

Ряпосов Александр Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ).

Читает лекции и ведет семинары по истории русского театра, участвует в различных программах магистерской подготовки в Российском государственном институте сценических искусств (РГИСИ); ведет занятия по истории режиссуры на магистерской программе в Санкт-Петербургском государственном институте культуры (СПбГИК); читает лекции по истории русского театра на актерских курсах театрального факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ). Печатался и печатается в журналах «Театр: Russian Theatre Past and Present» (USA), «Петербургский театральный журнал», «Временник Зубовского института», «Театрон», «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», «Манускрипт», «Общество. Среда. Развитие», а также в коллективных исследованиях «Театральный мир Петербурга» (СПб., 2002), «Актеры-легенды Петербурга» (СПб., 2004), «Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах» (СПб., 2006), «Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры» (СПб., 2018) и др.

Монография «Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл» продолжает авторскую исследовательскую серию, в которую входят такие издания:

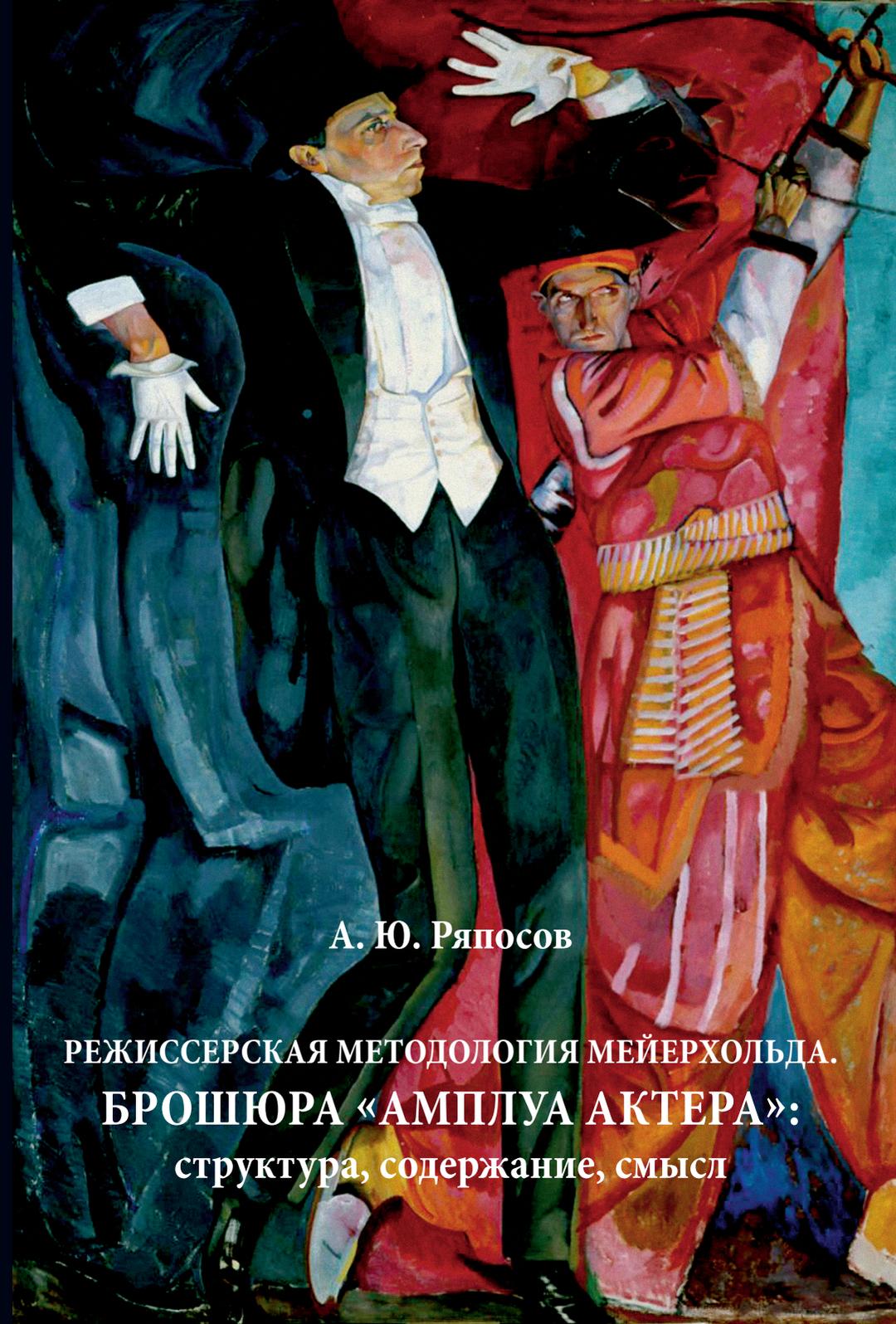
Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. 2-е изд., испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001. 116 с.;

Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.;

Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА

А. Ю. Ряпосов



А. Ю. Ряпосов

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА.
БРОШЮРА «АМПЛУА АКТЕРА»:
структура, содержание, смысл

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

А. Ю. Ряпосов

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ
МЕЙЕРХОЛЬДА.
БРОШЮРА «АМПЛУА АКТЕРА»:
структура, содержание, смысл

Монография

Санкт-Петербург
 *Астерион*
2019

ББК 85.334.3(2)
УДК 792
Р98

Рецензенты: доктор культурологии, канд. искусствоведения, профессор, руководитель актерского курса РГИСИ А. В. Толшин; канд. искусствоведения, н. с. РИИИ М. Н. Майданова.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 22. 04. 2019 г.

Ряпосов А. Ю.

Р98 Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл : монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. — СПб.: Астерион, 2019. — 102 с.

ISBN 978-5-00045-747-4

Монография представляет собой историко-теоретическое исследование малоизученной брошюры «Амплуа актера», опубликованной в 1922 году В. Э. Мейерхольдом и его сотрудниками по Государственным высшим режиссерским мастерским (ГВЫРМ) В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым.

В монографии показан динамический характер системы амплуа и определена степень изученности современным театроведением самого феномена амплуа, места и роли актерских амплуа в рамках режиссерского театра; дается описание брошюры и структуры ее таблиц; раскрывается суть предложенного Мейерхольдом принципа классификации амплуа, анализируются семнадцать мужских и семнадцать женских амплуа и связанные с ними мейерхольдовские термины «трагические препятствия», «парадоксальная композиция», «гротеск», «интрига» и др.; раскрываются механизмы прямого и парадоксального использования амплуа как в рамках театра Мейерхольда, так и за его пределами; демонстрируется сходство и различие терминов «маска» и «амплуа»; на материале анализа амплуа «клоун» («клоунесса») показаны возможности применения контрапункта режиссера.

Монография представляет интерес и для исследователей театра — историков и теоретиков театра и театральных критиков; и для практиков театра — режиссеров, актеров, театральных педагогов; и для всех, кто интересуется сценическим искусством.

Ключевые слова: амплуа, маска, функция в действии, трагические препятствия, парадоксальная композиция, пародия, гротеск, химера, интрига, контрапункт режиссера.

ББК 85.334.3(2)
УДК 792

ISBN 978-5-00045-747-4

© А. Ю. Ряпосов, 2019
© ГНИУК РИИИ, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	4
Введение	5
Первая глава. СТРУКТУРА БРОШЮРЫ, ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ, ТРАДИЦИОННЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АМПЛУА	23
Вторая глава. ТРАДИЦИОНАЛИСТСКИЕ АМПЛУА	42
Третья глава. НОВЫЕ АМПЛУА.....	64
Заключение	88
Summary	92
Сокращения	93
Список литературы	94

ВСТУПЛЕНИЕ

Книга посвящается моему ушедшему из жизни Учителю, доктору искусствоведения, профессору Галине Владимировне Титовой (1937–2019), которая ввела меня в созданную ею школу мейерхольдоведения, и хочется надеяться, что я имею честь этой школе принадлежать.

Мои слова признательности рецензентам, Андрею Валерьевичу Толшину и Марине Николаевне Майдановой, за внимательное и вдумчивое отношение к моему сочинению.

Благодарен сотрудникам сектора источниковедения РИИИ Юлии Евгеньевне Галаниной, Тамаре Джакешевне Исмагуловой, Ольге Анатольевне Федорченко и Сусанне Андреевне Филипповой за конструктивную критику во время обсуждений и советы и предложения по совершенствованию текста монографии.

В конце книги расположены принятые Сокращения и Список литературы, ссылки на использованную литературу даются в квадратных скобках, первое число — номер из Списка литературы, числа после точки с запятой обозначают номера страниц в соответствующей книге, статье, источнике.

ВВЕДЕНИЕ

Речь идет о редчайшем издании — это «Амплуа актера», пятнадцатистраничная брошюра трех авторов, В. Э. Мейерхольда, В. М. Бебутова и И. А. Аксенова, которая была издана в 1922 году мейерхольдовским учебным заведением — Высшими государственными режиссерскими мастерскими (см.: [67]).

В статье Н. В. Песочинского «Мейерхольд: амплуа актера», посвященной этой брошюре и опубликованной в журнале «Московский наблюдатель» за 1993 год (см.: [99]), автор с сожалением писал, что брошюра после выхода ее в свет в 1922 году более не издавалась. Следует отметить, что и спустя четверть с лишним века брошюра, написанная Мастером в соавторстве с сотрудниками Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), режиссером В. М. Бебутовым и ректором ГВЫРМ, поэтом, переводчиком пьесы, положенной в основу спектакля «Великодушный рогоносец» (в оригинале, у Ф. Кроммелинка, пьеса называется *Le sosu magnifique*, «Великолепный рогоносец»), И. А. Аксеновым, по-прежнему не переиздана. Так как оценить конкретный вклад каждого из соавторов Мейерхольда в создании данной брошюры сейчас невозможно, да и вряд ли необходимо, поскольку очевидно, что вклад этот несопоставим с практическим актерским и режиссерским опытом Мейерхольда и с уровнем его теоретического осмысления законов сценического искусства, с его театропониманием. Поэтому в дальнейшем уже без дополнительных оговорок речь будет идти о брошюре «Амплуа актера» как о брошюре Мейерхольда (или — о мейерхольдовской брошюре).

Брошюра за пределами Москвы и Петербурга практически недоступна исследователям и практикам театра, за исключением *таблиц амплуа*, которые составляют наибольшую и важнейшую часть издания (8 страниц из 15-ти) и вывешены в интернете (см., напр.: [56]; [138]; [139]; [62]; и др.). Однако и брошюра в целом, не говоря уже о вырванных из нее таблицах амплуа, в том предельно лаконичном виде, который она получила в 1922 году, сегодня во многом представляет «вещь в себе» и не раскрывает заложенных в ней важнейших для современного театра смыслов. Работа Мейерхольда и его соавторов заслуживает полноценного исследования.

Серьезный задел для изучения мейерхольдовской брошюры был сделан Н. В. Песочинским сначала в рамках фундаментальной статьи «Актер в театре В. Э. Мейерхольда» (в первом выпуске серийного издания научных работ «Русское актерское искусство XX века», 1992 год (см.: [96]). Положениям брошюры «Амплуа актера» посвящены страницы 113–118. Последнее

издание: [97]), а потом в уже упомянутой выше публикации «Московского наблюдателя», специально посвященной брошюре «Амплуа актера».

Здесь прочерчена нашедшая отражение в идеях и положениях мейерхольдовской брошюры линия преемственности от дореволюционных исканий Мейерхольда, прежде всего студийных — в Театре-студии на Поварской и в Студии на Бородинской, к экспериментам в его мастерских ГВЫРМ, ГВЫТМ и ГЭКТЕМАС и в постановочной практике ТИМа и ГосТИМа. Н. В. Песочинский дает характеристику важнейшим тезисам брошюры: принципу классификации амплуа по функции в действии; проблемам трансформации традиционных амплуа и применения новых амплуа, введенных Мейерхольдом в рамках режиссерского театра, и особенно — возможности парадоксального использования амплуа (*парадоксальной композиции*, по формулировке Мастера (см.: [67; 15])).

Статья знакомит читателя с рядом важнейших амплуа: «влюбленный» — «влюбленная», «неприкаянный или отщепенец (инодушный)», «проказник» — «проказница», «клоун, шут, дурак, эксцентрик»; в том числе — и с амплуа собственно функциональными — например, с амплуа «вестник». Здесь рассматривается соответствие наиболее известных мейерхольдовских актеров 1920-х — 1930-х годов (Э. П. Гарин, И. В. Ильинский, М. И. Бабанова, В. Ф. Зайчиков, З. Н. Райх и др.) тому или иному амплуа — традиционному или новому, введенному Мастером; ставятся проблемы изучения включенности таких важнейших для театральной системы Мейерхольда элементов, как маска и амплуа, в структуру сценического образа и шире — в структуру сценического действия. В примечаниях к статье приводятся мейерхольдовские формулировки важнейших терминов брошюры, а именно: «трагические препятствия», «парадоксальная композиция», «гротеск», «амплуа», «интрига» (см.: [99; 8]).

Е. А. Кухта в статье «В.Ф. Комиссаржевская» (1992) первая обратила внимание, что такие коронные роли актрисы, как Нина Заречная и Гедда Габлер, включены в мейерхольдовские таблицы в качестве примеров ролей амплуа «неприкаянная, отщепенка (инодушная)», что позволило автору статьи, посвященной В. Ф. Комиссаржевской, по-новому трактовать артистические особенности великой русской актрисы (см.: [57; 195]). Стоит добавить, что роль Гедды была сыграна именно в мейерхольдовской постановке, которой открылся Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской (10 ноября 1906 г.).

Различные аспекты театра Мейерхольда, так или иначе связанные с брошюрой «Амплуа актера», исследуются Г. В. Титовой — это, прежде всего, монография 2006 года «Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру» (см.: [146]).

Статья О. М. Фельдмана 2017 года «Мейерхольд в ГВЫРМЕ и ГВЫТМЕ» (см.: [155]) имеет важное значение для понимания контекста появления на свет мейерхольдовской брошюры и конспективной манеры изложения материала в ней, подача идей в форме предельно сжатых тезисов была предназначена для дальнейшей самостоятельной разработки и проработке их будущими режиссерами — студийцами ГВЫРМ (см.: [155; 315]). В исследовании О. М. Фельдмана показано, что «Амплуа актера» оказалась единственной увидевшей свет академической работой ГВЫРМ-ГВЫТМ из большого числа планировавшихся, как, например, «Работа режиссера» (см.: [155; 318, 320]).

Наконец, автор данных строк постоянно пользуется идеями и положениями мейерхольдовской брошюры в своих работах: и в исследовании 1997 — 1998 годов, посвященном взаимодействию драматургической поэтики А. В. Сухова-Кобылина и режиссерской методологии Мастера (см.: [117]); и в монографии 2004 года, в центре исследования которой — драматургия мейерхольдовского спектакля, монтажные и музыкальные композиционные средства, положенные в основу построения действия (см.: [118]); и в работе 2012 года, где изучается режиссерская методология Мейерхольда в период его работы на петербургской императорской сцене (см.: [119]).

Накопилось множество материалов, которые необходимо довести до логического конца, перейти от выборочного анализа того или иного амплуа из мейерхольдовской брошюры к целостному изучению данного опуса Мастера. Особенно следует подчеркнуть, что предлагаемая здесь работа представляет собой *историко-теоретическое исследование*, продолжающее изучение приемов и подходов мейерхольдовской режиссерской методологии.

Первые подступы к такой работе были предприняты в статье «Брошюра В. Э. Мейерхольда “Амплуа актера”» (см.: [114]).

Имеет смысл обратиться к истории вопроса и договориться о некоторых ключевых понятиях. Например, о термине «амплуа актера» как таковом: «Амплуа актера — круг ролей, подходящих актеру по его данным». И еще — о соотношении терминов «амплуа актера» и «амплуа роли»: «Одинаково привычно и освящено традицией и понятие об амплуа как принадлежности роли (*амплуа роли*. — А. Р.), и это же понятие — как нечто характеризующее артиста (*амплуа актера*. — А. Р.). Нетрудно <...> согласиться с тем, что и теоретически, и исторически “первичным” должен быть объективный по отношению к актеру фактор — именно *круг ролей, ему предлагаемый* (ясно, что в живой практике театра процесс присвоения

амплуа идет одновременно и в сфере актера, и в сфере роли). Актер — человек на роли *известного типа* (курсив мой. — А. Р.)» [14; 66-67].

Амплуа, как утверждает теоретик театра Ю. М. Барбой, есть один из компонентов структуры сценического образа: «<...> во всякой роли <...> непременно есть — и играет актером — нечто такое, что <...> значимо соединяет эту роль с рядом других, аналогичных, и то, что принадлежит данной роли индивидуально. <...> Нет ни амплуа вне конкретных его носителей, ни отдельной роли вне амплуа, нет, наконец, персонажа сцены, который не был бы построен вне этой системы» [14; 77, 79].

Ряд определений термина «амплуа», его генезис и обзор исторической эволюции приводится Н. В. Песочинским (см.: [98; 28-30]).

В русском дорежиссерском театре, особенно — во второй половине XIX века, когда сложилась и более или менее устоялась наиболее известная система актерских амплуа (мужских: герой, герой-любовник, благородный отец, комик, фат, характерный актер и др.; женских: инженер, героиня, гранд-дама, благородная мать, комическая актриса, комическая старуха, характерная актриса и др., — спектр вариантов довольно широк), каждый актер точно знал, какое у него амплуа, и, за редчайшими исключениями (которые лишь подтверждали общее правило), играли роли только своего амплуа. Формирование театральных трупп и распределение ролей на основе амплуа обеспечивало возможность замены одного артиста на другого артиста того же амплуа и существования института актеров-гастролеров, которые, в принципе, могли гастролировать и в одиночку: либо входить в уже существующий спектакль, играя соответствующую роль, либо выступать центральной фигурой, вокруг которой выстраивается постановка и на игру которой ориентируются партнеры по спектаклю. В качестве одного из наиболее ярких примеров можно использовать гастрольный период творчества М. В. Дальского (1865 — 1918) в 1900-е годы, после увольнения из петербургской императорской драматической труппы, когда прославленный трагик играл свои знаменитые роли Отелло, Гамлета, Чацкого и другие по городам и весям российской глубинки в окружении провинциальных партнеров самого разного, порой — предельно низкого уровня; Дальский был безразличен к подобному окружению, будучи вполне уверенным и в собственной самодостаточности, и в самодостаточности создаваемого им сценического образа (см.: [115; 411-412]).

В современном театре понятие амплуа скомпрометировано. Особенно ненавистен данный термин, по понятным причинам, в актерской среде. Артисты полагают, что отнесение их к тому или иному амплуа приводит к ограничению имеющихся у них творческих возможностей; предполага-

ется, что хороший артист должен хорошо играть разные роли. И начало данному процессу в рамках русского сценического искусства заложил К. С. Станиславский, который уже на стадии раннего Московского Художественного театра (обычно считается, что это период 1898 — 1905 годов) провозгласил смерть амплуа и отказ от распределения ролей по амплуа, противопоставив традиции принцип доминанты таланта и необходимости для актера служить общим задачам театра как дела коллективного в соответствии с императивом: сегодня Гамлет, завтра статист, но и в роли статиста должно быть большим артистом. Здесь сказались влияние на Станиславского мейнингенского театра и режиссуры Людвиг Кронек (1837 — 1891), о чем Мейерхольд высказался следующим образом: «Кронек иногда в интересах спектакля давал первым актерам маленькие роли. Конечно, от этого спектакль очень выигрывал, но выигрывали, мне кажется, и эти актеры. Я считаю, что очень полезно иногда “первачу” сыграть хороший эпизод. Главные роли сами тянут за собой актера, а тут все должно быть сделано» [35; 329]. Станиславский готов был смириться лишь с одним из существовавших на то время амплуа — *характерный актер, характерные роли*. Станиславский заявлял: «По-моему, существует только одно амплуа — *характерных ролей* (курсив мой. — А. Р.)» [135; 448].

В противовес такой позиции, как справедливо заметил Н. В. Песочинский, «Мейерхольд *возрождает и переосмысливает* типологию амплуа, от которой отказался *психологический театр* (курсив мой. — А. Р.)» [99; 4].

При этом нельзя обойти молчанием факт, что в реальной сценической практике раннего МХТ принцип распределения ролей по амплуа не только никто не отменил, но данный принцип исполнялся достаточно широко. Так, например, роли героев играл, как правило, именно Станиславский: Тригорин в «Чайке», Астров в «Дяде Ване», Левборг в «Гедде Габлер», Вершинин в «Трех сестрах», Штокман в «Докторе Штокмане» (по пьесе Г. Ибсена «Враг народа») и др. В ролях героинь выступала О. Л. Книппер: Мирандолина в «Трактирщице», Аркадина в «Чайке», Елена Андреевна в «Дяде Ване», Маша в «Трех сестрах», Сарра в «Иванове», Раневская в «Вишневом саде» и др. Мейерхольд чаще всего выступал в ролях молодых героев, которых он трактовал как *неврастеников* (см., напр: [25; 118, 164]): Треплев в «Чайке», Иоганнес Фокерат в «Одиноких» (по Г. Гауптману), Тузенбах в «Трех сестрах», Петр в «Мещанах» (по М. Горькому) и др. Пополнивший в 1900 году труппу МХТ В. И. Качалов (1875 — 1948), по своим данным являвшийся классическим героем, постепенно потеснил с ролей героев Станиславского, заменив его в ролях Вершинина (сезон 1900 / 1901 годов) и Тригорина (сезон 1901 / 1902 годов), — и заменил Мейерхольда, после его ухода из МХТ весной 1902 года, в ролях Тузенбаха (сезон 1902 /

1903 годов) и Иоганнеса Фокерата (сезон 1903 / 1904 годов) (см., напр.: [134; 649]). Есть свидетельства, что Мейерхольд ревностно следил за успехами Качалова, которого, как показали события, справедливо считал претендентом на играемые им в МХТ роли (см.: [35; 126]).

Именно неудовлетворенность Мейерхольда-актера кругом предлагаемых ему ролей и стала одной из причин, побудивших его покинуть МХТ по окончании сезона 1901 — 1902 годов и начать самостоятельный творческий путь актера и режиссера. Работая в Херсоне (сезоны 1902 — 1903 и 1903 — 1904 годов) и в Тифлисе (сезон 1904 — 1905 годов), Мейерхольд с избытком реализовал свои актерские амбиции, сыграв девять десятков ролей (см., напр.: [43; 214-217]). Среди них и те, что Мейерхольд исполнял в Художественном театре (Треплев, Иоганнес Фокерат, Тузенбах, Петр Бессеменов и др.), и те, что в Москве принадлежали Станиславскому (Астров, Левборг, Гаев) (см., напр.: [25; 164]; [43; 83, 171, 215, 217]).

М. А. Чехов, как известно, крайне резко формулировал свое отношение к амплу как сценическому феномену: «Само существование амплу я считаю явлением отрицательным и, конечно, нежелательным в театре будущего» [158; 87]. И еще: «<...> амплу должно быть изжито» [158; 87]. Вместе с тем, весьма специфичны и чеховская методология актерского творчества, и создаваемый артистом сценический образ.

Н. Д. Волков оставил описание роли, которую М. А. Чехов сыграл в водевиле «Спичка между двух огней» на сцене кабаре «Летучая мышь» в 1918 году. Это приказчик галантерейной лавки Божазье, влюбленный в двух белошвеек, но не способный сделать между ними выбор (см.: [27; 227-228]). Волков утверждает, что Чехов в этой роли решает «передать не влюбленность, а *влюбчивость* (курсив мой. — А. Р.)» [27; 228]. Иными словами, цель актера — играть не *характер* молодого приказчика как набор определенных свойств, но играть само *свойство* как сущность некоего явления — в данном случае это *влюбчивость*. Продолжая данную логику, можно говорить, что в ранних артистических работах, созданных на сцене Первой студии МХТ — в ролях Кобуса («Гибель Надежды», режиссер Р. В. Болеславский, 1913), Фрибэ («Праздник мира», режиссер Е. Б. Вахтангов, 1913) и Калеба («Сверчок на печи», режиссер Б. М. Сушкевич, 1914) совсем еще молодой Чехов стремился играть не характеры конкретных стариков, но играл *старость* как таковую. В спектакле «Ревизор» К. С. Станиславского (МХАТ, 1921) Чехов играл не Хлестакова, но — *хлестаковщину*. Подобного рода творческая установка в рамках режиссерской методологии Мейерхольда формулируется как концепция «театра синтезов» и противопоставляется «театру типов» (подробнее см.:

[118; 61-63]), а ведь *амплуа* — один из важнейших способов сценической типизации.

С одной стороны, невозможно не согласиться с А. А. Кирилловым, который объясняет упомянутое выше негативное отношение Чехова к артистическим амплу безграничными возможностями чеховской актерской методологии (см.: [50; 452]). Но, с другой стороны, весьма ограниченное количество ролей может быть реализовано в рамках концепции «театра синтезов», не говоря уже об уникальности чеховского метода работы над ролью.

Б. В. Алперс в статье 1931 года «Театр социальной маски» свое отношение к системе амплу формулировал следующим образом: «Система амплу применима только к материалу прошлой жизни, к материалу состоявшемуся, закрепившемуся в литературной форме и принявшему законченный вид. Система амплу предполагает наличие *сложившихся* и *неподвижных* социальных стандартов. Она невозможна в условиях взрыхленного быта, в эпоху грандиозной перестройки мира, когда человеческий материал ежедневно меняется и трансформируется в процессе диалектического развития. Ее место — в классическом архиве (курсив мой. — А. Р.)» [5; 108]. Предложен в качестве толкования мейерхольдовской театральной системы концепцию *театра социальной маски*, Алперс, с одной стороны, справедливо указывал на преемственность дореволюционных исканий Мейерхольда и творчества Мастера в 1920-е годы, но, с другой стороны — *отождествлял* понятия маски и амплу: «Актер мейерхольдовского театра навсегда прикреплен к строго определенной системе амплу, имеющих подробно расписанную спецификацию. Список амплу актера, опубликованный Мейерхольдом, Бебутовым и Аксеновым в 1922 году, по существу, дает не крупные категории ролей определенного типа, но детальное описание основных театральных масок» [5; 107-108].

Это не так, и рассмотрение различия *маски* и *амплуа* в рамках мейерхольдовской режиссерской методологии — одна из задач данного исследования.

С легкой руки Станиславского, именно в 1930-е годы превращенного в непререкаемый авторитет, пренебрежительное отношение к сценическому феномену, определяемому термином амплу, как к чему архаическому и безнадежно устаревшему, закрепилось в советском театре. Вот характерное высказывание на этот счет из «Большой советской энциклопедии»: «Реализму с его сложным пониманием человеческого характера чужда специализация исполнителей по А[мплуа]. Особенно резко восстал против специализации Московский художественный академический те-

атр. Советский театр стремится к воспитанию актера *широкого творческого диапазона*, и поэтому деление на А[мплуа] в нем не принято (курсив мой. — А. Р.)» [107].

«Однако, — как отмечает Н. В. Песочинский, — вне педагогической риторики К.С. Станиславский признавал *реальность* категории а[мплуа] и в проекте “К вопросу создания Академии театрального искусства” в 1930-е гг. писал: “Комплект учеников составляется по амплуа, в расчете на будущую труппу (или коллектив)”. По свидетельству В. Г. Сахновского, В. Н. Немирович-Данченко пользовался понятием “физического амплуа актера” (курсив мой. — А. Р.)» [98; 30].

Стоит сказать, справедливости ради, что имеются и более осторожные точки зрения на использование амплуа, вот одна из них: «*Скрытая* система амплуа существует в современном театре. Например, в 1970-е годы в связи с большим количеством производственных пьес, в драматургии социальной тематики возникло новое амплуа “социального героя” (курсив мой. — А. Р.)» [56]. В исследовании Н. В. Пахомовой не только показан динамический характер системы амплуа, когда по мере становления и утверждения реализма на русской сцене одни амплуа сходят с театральных подмостков, а другие появляются и вносят свой вклад в структурировании ролей и структурирование артистических трупп (см.: [95; 8-9]). Изучение театральной практики 1970-х — 1980-х годов показало, что и в рамках режиссерского театра система амплуа не утратила свое системообразующее значение при формировании драматических трупп (см.: [95; 18]).

В 2004 году журнал «Сеанс» (№19-20; декабрь) проводил опрос среди режиссеров, предложив им ответить на вопрос, можно ли говорить об актерских амплуа в современном кинематографе. Совершенно очевидно, что феномен амплуа в кино имеет собственную, отличную от театра специфику, и все же ответы опрошенных режиссеров применительно к рассматриваемой здесь теме вполне показательны. Подавляющее большинство участников опроса, в том числе — такие авторитетные художники, как Алексей Учитель, Вадим Абдрашитов, Сергей Соловьев, Карен Шахназаров и Иван Дыховичный, полагали, что система актерских амплуа разрушена и не имеет места в современной кинематографической реальности. Исключение из этого спектра сходных взглядов составили всего лишь двое — Авдотья Смирнова и Андрей Кончаловский. Они, хотя бы гипотетически, допускали возможность существования в кино актерских амплуа (см.: [122]).

Схожая ситуация в отношении к системе амплуа существует и в европейском театре. В «Словаре театра» Патриса Пави читаем, что традици-

онная относительно амплуа «<...> концепция работы актера уже отошла в прошлое, однако она действует в случае постановки буржуазной драмы, классицистической комедии или *commedia dell'arte*. Она основывается на том, что актер должен соответствовать важнейшим типам репертуара и воплощать соответствующий, “свой” персонаж. В экспериментальном же театре это понятие выходит из употребления» [94; 12].

Именно тут имеет смысл заявить *собственную позицию* по рассматриваемому вопросу. Амплуа — *неуничтожимое* свойство театра, свойство *имманентное*, то есть театру *внутренне присущее*. Умирает не амплуа, а та или иная его конкретно-историческая форма. Например, по мере сдачи классицизмом позиций на российской театральной сцене в конце XVIII — в первой четверти XIX веков из практического употребления постепенно уходили такие специфические для этого художественного направления амплуа как *короли* и *тираны*. И, наоборот, приход новой драмы на русскую сцену в последнюю четверть XIX века и в начале XX столетия привело к появлению нового амплуа — актер-*неврастеник* (см., напр.: [98; 30]), например: П. В. Самойлов (1866 — 1931), П. Н. Орленев (1869 — 1932), Н. Н. Ходотов (1878 — 1932) и др.; или актриса на амплуа *неврастеника*, например: М. Л. Роксанова (1874 — 1958), первая исполнительница роли Нины Заречной на сцене МХТ («Чайке», 1898).

Неслучайным представляется тот факт, что данный термин давно перешагнул не только границы театра, но и шире — искусства как такового. Достаточно упомянуть лишь теорию и практику игр. Ограничимся двумя примерами.

В игровых командных видах спорта *система амплуа* проявлена четко и ясно. Так, в футболе: голкипер, защитник, полузащитник, нападающий; в более детальной типологии — защитники правый, левый, центральные; опорный полузащитник и полузащитник под нападающими; нападающий таранного типа и пр. Или, в волейболе: либеро; связующий (разводящий, пасующий); игрок первого темпа (центральный блокирующий) и игрок второго темпа (доигровщик); диагональный нападающий; блокирующий. Ну и т.д. В полной аналогии с делами театральными, разделение игроков в спорте по амплуа (или, в спорте еще говорят — «по позиции») позволяет формировать команды игроками соответствующих амплуа, а по ходу игры — осуществлять замены одного игрока на другого *по позиции* (такая замена не меняет общей тренерской установки на игру).

Другой пример — транзакционный анализ Эрика Берна как одно из направлений социальной психологии. Очень давно и хорошо известно, что весь мир — театр, в нем женщины, мужчины — все актеры, и каждый не

одну играет роль. Как показал автор книг «Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений» и «Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы» (см., напр.: [19]), люди в реальной жизни очень часто (в подавляющем числе случаев — бессознательно) ведут себя так, словно они играют роли в неких действиях, где предполагается определенный набор таких ролей, есть сценарий игры и пр. Так, например, одна из самых популярных игр — игра «Алкоголик» предполагает следующие роли: Алкоголик (жертва некоей пагубной привычки, от которой он, якобы, хочет избавиться); Преследователь (как правило, супруг или супруга Алкоголика); Спаситель (обычно, семейный врач, призванный помочь Алкоголику преодолеть вредоносную привычку); Простак (чаще всего, мать Алкоголика, из чувства жалости дающая ему деньги); Подстрекатель (вольно или невольно подстрекающий Алкоголика сбиться с пути излечения); Посредник (обычно, бармен) или другой Поставщик (алкоголя, наркотика и т.п.) (см.: [91; 57-63]). Роли, которые играют люди в таких играх, есть, по мнению автора, одно из проявлений *человеческой судьбы*.

По аналогии с амплу театральными смело можно говорить и об амплу *жизненных*. В окружающей нас действительности можно наблюдать, что одни девушки (инженю, от фр. *ingénue* — «наивная») — с юности и по гроб жизни все девушки и девушки; а другие — с возрастом становятся (как сейчас говорят, «по жизни») героинями, гранд-дамами, благородными матерями или комическими простушками (и затем, в дальнейшей временной перспективе, — комическими старухами). Аналогичная картина и у мужчин: одни «по жизни» — герои, другие — герои-любовники, третьи — благородные отцы, четвертые — фаты, пятые — простак, и т. д. И точно так же, как актер в театре, человек, за редчайшими исключениями, не в силах поменять свое жизненное амплу, присущие человеку данные *приговаривают* его к вполне определенному и ограниченному кругу жизненных ролей.

Патрис Пави осторожно написал, что Мейерхольд использовал систему амплу в совершенно ином, отличном от традиционного, контексте (см.: [94; 12]).

Ольга Купцова о мейерхольдовской брошюре написала следующее: «Через систему амплу была показана связь между типологией драматургических сюжетов и актерской типологией. Авторы (Мейерхольд, Бебутов и Аксенов; курсив далее мой. — А. Р.) сделали попытку создать *вневременную*, “вечную” таблицу из семнадцати пар мужских и женских амплу, с помощью которых возможно охватить весь корпус драматической литературы от античности до современности» [56].

Представленная здесь монография не ставит задачу доказать «вневременной» характер мейерхольдовской брошюры, исследование направлено прежде всего на раскрытие содержания, заложенного в самой брошюре. Но имеет смысл отметить, что предложенная в брошюре классификация амплу по *функции* в *действии* выводит мейерхольдовскую типологию амплу за рамки собственно режиссерской методологии Мейерхольда, ведь буквальное значение слова *драма* как раз и означает «действие».

Взгляды Мейерхольда на феномен амплу формировались в условиях, когда будущий автор брошюры «Амплу актера» был непосредственно включен в театральную структуру, опирающуюся на систему амплу.

Прежде всего, это собственно актерская деятельность Мейерхольда: учение на Драматических курсах при Филармоническом обществе, четыре сезона работы в МХТ, активное участие в спектаклях его провинциальных товариществ (Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда, Херсон, сезон 1902 / 03 гг.; Товарищество Новой драмы, Херсон, сезон 1903 / 04 гг.; Тифлис, сезон 1904 / 05 гг.; и далее), эпизодическое участие в спектаклях и фильмах в дальнейшем (Пьеро, «Балаганчик», по пьесе А. А. Блока, Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, 1906; Ивар Карено, «У царских врат», по пьесе К. Гамсуна, Александринский театр, 1908; Лорд Генри, «Портрет Дориана Грея», по роману О. Уайльда, Кинофирма «Тиман и Рейнгард», 1915; и др.), но участие, чаще всего, в ролях принципиального, программного характера, Мейерхольд-актер тут выступал как незаменимый инструмент в руках Мейерхольда-режиссера.

Необходимость работы и с актерами Театра В. Ф. Комиссаржевской, и с артистами петербургской государственной драматической труппы (в том числе — и с прославленными мастерами Александринки), проистекавшей, по большей части, строго в рамках занимаемых ими амплу (в докладных записках директору императорских театров В. А. Теляковскому, написанных Мейерхольдом в 1910 году в соавторстве с Ю. Э. Озаровским, содержался специальный раздел «Состав труппы», в котором рассматривался вопрос, актеры каких амплу были необходимы для труппы Александринского театра, и насколько имеющиеся в наличии артистические силы мужской и женской трупп соответствовали нуждам Александринской сцены (см.: [80; 27-29]), вполне закономерно привела Мейерхольда к необходимости *теоретически осмыслить* сущность данного театрального феномена. Неудивительно, что в таблицах амплу, мужских и женских, составляющих, как уже было сказано выше, основной объем мейерхольдовской брошюры «Амплу актера», увидевшей свет в 1922 году, можно обнаружить так много

ролей из пьес, которые были поставлены режиссером в предшествующие периоды его творчества — в символистский (1905 — 1907) и традиционалистский (1910 — 1918) периоды.

Практическая постановочная работа в Театре на Офицерской и на императорской сцене предоставила Мейерхольду обильный эмпирический материал для размышления о природе театрального амплуа и о трансформации этого важнейшего для сценического искусства феномена в новой сценической реальности — уже не в рамках *театра актерского*, но в условиях *театра режиссерского*. Следствием такого теоретического обобщения сценической практики стало не только присутствие в таблицах амплуа персонажей мейерхольдовских постановок, о которых шла речь выше, но, возможно, и появление самой брошюры «Амплуа актера» как таковой. Заложенный в ней теоретический и практический потенциал с наибольшей полнотой проявил себя в спектаклях Мастера 1920-х — 1930-х годов.

При всем том стоит привести два высказывания Мейерхольда, посвященные режиссерскому театру. Первое звучит так: «<...> тезис о режиссерском театре — это полный вздор, которому не стоит верить. Нет такого режиссера — если только это подлинный режиссер, — который поставил бы свое искусство над интересами актера как главной фигуры в театре. Мастерство режиссуры, искусство построения мизансцены, чередование света и музыки — все это должно служить замечательным, высококвалифицированным актерам!» [35; 313] Вторая формулировка следующая: «*Режиссерский театр* — это есть *актерский театр* плюс *искусство композиции целого* (курсив мой. — А. Р.)» [35; 313].

Итак, в 1922 году суть артистического *амплуа*, по определению Мейерхольда, формулировалась так: «*должность актера* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 14].

Только для совсем молодых артистов допустимо много играть в самых разных ролях, это необходимо, чтобы актер в непосредственной практической работе мог определиться с тем кругом ролей, что подходят под его данные, иными словами — нащупать, каково его *сценическое амплуа*. Вот как это делалось в Студии на Бородинской: «Для того чтобы руководитель мог верно угадывать тончайшие капризы творящего на сценической площадке *актера*, занятого *определением своего амплуа*, всякий работающий в Студии должен в течение первого же месяца (не позже) записать своего рода *curriculum vitae* (в переводе с лат. жизнеописание; курсив мой. — А. Р.), где автор вспоминает все случаи своего лицедейства в детские и юношеские дни любительства и в дни сознательного профессионализма (кому удалось в нем пребывать) и где автор определяет свое *театровоз-*

зрение, каким оно было прежде и каково оно теперь» [84; 14]. Исполнение выявленного таким образом круга ролей и станет собственно *профессией* данного артиста в последующие годы его театральной работы.

Здесь снова и вполне закономерно обнаруживается аналогия между театром как таковым и театром жизни. Человек по молодости лет проходит через череду увлечений, пробует свои силы в разных сферах деятельности и, рано или поздно, останавливается на том занятии, которое в большей или меньшей степени соответствуют наклонностям и дарованиям человека (бизнесмен или наемный работник; инженер, юрист, экономист, технолог, врач, домохозяйка и пр.; очевидно, что можно составить еще несколько аналогичных рядов, показывающих возможные векторы формирования *жизненных амплуа*).

Поскольку амплуа — *должность* актера, то большая часть ролей, которые суждено играть актеру в его профессиональной жизни, находится в круге ролей соответствующего амплуа. Это вовсе не означает (хотя на практике так часто случается), что актер *приговорен* играть *исключительно* и *только* роли своего амплуа. Другое дело, что выбор ролей иного плана уже не есть прерогатива самого актера, но является следствием *режиссерского решения*, определенной *постановочной концепции*.

Напомним, что неожиданное использование актера в роли, не соответствующей его амплуа, Мейерхольд называл *парадоксальной композицией*, о чем подробный разговор — чуть далее. И все-таки стоит привести один пример такого парадоксального подхода к актерским данным из сферы театра дорежиссерского. Речь идет о В. Ф. Комиссаржевской, есть все основания полагать, что опыт сотрудничества в Театре на Офицерской великой актрисы и постановщика, находящегося в стадии формирования своей режиссерской методологии, плодотворно сказались как на формировании методологии Условного театра в целом, так и одной из ее частей — мейерхольдовской *теории амплуа* (ну и практики, конечно же).

Комиссаржевская по своим данным соответствовала амплуа «инженю», или, как написала Е. А. Кухта: «Амплуа, на которое по традиционным театральным канонам годилась Комиссаржевская, — инженерю-комик, инженерю-драматик» [57; 190]. Роли подобного плана актриса играла на любительской сцене; по ходу своего первого собственно профессионального сезона 1893 — 1894 годов в антрепризе Н. Н. Синельникова в Новочеркасске Комиссаржевская выходила на сцену в ролях инженерю и водевильных ролях с пением.

Но все переменилось уже в следующем сезоне 1894 — 1895 годов, в антрепризе К. Н. Незлобина в Вильно (Вильнюс), когда Комиссаржевская, казалось бы, продолжала выступать в ролях девочек-подростков, в ро-

лях «немецких наивностей в коротких платьях» (определение А. Р. Кугеля; речь, в данном конкретном случае, идет о роли Розы в «Бое бабочек» Г. Зудермана и Клерхен в «Гибели Содома» Г. Зудермана). Эти «<...> немецкие девочки <...> были <...> вступлением в сквозную тему творчества Комиссаржевской <...>. Бесконечно милые, ребячливые, грациозно-лукавые подростки Комиссаржевской пробовали жить и веселиться, находясь словно на самом краю воронки, в темный провал которой вот-вот сорвется человечество. <...> “Молодость, падение, смерть — вот три наиболее существенных элемента, из которых складывается их <героинь Комиссаржевской> внутренняя жизнь” [Ю. Беляев] <...>. Смерть в изображении актрисы — исход встречи юной души с миром, но имеет и более широкий смысл: это функция рока, речь идет о Смерти как общей, а не конкретной судьбы. Образы быстро гаснущих жизней у Комиссаржевской — эскизы будущей *символистской концепции* человека, сталкивающегося с *надличной силой*. <...> Неожиданное освещение амплу инженю у Комиссаржевской было маленькой *сценической революцией* (курсив мой. — А. Р.)» [57; 191, 192, 191]. Девочки-подростки и совсем молодые женщины, которым было не суждено душевно повзрослеть, в исполнении Комиссаржевской соответствовали сути ее новаторского сценического образа, «<...> черты вечно детского прорастали в ее вечно женственном. Юность была *личной темой* актрисы и *возрастом нового века*. <...> Пафос Комиссаржевской был направлен не на разрешение личной судьбы героини, но концентрировался в усилии предугадать *общий удел поколения*, перешагнувшего черту нового века (курсив мой. — А. Р.)» [57; 193].

Комиссаржевская, «актриса сугубо современного репертуара», «<...> *романтизировала* конфликты новой драмы. <...> Новые трагедии рока, представленные в модернистской драме Г. фон Гофманстала, Ст. Пшибышевского, А. Шницлера <...> отвечали дарованию Комиссаржевской (курсив мой. — А. Р.)». Девочки-подростки Комиссаржевской и ее юные женщины, формально соответствующие амплу инженю в только что обозначенной современной модернистской драматургии, на деле становились *трагическими героинями*, ведь они сталкивались «с неумолимой Судьбой», «с самой надличной силой, с роком». «Экзистенциальное ощущение рока служило источником <...> обобщающей силы ее искусства, *стихийного символизма* ее образов (курсив мой. — А. Р.)» [57; 190]. Вот суммирующий вывод, показывающий результат *интуитивной саморежиссуры* Комиссаржевской, а именно: «Усвоив закон традиционного амплу, она *преодолевала* его своей индивидуальностью и *разрушала*. <...> Будучи инженю, Комиссаржевская, в сущности, никогда не была только ею (курсив мой. — А. Р.)» [57; 192-193].

Стоит напомнить, что Комиссаржевская (годы жизни: 1864 — 1910) начала свой профессиональный артистический путь по меркам своего времени очень и очень поздно, нетрудно подсчитать, что первые выступления в ролях «немецких наивностей в коротких платьях» в виленской антрепризе К. Н. Незлобина совпали с тридцатилетием актрисы. Но трансформация традиционного амплу инженю в амплу современной трагической героини никоим образом не была связана с возрастом Комиссаржевской. Г. В. Титова писала: «<...> инженю Комиссаржевской неизменно становились героинями». В этих ролях «<...> Комиссаржевская играла внезапное трагическое взросление юной души, “три наиболее существенных элемента” внутренней жизни героинь — “молодость, падение, смерть”. Эти *символические элементы*, обладая соответствующей техникой, можно было играть *в любом возрасте* — нестареющая Роза прошла с актрисой весь творческий путь вплоть до трагического конца (“Бой бабочек” был последним сыгранным ею спектаклем) (курсив мой. — А. Р.)» [146; 78, 79].

Как уже говорилось выше, Мейерхольд относил героинь Комиссаржевской к новому, введенному именно им амплу, которое он назвал «неприкаянная, отщепенка (инодушная)» (см.: [67; 12-13]). Среди примеров ролей данного амплу — сыгранная актрисой роль Ларисы в «Бесприданнице» А. Н. Островского (Александринский театр, 1896). Драма Ларисы, какой ее играла Комиссаржевская, не имела никакого отношения ни к проблеме отсутствия приданого, ни к безответной любви к Паратову, а была заключена в самой душе Ларисы, в ее *инаковости* и *роковой несовместимости* с реалиями обычной жизни. По словам Ф. А. Степуна, «<...> актриса поднимала внутренний мир Ларисы на такую мистическую высоту, с которой нет совершенно никакой разницы между Паратовым и Карандышевым, ибо с нее не видно ни того, ни другого (Степун Ф.А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. №16. С. 2)» [57; 194]. В полном соответствии со сценической функцией героини на амплу «инодушной», а именно: «Концентрация интриги выведением ее в иной, внеличный план» [67; 12-13], — актриса превращала личную драму героини Островского в трагедию неумолимого и рокового столкновения человеческой души и чуждого ей мира.

Сформулируем основные параметры представленного исследования.

Актуальность исследования. В театральной среде вокруг термина «амплу» возникали ожесточенные споры и в прежние времена, существуют они и в настоящее время, в эти споры втянуты и практики театра — актеры, режиссеры и педагоги актерского мастерства; и исследователи —

историки и теоретики театра. Изучение мейерхольдовских идей, касающихся феномена амплуа, и мейерхольдовского опыта по практическому применению амплуа в постановочной деятельности позволяет прояснить многие теоретические и практические аспекты проблем, связанных с феноменом амплуа.

Объектом исследования является брошюра «Амплуа актера» в контексте целостного изучения режиссерской методологии В. Э. Мейерхольда.

Предмет исследования — структура, содержание и смысл мейерхольдовской брошюры.

Цель исследования — раскрыть заложенное в брошюре «Амплуа актера» содержание в контексте мейерхольдовской режиссерской методологии и определить место и роль актерских амплуа в реалиях современного режиссерского театра.

Задачи исследования:

1) показать проблемный характер феномена амплуа, раскрыть разноголосицу взглядов на это явление и существо споров вокруг него;

2) изучить историю вопроса, представить существующую литературу как о самом феномене амплуа, так и о его трактовке в брошюре «Амплуа актера»;

3) показать место основных идей, изложенных в брошюре «Амплуа актера», в рамках мейерхольдовской режиссерской методологии;

4) дать описание брошюры «Амплуа актера» и характеристику ее структуры, показать специфику предложенной Мейерхольдом классификации амплуа по функции в действии;

5) раскрыть содержание и смысл амплуа и основных терминов, используемых в брошюре «Амплуа актера»;

6) опираясь на творчество Мейерхольда, теоретическое и практическое, продемонстрировать механизмы использования системы амплуа в постановочной работе режиссера;

7) показать соотношение терминов маска и амплуа в рамках мейерхольдовской режиссерской методологии;

8) определить место и роль актерских амплуа применительно к современному режиссерскому театру.

Методология исследования, примененная к анализу мейерхольдовской системы амплуа и ее практическому применению в театре Мейерхольда, опирается на подходы и методы, выработанные ленинградской (гвоздевской) театроведческой школой, а также использует элементы функционального метода и метода контекстуального анализа.

Научная новизна исследования заключается в комплексном изучении брошюры «Амплуа актера» как важнейшей составляющей мейерхольдов-

ских представлений о творчестве актера в рамках исследования режиссерской методологии Мейерхольда как целого.

Практическое применение. Результаты комплексного изучения брошюры «Амплуа актера» могут быть востребованы в исследовательской деятельности как специалистов, изучающих творчество Мейерхольда в самых разных аспектах, так и исследователей, работающих в области изучения актерского и режиссерского искусства, истории русского режиссерского театра и т.д. Полученное при анализе брошюры «Амплуа актера» знание может представлять интерес для студентов, аспирантов, преподавателей театральных высших учебных заведений при написании рефератов, дипломных и диссертационных работ, в подготовке лекционных курсов, а также может найти применение в педагогической практике при подготовке актеров и режиссеров современного театра.

С композиционной точки зрения прямой подход к изучению семнадцати амплуа, представленных в мейерхольдовской брошюре, то есть последовательный анализ амплуа от первого, второго, третьего и так далее, вплоть до семнадцатого, — вряд ли имеет смысл в силу однообразия и монотонности такого подхода к исследованию.

Поэтому **структура** предложенной здесь монографии предполагает наличие Введения, трех Глав, Заключения и Списка литературы.

В *Первой главе* «Структура брошюры, основные термины, традиционные и функциональные амплуа» дается общее описание брошюры; анализируется специфика мейерхольдовской классификации амплуа по их функциям в действии; рассматриваются основные понятия мейерхольдовской режиссерской методологии, используемые Мастером в брошюре; изучаются амплуа, которые являются традиционными, а именно: «герой», «героиня»; «злодей (интриган)», «злодейка (интриганка)»; «травести»; «содействующие»; — и собственно функциональными, а именно: «друг (наперсник)», «подрута (наперсница)»; «вестник», «вестница».

Вторая глава «Традиционалистские амплуа» посвящена анализу амплуа, которые уже существовали в традиционных театрах подлинно театральных эпох, но были переосмыслены Мейерхольдом и подверглись определенной «переплавке», трансформации для того чтобы обогатить язык современного искусства. Речь идет об основном корпусе амплуа из мейерхольдовских таблиц, то есть: «влюбленный», «влюбленная»; «проказник (затейник)», «проказница»; «фат», «куртизанка»; «моралист», «матрона»; «опекун (Панталоне)», «опекунша»; «хвастливый воин (Капитан)»; «сводня (свах)»; «блюстителю порядка (Скарамуш)», «блюстителюница порядка»; «ученый (Доктор, Маг)», «ученая (суфражистка)»; и др.

Третья глава «Новые амплуа» посвящена изучению трех новых амплуа, которые в таблицы брошюры были введены самим Мейерхольдом, а именно: «клоун, шут, дурак, эксцентрик», «клоунесса, дура, шутиха, эксцентрик»; «неизвестный (инозримый)», «неизвестная (инозримая)»; и, наконец, «неприкаянный, отщепенец (инодушный)», «неприкаянная, отщепенка (инодушная)». Показано цирковое происхождение амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик» («клоунесса, дура, шутиха, эксцентрик») и то специфическое содержание, которое обрело данное амплуа на почве драматического театра; практика использования Мейерхольдом амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик» («клоунесса, дура, шутиха, эксцентрик») позволяет показать сходство и различие феномена маски и феномена амплуа. Продемонстрирован вклад феномена амплуа в мейерхольдовские принципы композиции действия. На материале использования Мейерхольдом амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик» («клоунесса, дура, шутиха, эксцентрик») показан механизм разработки *полифонических* действенных структур и применения режиссерского *контрапункта* в таких постановках Мастера, как, например, «Лес» (ТИМ, 1924) и «Дама с камелиями» (ГосТИМ, 1934).

Глава первая.

СТРУКТУРА БРОШЮРЫ, ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ

ТРАДИЦИОННЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АМПЛУА

Брошюра «Амплуа актера» состоит из *Вводной части* «Какой человек годится в актеры»; *Таблиц амплуа*, мужских и женских; *Примечаний* (включающих в себя такие основополагающие для режиссерской методологии Мейерхольда понятия, как «трагические препятствия», «парадоксальная композиция», «гротеск», «пародия», «химера», «амплуа» и «интрига»); *Заключительной части* «Разработка природных данных актера».

Вводная и Заключительные части брошюры на деле представляют собой заявку на отдельное специальное исследование «Игра актера», которое в рамках мейерхольдовских мастерских ГВЫРМ — ГВЫТМ предполагалось к изданию следующим после брошюры «Амплуа актера», но так и не было осуществлено (см.: [155; 318]). Являясь, в сущности, только первыми набросками будущего научного труда «Игра актера», к проблемам собственно амплуа эти Вводная и Заключительные части отношения не имеют, и, соответственно, в дальнейшем рассматриваться не будут.

Таблицы амплуа делятся на две части — таблицы мужских (М) и женских (Ж) амплуа, каждая из них содержит 17 типов амплуа, при этом 16 типов — парные, идентичные по сценическим функциям и для мужских, и для женских амплуа («герой», «героиня»; «влюбленный», «влюбленная»; «проказник (затейник)», «проказница»; и т.д.); исключениями являются среди мужских амплуа — «хвастливый воин (Капитан)», среди женских — «сводня (сваха)», у них разные действенные сценические функции (см.: [67; 8-9, 12-13]). Еще одно исключение из общей закономерности — *четыре пары* амплуа («герой», «героиня»; «влюбленный», «влюбленная»; «проказник (затейник)», «проказница»; «злодей (интриган)», «злодейка (интриганка)») имеют дополнительное разделение на *первый* и *второй* подтипы: «Первый герой» и «Первая героиня», «Второй герой» и «Вторая героиня»; «Первый влюбленный» и «Первая влюбленная», «Второй влюбленный» и «Вторая влюбленная»; и т.д. У первого и второго подтипов амплуа при общем сходстве сценической функции в действии есть и локальные отличия. Например, у Первого героя сценическая функция:

«Преодоление трагических препятствий <...> в плане патетики (алогизм)», — а у Второго героя: «Преодоление драматических препятствий в плане самоотвержения (логическом)» (см.: [67; 6-7]).

Отвлекаясь на время от собственно мейерхольдовских формулировок, разберемся с самим принципом предложенной Мейерхольдом типологии — разделением амплуа *по функции* участия соответствующих ролей *в сценическом действии*.

В любом театральном сюжете действующее лицо, которое соответствовало амплуа *героя* (если только он — *настоящий* герой, то есть герой как *действующее лицо* трагедии, драмы, мелодрамы), выполняет следующую сценическую функцию: он *преодолеывает препятствия* на пути к той или иной цели; в мелодраме, к примеру, герой преодолевает препятствия, созданные злодеем или злодейкой и призванные нанести какой-либо *вред* страдающим персонажам соответствующей истории и самому герою.

Имеет смысл провести параллели с *функциональным анализом* волшебной сказки, предпринятым В. Я. Проппом. Исследователь среди семи обязательных персонажей волшебной сказки предложил фигуру, которая выступала *антагонистом* героя и оказалась аналогом мелодраматическому злодею, — это, по определению Проппа, *вредитель*: «Его роль — нарушить покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб. Противником героя может быть и змей, и черт, и разбойники, и ведьма, и мачеха и т.д.» (см.: [104; 25]) В круг действий антагониста (*вредителя*) входило собственно вредительство, бой или иные формы борьбы с героем, преследование как самого героя, так и страдающих лиц сказки (см.: [104; 60]).

Если амплуа «злодея» и «злодейки» попали в таблицы мейерхольдовской брошюры благодаря, прежде всего, жанру мелодрамы (режиссер любил этот жанр за его исключительную силу эмоционально-чувственного воздействия на зрителя), то главным источником такого амплуа, как «влюбленный» и «влюбленная», был, вне всякого сомнения, мейерхольдовский *традиционализм* и увлечение *commedia dell'arte*. В итальянской комедии масок молодые влюбленные, чтобы соединиться, *преодолевали препятствия*, которые им устраивали старики и дураки. Более того, существенная часть европейской комедии строилась на сюжетах, в которых влюбленные преодолевали самые разные препятствия на пути к соединению (препятствия, которые вполне логично было назвать «любовными препятствиями», что и сделал Мейерхольд (см.: [67; 10-11])).

Наконец, в мейерхольдовских таблицах представлены амплуа сугубо *функциональные*: «наперсник», «наперсница»; «вестник», «вестница». Сце-

ническая функция роли, принадлежащей к амплуа «вестника», — *сообщить* некую *весть* (вести в сложившуюся действительную ситуацию некую *информацию* о событиях, происходящих за пределами сцены, которая может изменить расстановку сил) или, как сказано в формулировке Мейерхольда: «передача событий, протекающих вне сцены» [67; 8-9].

Теперь имеет смысл привести то мейерхольдовское определение амплуа, которое дано в «Примечаниях» к таблицам амплуа его брошюры: «АМПУА — *должность* актера, занимаемая им при наличии *данных*, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определенно-го *класса ролей*, имеющих установленные *сценические функции* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 14]. И вот еще одна формулировка Мейерхольда: «Амплуа тем помогает реализации роли, что комбинирует целый ряд признаков, исходя из взаимодействия *внешности* и *сценических функций* (курсив мой. — А. Р.)» [84; 49]. Стоит ли удивляться, что таблицы амплуа состоят из четырех колонок: в первой — приводятся «Необходимые данные актера»; во второй — указывается *название* соответствующего амплуа; в третьей — даются «Примеры ролей», относящихся к названному *классу* действующих лиц; в четвертой — формулируются «Сценические функции» ролей этого амплуа.

Патрис Пави, как уже говорилось выше, высказывал осторожную мысль о том, что Мейерхольд занимал особую позицию относительно традиционных представлений о системе амплуа, но если обратиться к иным немногочисленным справочникам, где упоминается мейерхольдовская таблица, то получим совсем иную картину.

Ранее уже приводилось высказывание Ольги Купцовой о намерении Мейерхольда, Бебутова и Аксенова *попытаться* в рамках небольшой брошюры создать *вневременную* и даже «*вечную*» таблицу из 17 пар мужских и женских амплуа, которая могла бы охватить всю драматическую литературу (см.: [56]). Совершенно очевидно, что тональность приведенного высказывания выдает скепсис и нескрываемую иронию автора энциклопедической статьи. Между тем все сказанное данным автором, как бы это ни показалось поначалу странным, — *верно*, хотя и требует определенных оговорок.

Если речь идет о драме как одном из трех *родов литературы* (эпос, лирика драма; то есть драма — *совокупность* всех пьес); если под термином «действие» мы понимаем не только индивидуальный поступок какого-либо персонажа, но и «общий ход событий» [52; 16]; если, наконец, вспомнить, что буквальный перевод с греческого понятия «драма» (*drama*) и означает «действие» (см., напр.: [94; 84]), то предложенная

Мейерхольдом типология актеров и соответствующих ролей действительно носит почти универсальный характер. Слово «почти» здесь поставлено из осторожности.

Принципиально важнее другое, а именно — то, что действенная функция роли *не зависит* от того, каким именно *способом существования* пользуется актер при сценическом воплощении данной роли. Это может быть и *биомеханическая техника* В. Э. Мейерхольда (ритмико-пластический рисунок движений человеческого тела); и метод *проживания роли* по системе К. С. Станиславского; и *имитация образа* согласно техники французской актерской школы или методологии М. А. Чехова; и использование актерской техники любого из вариантов *игрового театра* (например, игровая техника Е. Б. Вахтангова или брехтовское *очуждение* или *остранение*); и др.

С одной стороны, мейерхольдовская таблица амплуа, как и творчество Мейерхольда в целом, опиралось на предшествующую сценическую традицию, а значит — не имеет ограничений при анализе ролей мирового репертуара; а с другой стороны — мейерхольдовская брошюра, как уже говорилось, стала результатом переосмысления места и характера применения системы актерских амплуа в новейшую эпоху режиссерского театра. Конечно, нельзя исключить, что развитие мирового театра и драматургии не потребует уточнения предложенной Мастером системы амплуа или дополнения каким-либо новым типом ролей (или — какими-либо новыми типами ролей). И все же, с учетом, что искусство XX века такого рода изменений не предложило, а современное искусство, начиная с 1960-х годов, носит постмодернистский характер, подобные новации в обозримом будущем маловероятны.

Амплуа 1.

ГЕРОЙ; ГЕРОИНЯ

Амплуа «герой» и «героиня» по праву занимают первые строчки в мужской и женской таблицах мейерхольдовской брошюры. Анализ данного класса ролей надо начинать с амплуа «Первый Герой» и «Первая Героиня». Сценическая функция идентична и для мужского, и для женского вариантов амплуа: «Преодоление *трагических препятствий* [1] в *плане патетики* (алогизм) (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11]. Цифра «1» в приведенной формулировке указывает на то, что Мейерхольдом дается специальное и развернутое определение термина «трагические препятствия», а именно: «Препятствия, возникающие на пути к осуществлению задуманного героями вследствие трагической

их виновности. Эта вина, не являясь по существу, а тем более в частности нарушением каких-либо человеческих этических норм, есть принятие на себя тем или иным лицом драмы *задачи, превышающей пределы возможностей* человеческой личности и связанных с этим ее прав. Препятствия, встречаемые трагическим героем, обязаны своим происхождением не злой воле заинтересованных лиц, но самой *техникой* выполнения задачи, *выводящей человека из человеческого ряда действий и чувств* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 14]. Иными словами, Первый Герой и Первая Героиня ставят перед собой *заведомо невыполнимые задачи* и именно поэтому являются *трагическими* героем и героиней.

В перечне ролей, соответствующих амплуа Первого Героя, приводятся следующие: «Эдип царь, Карл Моор, Отелло, Макбет, Леонт, Анжелло, Брут, Ипполит, Лантенак, Дон Гарсия, Дон-Жуан (Пушкин), Борис Годунов» [67; 6-7].

Данный список показывает, что мейерхольдовская брошюра выходит далеко за рамки творчества самого режиссера. Существенная часть списка представлена героями классических (Эдип царь, Ипполит) и шекспировских (Отелло, Макбет, Брут) трагедий, к которым Мейерхольд-режиссер никогда не обращался. Более того, из приведенного перечня Мастер имел дело только с двумя ролями: во-первых, с пушкинскими Дон Жуаном (Дон Гуаном) в радиоспектакле «Каменный гость» (Всесоюзный радиокомитет, Москва, 1935); и в концертном исполнении той же маленькой трагедии (ГосТИМ, 1937); и, во-вторых, с Борисом Годуновым в неосуществленной постановке одноименной пушкинской трагедии (ГосТИМ, 1936).

Мейерхольдовский *трагический* герой — особый герой, потому что страстно не приемлет отпущенной ему судьбы и бросает ей вызов, вступает с ней борьбу, которую невозможно выиграть. Именно поэтому театр Мейерхольда — театр *трагический*, но *сценически* реализуемый в жанрах *барочной драмы* (кальдероновские постановки: две редакции «Поклонения кресту» в «Башенном театре» 1910 года и в Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов, Териоки, 1912 год; а также «Стойкий принц» в Александринском театре, 1915 год), *романтической драмы* (в Александринском театре: «Два брата», 1915; «Гроза», 1916; «Маскарад», 1917; в ТИМе: «Лес», 1924; в ГосТИМе: «Горе уму», 1928; «Свадьба Кречинского», 1933), *фарсы* («Великодушный рогоносец», Театр Актера, 1922; «Смерть Тарелкина», Театр ГИТИС, 1922), *мелодрамы* («Озеро Люль», Театр Революции, 1923; «Дама с камелиями», ГосТИМ, 1934), *трагикомедии* («Мандат», ТИМ, 1925; «Ревизор», ГосТИМ, 1926; «33 обморока», ГосТИМ, 1935) и др. (подробнее см.: [118; 34-35])

В романтическом ключе решались Мейерхольдом и два пушкинских сюжета. За недостижимым идеалом красоты устремлялся Дон Гуан, который в пушкинской версии вечного сюжета о севильском озорнике и обольстителе обладал натурой артистической и, одновременно, отважной, а потому не пасовал перед несущей ему гибель Статуей командора. Неосуществленная постановка «Бориса Годунова» была пронизана мотивом *одиночества*, выраженным, в том числе, и в специально написанной музыке С. С. Прокофьева. Царь Борис, движимый, возможно, и благородными побуждениями тоже, добился престола, на который не имел права, и стал, в сущности, царем-самозванцем. Тем самым именно Борис открыл ящик Пандоры: путь на царский трон, проложенный Годуновым, захотели пройти многие — Григорий Отрепьев, Тушинский вор, Василий Шуйский... Борис приложил титанические усилия, чтобы изменить собственную участь, но судьба, в конечном счете, взяла свое, и за дерзость Годунову пришлось заплатить гибелью сына и других близких (подробнее см.: [118; 237-255]).

Центральное положение амплуа героя в системе мейерхольдовских амплуа подтверждается и тем, что актерам на амплуа Первого Героя и Первой Героини предъявляются самые жесткие требования по их физическим данным.

В случае Первого Героя данные для актеров нужны такие: «Рост выше среднего. Ноги длинные. Два типа лица: широкое (Мочалов, Каратыгин, Сальвини) и узкое (Ирвинг). Желателен средний объем головы. Шея длинная, круглая. При широких плечах средняя ширина талии и бедер. Большая выразительность рук (кисти). Большие продолговатые глаза, предпочтительно светлые. Голос большой силы, диапазона и богатства тембров. Медиум баритона с тяготением к басу» [67; 6-7]. Для актрис амплуа Первой Героини требования следующие: «Рост выше среднего, ноги длинные, голова небольшая, исключительная выразительность кистей рук. Большие миндалевидные глаза. Два типа лица: Дузе, Сара Бернар. Шея круглая и длинная. Ширина бедер не должна слишком превосходить ширину плеч. Голос большой силы и диапазона, разговорный медиум с тяготением к контральто, богатство тембров» [67; 10-11]. Вполне закономерно, что большое место среди требований к исполнителям занимают *музыкальные характеристики* голоса, ведь для Мейерхольда музыка выступала *субстанцией* творчества.

Вот примеры ролей для амплуа Первой Героини: «Принцесса Турандот (Шиллера), Электра (Софокла), Царь-Деввица, Клеопатра, Инфант Фернандо (Коваленской), Федра, Жанна Д'Арк, Гамлет (Сары Бернар),

Орленок, Медея, Леди Макбет, Мария Стюарт, Фру Ингер, Иордис» [67; 10-11]. Как и в случае с амплуа Первого Героя, в глаза бросаются роли классической трагедии (Электра Софокла, Федра, Медея) и шекспировской трагедии (Гамлет Сары Бернар, Леди Макбет).

Невозможно обойти вниманием роль Гамлета (в исполнении Сары Бернар), попавшую в таблицу женских амплуа. Известно, что Мейерхольд на протяжении нескольких десятилетий и с разной степенью периодичности включал в свои творческие планы намерение перенести на сцену шекспировского «Гамлета», но это постановочное намерение так и не было осуществлено; при этом в разные годы шекспировская трагедия и ее главный герой — виделись режиссеру по-разному (см., напр.: [152; 381-382, 386-396]; [35; 156-164]). А. К. Гладков скептически относился к легенде, будто бы у Мейерхольда, помимо других вариантов выбора актера на роль датского принца (например, И. В. Ильинского (см.: [152; 391])), было и намерение отдать роль Гамлета актрисе, а такой актрисой, конечно же, должна была стать З. Н. Райх. Само существование подобной легенды Гладков связывал с тем, что частично намерение назначить на роль датского принца актрису была Мастером реализована (см.: [35; 157]): в спектакле «Список благодетелей» (ГосТИМ, 1931), поставленном по одноименной пьесе Ю. Олеши, Райх сыграла актрису Елену Гончарову, в репертуаре которой есть роль Гамлета. К. Л. Рудницкий в статье «Портрет Зинаиды Райх» утверждал: «Самыми волнующими были у Райх эпизоды, где Гончарова исполняет отрывки из «Гамлета»» [110; 16]. Вот только история принца датского, согласно драматическому сюжету, представленному Олешей и Мейерхольдом, оказалась не интересной ни в Советском Союзе, ни на европейском Западе.

Мейерхольд в брошюре «Амплуа актера» специально подчеркнул, что роль Дон Фернандо («Стойкий принц», 1915) он относит к амплуа «Первого Героя» (точнее, «Первой Героини») постольку, поскольку эту роль исполняла Н. Г. Коваленская (см.: [67; 6-7]), амплуа которой в труппе Александринского театра было определено как *Ingénue dramatique* и Героиня новой драмы (см.: [80; 28, 29]); в брошюре «Амплуа актера» среди мужских ролей, соответствующих амплуа «Первого Героя», иными словами — героя *трагического*, кальдероновского стойкого принца нет.

Сценическая функция сыгранной актрисой роли: «преодоление трагических препятствий в плане патетики (алогизм)», то есть принц «принимает <на себя> задачи, превышающие возможности человеческой личности»; препятствия, которые пытается преодолеть инфант, «обязаны своим происхождением не злой воле заинтересованных лиц, но самой техникой задачи, выводящей человека из человеческого ряда

действий и чувств» [67; 10-11, 14]. Дон Фернандо Коваленской стремился противостоять фатальным обстоятельствам, опираясь на стойкость в вере, кротость и смирение (свойства, по мнению Мейерхольда, более присущие женщинам), что неизбежно привело его к гибели в плане физическом, но к победе — в плане духовном (в *плане патетики*, по формулировке Мейерхольда). Из двух ранее указанных артистических амплу Коваленской к подобному толкованию сути роли стойкого принца более подходило амплу Героини новой драмы.

Для амплу Второго Героя и Второй Героини предлагается следующая сценическая функция: «Преодоление препятствий *драматического характера* в плане *самоотвержения* (логическом) (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11]. Иными словами, действующие лица данного амплу функционируют в рамках *социальной* сферы, преодолевая препятствия, связанные с низким сословным (как вариант, социальным) происхождением, низким имущественным или карьерным положением, а также обусловленные общим строем жизни. Подобный спектр задач не входил в круг интересов мейерхольдовских героев, именно поэтому их нет среди примеров ролей, соответствующих амплу Второго Героя: «Эдгар, Лаэрт, Вершинин, Лопахин, Колычев, Шаховской, Форд, Эренъен, Фридрих фон Тельрамунд, Дмитрий Карамазов» [67; 6-7].

Исключений тут два и они показательны. Первый пример: роль барона Тузенбаха была написана А. П. Чеховым специально для Мейерхольда, он играл ее в спектакле МХТ (сезон 1900–1901 годов) (см., напр.: [25; 134]) и, позднее, в Труппе русских драматических артистов под управлением А. С. Кошерева и В. Э. Мейерхольда (сезон 1902–1902 годов) (см., напр.: [25; 164]; [43; 27]) и в Товариществе Новой драмы (сезоны 1903–1904 и 1904–1905 годов) (см., напр.: [25; 164]; [43; 171]); роль Вершинина, которую в спектакле МХТ играл Станиславский, Мейерхольду исполнить не довелось. Пример второй: чеховский «Вишневый сад» Мейерхольд ставил в Товариществе Новой драмы (сезоны 1903–1904 и 1904–1905 годов), играл роли Пети Трофимова и Гаева, но не Лопахина (см., напр.: [25; 174]; [43; 123, 171, 215]).

В зрелые годы, работая в Петербурге и в Москве, Мейерхольд к большим чеховским пьесам уже не обращался (спектакль 1935 года «33 обморока» был поставлен по водевилям «Юбилей», «Медведь» и «Предложение»), тем не менее, с помощью ролей Вершинина и Лопахина можно хорошо прояснить суть амплу Второго Героя. Вершинин не может дать волю охватившему его любовному чувству к средней из сестер Прозоровых, ведь у него на руках дочка и больная жена; кадровый воен-

ный, подполковник и батарейный командир, Вершинин — человек долга, а потому он не в силах изменить свою жизнь и вынужден совершить акт *самоотвержения* — оставить Машу. Лопахин всеми силами души жаждет войти в круг семьи Раневской и Гаева, искренне предлагает безупречный с коммерческой точки зрения план спасения вишневого сада, но от собственной природы не уйдешь, и Лопахин, в определенном смысле, тоже совершает акт *самоотвержения* — на торгах Ермолай Алексеевич не может не ввязаться в схватку с богачом Деригановым и не вступить во владение имением, где его предки были крепостными; но, совершив подобный поступок, Лопахин отрезает свою судьбу от участи Раневской, Гаева, Ани, Пети Трофимова и др.

Среди примеров ролей, соответствующих амплу Второй Героини, а именно: «Порция, Имогена, Магда, Нора, Амалия, Леди Мильфорд, Корделия, София Павловна, Купава, Розалинда» [67; 10-11], — стоит обратить внимание на несколько ролей.

Порция в шекспировском «Венецианском купце» готова на *самоотвержение*: ради спасения Антонио, под поручительство которого ее возлюбленный Бассанио занял у Шейлока деньги, Порция намерена отказаться и от личного счастья, и собственного жениха.

Отвергнутая отцом Корделия оказалась единственная из дочерей Лира, пришедшей к нему на помощь: она привлекла французские войска для спасения отца и, тем самым, привела себя к гибели.

Особенно интересны в приведенном списке ролей два женских образа — это Магда и Нора.

Пьесу Г. Зудермана «Родина» Мейерхольд ставил в Херсоне 21 октября 1903 года, спектакль был показан еще один раз 26 ноября 1904 года в Тифлисе, в дальнейшем режиссер к этой драме немецкого драматурга не обращался (см.: [43; 199, 208]). В зудермановской «Родине» традиционный мелодраматический сюжет соединен с новой нищестанствующей героиней: *самоотвержение* Магды заключено в том, что преодолевая косные патриархальные и социальные нормы жизни и отстаивая свое право на самостоятельный и собственный выбор личного и профессионального пути, героиня вынуждена разорвать родственные связи с отцом, которого она по-настоящему и сильно любит, но не находит у него понимания своим поступкам и устремлениям.

«Кукольный дом» — одна из самых любимых ибсеновских пьес Мейерхольда, в разные периоды творчества режиссер пять раз инсценировал эту драму Г. Ибсена, неизменно называя свои постановки по имени главной героини. В Херсоне и в Тифлисе (первая постановка) спектакль

«Нора» был показан по три раза (см.: [43; 199, 200, 201, 204, 206, 209, 213]), что для мейерхольдовской провинциальной практики очень хороший результат, сопоставимый с успехом постановок чеховских и горьковских пьес. В Театре на Офицерской Мейерхольд 18 декабря 1906 года (вторая постановка) сделал корректировку спектакля, в котором В. Ф. Комиссаржевская играла роль Норы давно и успешно. Корректировка заключалась в изменении сценического окружения главной героини. А. А. Измайлов (псевдоним Смоленский), не принявший внесенных режиссурой изменений, писал: «Г. Мейерхольд, строго говоря, оказался тут совершенно ни при чем. <...> От г. Мейерхольда остался только принцип постановки на кончике сцены, *на сквозном ветре*, в каком-то узком проходце, напоминающем сиротливостью своих кирпичного цвета стен не то приемную полицейского участка, не то декорацию убогих любителей в дачной местности, где не нашлось ни портрета на стену, ни четвертого стула. Посередине окно, у окна стол, у стола три стула, в стороне рояль, — точно-точно, как принято у детей, играющих в “представление”. И это несмотря на то, что Гельмер не раз говорит об “уютном” уголке, а Нора замечает, что у них все “красиво и изящно” (курсив мой. — А. Р.)» [129; 88].

На самом деле режиссер визуализировал суть происходящего в ибсеновской драме, ведь Нора совершает, пусть и из благих намерений, социально неприемлемый поступок — подлог, в сущности — уголовное преступление. Ибсеновская героиня делает все возможное, чтобы муж не узнал о содеянном ею, но терпит неудачу, которая открывает ей истину: никакого «кукольного дома», никакого «уютного» уголка, «красивого и изящного», нет и в помине, а есть жизнь одинокая, «на сквозном ветре», как выразился рецензент мейерхольдовской постановки. Самоотвержение Норы, порывающей с мужем и оставляющей своих детей, плохо укладывается в рамки реалистических мотивировок: развязка носит романтический характер, героиня уходит из «кукольного дома», но вряд ли корректен вопрос, куда именно она уходит.

Г. В. Титова утверждает, что причина, на основании которой Мейерхольд первую редакцию «Норы» (Товарищество Новой драмы, Херсон, 1903), третью редакцию (Театр Дома рабочих, Петроград, 1918) и четвертую редакцию (Первый Советский театр имени Ленина, Новороссийск, 1920) ставил «в бытовом антураже»; вторую редакцию (Театр на Офицерской, Санкт-Петербург, 1906) — «стилизованно»; пятую редакцию (Театр Актера, Москва, 1922) — «вообще без декораций», заключалась в том, что «<...> сценарная (пантомимическая), то есть собственно театральная структура действия “Норы” во всех этих случаях неизбежно сохраняется. Ведь “кукольный дом” Норы — это не мягкие пуфики уютного гнез-

дышка <...>, а иллюзорный мир, куда ее поместили сначала отец, потом муж. Так же, как и маски куколки-дочки и куколки-жены, которые она носила им в угоду (курсив мой. — А. Р.)» [147; 412].

Последняя, пятая мейерхольдовская редакция ибсеновской пьесы получила название «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд» и была подготовлена на сцене Театра Актера за три дня, оформление к спектаклю было вообще сделано в последний момент. И. А. Аксенов свидетельствовал: «За несколько часов до начала представления выгородили декорацию. Она была выдержана в стиле Пикассо и сделана из подручного материала: старых боковиков, повернутых к публике изнанкой, колосниковых правил, крючьев и подмосточных станков. Поверх плоскостей сооружения пустили фиолетовую и красную струю света. Городили декорацию студенты ГВЫРМа — Зинаида Райх, Сергей Эйзенштейн и Василий Фёдоров; работа эта проводилась ими в порядке зачета» [2; 59]. По другим сведениям, в число студентов ГВЫРМа, трудившихся над оформлением пятой «Норы», следовало бы включить еще А. Кельберера и В. Люце (см.: [90; 2-3]), а для самой «установки были использованы старые, перевернутые наизнанку декорации, части павильонов, колосниковые правила и пр. Обработанная таким образом сцена давала впечатление, что все рушится, все летит к черту на дно» [90; 2-3].

Растерянность большей части критики можно продемонстрировать на примере В.И. Блюма, который написал в рецензии: «Декорация... У некоторых зрителей можно было прочесть в глазах немой вопрос: это футуризм? конструктивизм?.. Можем успокоить: ни то, ни другое. <...> Невозможно было удержаться *от хохота*, когда Торвальд, озираясь на эту неубранную от вчерашнего спектакля сцену, с полным убеждением произнес: “Как уютно у нас здесь!” А перевернутая задом декорация так удачно подчеркивала истинно норвежский колорит этого уюта, на чисто датском она гласила: “№199 К. Незлобин”» [120; 26-27]. Впрочем, среди рецензентов нашлись и те, кто адекватно прочитал замысел Мейерхольда, вот характерный пример: «Павильонного уюта нет. “Прелести” буржуазно-ресторанного комфорта: пуфики, кресла, камин с часиками, коврики и занавесочки, выметены вон. Сцена разворочена и раскрыта во всю глубину и высоту. Беспokoйно, стремительно взбудоражены на ней осколки декораций, помосты, брусья; “исподней” стороной повернуты к зрителю куски каких-то павильонов. Все это по-своему конструировано, организовано и зажжено цветными лучами прожекторов. Свет и тени расчлениают воздух и перспективно, трехмерно выделяют плоскости строительного материала. “Кукольный дом”, а не меблированная комна-

та! Он готов развалиться, он уже взметен на воздух протестующим духом героини — Норы. Он уже знаменует ее трагедию, ее душевную борьбу, ломку и революцию» [37; 31].

Требования к актерам на роли амплу Второго Героя следующие: «Допускается меньший рост, более высокий голос, меньшая подчеркнутость требований, чем к первому герою» [67; 6-7]. Столь же щадящие требования и к актрисам на роли Второй Героини: «Допускается меньший рост, более высокий голос, меньшая подчеркнутость требований параграфа 1-го (то есть требований к данным первой героине. — А. Р.)» [67; 10-11].

Амплуа 5.

ЗЛОДЕЙ и ИНТРИГАН; ЗЛОДЕЙКА и ИНТРИГАНКА

Как уже говорилось ранее, мейерхольдовский злодей (интриган) выступает *антагонистом* героя и в брошюре «Амплуа актера» представлен в двух подтипах — Злодей и Интриган Первый, Злодей и Интриган Второй.

Второе определение данного амплуа (Интриган) предполагает, что злодей, как и его протагонист — герой, включены в сюжет, основу которого составляет *интрига*. В примечаниях к таблицам амплуа мейерхольдовской брошюры дается следующее определение: «Интрига — взаимосплетение последовательности *внешних* препятствий и *внешних* способов их *преодолевания*, сознательно вносимых в действие драмы заинтересованными персонажами (курсив мой. — А. Р.)» [67; 14]. Специфика мейерхольдовской режиссерской методологии заключена в том, что Мейерхольд в зрелые годы (в традиционалистский период творчества и в 1920-е — 1930-е годы) не брал к постановке пьесы, сюжет которых не содержал интриги, то есть взаимосплетения *внешних препятствий*, создаваемых, в том числе, и злодеями, и *внешних* способов их *преодолевания*, что является, прежде всего, действенной функцией героев. Желательно при этом, чтобы интрига *опиралась на предмет*, то есть, чтобы внешне выраженные действия одних лиц и внешне выраженные противодействия других лиц были направлены на конкретную вещь, как, например, платок в интриге шекспировского «Отелло», бриллиантовый солитер и его стразовая копия в сухово-кобылинской «Свадьбе Кречинского», браслет в лермонтовском «Маскараде». Вот что утверждал Мейерхольд: «Признак театральности пьесы — участие в основе интриги *действующего* предмете, напр., письмо в «Ревизоре», браслет в «Маскараде»» [84; 23].

В мейерхольдовском движенческом театре *психологизм* достигался *апсихологическими методами*, все подробности и детали поведения персонажа передавались сугубо *внешними средствами* — *пластикой* и *речью*, которая мыслилась режиссером тоже как *пластика* (достаточно вспомнить такие формулировки Мейерхольда: «слова должны *падать* как капли в глубокий колодезь (курсив мой. — А. Р.)» [68; 133]; «слова должны *соскакивать* с концев губ как шарики, горошины, бисер и *разбрасываться* по сценической площадке (курсив мой. — А. Р.)» [84; 34]; «отчетливо сказанная фраза *пробьется* сквозь стену любой толщины (курсив мой. — А. Р.)» [35; 282]; «актер, ставший в *верный физический ракурс*, верно произнесет текст (курсив мой. — А. Р.)» (цит. по: [35; 298]); и др.). Именно особенности мейерхольдовской режиссерской методологии диктовали необходимость *внешней выраженности* действий лиц, занятых в сюжете. Вот одно из высказываний Мейерхольда на эту тему: «Самое сценичное в драме — это *зримый* процесс принятия героем решения (курсив мой. — А. Р.)» (цит. по: [35; 298]).

Сценическая функция амплуа Злодея и Интригана Первого следующая: «Игра губительными препятствиями, им же созданными» [67; 6-7]. Примеры ролей такого амплуа: «Яго, Франц Моор, Сальери, Клавдий, Антоний («Буря» и «Юлий Цезарь»), Эдмунд, Геслер» [67; 6-7]. Совершенно очевидно, что перечисленные действующие лица являются *двигателями* интриги в соответствующих сюжетах, особенно наглядно это для шекспировских персонажей — Яго, Клавдия, Эдмунда, Антонио («Буря») и др.

Именно Яго, заполучив потерянный Дездемоной платок, подбрасывает его Кассио и делает так, чтобы Отелло обратил внимание на подаренный им жене платок, который находится у Кассио, что и привело к трагической развязке. Возможно, поэтому Мейерхольд утверждал следующее: «Главное в «Отелло» не тема любви и ревности, а тема зла, интриги и клеветы. Главное действующее лицо — это *зловещая машина* коварной интриги, под колесами которой гибнут Отелло и Дездемона. Отсюда главный герой — страшный *машинист* Яго (курсив мой. — А. Р.)» [35; 344].

О важности интриги в «Отелло» Мейерхольд говорил не случайно, еще в Студии на Бородинской, в руководимом им классе сценических движений, Доктор Дапертутто столкнулся с шекспировской трагедией, когда на одном из занятий присутствовал итальянский поэт-футурист Ф.-Т. Маринетти (1876 — 1944). Мейерхольд высказался о случившемся так: «Он (Маринетти. — А. Р.) предложил группе лиц, показавших ему «Клеопатру» (три действующих лица и четыре «слуги просцениума»), тему «Отелло» для представления *ex improviso*. Ученики, сговорившись в течение трех минут (не уходя с «площадки») об основных этапах трагедии, разыграли сцену,

длившуюся также не более трех минут и давшую экстракт шекспировской трагедии» [84; 10]. Возможно это стало именно потому, что стержнем сюжета «Отелло» является *интрига, опирающаяся на платок*.

Клавдий предательски убил короля, отца Гамлета, и завладел престолом и королевой; Эдмунд оклеветал брата и занял его место; Антонио свергнул своего брата Просперо и изгнал его из Милана. Каждый из трех названных шекспировских персонажей играет в соответствующих сюжетах губительными препятствиями, им же созданными.

Тарелкина нет в списке примеров ролей амплуа Злодея и Интригана Первого, но актер М. А. Терешкович, игравший эту роль в «Смерти Тарелкина» (Театр ГИТИС, 1922), справедливо считался в мейерхольдовской труппе актером на амплуа злодея (см., напр.: [99; 5]). Действительно, Тарелкин в комедии-шутке А. В. Сухова-Кобылина выкрал компрометирующие Варравина документы и намеревался, скрывшись после мнимой смерти под фамилией Копылов, шантажировать своего бывшего начальника, то есть Тарелкин предполагал *играть губительными препятствиями, им же созданными*.

Сценическая функция («Игра губительными препятствиями, ею же созданными» [67; 10-11]) амплуа Злодейки и Интриганки Первой аналогична амплуа первого злодея. Примеры ролей: «Регана, Клитемнестра, Кабаниха, Иродиада, Ортруда» [67; 10-11], — говорят о том, что и первые злодейки выступают *мотором* интриги в соответствующих историях.

Из перечисленных персонажей Мейерхольд в своей сценической практике встречался лишь с одной героиней — Кабанихой, поскольку ставил «Грозу» в Александринском театре в 1916 году; по сюжету драмы А. Н. Островского мать Тихона преследует свою невестку Катерину и тем самым играет губительными препятствиями, ею же созданными.

Данные, необходимые для актеров амплуа Злодея и Интригана Первого, такие: «Голос или низкий (Шпион в “Анжело”), или высокий (Мелот “Вагнера”). Рост желателен средний. Глаза безразличны (допустимо *косоглазие*). Подвижность лицевых мышц и глаз для “игры на два лица”. *Неблагополучия в пропорциях* допустима (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7]. Сопоставляя эти требования с данными, которые необходимы актеру амплуа героя, стоит отметить следующее: Мейерхольд, с одной стороны, отдавал дань *стереотипу*, согласно которому герои прекрасны, а злодеи, скорее всего, обладают некими физическими недостатками; но, с другой стороны, режиссеры не могут не учитывать, а тем более — игнорировать свойственные людям стереотипы, поскольку эти стереотипы диктуют *зрительские ожидания* при восприятии сценической игры тех или иных действующих лиц. Аналогичный подход обнаруживается и к данным, не-

обходимым для актрис амплуа Злодейки и Интриганки Первой: «Голос низкий, большого диапазона и сильный. Рост выше среднего. Глаза большие (допустимо *косоглазие*), подвижные. Допускается *крайняя худоба и костлявость* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 10-11].

Сценическая функция амплуа Злодея и Интригана Второго следующая: «Игра губительными препятствиями, не им созданными» [67; 6-7]. Примеры ролей такого амплуа: «Василий Шуйский, Смердяков, Шприх, Загорецкий, Розенкранц, Гильдештерн, Казарин» [67; 6-7].

Событийный ряд спектакля «Маскарад» (Александринский театр, 1917) Мейерхольд сформулировал следующим образом: «В первой части (всего в спектакле их было три; курсив далее мой. — А. Р.) все для зарождения ревности, здесь дан первый толчок для развития драматической коллизии. Здесь на сложном фоне выделены две фигуры: Нина и Арбенин. Во второй части Арбенин сводит счеты с князем и баронессой Штраль, и только в третьей части он возвращается в основное русло драмы, к борьбе с Ниной. Слегка намеченное в первой части — роль Шприха в свете — во второй части развито с большою подчеркнутостью. *Интрига* действует со всей силой. Здесь и подметывание писем, и подуськивание, и ловушки в игорных домах. Видимо, что чья-то *невидимая рука* (Неизвестный) уже приступила к дирижированию. Шприх кажется *наемным шпионом* и *наемным интриганом*. *Главное действующее лицо* выступает в третьей части. Это — Неизвестный. Мы его видели только в кратком миге, на балу второй картины. Но уже там заметили, какую роль дано ему сыграть в судьбе Арбениных. Неизвестный добывает свою жертву тогда, когда *прислужники* его (Шприх и Казарин) достаточно подготовили дело» [72; 303]. Иными словами, Шприх и Казарин в мейерхольдовском «Маскараде» 1917 года были интерпретированы Мейерхольдом как *подручные* Неизвестного, который ведет роковую интригу против Арбенина, а Шприх и Казарин выступали всего лишь *исполнителями* его воли и его плана мести, то есть они играли *губительными препятствиями, не ими созданными*.

Очевидно, что аналогичную функцию в чужой игре исполняют и другие перечисленные в примерах ролей действующие лица. Так, к примеру, Василий Шуйский пушкинской трагедии при жизни царя Бориса служил ему, выдавал себя за его сторонника, то есть играл губительными препятствиями, не им созданными. Смерть Бориса Годунова, а потом и гибель Самозванца, выдававшего себя за царевича Димитрия, открыла для Василия Шуйского путь к российскому престолу. Исторический Василий Шуйский принял активное участие в свержении Самозванца и под именем Василий

IV Шуйский занимал российский престол с 1606-го по 1610-й годы, но, в свою очередь был свергнут, насильственно пострижен в монахи и выдан полякам, в плену у которых последний царь династии Рюриковичей и закончил свои дни. Розенкранц и Гильденстерн приставлены к Гамлету королем, они ведут свои роли в игре, продиктованной Клавдием.

Аналогична сценической функции Злодея и Интригана Второго и действительная функция Злодейки и Интриганки Второй: «Игра губительными препятствиями, не ею созданными» [67; 10-11]. Вот примеры ролей данного амплуа: «Гонерилья, злые феи, Мачехи, Молодые ведьмы, Сестры Сандрильоны, “Ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой” (Пушкина)» [67; 10-11].

Наиболее показательна тут роль Гонерильи, которая вносит свою лепту в игру губительными препятствиями, но игра эта затеяна не ею и инициатива тоже принадлежит не ей.

Требование к данным актрис на амплуа Злодейки и Интриганки Второй такие: «Голос безразличен. Определенных требований к росту и фигуре нет» [67; 10-11]. В отличие от актрис на амплуа Злодейки и Интриганки Второй, требования к актерам на амплуа Злодея и Интригана Второго — есть, но требования лишь такие: «Меньшая подчеркнутость требований, чем к первому (то есть, к Злодею и Интригану Первому. – А. Р.)» [67; 10-11].

Амплуа 11.

ДРУГ (НАПЕРСНИК); ПОДРУГА (НАПЕРСНИЦА)

Это сугубо функциональное амплуа, сценическая задача Друга (Наперсника): «Поддержка, содействие и побуждение того лица, с которым он связан, *объяснять* свои поступки (курсив мой. — А. Р.)» [67; 8-9]. Чаще всего действующие лица данного амплуа используются для того, чтобы вызвать на откровение некий персонаж, который рассказывает другу то, что на самом деле необходимо сообщить публике. Среди примеров ролей амплуа Друга (Наперсника): «Горацио, Артемида (см. параграф 16), Банко» [67; 8-9]. Показательно, что первым указан друг Гамлета, на особое пристрастие Мейерхольда к одноименной шекспировской трагедии указывалось ранее.

Сценическая функция амплуа Подруга (Наперсница) аналогична задачам, решаемым актерами амплуа Друг (Наперсник): «Поддержка и побуждение того лица, с которым она связана, *объяснять* свои поступки» [67; 12-13]. Среди примеров ролей: «Эмилия, Служанки, Приятельницы, не ведущие самостоятельной интриги» [67; 12-13]. Сцены с участием Эмилии играют важную роль в раскрытии чувств и переживаний Офелии.

И если к исполнительницам ролей амплуа Подруга (Наперсница) требований нет, такие роли доступны актрисам с любыми данными, то для актеров амплуа Друг (Наперсник) одно требование все-таки есть: «Рост не должен превышать роста лица, с которым он связан» [67; 8-9].

Амплуа 15.

ВЕСТНИК; ВЕСТНИЦА

Еще одно сугубо функциональное амплуа, его сценическая функция совершенно идентична и для амплуа Вестника, и для амплуа Вестницы, а именно: «Передача событий, протекающих вне сцены» [67; 8-9, 12-13]. В таблице «Амплуа актера» приводятся лишь примеры ролей вестников: «Воин “Антигоны”, Конюший “Ипполита”, Патриарх (“Борис Годунов”), Тень (“Гамлет”)» [67; 8-9]. В «Антигоне» Софокла стражник сообщает Креонту, что его указ нарушен, кто-то совершил символическое погребение Полиника. Гамлет узнает от Тени, призрака отца, тайну его смерти. Играть роли амплуа Вестник и Вестница могут, соответственно, актеры и актрисы с *любими* данными.

Амплуа 16.

ТРАВЕСТИ

Функциональное амплуа, когда актрисы играют роли мужчин или роли женщин, которые переодеваются в мужскую одежду и выдают себя за мужчин, среди примеров таких ролей в брошюре указаны следующие: «Мальчики, паж, Конрад (“Жакерия”), Фортунье (Мюссе), Керубино (“Фигаро”)» [67; 12-13]. В комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» важные повороты в интриге занимают эпизоды, в которых графиня и Сюзанна сначала наряжают Керубино девушкой, а потом — Керубино обнаруживают среди деревенских девушек, пришедших поздравлять вступающих в брак Сюзанну и Фигаро.

В том случае, когда женские роли играют актерами-мужчинами, таблицами амплуа дается только один пример: «Прачка Сухова-Кобылина (“Смерть Тарелкина”)» [67; 8-9]. Речь идет о действующем лице, которое в комедии-шутке А. В. Сухова-Кобылина обозначено так: «Людмила Спиридонова Брандахлыстова — прачка. Колоссальная баба» [137; 141]. В мейерхольдовской постановке «Смерти Тарелкина» (Театр ГИТИС, 1924)

эту роль играл М. И. Жаров (1899–1981), его мужская роль и призвана была придать фигуре прачки необходимую «колоссальность». В. Н. Соловьев отмечал: «Достаточно ярким и выразительным был <...> Жаров, исполнивший роль портомой (прачки. — А. Р.) Людмилы Брандахлыстовой, любовницы Силы Копылова» [133; 75]. Кроме того, назначение Жарова на эту роль стало, наряду с «аппаратами для игры» В. Ф. Сепановой, одним из *аттракционов*, введенных режиссером-стажером С. М. Эйзенштейном в спектакль «Смерть Тарелкина». В полной мере травестирование женских ролей за счет назначения на исполнение этих ролей актеров-мужчин как один тип аттракциона в целой системе других С.М. Эйзенштейн развернул уже в своей самостоятельной режиссерской работе — в спектакле «Мудрец» (Первый театр Пролеткульта, 1923).

Требований к данным исполнителям ролей амплуа травести нет, не формулируется и сценическая функция данного амплуа.

Амплуа 17.

СО-ДЕЙСТВУЮЩИЕ

Сценическая функция одинакова для ролей и мужских, и женских: «Принятие на себя таких функций главных действующих лиц, какие теми не могут быть выполнены по экономии действия». Примеры мужских ролей: «Убийцы, Гуляющие, Воины, Придворные, Гости». Примеры женских ролей: «Гости, гуляющие, подруги и проч.» [67; 12-13] Специальных требований к исполнителям ролей со-действующих нет.

В первой главе представленного исследования приведено описание мейерхольдовской брошюры «Амплуа актера», анализируется структура таблиц мужских и женских амплуа и примечаний к ним.

Дается обоснование примененного Мейерхольдом к анализу системы амплуа функционального метода и мейерхольдовской классификации амплуа по сценической функции участия ролей соответствующего класса в драматическом действии. Показано, что каждое из семнадцати приведенных в таблицах мужских и женских амплуа представлено по четырем разделам (четырем колонкам), а именно: требования, предъявляемые к данным актера (актрисы) того или иного амплуа; название амплуа; примеры ролей этого амплуа; сценическая функция данного амплуа.

На материале анализа амплуа «герой» и амплуа «злодей» показан содержательный смысл разделения разных классов ролей по сценической функции, приведены и проанализированы мейерхольдовские определения терминов «амплуа» и «трагические препятствия».

Изучение приведенных в таблицах амплуа проведено преимущественно на материале творчества Мейерхольда, но при этом показано, что предложенная в таблицах классификация амплуа по функции в действии и принципы использования такой системы амплуа значительно шире, чем мейерхольдовский театр. Роли, соответствующие приведенным в таблицах амплуа, могут быть сценически воплощены в технике разных театральных систем и в разных актерских методологиях (проживание роли, имитация роли, техника игрового театра, брехтовское остранение и очуждение — и др.).

Трагическим содержанием театра Мейерхольда обосновано первое место среди других амплуа классу ролей, соответствующих амплуа героя (героини), и прежде всего — героя первого (героини первой), поскольку действующие лица этого амплуа преодолевают трагические препятствия, то есть препятствия, заведомо непреодолимые. Трагический характер мейерхольдовского театра обуславливает и самые высокие, по сравнению с другими амплуа, требования к физическим данным, необходимым исполнителям ролей первых героев и героинь, небольшие послабления сделаны для исполнителей ролей вторых героев и героинь, но все равно эти требования более жесткие, нежели те, что требуются для других амплуа.

Анализ содержания амплуа злодей и интриган (злодейка и интриганка) продемонстрировал тесную связь этого класса ролей с особенностями компоновки действия в мейерхольдовских спектаклях, а именно — с требованием иметь в сценическом сюжете интригу с обилием внешне выраженных поворотов, при этом желательно, чтобы интрига опиралась на предмет.

Определение термина «интрига», имеющееся в примечаниях к таблицам амплуа, позволило продемонстрировать, какое важное значение в движенческом театре Мейерхольда, где произнесение слова — это тоже движение, имеет зримо выраженное действие, будь то прием игры с вещью или интрига, опирающаяся на предмет.

Показано, что имеющийся для исполнителей ролей амплуа злодей и злодейка допуск в физических данных разного рода изъянов (неблагополучие в пропорциях, худоба, костлявость и пр.) есть, с одной стороны, дань определенным стереотипам, но, с другой стороны, — это и фиксация необходимости учитывать законы восприятия, дань зрительским установкам и сценическим ожиданиям публики, которые театр не может игнорировать.

Помимо традиционных амплуа герой (героиня) и злодей (злодейка) были рассмотрены и сугубо функциональные амплуа: друг (наперсник) и подруга (наперсница); вестник и вестница; травести и со-действующие.

Глава вторая.

ТРАДИЦИОНАЛИСТСКИЕ АМПЛУА

К достижениям старинных театров подлинно театральных эпох Мейерхольд обращался не только в собственно традиционалистский период своего творчества 1910-го — 1918-го годов, на *ковре традиционализма* были развернуты и основополагающие мейерхольдовские опыты 1920–1930-х годов. Традиционализм оказал влияние на все компоненты режиссерской методологии Мейерхольда, в том числе и на понимание места и роли актерских амплуа в создании сценических образов и формировании режиссерской композиции спектакля.

Амплуа 2.

ВЛЮБЛЕННЫЙ; ВЛЮБЛЕННАЯ

Совершенно очевидно, что истоком данного артистического амплуа стали роли влюбленных в представлениях *commedia dell'arte* и их исполнители. Влюбленные в итальянской комедии масок, чтобы соединиться, преодолевают с помощью слуг препятствия, которые им чинят старики и дураки (отцы и опекуны, Доктора и Капитаны).

Амплуа Влюбленный и Влюбленная делятся на два подтипа.

Амплуа Влюбленный Первый и Влюбленная Первая выполняют одинаковую сценическую функцию: «Активное преодоление любовных препятствий в плане *лирическом* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11].

Примеры мужских ролей, соответствующих амплуа Влюбленный Первый, следующие: «Ромео, Молчалин [2], Альмавива, Калаф» [67; 6-7]. Ромео и Калаф — это классические влюбленные, преодолевающие препятствия, мешающие им соединиться с Джульеттой и Турандот соответственно. Каждый из них преодолевает препятствия именно в плане *лирическом*, чтобы единолично владеть возлюбленной и никогда с ней не расставаться. Влюбленность графа Альмавива не столь чиста и возвышенна, как у Ромео и Калафа, но с точки зрения *функционального анализа* граф должен быть отнесен именно к амплуа Влюбленный Первый, ведь ради удовлетворения своего влечения к Сюзанне Альмавива настойчиво преодолевает одно препятствие за другим.

Иной случай — роль Молчалина, помеченная цифрой «2». Речь идет о приеме, который Мейерхольд назвал термином «Парадоксальная композиция» и определил так: «В целях большего овладения вниманием аудитории для достижения поставленного себе задачей эффекта драматургии прибегают иногда к *смещению* или *полному обращению композиции*; так традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости и наоборот, или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы. Весьма распространенное явление природы, называемое закатом, дает достаточно полное понятие о природе подобного эффекта. Наблюдатель, до механичности привыкший видеть теплые тона на первом плане и учитывать их деградацию в холодные по мере удаления к горизонту, а потому склонный вообще отождествлять понятие дали с таким цветораспределением, неизбежно поражается, увидав красно-оранжевый тон горизонта и синий цвет первого плана (курсив мой. — А. Р.)» [67; 14]. Есть еще и дополнение к данному мейерхольдовскому определению: «Наиболее примитивным применением парадоксальной композиции является *простая пародия*, откуда большая распространенность метода в комических построениях (курсив мой. — А. Р.)» [67; 14].

Попробуем разобраться. Мейерхольда не интересовало школьное представление о Молчалине, который, как сказано у автора комедии «Горе от ума», готов «угождать всем людям без изъятья». Режиссера интересовала *функция* данного лица в *действии*, ведь Молчалин по отношению к Софье играет роль именно *влюбленного*, хотя за дочкой своего благодетеля Фамусова Молчалин ухаживает не по любви, а «по должности», ради выгоды изображая роль воздыхателя. Любой режиссер, берущийся за постановку грибоедовской комедии, должен дать внятный сценический ответ, почему в его спектакле «девушка, сама не глупая, предпочла дурака умному человеку» (А. С. Грибоедов).

В мейерхольдовской постановке «Горе уму» (ГосТИМ, 1928) роль Софьи, как известно, играла З. Н. Райх, а роль Молчалина была отдана М. Г. Мухину (1889 — 1963), актеру фактурной и благородной внешности, высокому и стройному, что вполне соответствовало тем требованиям, что предъявлялись актерам на амплуа Влюбленного Первого, а именно: «Рост не ниже среднего, ноги длинные. Выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (тенор). Отсутствие полноты» [67; 6-7]. Иными словами, Софья в мейерхольдовском спектакле «Горе уму» была ослеплена любовной страстью к красавцу Молчалину и оказалась, как это часто бывает, не способной здраво судить о достоинствах и недостатках своего избранника. Отзывов об игре Мухина в этой роли совсем мало,

вот мнение из рецензии Ю. В. Соболева: «Неожиданно остро и вполне в грибоедовском рисунке показан Молчалин, прекрасно играемый Мухиным» [130; 267]. Высказывание рецензента, конечно, информативно не слишком насыщено, но показывает, что с ролью артист, по меньшей мере, справился.

Продемонстрировать, как работает *парадоксальная композиция*, можно и на примере роли Чацкого — роли, которую в мейерхольдовском спектакле «Горе уму» сыграл Э. П. Гарин (1902–1980). Мейерхольд говорил: «Гарин — *простак-эксцентрик*, и он в роли Чацкого (амплуа — *влюбленный*) дает то, что надо, так как он одержим идеями, он — *горе-влюбленный*. Простак *барахтается* в этой роли — это и есть то, что надо (курсив мой. — А. Р.)» [84; 51]. Чацкий в сюжете грибоедовской комедии выступает как неудачливый соперник Молчалина, более того — он проявляет себя как *простак* в любви: Чацкий не видит подлинной Софьи; ему даже в голову не приходит мысль, что высмеиваемый и презираемый им Молчалин может быть ему соперником.

Вот еще одно высказывание Мастера, который пояснял назначение Гарина на роль Чацкого следующей логикой: «Гарин — это *простак-эксцентрик*. Так я его амплуа определяю. И вот простак-эксцентрик в тяжелом положении: изображать влюбленного — это преодолеть все препятствия, которые становятся на его пути. Но какой же он влюбленный? Он — “горе-влюбленный”, у него не выходит это дело, потому что мозг его заполнен прекрасными идеями, а, как вам известно, влюбленному никакие идеи не нужны. [Чацкий] одержим идеями, <...> ему не нравится, как мир построен. <...> он не приемлет мир. Ему тесно в этом мире <...>. Значит, он “горе-влюбленный” (курсив мой. — А. Р.)» [79; 32-33].

Но собственно игра Гарина как драматического артиста составляла лишь одну грань образа Чацкого, другую часть взяло на себя «новое действующее лицо» — романтическая *музыка*, которая, по мысли Мейерхольда, звучала в доме Фамусова благодаря Чацкому-музыканту, садившемуся за рояль при каждой возможности (звучали фрагменты произведений Ф. Шопена, Ф. Листа и др.). При этом «музыка нигде не иллюстрировала переживаний Чацкого, она вела свою партию и эта партия была его душа, его внутренний мир, бесконечно богатый и глубокий» [34; 190, 192]. Именно эта грань маски Чацкого — Чацкого-творца, Чацкого-художника, Чацкого-музыканта — и делала героя Э. П. Гарина *лирическим* героем мейерхольдовской постановочной постановки «Горе уму» и героем *романтическим* — героем одиноким и лишним в фамусовском доме, как одиноким и лишним ощущал себя Мейерхольд в социально-политических и эстетических реалиях советского театра в 1928 году.

В связи с разбором смысла термина «парадоксальная композиция» стоит привести следующее высказывание Мейерхольда: «Неверно, что современному режиссеру не нужно понятие “амплуа”. Вопрос лишь в том, как этим понятием пользоваться. Вот хотите <...> *парадокс*: я должен знать, кто у меня в театре “любовник”, для того чтобы не поручать ему ролей “любовников”. Я много раз наблюдал, как неожиданно интересно раскрывается актер, когда работает в некоей борьбе со своими прямыми данными. Ведь они все равно никуда не денутся, но как бы проаккомпанируют созданному им образу. Нет ничего скучнее провинциальной героини, играющей Катерину. Прелесть Комиссаржевской была как раз в том, что она играла героинь, совершенно не будучи “героиней”. Актер так устроен, увы, что, получая роль по своему прямому амплуа, он вообще перестает работать, словно считая, что его вывезет звук или фигура. Чтобы натолкнуть актера на труд, надо иногда сознательно дать ему *парадоксальную задачу*, решая которую он должен будет сам опрокинуть свои “нормы”. В моей практике такой метод распределения ролей почти всегда оправдывал себя (курсив мой. — А. Р.)» [35; 298].

Примеры ролей для амплуа Влюбленная Первая следующие: «Дездемона, Джульетта, Федра (Еврипида), Офелия, Юлия (Островского), Нина (“Маскарад”)» [67; 6-7]. Действительно, особенно такие действующие лица, как Дездемона, Джульетта, Офелия, Юлия Тугина и др. преодолевают любовные препятствия в плане *лирическом*, чтобы соединиться с избранником и тем самым реализовать личную судьбу, либо, как в случае с лермонтовской Ниной, не дать Арбенину разрушить собственную жизнь. Нина с честью проходит устроенное ей Арбениным испытание и погибает, но и перед лицом смерти она не признается в измене, поскольку признаваться ей — не в чем.

На материале ролей амплуа Влюбленная Первая тоже можно показать, как Мейерхольдом использовалась *парадоксальная композиция*. Речь идет о спектакле «На полпути» по пьесе современного Мейерхольду английского драматурга Артуро Пинеро, режиссер осуществил постановку этой драмы на сцене Александринского театра в 1914 году с декорациями А. Я. Головина и с Е. Н. Рожиной-Инсаровой в главной роли — в роли Зои Блондель, которая рассорилась со своим мужем Теодором, и теперь каждый из супругов пытается выстроить свою личную жизнь.

В рецензии на мейерхольдовский спектакль А. Р. Кутель в привычной для себя манере упрекал режиссера в том, что тот, приступая к постановке драмы А. Пинеро, не удосужился внимательно прочитать выбранную для работы пьесу. Подробно рассказывая о последовавших вследствие этого сценических несуразностях, критик писал о том, что

«роли розданы самым несообразным образом», а именно: «<...> легкомысленную особу, почти кокотку, мисс Аннерли, играет г-жа Стравинская, актриса, которой порою искренне любуешься, когда она играет *серьезных, вдумчивых, сосредоточенных* женщин. Она — прекрасная Lise, например, в “Живом трупe” — настоящее воплощение *нравственности, чистоплотной натуры*. Но когда г-жа Стравинская изображает кокотку, со своим *чистым лицом и ясным, я бы сказал, целомудренным голосом* — это какое-то недоразумение (курсив мой. — А. Р.)» [53].

Ярый противник любой режиссуры и, особенно, режиссуры мейерхольдовской, Кугель упустил из виду, что А. Пинеро по меньшей мере дважды упоминает, что у мисс Анерли (такова фамилия героини в тексте пьесы. — А. Р.) «детское» лицо. Драматург, а вслед за ним и режиссер, который здесь *парадоксально* использовал *актерские данные* И. А. Стравинской, — пытались, выражаясь языком Станиславского, «оправдать» поступок Теодора Блонделя, который из-за размолвок с женой, Зоей Блондель, сделал опрометчивый шаг и сблизился с мисс Анерли, за игрой ее во влюбленность и за ее детским и целомудренным обликом Теодор Блондель не разглядел корыстную, безнравственную и беспринципную натуру.

Требования, которые предъявляются исполнительницам ролей амплуа Влюбленная Первая, следующие и довольно жесткие: «Рост не ниже среднего, ноги длинные для переодеваний, выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (сопрано). Не слишком развитый бюст» [67; 6-7].

Амплуа Влюбленный Второй (простец) и Влюбленная Вторая тоже выполняют одинаковую сценическую функцию: «Преодоление любовных препятствий в плане *этическом* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11].

Примеры ролей для амплуа Влюбленный Второй (простец) следующие: «Парсифаль, Тихон (Гроза), Тесман, Карандышев, Освальд, Треплев, Царь Федор, Алеша Карамазов» [67; 6-7].

Суть данного амплуа хорошо видна на примере роли Тихона в мейерхольдовской постановке «Грозы» (Александринский театр, 1916). Назначая на эту роль Н. Н. Ходотова, режиссер рассчитывал на присущие данному исполнителю данные *актера-неврастеника*. И. О. Абельсон в своей рецензии не без сожаления отметил: «Г. Ходотов, думается, рано забросил своего Кудряша и принял облик *безвольного* Тихона. Артист ведет роль в излишне *расслабленном* тоне (курсив мой. — А. Р.)» [93; 320]. Невысокого мнения о герое Ходотова был и Кугель: «От Тихона требуется соответственная красочка общей картине <...>: <...> если по характеру ничтожен, так уж такое ничтожество, чтобы оно не только сквозило изо всех пор существа, но чтобы вся фигура была покрыта вывеской нич-

тожества» [55; 328-329]. Однако уничижительная оценка не помешала Кугелю верно передать *существо* сценического образа, воплощаемого Ходотовым. В полном соответствии с концепцией *театра синтезов* актер играл не характер как набор присущих Тихону качеств, но качество как таковое: *безволие, нерешительность*. Такой «влюбленный» преодолевает любовные препятствия скорее в мечтах и фантазиях, нежели в реальных поступках. Подобная избыточная «забитость» Тихона была призвана, по контрасту, *оттенить* бурный выплеск его эмоций в заключительной сцене постановки, когда он упрекает свою мать в гибели Катерины. В качестве подтверждения — следующий фрагмент из рецензии на мейерхольдовский спектакль Э. А. Старка: «Великолепен Тихон Кабанов — г. Ходотов, игравший с громадной выдержкой и давший *звенящий душевный надрыв* в финале пьесы (курсив мой. — А. Р.)» [136; 323-324]. Так возникал план *патетики* в этой роли.

Карандышев преодолевает любовные препятствия, но ценность брака с Ларисой Огудаловой для него заключается не в самой Ларисе, а в том, что обладание такой прекрасной женщиной даст возможность Карандышеву покрасоваться, взять реванш за все унижения, что преподнесла ему жизнь. Тесман, движимый любовью к собственной жене, пытается, насколько это в его силах, создать для Гедды Габлер тот уровень и образ жизни, о котором она мечтала и которого она жаждет, но на деле Тесман плохо знает свою жену и совсем плохо — ее истинные устремления.

Влюбленными-простецами, каждый по-своему, выступают Треплев и царь Федор Иоаннович. Треплев делает все, чтобы преодолеть препятствия, разделяющие его и Нину Заречную, но он не понимает ни Нину как таковую, ни творческие и жизненные установки Заречной, которой чужды предлагаемые Костей новые театральные формы и которой ближе и понятнее и совершенно обыденный, обожающий рыбалку Тригорин, и его вполне традиционное творчество. Царь Федор обожает свою супругу Ирину, не позволяет заговорщиками во главе с Иваном Шуйским разлучить себя с сестрой Бориса Годунова, но вряд ли Федор Иоаннович отдает себе отчет, что Ирину и ее брат, и его противники используют как инструмент манипулирования слабовольным и не слишком дальновидным царем.

Брюно нет в перечне ролей Влюбленный Второй (простец), не упоминается Брюно и в перечне ролей амплуа Проказник (Затейник) Второй, хотя Н. В. Песочинский считает, что Брюно в исполнении И. В. Ильинского может быть отнесен и к амплуа влюбленного, и к амплуа проказника [99; 5]. Действительно, Брюно как Влюбленный Второй (простец) преодолевает препятствия ради решения *этической задачи* — поиска

ответа на вопрос, изменяет ли ему жена или нет. И Брюно как Проказник (Затейник) Второй играет не губительными препятствиями, не им созданными, потому что в деревенском писаре из фарса Ф. Кроммелинка ревнивец просыпается не по собственной воле. Просто страстная натура Брюно такова, что он сам себе Отелло и сам себе Яго. Брюно в равной степени не способен справиться ни со страстью к собственной жене Стелле, ни с сжигающей его ревностью, толкающей героя Ильинского на абсурдные поступки.

Данные, необходимые исполнителям ролей амплу Влюбленный Второй (простец), такие: «*Меньшая подчеркнутость требований* (по сравнению с амплу первого влюбленного; курсив мой. — А. Р.). Допускается ниже среднего рост. Отсутствие полноты» [67; 6-7].

Примеры ролей для исполнительниц ролей Влюбленная Вторая следующие: «Аксюша, Соня (Чехова), Целия, Бьянка (“Укрощение строптивой”), Теа, Дагни (Ибсен), Элиза, Анжелика (Мольера), влюбленные» [67; 10-11].

Г. Гаузнер и Е. Габрилович в статье «Портреты актеров Нового театра» 1926 года социальный тип героинь З. Н. Райх определили так: «мещанская женщина» [29; 52]. Авторы этой статьи отмечали: «*Вся ее (Райх; курсив далее мой. — А. Р.) лирическая игра* есть, в плоскости *социальной*, — комедийный показ того, как разложились радость, горечь, испуг, недоумение, нетерпение, гнев *мещанской страдающей и радующейся женщины*» [29; 53]. Гаузнер и Габрилович утверждали, что любовь и страсть у Райх принимали социальный характер, и поэтому ее артистическое амплу — «лирико-сатирическая влюбленная» [29; 54].

Роль Аксюши в мейерхольдовском «Лесе» (ТИМ, 1924) вполне соответствовала амплу Райх как «лирико-сатирической влюбленной», в характеристике воспитанницы помещицы Гурмыжской есть и *лирическая* составляющая (любовь к Петру), и составляющая *социальная* (Аксюша — бесприданница, «пролетарка»). Аксюша-влюбленная, чтобы соединиться с Петром, должна добыть денег на приданое, которое требует за сына купец Восмибратов, — сначала три тысячи, потом две, наконец — тысячу рублей. *Этический план* роли заключался в том, что Аксюша-влюбленная преодолевала препятствия не для того, чтобы просто соединиться со своим избранником, но соединиться с ним законным образом, создать настоящую семью. Несчастливцев видит в Аксюше душу настоящей актрисы, но героине Райх душа нужна не для сцены — для семейной жизни. Такой выбор «мещанской женщины» Аксюши в мейерхольдовском «Лесе» не воспринимался как мещанский, в финале спектакля, поставленном как *романтическая драма*, усадьбу «Пеньки» покидали, с одной стороны, влюбленные Аксюша и Петр, а с другой — актеры Несчастлив-

цев и Аркашка. Пафос такого финала заключался в том, что Мейерхольд в 1924 году верил, что пошлость и несовершенство окружающего мира можно преодолеть, с одной стороны, посредством любви и семьи, а с другой — через творчество.

Требования к данным, необходимым для актрис на амплу Влюбленная Вторая, такие: «*Меньшая подчеркнутость требований* (по сравнению с актрисами на амплу Влюбленная Первая. — А. Р.). Допускается малый рост. Отсутствие полноты» [67; 10-11].

Амплуа 3.

ПРОКАЗНИК (ЗАТЕЙНИК); ПРОКАЗНИЦА

Амплуа Проказник и Проказница имеют подтипы. Сценические функции амплу Проказник (Затейник) Первый и амплу Проказница Первая — практически идентичны. В случае амплу Проказник (Затейник) Первый это следующая функция: «*Игра не губительными препятствиями, им же самим созданными*» [67; 6-7]. Для амплу Проказница Первая вариант такой: «*Игра не губительными препятствиями, ею же самой созданными*» [67; 10-11].

Вот примеры ролей амплу Проказник (Затейник) Первый: «Хлестаков, Петрушка, Пульчинелла, Арлекин, Яша-лакей, Пенч, Бенедикт, Грациозо, Стенсгор, Глумов» [67; 6-7].

В комедии Н. В. Гоголя Хлестаков создает не губительные препятствия невольно, случайно застряв из-за безденежья в городке одновременно с получением Городничим письма о тайном приезде ревизора; Хлестаков и препятствиями этими играет невольно, просто в силу «легкости в мыслях необыкновенной».

Совсем по-иному дело обстояло в мейерхольдовском «Ревизоре» (ГосТИМ, 1926). В «Докладе о “Ревизоре”», прочитанном 24 января 1927 года в Ленинграде, в помещении Акдрамы (бывш. Александринский театр), Мейерхольд заявлял: «Хлестаков — это *принципиальный мистификатор и авантюрист* (курсив мой. — А. Р.)» [77; 145]. Иными словами, в тимовском «Ревизоре» не губительные препятствия создавались Хлестаковым не преднамеренно, по воле случая, но Хлестаков в исполнении Э. П. Гарина играл этими не губительными препятствиями как *плут* и *авантюрист*. С точки зрения А. А. Гвоздева, драматическая активность Хлестакова была ориентирована на два направления: «а) чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор» [33; 80]. В. Н. Соловьев писал: «Сценический

образ Хлестакова, данный Гариным, *двойственен*. Гарин в своей трактовке соединяет необычное легкомыслие светского шалопая с изворотливой смелостью завязатого *авантюриста* (курсив мой. — А. Р.)» [132; 61]. Похожие выводы можно обнаружить и у А. Л. Слонимского: «<...> *двойственность* облика Хлестакова заключена в том, что *плутовство* здесь не устраняет мотива “легкости в мыслях” (курсив мой. — А. Р.)» [125; 8].

М. М. Бахтин писал, что «<...> им (плуту, авантюристу; курсив далее мой. — А. Р.) присуща своеобразная особенность и право — быть *чужими*». И далее: «<...> ни с одним из существующих положений они не солидаризируются <...>. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением как маской». *Пустота* — обязательное свойство, сопутствующее плуту, ибо последний, стремясь к успеху, должен быть не самим собой, но представлять перед окружающими таким, каким его хотят видеть. Авантюрист и плут предъявляют себя в виде череды масок, вне их — ничего о плуте и авантюристе сказать невозможно: «<...> бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*, <...> они не есть то, чем они являются; <...> их бытие является отражением какого-то другого бытия <...>. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, а вне этой роли они вообще не существуют» [15; 309-310]. Д. Л. Тальникова в герое Гарина поразила именно *бесчеловеческая пустота*: «За этим Хлестаковым ощущается ясно полная пустота — физическая и душевная, жуткая пустота, будто он плоский, карточный, как будто двух измерений, не человек, а “тень”...» [140; 50].

Суть дела заключалась в том, что данный образ — действительно *не человек*, перед нами — образ *хлестаковщины*, решенный посредством *театра масок*. Среди масок, входящих в состав образа, играемого Гариным, выделим лишь некоторые, наиболее показательные. Обратимся, например, к кульминационному, по мнению В. Н. Соловьева, моменту в сцене вранья и опьянения: «Гарин так ведет свое повествование о Маврушке и о четвертом этаже, что можно подумать, что состояние этой сцены им определяется как “Белые ночи” Достоевского: этот пьяный авантюрист на несколько секунд стал *поэтом и мечтателем* (курсив мой. — А. Р.)» [132; 61]. А. Л. Слонимский заметил: «Картежник и аферист является в очках Грибоедова или декабриста Валериана Голицына» [125; 12]. Те же очки фигурируют в воспоминаниях Гарина следующим образом: «<...> я обратился к Мастеру с вопросом: “Не дать ли Хлестакову очки, какие носит Шприх в «Маскараде»?” “Иди закажи, ведь они четырехугольные!” — сказал Мейерхольд, сел за стол и начертил на бумажке форму очков. Я побежал на Тверскую в мастерскую очков, где и заказал их изготовить» [30; 163].

Итак, с одной стороны, мечтатель, поэт, Грибоедов, Голицын, а с другой — «мелкий бес» Шприх, подручный Неизвестного в мейерхольдовском «Маскараде».

Не вызывает удивления, что в приведенном списке ролей, соответствующих амплу Проказник (Затейник) Первый, присутствует главный герой комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», сюжет которой является вариацией на тему *плутовской комедии*. Глумов, которому надоела участь Чацкого, встает на путь *авантюриста*, который играет не губительными и им самим созданными препятствиями, меняя личины в зависимости от того, с кем он имеет дело — с Мамаевым обличье одно, с Клеопатрой Львовной другое, с Крутицким третье — и т.д.

Бенедикт из шекспировской комедии «Много шума из ничего» давно и прочно заработал себе репутацию шалопая и ненавистника женщин, но легко попадает на устроенный ему друзьями розыгрыш: они сделали так, чтобы Бенедикт подслушал их беседу, в которой они восторженно отзывались о Беатриче, правда, с оговоркой — как же ее угораздило влюбиться в Бенедикта... Последнему придется преодолеть немало препятствий, чтобы разрушить свою, созданную им же самим, репутацию и завоевать Беатриче.

Данные, необходимые исполнителям ролей амплу Проказник (Затейник) Первый, такие: «Рост не ниже среднего. Голос безразличен. Тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. Подражательные способности (мимикрия)» [67; 6-7].

Примеры ролей амплу Проказница Первая: «Бетси (Толстого), Туанетта, Дорина, Турандот (Гоцци), Лариса, Елена (Еврипида), Лиза, Беатриса, Праксагора, Мирандолина, Лиза Дулиттл, Лизистрата, Катарина, Мисс Форд» [67; 10-11].

Мейерхольд ставил «Пигмалион» Б. Шоу с петербургской драматической группой (сцена Михайловского театра, 1915), в роли Лизы Дулиттл (таково имя героини в мейерхольдовском спектакле. — А. Р.) выступила Е. Н. Рощина-Инсарова (1883 — 1970). Случайная встреча уличной цветочницы и принадлежащего к привилегированному лондонскому обществу профессора навела Элизу на мысль включиться в историю, которую можно назвать «Пигмалион и его Галатей». Н. В. Лебедев так написал в рецензии об игре Рощиной-Инсаровой: «”Дитя улицы” первых двух актов комедии обрисовано актрисой широкой, смелой кистью: здесь много было даже излишне крикливого и резкого, — особенно в смехе, но многое было глубоко психологично и трепетно: грязное, забитое существо невольно останавливало внимание своей значительностью, чистотой своей натуры, необычное изящество и нежность вне-

шнего облика “цветочницы” после ее превращения вызывает у зрителя некоторое недоумение — уж очень резок контраст этого облика с тем, что мы видели в начале комедии, но двумя-тремя штрихами исполнения актриса заставляет нас поверить в возможность такого резкого перехода, основанного на том, что в душе цветочницы всегда таились зерна настоящего духовного аристократизма. Незабываемым является тот момент в роли Рощиной-Инсаровой, когда героиня пьесы, усталая, тоскующая в своей любви, молча смотрит на любимого человека, — когда она бросает две-три фразы, сами по себе как будто незначительные, но заключающие в себе гамму переживаний» [59; 313]. Затеяв, пусть и сама не понимая этого, игру в Пигмалиона и Галатею, Элиза не заметила, как заигралась: бывшей цветочнице, безусловно, уже не место на улице, только не очень понятно — где же теперь ее место.

Гоцциевская Турандот сама навязала отцу и государству закон, согласно которому будет казнен любой претендент на ее руку, если он не отгадает три загадки принцессы. Встреча с Калафом, скрывающим, что он принц, заставила Турандот пожалеть о придуманной ею смертельной игре и постараться обойти ею самой же установленные правила.

Катарина из шекспировской комедии «Укрощение строптивой» становится, подобно Бенедикту из уже упоминавшейся выше комедии «Много шума из ничего», заложницей собственной репутации — все знают о ее вздорном, неуживчивом и строптивом характере, но появление в ее жизни Петруччо заставит Катарину изменить свои взгляды на отношения мужчин и женщин, да и жизненное поведение тоже.

Требования к данным актрисам амплу Проказница Первая такие: «Рост не выше среднего, голос безразличен, тонкая фигура. Большая подвижность глаз и лицевых мышц. Подражательные способности (мимикрия)» [67; 10-11].

Сценические функции амплу Проказник (Затейник) Второй и Проказница Вторая — также идентичны. Для амплу Проказника (Затейника) Второго это: «Игра препятствиями, не им созданными» [67; 6-7]. Соответственно, для амплу Проказницы Второй это: «Игра препятствиями, не ею созданными» [67; 10-11].

Примеры ролей амплу Проказник (Затейник) Второй следующие: «Епиходов, Санчо-Пансо, Ламме Гоодзак, Тартарен, Фирс, Чебутыкин, Аркашка, Нахлебник, Вафля, Лепорелло, Сганарель, Расплюев, Пеникулус» [67; 6-7].

Бросаются в глаза чеховские персонажи: конторщик Епиходов, имеющий прозвище «двадцать два несчастья», Фирс, Чебутыкин и Вафля, —

и все же лучше обратиться к ролям, которые можно обнаружить в мейерхольдовских постановках.

В спектакле «Лес» (ТИМ, 1924) роль Аркашки Счастливецца исполнил И. В. Ильинский. Маска Счастливецца в мейерхольдовской постановке имела множество граней, в качестве Проказника (Затейника) Второго Аркашка выступал преимущественно в той линии сюжета «Леса», что была связана с актерами: Счастливецц играл препятствиями, созданными Несчастливеццем, который привел его в усадьбу «Пеньки». Но и в данной линии сюжета роль Аркашки в большей степени соответствовала другому амплу — амплу клоуна, то есть тема актерства, комедианства в лице Счастливецца выступала *фоном*, который призван был укрупнить *фигуру* Несчастливецца в исполнении М. Г. Мухина. Мейерхольд говорил: «Островский высмеивает Несчастливецца и Счастливецца; это Дон Кихот и Санчо Панса» [73; 56]. А. Л. Слонимский писал о Несчастливецце: «Это Дон Кихот, живущий миражами и принимающий грязную Альдонсу за прекрасную Дульсинею (так он идеализирует в начале свою тетюшку Гурмыжскую)» [124; 63]. Вместе с тем, по мысли Мастера, «Несчастливецц близок к *рыцарю плаща и шпаги* (курсив мой. — А. Р.)» [74; 57].

Тему Дон Кихота и Санчо Панса можно продолжить и на другом примере — примере Кречинского и Расплюева. Мейерхольд ставил «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина в 1917 и в 1933 годах. Расплюев, с одной стороны, играл препятствиями, созданными Кречинским, то есть выступал в роли Проказника (Затейника) Второго. С другой стороны, мейерхольдовский спектакль 1933 года натолкнул одного из рецензентов на мысль, согласно которому Расплюев в исполнении И. В. Ильинского «не только верный палладин Кречинского, угнетаемый своим повелителем: он <...> отражает *хищничество* Кречинского (курсив мой. — А. Р.)» [92; 42]. Иными словами, Расплюев по отношению к *фигуре* Кречинского, которого играл Ю. М. Юрьев, выступал как персонаж *фоновый* и в сниженном варианте развивал мотивы *игры, авантюры, охоты за удачей*.

По аналогии с тем, как Аркашка в отношении Геннадия Демьяныча Несчастливецца и Расплюев в отношении Кречинского выступали в той же роли, что и Санчо Панса в отношении Дон-Кихота, можно объяснить присутствие целого ряда действующих лиц в приведенном выше списке примеров ролей амплу Проказник (Затейник) Второй: аналогом Санчо Панса выступает Сганарель в отношении Дон Жуана, Ламме — в отношении к Тиллю Уленшпигелю, Лепорелло — в отношении к пушкинскому Дон Гуану, Фирс — в отношении к Гаеву.

Требования, предъявляемые к актерам амплу Проказник (Затейник) Второй, такие: «Допустима большая полнота. Возможны неблагоприятия

в пропорциях. Требования мимики повышены. Неожиданность тембра голоса приемлема» [67; 6-7].

Примеры ролей амплуа Проказница Вторая следующие: «М-с Пэдж, некоторые из действующих лиц “Праксагоры” и “Лизистраты” Аристофана; служанки, ведущие параллельную интригу» [67; 10-11].

В данном случае полезно выйти за круг ролей, приведенных в брошюре, и обратиться к мейерхольдовскому спектаклю «Ревизор» (Гостим, 1926), к образу Марьи Антоновны в исполнении М. И. Бабановой (1900 — 1983). В. Н. Соловьев относил исполнение Бабановой роли Марьи Антоновны к амплуа *проказницы* (см.: [131; 45]). Действительно, дочка Городничего в мейерхольдовском «Ревизоре» выступила соперницей своей матери в борьбе за внимание Хлестакова, то есть играла препятствиями, созданными Городничихой (функция, соответствующая амплуа Проказницы Второй). Я. А. Назаренко писал об атмосфере в доме городничего: «<...> развал в семье: Анна Андреевна — тип куртизанки, способной на многое, дочь — дурочка “без всяких устоев”» [89; 54]. Мейерхольд выстраивал линию соперничества двух женщин прежде всего *визуально*: «Ревнивая мамаша одевала дочь-невесту в смешные, застегнутые до ушей детские платяица с торчащими из-под низу кружевными панталончиками, дабы оттенить пышность собственных нарядов и соблазнительное сверкание обнаженных плеч. <...> Причесывали Марью Антоновну тоже самым карикатурным образом: вместо пушистых бабановских волос — туго заплетенные белесые косички, на макушке уложенные идиотским кукишем. Но все это смешное и детское — тувельки, накрест завязанные лентами, муфты, шубки, даже кружевные панталончики — все было стильно и изящно» [150; 90]. Мастер говорил о Марье Антоновне: «Помоему, она страшно *развратная*. <...> Это одного поля ягода с матерью. <...> Мать страшно развращена и рога наставляет городничему за милую душу. Дочка это воспринимает (курсив мой. — А. Р.)» [76; 122]. М. И. Туровская справедливо заявляла, что «развратную» Марью Антоновну Бабанова играть бы не смогла, но «<...> тем пикантнее был контраст между ее детскими платьями и неопытностью сердца — и благоприобретенной опытностью ума, между ранней испорченностью и детским неведением» [150; 92]. Э. П. Гарин вспоминал, что в сцене с Хлестаковым (эпизод «Лобзай меня») Марья Антоновна бросала фразы «как искусная кокетка, но с интонацией, еще сохранившей девчоночью наивность» [30; 156].

Происходило последовательное снижение образа: «Бабанова не боялась порочного любопытства городничихиной дочери, наивного грубоватого кокетства барышни, выросшей в растлевающей атмосфере материнского будуара, и зловерности скверной девчонки» [150; 92]. Вместе с тем

в сюжете Марьи Антоновны автор спектакля обнаружил драму. В сцене «Торжество так торжество» голос героини Бабановой звучал диссонансом на фоне мечтаний отца и матери о Петербурге: «<...> настроенная на лирический лад Марья Антоновна оказалась у фортепиано и нежным, полудетским сопрано затянула трогательный романс “Старые годы, минувшие дни, как вешние воды проходят они...”» [30; 171]. Голос Марьи Антоновны звучал как *предчувствие катастрофы*. В тот момент, когда маменька обрывала городничего, раздававшего обещания о покровительстве, вступала партия дочери: «“Мне минуло шестнадцать лет” — <...> чистая, хрустальная мелодия Даргомыжского несется из глубины площадки, от фортепиано» [30; 171]. Облик бабановской Марьи Антоновны был *двойственным*, пронзительная лирика актрисы порождала у писавших о мейерхольдовском «Ревизоре» ассоциации с шекспировской героиней: «Бабанова дала отстраненный, китаизированный образ Марьи Антоновны в виде девочки-подростка, местами очень острый и в конце чем-то трогательно напоминающий образ Офелии; может быть, тем, что она как-то незаметно исчезает, как бы тонет в густой толпе гостей в сцене “Торжество так торжество”, вызывая своим исчезновением щемящее чувство у зрителей» [41; 67].

Н. В. Песочинский относил роль Стеллы в исполнении Бабановой к амплуа проказницы (см.: [99; 5]), но героини фарса Ф. Кроммелинка нет ни в перечне ролей амплуа Проказницы Первой, ни, что удивительно, в перечне ролей амплуа Проказницы Второй, хотя именно второе амплуа, как представляется, соответствует роли Стеллы, ведь она играет не губительными препятствиями, созданными не ею, а ее мужем.

К ролям амплуа Проказницы Второй можно отнести и такие роли Бабановой, как Полянка в «Доходном месте» (Театр Революции, 1923) и певичка Жоржета Бьенемэ в спектакле «Озеро Люль» (Театр Революции, 1924) по одноименной пьесе А. М. Файко. Б. В. Алперс в статье «Бабанова и ее театральное время» обратил внимание на то, что перечисленные роли Бабановой отличались одной общей чертой — им было присуще *лирическое начало* (см.: [6; 289, 293, 296]). Особенно подчеркивал Алперс *музыкальность* Жоржеты Бьенемэ, которую Бабанова поднимала до уровня таланта (см.: [6; 296]). В этой роли «<...> пела она фривольные песенки с удивительным изяществом и тонкой фразировкой, пела своим мелодичным голоском на разных языках — на русском, французском и немецком с прекрасным щегольским произношением» (см.: [6; 296]). Г. Гаузнер и Е. Габрилович отмечали, что игра Бабановой в роли Жоржеты Бьенемэ строилась по законам джаза, актриса чувствовала его ритмическую синкопированную природу, ей был присущ «переход от пиано к форте с помощью внезапного удара

и резкого крика» [29; 57]. Отмечал Алперс и бессловесные танцевальные роли Бабановой в мейерхольдовском «Д. Е.» (ТИМ, 1924) (см.: [6; 297]): в танцевальных номерах «Чонг» (партнер — Д. Я. Липман), «Апашский танец» (партнер — Л. Н. Свердлин) и «Лесбос» (партнерша — З. Н. Райх). М. И. Туровская называла Жоржету Бьенемэ и другие роли бабановских шансонеток «несчастливыми шалуньями» [150; 66], им была присуща «<...> ранняя и насильственная опытность при полной невинности, почти младенческой неразбуженности души» [150; 66].

Требования, предъявляемые актрисам амплуа Проказница Вторая, такие: «Не слишком полная. Пониженные <по отношению> к первой проказнице требования» [67; 10-11].

Амплуа 8.

ФАТ; КУРТИЗАНКА

Сценическая функция амплуа Фат и амплуа Куртизанка идентичны: «Неумышленное задержание развития действия введением его в *личный* план (курсив мой. — А. Р.)» [67; 8-9, 12-13].

Примеры ролей амплуа Фат такие: «Люцио, Осрик, Моцарт, Меркуцио, Репетилов, Барон» [67; 8-9]. Меркуцио, получивший смертельную рану в драке с Тибальдом, произносит монолог «чума на оба ваших дома», который на время задерживает развитие действия. Вражда двух семейств обрачивается для Меркуцио личной драмой и сводит его в могилу, а убитый горем Ромео настигает и убивает Тибальда, тем самым положив конец надеждам на примирение Монтеки и Капулетти. В пушкинской маленькой трагедии Моцарта тревожит фигура некоего неизвестного, который заказал ему Requiem, и Моцарт играет Requiem для Сальери, вводя действие в личный план и задерживая его тем самым на какое-то время. Появление в гостях у Фамусова Репетилова, давнего приятеля Чацкого, на некоторое время задерживает действие, поскольку Репетилов пытается рассказать Чацкому о «секретнейшем союзе» и о людях, в него входящих, а также вовлечь его, впрочем, безуспешно, в горестные обстоятельства своей жизни.

Данные для актеров амплуа Фат следующие: «Рост безразличен. Ноги предпочтительно длинные. Голос предпочтительно высокий. Владение фальцетом» [67; 8-9].

Примеры ролей амплуа Куртизанка следующие: «Лаура (Пушкина), Эротия (Плавта), Екатерина (Шоу), Королева («Гамлет»), Бьянка («Отелло»), Фрокен Диана (задуманная Ибсенем), Акротелевсия, Куикли» [67; 12-13]. Пуш-

кинская Лаура на время отвлекает Дон Гуана от его нового увлечения — Доны Анны и, тем самым, задерживает развитие действие введением его в личный план, что печально заканчивается для Дон Карлоса. Лаура *увлекается* Дон Карлосом и оставляет его у себя, потому что он своей страстной натурой напомнил ей Дон Гуана. Но и последний решил заглянуть к своей старой подруге, а Дон Гуана не нужно долго уговаривать вступить в бой — и он закалывает Дон Карлоса. Страстно влюбленная в Клавдия Гертруда, чтобы помочь мужу, который встревожен поведением Гамлета, берется переговорить с сыном и выяснить, что с ним происходит. Тем самым королева на время удерживает мужа от действий, направленных против принца. Но разговор матери с сыном подслушивал Полоний, за что и поплатился жизнью. Кассио не понимает причин враждебного отношения к нему со стороны Отелло и рассчитывает на заступничество Дездемоны, но влюбленная в него Бьянка ненадолго отвлекает Кассио, притормаживая тем самым действие.

Данные для актрис амплуа Куртизанка такие: «Рост безразличен. Правильность пропорций. Голос безразличен» [67; 12-13].

Амплуа 9.

МОРАЛИСТ; МАТРОНА

Сценические функции амплуа Моралист и Матрона одинаковы: «Умышленное ускорение развития действия введением в него норм морали» [67; 8-9, 12-13].

Примеры ролей амплуа Моралист следующие: «Дюваль-отец, Глостер, Священник («Пир во время чумы»), Иван Шуйский, Клотальдо» [67; 8-9]. Мелодраму Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» Мейерхольд поставил на сцене ГосТИМа в 1934 году, роль Маргерит Готье (так у автора спектакля. — А. Р.) сыграла З. Н. Райх, роль Армана Дюваля — М. И. Царев (1903 — 1987), роль Дюваля-отца, Жоржа Дюваля — Г. М. Мичурин (1897 — 1970). Сцена, в которой Дюваль-отец безжалостно обрисовал Маргерит Готье суть ее отношений с Дювалем-сыном с точки зрения существующей морали и показал, что у этих отношений нет будущего, ускорила ход событий и подтолкнула Маргерит Готье к решительному поступку: она не стала ждать, когда Арман Дюваль бросит ее, и сама разорвала отношения с ним. Отповедь Священника в «Пире во время чумы» радикально меняет поведение Вальсингама, он более не принимает участие в пире, но не следует и за Священником, а «остаётся в глубокой задумчивости», пытаюсь осознать, по какому жизненному пути идти

ему дальше. Глостер подчеркивает принципиальную разницу в положении его законного сына Эдгара и внебрачного отпрыска Эдмунда и, тем самым, провоцирует активность Эдмунда, который оговаривает своего брата Эдгара. Иван Шуйский и его сторонники хотят лишить Бориса Годунова важнейшего фактора его влияния на Федора Иоанновича — под благовидным предлогом отсутствия у царицы детей развести царя с Ириной, сестрой Бориса, но этот заговор лишь ускоряет гибель Ивана Шуйского и его ближайшего окружения.

Данные, необходимые для актеров амплу Моралист, такие: «Глубокий бас. Сложение безразлично» [67; 8-9].

Примеры ролей амплу Матрона следующие: «Хлэстова, Екатерина II (Капитанская дочка), Огудалова (Бесприданница), боярыни, некоторые Королевы, Волумния» [67; 12-13]. Екатерина II в финале пушкинской «Капитанской дочки» вмешивается в историю Маши, Гринева и Швабрина, дает этой истории нравственную оценку и обеспечивает счастливую развязку для Маши и Гринева. Волумния в римской мифологии — жена римского полководца Гнея Марция Кориолана, в шекспировском «Кориолане» она — мать римского полководца Кая Марция Кориолана. Сценическая функция Волумнии в шекспировском сюжете заключается в том, что ей удается переубедить Кориолана, изгнанного из Рима и приведшего под его стены войска враждебного племени вольска, не причинять вреда родному городу. Харита Игнатъевна Огудалова, мать главной героини «Бесприданницы» А.Н. Островского, старается вести такой образ жизни, чтобы, по возможности, скрыть бедственное положение и свое, и дочери, скрепя сердце соглашается на брак Ларисы с Карандышевым, но принимая у Кнурова деньги на оплату подвечного туалета дочери и приданого для нее, Харита Игнатъевна и в Кнурове, а через него и в Васе Вожеватове — поддерживает уверенность, что со временем можно будет купить и саму Ларису.

Данные, необходимые для актрис амплу Матрона, такие: «Допустима полнота. Голос глубокий, предпочтительно низкий. Рост предпочтительно большой» [67; 12-13].

Амплуа 10.

ОПЕКУН (Панталоне); ОПЕКУНША

Сценические функции амплу Опекун (Панталоне) и амплу Опекунша сходные, для Опекуна это «Активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной вне его воли», для амплу

Опекунша — это «Активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной вне ее воли» [67; 12-13].

Примеры ролей амплу Опекун (Панталоне) следующие: «Шейлок, Скупой рыцарь, Фамусов, Полоний, Арнольф, Лир, Мельник, Риголетто, Трибуле» [67; 8-9].

Само слово «опекун» раскрывает смысл данного амплу, опекун устанавливает нормы жизни и поведения для подопечных ему лиц на основе собственных установок и представлений о должном, второе определение термина «Панталоне» указывает на связь этого амплу с *commedia dell'arte*, в сценариях итальянской комедии масок Панталоне — это маска старика, отца или опекуна молодой влюбленной или молодого влюбленного, мешающего ей или ему соединиться с избранником или избранницей.

Старый Барон в пушкинском «Скупом рыцаре» держит своего сына Альбера, которого считает транжирой, в черном теле; старик не желает войти в положение молодого человека и навязывает ему ту модель обращения с деньгами, которую он считает единственно верной. Шейлок в шекспировском «Венецианском купце» контролирует свою дочь Джессику и приходит в ярость, когда она нарушает нормы имущественные и семейные, религиозные и национальные. Научить и дать жизненные наставления дочери Офелии и сыну Лаэрту пытается Полоний, впрочем, не слишком успешно. Не слишком удачно функции опекуна выполняет и Фамусов по отношению к своей дочери Софье. Шекспировский король Лир оценивает, судит и одаривает своих дочерей на основе собственных произвольно установленных представлений о том, что они должны говорить о своей любви к отцу и как при этом себя вести. В пушкинской «Русалочке» Мельник безуспешно пытается уберечь свою дочь от несчастья, объясняя, что надежды ее на брак с князем напрасны, но молодая и влюбленная дочь не слушает отца. В опере Дж. Верди «Риголетто» шут герцога прилагает максимум усилий, чтобы уберечь свою дочь Джильду от встречи с ветреным герцогом и развратными нравами его окружения, но Джильда случайно знакомится с герцогом, который выдает себя за студента, а придворные в отместку за насмешки Риголетто похищают его дочь, принимая ее за любовницу Риголетто; попав в руки герцога, Джильда стала лишь очередной игрушкой герцога, да и то ненадолго.

Требования к данным актерам амплу Опекун (Панталоне) такие: «Рост и голос, за исключением трагических персонажей (Лир, Мельник), безразличны» [67; 8-9].

Примеры ролей амплу Опекунша следующие: «Мурзавецкая, Фрау Хергентхейм (Зудермана), Кормилица (Федра), Мать Балладины, Игумени, Мать Дмитрия Царевича, Волохова (Царь Федор)» [67; 12-13].

Среди перечисленных персонажей наиболее показательной фигурой является героиня комедии А. Н. Островского «Волки и овцы». Меропия Давыдовна Мурзавецкая считает себя вправе диктовать правила поведения не только напрямую зависящим от нее сыну Аполлону и бедной родственнице Глафире, но и помещице Купавиной, чей покойный муж был якобы ей должен. Мурзавецкая при этом является типичной ханжой, которая под напускной нббожностью, сдержанной манерой поведения и смиренностью речей скрывает натуру беспощадного хищника и не стесняется использовать любые средства для достижения цели, включая и средства уголовно наказуемые, как, например, подлог.

Требования к данным актрис амплуа Опекунша такие: «Рост, фигура и характер голоса безразличны» [67; 12-13].

Амплуа 12.

ХВАСТЛИВЫЙ ВОИН (Капитан); СВОДНЯ (СВАХА)

Функции мужского и женского амплуа — различны.

Сценическая функция амплуа Хвастливый воин (Капитан) следующая: «Осложнение в развитии действия присвоением себе *чуждых сценических функций* (напр., героя) (курсив мой. — А. Р.)» [67; 8-9]. Примеры ролей амплуа Хвастливый воин (Капитан) такие: «Фальстаф, Боабдил, Скалозуб, воин Плавта» [67; 8-9]. Традиционалистский характер данного амплуа, ведущего свое происхождение от героя комедии Плавта «Хвастливый воин», очевиден; воин Плавта кичится подвигами, а на деле он мошенник, трус и развратник. Итальянская комедия масок дала тип Капитана, профессионального солдата, бахвала и труса. Фальстаф воображает себя рыцарем, хвастается своими мнимыми воинскими подвигами, но в действительности ему чуждо понятие чести, поскольку от нее нет никакой практической пользы. Фальстаф — толстяк, пьяница и трус, проводящий время в компании гуляк и распутных девиц. Грибоедовский Скалозуб — типичный солдат, громогласный и недалекий служака, охочий до чинов.

Данные, необходимые актерам амплуа Хвастливый воин (Капитан), такие: «Допустима полнота. Глубокий бас. Умение владеть фальцетом» [67; 8-9].

Сценическая функция амплуа Сводня (Свах): «Моралистическая защита аморальных поступков» [67; 12-13]. Примеры ролей амплуа Сводня (Свах) следующие: «Все сводни и свахи, за исключением ролей, передаваемых клоунессам» [67; 12-13]. Ранее уже использовалась пьеса

А. Н. Островского «Последняя жертва», пригодится это драматическое произведение и в случае прояснения сути амплуа Сводня (Свах). Глафира Фирсовна, тетка молодой вдовы Юлии Тугиной, выполняет в данной истории функцию свахи. Она представляет интересы богатого купца Флор Федулыча Прибыткова, приятеля покойного мужа Юлии. Глафира Фирсовна в курсе, что Флор Федулыч выдал замуж свою предыдущую молодую «подопечную», а в Тугиной Прибытков видит кандидатку на освободившуюся вакансию, но ничего предосудительного в том тетка Юлии не видит. Заодно она и Дульчина пристроит к богатой купчихе Пивокуровой.

Особый случай — использование на ролях амплуа Сводня (Свах) актрис-клоунесс, но об этом речь пойдет в следующей главе. Роли амплуа Сводня (Свах) могут играть актрисы с любыми физическими данными.

Амплуа 13.

БЛЮСТИТЕЛЬ ПОРЯДКА (Скарамуш); БЛЮСТИТЕЛЬНИЦА ПОРЯДКА

Сценическая функция одинакова для амплуа Блюститель порядка (Скарамуш) и амплуа Блюстительница порядка: «Введение в план полицейских норм обстановки, им не поддающейся, чем вызывается осложнение в развитии действия» [67; 8-9, 12-13].

Примеры ролей амплуа Блюститель порядка (Скарамуш) следующие: «Клюква, все Помпеи Шекспира, Содержатель публичного дома («Перикл»), префект Скриба, Плюшкин, Медведев («На дне»)» [67; 12-13]. Медведев, сожитель Квашни и собственно полицейский по должности, мечтает поймать и посадить Ваську Пепла, чем осложняет ситуацию, поскольку Васька продает краденое хозяйину ночлежки Костылеву и грозит самого Медведева в это дело впутать.

Примеры ролей амплуа Блюстительница порядка следующие: «Миссис Пирс (Шоу) и большинство экономок, теток, старых дев, тещ (предпочтительно эксцентрик)» [67; 12-13]. Экономкам, теткам, старым девам и пр. свойственно устанавливать порядки средствами, близкими к полицейским, и поддерживать их средствами, близкими к полицейским, осложняя, тем самым, жизнь окружающим.

Исполнять роли амплуа Блюститель порядка (Скарамуш) и амплуа Блюстительница порядка могут, соответственно, актеры и актрисы с любыми физическими данными.

Амплуа 14.

УЧЕНЫЙ (Доктор, Маг); УЧЕНАЯ (Суффражистка)

Сценическая функция амплуа Ученый (Доктор, Маг) и амплуа Ученая (Суффражистка) идентичны: «Уснащение действия введением в него чужеродного ему толкования» [67; 8-9, 12-13].

Примеры ролей амплуа Ученый (Доктор, Маг): «Доктора Мольера, Кругосветлов, Штокман, Дон-Кихот» [67; 8-9]. Профессор Кругосветлов, один из персонажей комедии Л.Н. Толстого «Плоды просвещения», увлечен спиритизмом и пытается подстроить картину мира под свои представления, чем и пользуется Таня, чтобы помочь мужикам из родной деревни прикупить у приятеля Кругосветлова, помещика Звездинцева, в доме которого проходят спиритические сеансы, немного земли. Доктор Штокман, главный герой пьесы Г. Ибсена «Враг народа», — ученый, который противопоставил добытое им научное знание простым и прагматичным интересам жителей его родного городка, за что и был объявлен «врагом общества». Дон-Кихот представления о жизни, почерпнутые из рыцарских романов, пытается приложить к реалиям самой жизни и постоянно попадает впросак.

Примеры ролей амплуа Ученая (Суффражистка): «Предпочтительно эти роли давать эксцентрикам или проказницам» [67; 12-13].

Исполнять роли амплуа Ученый (Доктор, Маг) и амплуа Ученая (Суффражистка) могут, соответственно, актеры и актрисы с любыми физическими данными.

Традиционализм оказал существенное влияние на все компоненты мейерхольдовской режиссерской методологии, связанные с работой артистов (масочный характер персонажа, движение как основа игры ракурсами маски, прием «игра с вещью», «шутки, свойственные театру», контрапункт движения и слова — и др.), в том числе и на методы и приемы использования актеров того или иного амплуа в спектаклях Доктора Дапергутто в 1910-е годы и в постановках Мастера 1920-х — 1930-х годов.

Анализ амплуа влюбленный (влюбленная) и определения «парадоксальная композиция», приведенного Мейерхольдом в примечаниях к таблицам амплуа, открыл возможность рассмотреть разные варианты назначения режиссером на роль актера или актрисы, чьи данные не соответствуют данной роли; или — позволил продемонстрировать эффект назначения актера (актрисы) одного амплуа на роль другого амплуа (иногда, как считал Мейерхольд, это необходимо, чтобы заставить исполнителя мобилизовать скрытые творческие резервы и работать на преодолении).

Изучение амплуа проказник (затейник) и проказница позволило продемонстрировать, как тесно связаны в сценических сюжетах роли этого амплуа, во-первых, с ролями амплуа влюбленный (влюбленная), а во-вторых — с ролями амплуа клоуна (клоунессы).

Наиболее показательной ролью амплуа проказник (затейник) оказалась роль Хлестакова, которую исполнил Э. П. Гарин в тимовском «Ревизоре» 1926 года. Продемонстрировано, что Хлестаков в мейерхольдовской постановке был интерпретирован как авантюрист и лицедей, меняющий маски и обличья. Посредством театра масок Э.П. Гарин реализовывал концепцию «театра синтезов» и воплощал не образ Хлестакова как определенный тип, но создавал образ особого феномена — имя ему хлестаковщина.

Проанализированы и другие традиционалистские амплуа: фат и куртизанка; моралист и матрона; опекун (Панталоне) и опекунша; хвастливый воин (Капитан) и сводня (сваха); блюститель порядка (Скарамуш) и блюстительница порядка; ученый (Доктор, Маг) и ученая (Суффражистка).

Содержание отдельных ролей рассматривалось на материале игры таких исполнителей, как Н. Н. Ходотов и Е. Н. Рощина-Инсарова, З. Н. Райх и М. И. Бабановой, Э. П. Гарин и М. Г. Мухин, Ю. М. Юрьева и И. В. Ильинского — и др.

Глава третья.

НОВЫЕ АМПЛУА

Глава посвящена амплуа, которые в театральную практику и, соответственно, в театральную теорию были введены Мейерхольдом, а именно: «клоун» и «клоунесса»; «неизвестный» и «неизвестная»; «неприкаянный» и «неприкаянная».

Амплуа 4.

КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК; КЛОУНЕССА, ШУТИХА, ДУРА, ЭКСЦЕНТРИК

Само название этого амплуа выдает его цирковую природу, появление данного амплуа в таблицах брошюры «Амплуа актера» есть одно из проявлений важнейшего для русского режиссерского театра 1920-х годов процесса *циркизации театра*, сопоставимого по своему значению только с процессом *кинофикации театра* (см., напр.: [154]; [149]; и др.).

А. В. Сергеев в исследовании, посвященном процессу циркизации театра 1920-х годов, выделил три направления циркизации сценического искусства, из которых для изучения феномена амплуа Клоун, шут, дурак, эксцентрик и амплуа Клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик представляет интерес третье направление, а именно: «<...> использование в драматических спектаклях актерских приемов и умений циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзионизма, клоунады. Как правило, эти опыты сопровождались движением драматургии спектакля в сторону цирковой программы, а вещественного оформления — к цирковым станкам и реквизиту (курсив мой. — А. Р.)» [123; 8].

Сценическая функция, присущая амплуа Клоун, шут, дурак, эксцентрик и амплуа Клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик, следующая: «Умышленное задержание развития действия *разбиванием сценической формы (выведением из плана)* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11]. Примеры ролей амплуа Клоун, шут, дурак, эксцентрик такие: «Тринкуло, Кларин, оба Гоббо, Могильщики, Шуты, Клоуны и дураки английского и испанского театров, Слуги просцениума» [67; 6-7]. Примеры ролей амплуа Клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик следующие: «Возлюбленные шут, дураков и эксцентриков, некоторые из старух Островского, Гоголя,

влюбленные старухи *commedia dell'arte*, слуги просцениума» [67; 10-11]. Данные, необходимые актерам и актрисам соответственно амплуа Клоун, шут, дурак, эксцентрик и амплуа Клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик, — общие: «Обладание манерой *“преувеличенной пародии”* (гротеск [3], химера). Данные для *эквилибристики* и *акробатики* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11]. Следует особо обратить внимание, что в таблицах мейерхольдовской брошюры амплуа Клоуна и амплуа Клоунесса — это единственные амплуа, для которых требования, предъявляемые актерам и актрисам, — требования не к физическим данным, но к данным *эстетическим*, а именно: «Обладание манерой *“преувеличенной пародии”* (гротеск [3], химера)» [67; 6-7, 10-11].

В примечаниях к таблицам амплуа Мейерхольд дает развернутое определение терминам «гротеск», «химера» и «пародия», имеет смысл привести это обширное определение целиком, то есть *гротеск* — это:

«Умышленная *утрировка* и *перестройка* (искажение) природы и *соединение* предметов *несоединяемых* ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем. — Отсутствие такой настойчивости, перевода *прием перестройки* и *комбинации* в область нематериальной игры фантазии, обращает *гротеск* в *химеру*. — В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным, или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, — называется *пародией*.

Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть *пример гротеска*. — Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. — Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая из обывателя-личности в *лицедея*. — Переделка эта, имея целью подготовить *чувственно-материальный элемент внеприродной комбинации гротеска*, отбрасывает из сценических способностей актера целый ряд их проявлений в пользу одной какой-либо определенной их группы, предназначенной для занятия лицедем *определённого театрального места* и исправления им *строго квалифицированной должности* (иными словами — исполнения ролей определенного амплуа; курсив мой. — А. Р.)» [67; 14].

Следует сразу оговорить, что настойчивое подчеркивание Мейерхольдом *гротескной природы* театра в данном высказывании Мастера несет черты полемического заострения, потому что *метод гротеска* — основа основ мейерхольдовской *режиссерской методологии*. Однако опыт мирового драматического театра прошлых веков и драматического театра настоящего показывает, что в этом театре присутствовали и имеются ныне драматические представления, которые не нуждаются в сценическом гротеске и построены на основе иной методологии.

Вопрос о том, насколько универсальной является предложенная Мейерхольдом теория амплуа и система амплуа, уже рассматривался во введении к данной монографии. Здесь стоит добавить следующее: с одной стороны, амплуа как таковое — *имманентное свойство* театра, свойство, театру *внутренне присущее*; с другой стороны, амплуа — явление *динамическое и конкретно-историческое*, одни амплуа сходят со сцены, но появляются и новые амплуа, как, например, те, что рассматриваются в данной главе. Иными словами, мейерхольдовская система амплуа — тоже явление *конкретно-историческое*, она вобрала в себя и традиционные амплуа, и традиционалистские амплуа (то есть амплуа, которые взяты из сценической традиции, но переосмысленные и перестроенные в рамках театральной системы Мейерхольда), и новые, собственно мейерхольдовские амплуа. Таким образом, одни потенции, заложенные в брошюре «Амплуа актера», способны стать достоянием тех форм театра и таких режиссерских методологий, которые существенно отличаются от театра Мейерхольда и его методов постановки; другие же возможности, заключенные в мейерхольдовской системе амплуа, остаются достоянием только театра Мейерхольда и его сценических опусов.

Приведенное выше обширное мейерхольдовское определение термина «гротеск» интересно и еще в одном аспекте. Для Мейерхольда весьма характерно подчеркивать, что искусство вообще, включая и сценическое искусство, есть нечто иное, принципиально отличное от форм реальной жизни; театральные режиссер, как и любой другой художник (поэт, писатель, драматург, композитор, собственно художник, скульптор и т.д.) творит другую, отличную от жизненной *художественную реальность*. Определение «гротеск» показывает, что и амплуа как занятия лицедеем *определенного театрального места* и исправление им *строго квалифицированной должности* рассматривается в плане такого же жесткого противопоставления природы театра и природы как таковой.

Но во введении к представленной здесь монографии уже было показано, что феномен амплуа шире сферы театра и применим к таким областям, как спортивные игры, игры животных (волчью стаю, к примеру,

вполне можно рассматривать как «труппу», структура которой имеет свою систему «амплуа» с присущим им функциям: тут есть, с одной стороны, «герои» — то есть вожак и особи, которые претендуют занять место вожака, но на текущий момент уступают вожаку по силе, опыту и другим качествам, необходимым для лидера стаи; с другой стороны, есть и свои «герои-любовники», интересы которых направлены на волчиц, а не связаны с надеждой стать во главе стаи); и, наконец, игры людей, в которых можно наблюдать и жизненные роли, и жизненные амплуа. То есть знания об амплуа, в том числе — о системе мейерхольдовских амплуа, может быть использовано и за пределами собственно театра.

Если вернуться к требованиям, которым должны соответствовать исполнители ролей амплуа Клоуна и амплуа Клоунессы, то стоит обратить внимание на требование к исполнителям ролей данного амплуа иметь в наличии способности к *эквилибристике и акробатике*. Такое требование как раз и отсылает к цирковому происхождению амплуа клоуна (клоунессы).

Основная задача актера цирка — это *демонстрация мастерства*. Задача циркового клоуна — *пародирование* цирковых актеров, а это требует от клоуна-исполнителя *двойного мастерства*. Вот что заявлял Мейерхольд о необходимости для актеров амплуа клоун (клоунесса) *высочайшего мастерства*: «Я не знаю, есть ли в цирке или мюзик-холле сейчас такой номер: стоит турник и на турнике работает один правильно, а при нем эксцентрик в котелке и в больших башмаках. Я задаю вопрос: кто должен обладать большим мастерством? Тот, кто работает неправильно. А тот, кто работает правильно, он на десять процентов ниже. [Эксцентрики] — люди *изумительной техники* (курсив мой. — А. Р.)» [79; 33]. Очевидно, что цирковое амплуа клоуна (клоунессы) в театре приобретают *особое, специфическое содержание*.

Имя Тринкуло стоит во главе списка ролей, которые могут быть примерами ролей амплуа Клоун, шут, дурак, эксцентрик. Действительно, шут из шекспировской «Бури» вместе с королевским дворецким Стефано выступают *пародийными двойниками* Антонио, брата Просперо, и неаполитанского короля Алонзо, которые некогда свергли Просперо с миланского престола. Калибан подговаривает Тринкуло и Стефано убить Просперо и завладеть островом, как ранее Антонио при поддержке Алонзо завладел Миланом, однако немало выпившие «заговорщики» и сами по себе не очень-то тянут на убийц, да еще за них принимается Ариель, он забавляется тем, что дурачит и сбивает Тринкуло и Стефано с толку, а потом и натравливает на них злых духов, принявших обличье гончих псов. Буффонно-комедийная побочная ветвь сюжета *пародийно удваивает* основной сюжет и производит, таким

образом, «задержание развития действия», как и сказано в графе «Функция в действии» для амплуа клоуна (клоунессы).

Н. В. Петров в воспоминаниях, посвященных Мейерхольду, писал: «<...> высшее мастерство и артистизм эксцентрика всегда раскрываются в образе *неудачника, ничего не умеющего делать* (курсив мой. — А. Р.)» [100; 155]. Опираясь на логику данной мысли, можно сказать, что в мейерхольдовском «Лесе» на фоне *романтических влюбленных* Аксюши (З. Н. Райх) и Петра (И. И. Коваль-Самборский) поданные в *балаганном и грубо-эротическом ключе* в качестве *пародийных влюбленных* Гурмыжская (Е. А. Тяпкина) и Буланов (И. А. Пырьев), Улита (В. Ф. Ремизова) и Аркашка (И. В. Ильинский) воспринимались как явные *неудачники*, их представленные в духе гротескной буффонады фигуры укладывались в рамки амплуа клоуна (клоунессы).

Слуги просцениума попали в список примеров ролей, соответствующих амплуа Клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик. Произошло это, по всей видимости, в связи с пассивным и служебным характером таких ролей. Данное обстоятельство позволило обнаружить в, казалось бы, «от и до» изученном мейерхольдовском «Дон Жуане» (Александринский театр, 1910) дополнительные смыслы, реализованные режиссером посредством введения в постановку *арапчат* в качестве *слуг просцениума* по аналогии с *курумбо* японского театра Кабуки.

Вот что утверждал в этой связи сам Мейерхольд: «Из описаний японских театральных представлений приблизительно того же времени, когда во Франции царил театр Мольера, мы узнаем, что особые *прислужники* на сцене — так называемые *курумбо* — в особых черных костюмах, наподобие ряс, суфлировали актерам совсем на виду. Когда у актера, исполняющего женскую роль, в минуту патетического подъема растрепался костюм, *курумбо* спешит разложить его шлейф в красивые складки и поправляет актеру прическу. На их обязанности лежит убирать со сцены потерянные головные уборы, оружие, плащи. Когда герой умирает на сцене, *курумбо* спешит набросить на “труп” черный платок, и под прикрытием платка “убитый” актер убегает со сцены. Когда по ходу действия становится на сцене темно, *курумбо*, пристроившись на корточках у ног героя, освещает лицо актера свечой, прикрепленной на конце длинной палки (курсив мой. — А. Р.)» [69; 193-194]. Из текста Мейерхольда следует, что сценические функции *курумбо*, послуживших отправной точкой для появления *слуг просцениума* (арапчат) в «Дон Жуане», исключительно *функциональные* — вспомогательные и служебные.

Однако мейерхольдовские слуги просцениума, по меньшей мере, — *не только* слуги. Арапчата, помимо сугубо *служебных* задач (приносили и уносили те или иные предметы сценической обстановки, поправляли

ленты на костюме Дон Жуана — Ю. М. Юрьева, поднимали оброненный Дон Жуаном платок и подавали ему — и пр.), выполняли в спектакле и *пародийные функции*. Это, помимо подмеченной А. С. Ласкиным иронической подачи темы арапчат в творчестве А. Н. Бенуа (см.: [58; 62]), еще и пародирование церковных обрядов (появление арапчат с кадильницами, распространяющие запах благовоний), и преувеличенная реакция на появление Командора — это фон для Дон Жуана, чье бесстрашие *контрастно подчеркивается* избыточно поданной в этом эпизоде трусостью арапчат (как, впрочем, и трусостью Сганареля и других слуг).

Опираясь на описание Ю. Д. Беляева, можно утверждать, что в сценические функции арапчат входила еще и задача «сообщать спектаклю настроение старого праздника»: «<...> ливрейные арапчата, похожие на черных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик» [18; 204]. Вот еще более подробное описание С. А. Ауслендера. Арапчата «<...> зажигают желтые свечи в люстрах и высоких подсвечниках, выносят *жаровню с благовонием* и звонком возвещают начало». Когда на сцену выходит К. А. Варламов — Сганарель, «арапчата приносят ему стул». Когда на сцене появляется Н. Г. Коваленская — Эльвира, «арапчонок, *изображая* пажу, несет ей шлейф». Во втором акте «арапчата отдергивают гобелен на задней стене, и открывается декорация, изображающая улицу». По окончании акта «арапчата задерживают задний занавес и объявляют антракт». Избежав гибели на дуэли и спасаясь от преследования братьев Эльмиры, Дон Жуан в сопровождении Сганареля отправляется в путь. «Арапчата подают им маленькие фонарики, и пока они обходят вокруг сцены, задний занавес уже переменен и изображает кладбище и мавзолей Командора». После сцены, в которой Командор принимает приглашение Дон Жуана на ужин, «арапчата задерживают мавзолей, подбирают фонарики и разбросанные шпаги и объявляют антракт. Перед началом <следующего> действия арапчата выдвигают стол с канделябрами и приборами; отдергивают занавес, открывая комнату Дон Жуана». При появлении Командора «арапчата *прячутся* под стул и стулья (курсив везде мой. — А. Р.)».

Некоторые объекты для пародирования арапчатами можно обнаружить в статье А. С. Ласкина «“Дон Жуан” Ж. - Б. Мольера — В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина (К проблеме — Мейерхольд и “Мир искусства”)». Арапчата, по мнению Ласкина, — часть общего *пародийного плана* спектакля, направленного на идеалы мирискусничества, на утопическую веру в то, что старина и красота спасут мир. «Много раз А. Бенуа, А. Головин, Л. Бакст пытались перейти границу, отделяющую искусство от действительности». Негодование Бенуа в статьях, посвященных мейерхольдовским постановкам «Дон Жуана», «Заложников жизни», «Элект-

ры», «Грозы», вполне объяснимо: «*прошлое*, которое для него было *целью*, а, может быть, даже *смыслом самой жизни*, для Мейерхольда оказывалось *средством, орудием* в руках веселого, увлекающегося выдумщика — доктора Дапертутто (курсив мой. — А. Р.)» [58; 62]. В приведенном высказывании все верно, за исключением слова «веселый», взятого в отрыве от слова «грустный». Как уже было сказано ранее, мейерхольдовский герой, вступающий в сражение с судьбой, — герой *трагический*; искусство Мейерхольда — искусство *трагическое*; в спектаклях режиссера комическое *гротескно* соединялось с трагическим, веселое — с грустным, буффонное — с патетическим; низменное — с возвышенным; и т.д.

Среди объектов, пародируемых непосредственно мейерхольдовскими арапчатами, прежде всего стоит назвать версальский цикл лидера объединения «Мир искусства». «Трогательные арапчата, *гордо* несущие шлейф своей хозяйки — такими их придумал А. Н. Бенуа для “Павильона Армиды” (1907), — в “Дон Жуане” едва успевали прислуживать сценическому действию, пытаясь быть полезными всем героям сразу. Бенуа увидел в этом *вандализм* (курсив мой. — А. Р.)» [58; 54]. Действительно, если у Бенуа арапчата-пажи *гордо* несли шлейф своей хозяйки, то у Мейерхольда арапчонок нес шлейф платья Эльмиры, *изображая* пажа, то есть — *играя с отношениями* пажа и хозяйки.

Еще одна область пародирования была тесно связана с ницшеанской идеей гибели богов. В этой связи А. С. Ласкин приводит такое воспоминание В. М. Бебутова, которому Мейерхольд накануне премьеры «Дон Жуана» говорил: «А вы не думаете, что враги донесут на меня в святейший, правительствующий синод и мне запретят кадельницы, арапчат; ведь это функции церковного обихода!» (цит. по: [58; 62]). Кадельницы, распространяя запах благовоний, служили в мейерхольдовском спектакле *языческому*, по своей сущности, *культу молодости и красоты*.

Арапчата, которые при появлении Командора на ужине у Дон Жуана прятались под стол и стулья, выполняли, как минимум, две сценические задачи. Во-первых, как верно заметил А. С. Ласкин (правда, имея в виду фигуру Дон Жуана, а не арапчат, *преувеличенно* изображавших страх и трепет), тут была насмешка на традиционным ужасом перед посланцами ада — чертями, демонами и самим дьяволом (см.: [58; 56]). Во-вторых, *избыточно* поданная в данном эпизоде трусость арапчат (а также слуг и Сганареля), служила основой для подчеркивания *по контрасту* смелости и выдержки Дон Жуана, не потерявшего самообладания и уверенности в себе и в такой, более чем экстремальной ситуации. Выступая пародийными, *сниженными* двойниками Дон Жуана, арапчата выполняли тем самым функцию *низменного фона*, благодаря которому и без того *возвышенный*

главный герой воспринимался как еще более *возвышенный*. Такое монтажное сопоставление в *режиссерском контрапункте* двух сюжетов, основного и «фонового», опирающегося на использование сюжетных линий персонажей-клоунов, войдет в композиционную практику Мейерхольда в 1920-е — 1930-е годы (подробнее см.: [118; 101-104, 173-178]).

Наконец, арапчата даже в их сугубо служебной ипостаси именно *слуг* просцениума (звонки в колокольчик и объявление антрактов; работа с внутренним занавесом-гобеленом; фонарики, которые арапчата подавали Дон Жуану и Сганарелю в эпизоде «путешествия» и забирали после обхода ими сцены; и пр.) все равно выполняли функции амплуа «Клоун, шут, дурак, эксцентрик»: если куромбо были плоть от плоти соответствующей формы старинного театра, то мейерхольдовские арапчата — *разбивали* устоявшуюся *сценическую форму европейского театра*, выводили действие из плана сценической иллюзии в иной театральный план — план нарочито открытой и подчеркнутой условности.

Одна из важнейших функций амплуа клоун (клоунесса) в режиссерской методологии Мейерхольда — участие в *структурировании действия* на основе *режиссерского контрапункта*. В качестве примера удобнее всего использовать мейерхольдовский «Лес» (ТИМ, 1924).

Мейерхольд в своем выступлении, состоявшемся 18 февраля 1924 года в связи с обсуждением спектакля «Лес», сделал следующее заявление: «<...> мы пока еще *на ковре традиционализма*. Оживает только то, что оперирует подлинно театральными методами. Закон театра — воздействие на зрителя (курсив мой. — А. Р.)» [73; 55]. В соответствии с традиционалистскими установками Мастер перемонтировал текст А. Н. Островского. Вместо пяти актов комедии — трехчастная композиция в духе испанского театра «золотого века»: экспозиция; развитие действия, завершающееся ложным финалом, и — собственно развязка.

Испанский и шекспировский театры стали образцом для разбивки текста на множество эпизодов, необходимость в которых была связана с наличием нескольких сюжетных линий, развивавшихся параллельно: истории, например, Аксюши и Петра, Гурмыжской и Буланова, Несчастливцева и Аркашки — «прошивают» действие пьесы от начала до конца.

В своей сценической версии Мейерхольд сделал следующее: «Он соединил первое и второе действия в одну часть (первую <...>), которая начиналась со второго явления второго действия Островского, а затем несколько раз чередовались куски из первого и второго действий, то есть сцены, происходящие в поместье Гурмыжской (эпизоды 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14), и сцены, показывающие странствующих Несчастливцева и Счастливцева в пути

(эпизоды 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13). В двух других частях Мейерхольд произвел незначительные перестановки, в результате которых развитие действия приобретало контрастный характер: часто комедийные сцены сменяли драматические. Эта перестройка пьесы сделала ее очень динамичной» [154; 117-118]. И еще — лишенной *монотонности*.

В аннотации 1935 года о «Лесе» сказано так: «Все действие разбито на участки — отдельные диалогические ходы с единой темой, развернутой до пределов экспрессии, с нарастающей динамикой. <...> Каждый эпизод образует замкнутое динамическое целое с завязкой, нарастанием и кризисом» [60; 116]. Фрагментарная структура при этом строится в соответствии с законами хорошо сделанной пьесы: «Мейерхольд обрамлял каждый акт такими сценическими моментами, назначение которых было вскрыть театральным путем новое содержание, какого требует от познания действительности современный зритель, а вместе с ним и художник» [154; 120]. Финалы каждой из трех частей сценического варианта «Леса» стали особой заботой Мейерхольда, но концовки эти — тесно связаны со *сквозными темами*, «прошивающими» многоэпизодную структуру спектакля и образующими сложную *полифоническую конструкцию* постановки.

Сквозные темы мейерхольдовского спектакля тесно связаны как с сюжетными линиями — линией влюбленных и линией актеров, к примеру; так и с сюжетами отдельных персонажей — таких, как Гурмыжская, Буланов, Улита, Аркашка; подобные сюжеты выступают в партитуре мейерхольдовского спектакля как побочные темы, но в полифонической структуре «голоса» таких сюжетных линий, вариации подобных тем — исполняют вполне определенную функцию.

В сюжете спектакля ТИМа по комедии Островского сквозная сюжетная линия влюбленных, Аксюши и Петра, была решена в *романтическом* ключе.

Сюжетная линия Петра тесно связана с темой, которую в мейерхольдовском «Лесе» ведет Аксюша, но вместе с тем — здесь у темы Петра есть и собственное «звучание», история Петра имеет свою «музыку». А. Л. Слонимский справедливо отмечал, что в пьесе Островского Петр — всего лишь служебная фигура: «забитая жертва — бесцветный сентиментальный любовник». Совсем иной смысл этот персонаж приобрел в сценической версии «Леса»: «Конструкция Мейерхольда выдвигает Петра на первый план, вместе с Аксюшей. <...> Для того, чтобы сделать из него достойного партнера Аксюше, Мейерхольд, не изменяя ни слова в тексте роли, вводит ряд новых моментов: гармонику, *гигантские шаги* — и таким образом придает Петру новое значение. Из одной энергичной реплики Петра в диалоге с Аксюшей (“Сейчас мы с тобой на троечку: ой вы, милые!” и пр.) — лихо

подчеркнутой *тремя лихими взлетами* на гигантских шагах — создается новый упор всей роли. Центр тяжести переносится на удальство Петра и на скрытые в нем возможности действия. <...> сюжет Петра разворачивается не словесно, а *сценически* (курсив мой. — А. Р.)» [124; 63].

Среди писавших о спектакле Мастера не было, кажется, ни одного, кто с восторгом не отметил бы использованный здесь прием с *гигантскими шагами*. Приведем несколько высказываний. А. А. Гвоздев оставил такое описание: «Сперва качается Аксюша, подавая свои реплики после разбега, при взлете вверх, затем к ней присоединяется и Петр, а когда их любовное объяснение разгорается бурной жаждой свободы и счастья — они уже несутся в стремительном полете, высоко взлетая, кружась в воздухе, словно *птицы* (курсив мой. — А. Р.)» [32; 127]. В несколько иной плоскости располагалось видение данного эпизода В. Б. Шкловским: «Блестящая сцена с гигантскими шагами превращает мечты забитого человека о побеге почти в реальное путешествие. Прыжки со словами “Казань — Саратов — Самара” в *театральном плане* равны самому путешествию (курсив мой. — А. Р.)» [159; 136]. Сцена эта, по мнению Шкловского, укрупнила фигуру именно Петра, в связи с чем — еще один взгляд на тот же предмет, взгляд А. Л. Слонимского: «Тема любви разворачивается на гигантских шагах. Порыв надежды обозначается тремя взлетами Петра при словах: “денек в Казани — другой в Самаре — третий в Саратове”. С каждым кругом он забирает все выше — после чего для перехода на повествовательный тон соскальзывает с ляжки. Размах полета точно передает интонационное движение: чем выше тон — тем круче взлет. Эти три взлета — действительно, гениальная находка» [124; 63]. В воспоминаниях Э. П. Гарина сказано следующее: «Зрительный зал всегда сопровождал эту сцену восторженными и неоднократными аплодисментами» [30; 85]. Я. Толчан писал: «Говорят: “От счастья не чуешь земли под ногами”. И Мастер нашел этим словам зримое воплощение» [148; 89].

М. И. Жаров вспоминал, что «Мейерхольд был влюблен в эту сцену и стремился сделать ее камертоном всего спектакля, показывая, как зарождается великое вечное — первая молодая любовь Аксюши и Петра, любовь радостная и бурная». И все же данному эпизоду не хватало *лирики*, решить проблему могла бы музыка. Найдена она была случайно — это вальс «Две собачки», именуемый обычно «Собачий вальс» и благодаря мейерхольдовской постановке приобретший исключительную популярность: «Огромным тиражом была выпущена пластинка: “Собачий вальс” из спектакля “Лес” театра Мейерхольда”. И словно забыли, что этот вальс был давным-давно уже написан, назывался “Две собачки”, был модным, и под него танцевали наши деды» [40; 164, 165]. Эпизод с гигантскими

шагами, таким образом, получил законченность и может считаться образцом эффектной концовки акта.

Чтобы сделать сюжет Аксюши и Петра по-настоящему высоким, недостаточно было только просто показать их любовь как чувство романтическое и возвышенное. Необходимо было для этих *фигур* создать такой *фон*, благодаря которому возвышенность их отношений стала бы восприниматься как еще более одухотворенное и трепетное чувство. Для этой цели использовались две пары персонажей, которые, правда, на свой лад, тоже являлись *влюбленными*, только влюбленными *пародийными* — Гурмыжская и Буланов, Улита и Аркашка (в эпизоде «Лунная соната»).

В трактовке сценического образа Гурмыжской Мейерхольд снимал проблему возраста: в 1924 году актрисе Е. А. Тяпкиной было 27 лет, она на три года моложе З. Н. Райх, и по фотографиям к спектаклю (см., напр.: [83; 181]) видно, что маска Гурмыжской — это маска молодой женщины, точнее — женщины вне возраста, одержимой чувственной страстью, низменными влечениями. По воспоминаниям Я. Толчана выглядело это так: «Владелица поместья Гурмыжская (Е. Тяпкина) в спортивном костюме, сапожках для верховой езды и хлыстом в руках расхаживала по сцене, фальшиво, хриплым голосом распевала сердцещипательные романсы. На ней был словно пылающий страстью ярко-красный парик, а объект ее любви, тоненький мальчуган гимназист Буланов, роль которого исполнял известный позже режиссер Иван Пырьев, был одет в полосатые зеленые трусики и увенчан как знаком невинной юности зеленым париком» [148].

Образ Улиты, создаваемый 42-летней В. Ф. Ремизовой, был вариацией на тему чувственности как таковой, не случайно писавшие о спектакле рассматривали Гурмыжскую и Улиту в одном ряду. А. Л. Слонимский писал: «На лицемерной “блудливости” Мейерхольд строит свое сценическое изображение Гурмыжской (огненно-рыжий парик, фальшивое низкое контральдо, сентиментальное завывание и т.д.). Тот же мотив кладется в основу изображения Улиты, наперсницы Гурмыжской — она является утрированным отражением своей барыни (нелепая прическа, опять фальшивое пение, но уже тонким голосом, с писком — наконец, гротескная поза верхом на брусике)» [124; 64].

Наибольшего контраста сопоставление двух различно поданных тем влюбленных достигает в эпизоде «Лунная соната» — в эпизоде ночного свидания Улиты и Аркашки, которое разворачивается в сценическую метафору благодаря катанию на качелях (брус — или доска — с опорой посередине, по концам — сидящие верхом Улита и Аркашка). Такое «<...> катанье на доске <...> позволяет обоим участникам “Лунной сонаты” выявить все тонкости *комического любовного восторга* (курсив мой. — А. Р.)»

[131; 46]. А. А. Гвоздев увидел эпизод так: «Самая оживленная театральная игра развивается, например, на качающейся на козлах доске, и гротеск любовного дуэта Аркашки и Улиты вскрывается в преуморительных позах, когда Улита, сидя верхом на доске, подбрасывается вверх и с испуганным взвизгиванием замирает в сладострастном силуэте» [32; 127]. А вот описание А. Л. Слонимского: «Дается подготовка в виде томно-пискливых рулад Улиты. Тема “Счастливец играет на чувственности Улиты” подчеркивается рядом пантомимических дополнений — и в быстром разворачивании вырастает до размеров чудовищного аристофановского гротеска (Улита верхом на поднятом брусике). Момент паузы, обозначающий высшую точку движения (<...> Счастливец закуривает папиросу) — и затем реакция: *отвращение* и *злость* Счастливецца, *испуг* и *разочарование* Улиты (переход к новой теме, перемена характера реплик и их отношения) (курсив мой. — А. Р.)» [124; 68].

Итак, в сцене Аркашки и Улиты на качелях — отвращение, злость, испуг, разочарование; и совершенно иная картина — в сцене Аксюши и Петра на гигантских шагах: «Рисунок фигур, распластанных в воздухе, нарастание их кружения вместе с подъемом настроения с изумительной силой передают буйную вольность чувства, стихийную безудержность» [32; 127]. Именно таков должен быть требуемый эффект: на фоне низкого высокое видится еще более высоким. И в качестве сюжетных линий, которые должны были стать низменным фоном для фигур возвышенных, выступали чаще всего именно действующие лица амплуа клоун (клоунесса).

В мейерхольдовской «Даме с камелиями» (ГосТИМ, 1934) структура действия была подобна только что проанализированной на материале постановки Мастером «Леса», но имела еще более сложное строение.

Мейерхольд не идеализировал Маргерит Готье, героиня З. Н. Райх была дорогой куртизанкой, продававшей свое тело за деньги. Маргерит Готье воспринимала молодого и пылкого Армана Дюваля как еще одного поклонника и без каких-либо мук совести обманывала этого наивного провинциала, если хотела провести ночь с другим мужчиной. Но Маргерит Готье стала *лирической героиней* мейерхольдовского спектакля, лидер ГосТИМа не понаслышке знал, что такое чахотка. Мейерхольдовская тема всевластия судьбы в «Даме с камелиями» была представлена в специфической версии. Героиня Райх была серьезно больна, она постоянно находилась на грани смерти и жизни и воспринимала каждый подаренный ей судьбою день как последний, ведь она не могла знать, будет ли у нее еще день жизни. Маргерит Готье жаждала жить, но ее тело ей в этом могло отказать в любую минуту, роковая участь героини «Дамы с камелиями» проявляла себя в том, что физическая природа тела Маргерит Готье предательски подводила

героиню Райх. Поэтому Мейерхольд не идеализировал Маргерит Готье, но он героиню «Дамы с камелиями» — *романтизировал*, ведь она оказалась способной по-настоящему полюбить Армана Дюваля.

Постановщик «Дамы с камелиями» сюжетную линию *влюбленных*, Маргерит Готье и Армана Дюваля, подавал как *романтически-возвышенную*, она становилась *фигурой в мотивно-тематической структуре* драматического действия мейерхольдовского спектакля. По *контрасту* с этой сюжетной линией сцены с участием с участием Пруденс, приятельницы Маргерит Готье, и других куртизанок решены были в *грубо-эротическом* и *низменном* ключе: если кто-либо из куртизанок брался петь шансонетку, то содержание ее носило фривольный характер; если коллеги Маргерит Готье по ремеслу принимались танцевать, то это был разнузданный канкан; если та или иная из куртизанок собиралась присесть, то садилась она на стул непременно верхом, лицом к спинке, задирая юбки так, чтобы видны были подвязки для чулок — и т.д. Роли куртизанок были отданы *актрисам-клоунессам*. Эти сцены создавали низменные и буффонно-комедийные *мотивно-тематические линии*, на фоне которых *романтически-возвышенная* линия Маргерит Готье воспринималась как еще более *возвышенная*.

Но данными линиями *мотивно-тематическая структура* мейерхольдовской «Дамы с камелиями» не ограничивалась. Опираясь на второстепенных персонажей мелодрамы А. Дюма-сына, Гюстава и Нишетт, молодых влюбленных и друзей Армана Дюваля, Мейерхольд вводил эту влюбленную пару во все сцены с участием Маргерит Готье. Гюстав и Нишетт неизменно появлялись с охапками цветов, они были веселы и беззаботны, превращая в любовную игру процесс раскладывания цветов по букетам и расстановку букетов по вазам. Подобная сюжетная линия необходима была, чтобы подчеркнуть *трагизм судьбы* героини З. Н. Райх, ведь такой простой и чистой любви Маргерит Готье уже не было суждено.

«Лес», осуществленный Мейерхольдом на сцене ТИМа в 1924 году, как никакая другая постановка Мастера подходит для того, чтобы продемонстрировать соотношение терминов «маска» и «амплуа» в рамках мейерхольдовской режиссерской методологии. Именно «Лес» стал главным аргументом для Б. В. Алперса при формировании им в 1931 году концепции мейерхольдовского театра как «театра социальной маски». Вот что писал Алперс о действующих лицах спектакля, имевших *масочную* природу: «Каждому персонажу дана определенная схема движения, жеста и интонаций, характеризующих его как *маску*. Той же цели служат костюм и грим актеров. Поповская ряса и золотые волосы Милонова, военный сюртук, мохообразные волосы и борода Бадаева, теннисный кос-

тюм Буланова, костюм современного эстрадника у Аркашки — все эти внешние детали превращают так называемые типы Островского в современные *фигуры-маски* (курсив мой. — А. Р.)» [7; 130].

Сделано это было с подачи самого Мейерхольда. Советский театр непременно должен был быть *социальным*, вот Мастер и трактовал действующих лиц «Леса» как *социальные типы*, ссылаясь при этом на авторитет А. Н. Островского: «Мы *политически заострили* установку Островского. Так заострить ее, как мы это сделали, сам он не имел возможности, но он рассчитывал, что со сцены дойдет до зрителя основная мысль. В пьесе — противопоставление двух лагерей. Мы подчеркнули это противопоставление. В прежних постановках Гурмыжскую трактовали неверно: в ней не видели *эксплуататорской природы*, ее считали просто вздорной барынькой с чертами самодура. Мы показываем Гурмыжскую так, что в ней усиливаются все краски того класса, который мы хотим обличить. В Восмибратове мы раскрыли черты *кулачества*, с которым мы боремся. Милонов у Островского произносит банальнейшие фразы, которые служат одеждами реакционной мысли. Это типичный *священник*. Его поповская природа прежде недостаточно четко доходила до зрителя. Поэтому мы и дали его в виде отца Евгения. Представителя другого лагеря — Аксюшу — прежде представляли слезливой, сентиментальной, лирически настроенной. Мы же показали действующее лицо, которое умеет бороться. Аксюша каждую минуту может выйти из подчинения Гурмыжской. В Петре она видит здоровые черты, которые с ее помощью могут преодолеть то отрицательное, что в нем есть от Восмибратова (курсив мой. — А. Р.)» [74; 56-57]. Вот что писал о *социальной* природе героев мейерхольдовского «Леса» А. А. Гвоздев: «<Мейерхольд> дает резкие, беспощадно-жесткие образы, чудовищные *маски* звериного хищничества (Восмибратов, Бадаев), наглого авантюризма (Буланов), сладострастного эгоизма (Гурмыжская), прикрытого религией ханжества (Милонов — у Мейерхольда «Отец Евгений»)» (курсив мой. — А. Р.)» [32; 125].

Но тот же Мейерхольд декларировал, что «Лес» поставлен «на ковре традиционализма» [73; 55]. И еще Мастер утверждал: «Спектакль — здание из нескольких этажей» [73; 56]. И за *социальными масками* (Аксюша — пролетарка в красном платье; Гурмыжская — помещица; Восмибратов — купец; Буланов — люмпен, деклассированный элемент; Милонов — священник; и т.д.) можно обнаружить *маски театральные*.

Для Мейерхольда это прежде всего маски актеров. В Несчастливцеве и в Аркашке Мастеру виделись «Дон Кихот и Санчо Панса» [73; 55]. Постановщик «Леса» утверждал: «Несчастливцева и Счастливцева обычно истолковывали под углом зрения бытового театра. Это неверно. Остров-

ский создал эти образы под влиянием *классического испанского театра*. Он изучал Лопе де Вега, перевел интермедии Сервантеса. В его творчестве чувствуется влияние мастеров испанского театра. Несчастливцев близок к *рыцарю эпохи плаща и шпаги*. В Счастливице — намеки на *грасысо* — комический персонаж испанского театра (курсив мой. — А. Р.)» [73; 57].

Оригинальную трактовку театральной природы «Леса» предложил в рецензии на мейерхольдовский спектакль В. Б. Шкловский:

«"Лес" — пьеса актерская.

Это трагедия *амплуа*.

Во всех пьесах Островского участвуют трагики, комики и драматические актрисы, но во всех пьесах этих "роли" загримированы, прикрыты фамилиями, мотивированы бытом.

Трагик, например, не трагик, а Любим Торцов. В "Лесе" трагик — трагик (Несчастливцев), комик — комик (Счастливец).

Фамилии эти не фамилии, а перефразы амплуа. У этих амплуа есть своя трагедия — они ищут третье основное "амплуа" — драматическую артистку.

Две *сценические маски* ищут третью (курсив мой. — А. Р.)» [159; 136-137].

Маска в театре Мейерхольда *вариативна*, она способна *играть ракурсами*, и поэтому термин «маска» шире, чем термин «амплуа». Трактовка персонажей в русле того или иного амплуа и привлечение актеров и актрис, обладающих соответствующими данными, как раз и позволяет играть ракурсами.

Несчастливцев и Счастливец, в одном отношении, соотносятся друг с другом как Дон Кихот и Санчо Панса, исполнитель роли Аркашки в этом случае должен ориентироваться на амплуа клоуна. Но при этом в воспоминаниях И. В. Ильинского сказано следующее: «Я помню, Мейерхольд просил меня не забывать, что Счастливец играл "любowników". Поэтому Всеволод Эмильевич предостерегал меня играть Аркашку как чистого комика. "Он легкий, но без изящества, служил на ролях первых любовников, поэтому его надо играть скорей *простаком*, чем комиком" (курсив мой. — А. Р.)» [48; 260]. Иными словами, исполнитель роли Аркашки должен обладать чертами Влюбленного Первого, но — *пародийного* Влюбленного Первого. Ведь по отношению к влюбленным Аксюше и Петру пары Гурмыжская и Буланов и Улита и Аркашка выступают *пародийными влюбленными*, здесь это роли амплуа клоуна (клоунессы).

Примеры можно продолжать, вот последний: Несчастливцев в отношении к Счастливице представляется Дон Кихотом, рыцарем плаща и шпаги, а в отношении к Гурмыжской его роль соответствует амплуа Неизвестного, к рассмотрению которого и следует перейти.

Амплуа 6.

НЕИЗВЕСТНЫЙ (ИНОЗРИМЫЙ); НЕИЗВЕСТНАЯ (ИНОЗРИМАЯ)

Сценические функции амплуа Неизвестный (Инозримый) и амплуа Неизвестная (Инозримая) идентичны: «Концентрация интриги выведением ее в *иной личный план* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 6-7, 10-11].

Примеры ролей амплуа Неизвестный (Инозримый) такие: «Неизвестный ("Маскарад" и "Дочь моря"), Граф Монте Кристо, Летучий Голландец, Лоэнгрин, Петруччио, Пер Баст, Граф Траст, Наполеон, Юлий Цезарь, Несчастливцев, Кин, Шут Тантрис» [67; 6-7].

Анализ амплуа Неизвестный (Инозримый) стоит начать с Несчастливцева, поскольку о нем уже зашла речь. Несчастливцев явился к своей тетушке не как актер Несчастливцев, а под своим настоящим и благородным именем — Геннадий Демьяныч Гурмыжский, хотя весь его багаж, в сущности — костюм Гамлета и сломанный пистолет. И явился Геннадий Демьяныч в «Пеньки» именно в ту ночь, когда владелице усадьбы приснился сон, что приехал племянник и убил из пистолета ее молодого протеже.

И Несчастливцев, и Аркашка в спектакле Мастера несли на себе печать *двойственности, амбивалентности*. В состав граней маски Несчастливцева входила и такая — Дон Кихот. Но, с одной стороны, как написал А. Л. Слонимский, это «<...> Дон Кихот, живущий миражами и принимающий грязную Альдонсу за прекрасную Дульсинею (так он идеализирует вначале свою тетушку Гурмыжскую)» [124; 63]. С другой стороны, когда Аркашка открывает Геннадию Демьянычу глаза на подлинную натуру тетушки, в дело вступает другая грань маски Несчастливцева — рыцаря плаща и шпаги, который, опираясь на предметы — шкатулку Гурмыжской и собственный пистолет, концентрирует интригу выведением ее в иной личный план: получает с владелицы усадьбы «Пеньки» долг в сумме тысячи рублей, которую в финале истории отдаст Аксюше, чтобы купец Восмибратов получил приданое, а она — соединилась с возлюбленным.

Принципиальная значимость данного персонажа для мейерхольдовской версии «Леса» становится особенно очевидной, если обратиться к воспоминаниям о показах Мастера на репетициях спектакля. И. В. Ильинский написал: «Удивительно проникал он в роль Несчастливцева. Он не ограничивался показом внешних черт, походки, жестов и приемов провинциального трагика. В образе Несчастливцева он жил в каком-то возвышенном романтическом мире, и все эти жесты, "уходы" и поклоны были благородными и естественными для Несчастливцева, своеобразно-

го Дон Кихота, как трактовал его Мейерхольд. Можно было восхищаться пластикой Мейерхольда, глубиной чувств, красотой романтики, в которой всегда органично пребывал Несчастливцев — этот *рыцарь театральности* (курсив мой. — А. Р.)» [47; 256].

Хотя Мастер декларировал служебную роль Несчастливцева по отношению к Аксюше, но описания режиссерских показов на репетициях говорят о том, что две эти фигуры, во-первых, крайне трудно разделить по принципу большей или меньшей значимости, а во-вторых — образы Аксюши и Несчастливцева в мейерхольдовской постановке выступали в качестве *лирических масок* автора спектакля, достаточно еще раз обратиться к воспоминаниям Ильинского, где речь идет о том, как режиссер показывал Аксюшу: «Перед нами возникла милая девушка, занятая своим скромным делом, показываемая Мейерхольдом без единого лишнего жеста, без какой-либо доли жеманства или женского кокетства. Простые, бесхитростные слова слетали с губ старого Мейерхольда, и нам открывалась светлая, доверчиво открытая девичья душа Аксюши» [47; 256].

Мейерхольдовский замысел роли Несчастливцева не был реализован в полной мере, о чем свидетельствовал Б. Е. Захава:

«Работая над “Лесом”, Мейерхольд удивительно ярко и интересно показывал различные моменты в роли Несчастливцева.

На одной из репетиций, сидя в зрительном зале, я буквально изнемогал от досады: исполнителю роли Несчастливцева (М. Г. Мухин. — А. Р.) удавалось реализовать из всего, что было показано Мейерхольдом, не больше одной десятой. Эта бледная копия имела так мало общего с гениальным оригиналом, что я испытывал прямо-таки чувство отчаяния. А Мейерхольд между тем не останавливал актера, не делал никаких замечаний, ничего от него не добивался.

Я не выдержал и воскликнул:

– Всеволод Эмильевич, ведь это же совсем, совсем не то, что вы показывали!

– Да, да, совершенно верно! — ответил Мейерхольд. — Не понимает!.. Не понимает!.. — И, подумав, добавил: — Что поделаешь! У нас нет другого актера на эту роль. Но ничего! Придет время, явится актер, который сыграет, как нужно. Мой замысел когда-нибудь найдет достойного исполнителя» [42; 265].

Пьесу Э. Хардта «Шут Тантрис» Мейерхольд поставил в 1910 году на сцене Александринского театра. Тристан, скрывшись под личиной шута Тантриса, в качестве действующего лица, выполняющего *функции неизвестного*, подвергает королеву испытаниям, пытаясь понять, насколько крепка любовь Изольды, есть ли у нее решимость следовать за ним — к ги-

бели, может быть. Страх смерти, в конечном счете, перевешивает страсть, возлюбленные не соединяются. Сюжет пьесы Э. Хардта, совмещающей в себе элементы *классического романтизма* и мотивы *неоромантические* (С. А. Ауслендер писал о том, что пьеса Э. Хардта — это «обычная для немецкого сентиментализма, несколько фальшивая и слащавая попытка возрождения старого романтизма». — См.: [11; 191]). Это сюжет о невозможности подлинной любви в земном мире, о том, что соединение истинно влюбленных допустимо лишь в иных, трансцендентальных просторах.

«Демонизм» Арбенина, его «демонические черты», на которые обращал внимание Мейерхольд (см.: [70; 297]), были связаны со спецификой этой роли — режиссер относил ее к амплу «Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный)». Движимый ревностью Арбенин вершит суд над Ниной, принимая на себя функции рока, повелителя судеб, и, тем самым, в полном соответствии со сценической функцией своего амплу, «выводит интригу в иной внеличный план». Неизвестный в мейерхольдовском спектакле был в качестве *главного героя уравнен* с Арбениным. Движимый жаждой мести, Неизвестный выступал, с одной стороны, «наемным убийцей» [71; 299]; а с другой — Неизвестный незримо руководил интригой, направленной против Арбенина.

Ибсеновскую «Дочь моря» под названием «Женщина с моря» («Эллида»), как заметил К. Л. Рудницкий (см.: [108; 223]), Мейерхольд ставил еще в самом начале своей режиссерской карьеры — в Херсоне, в 1903 году, с Труппой русских драматических актеров. Пьеса, в разных переводах называемая или «Дочь моря», или «Женщина с моря», была, как и многие драматические сочинения Ибсена, мейерхольдовской пьесой: режиссера привлекала близкая ему тема владеющего Эллидой непреодолимого влечения к морю, ведь само ее имя совпадало с названием легендарного корабля Торнстейна, героя древнеисландской «Саги о Фридтьофе Смелом». Олицетворением этой страсти служила фигура Неизвестного.

В мейерхольдовском спектакле «Дочь моря» (Александринский театр, 1917) Неизвестный, считавший себя обрученным с Эллидой и имевший на нее неодолимое влияние, одним своим присутствием лишая ее собственной воли, требовал, чтобы Эллида уехала с ним, бросив мужа и его дочерей. Попытки мужа, доктора Вангеля, помешать ей — ни к чему не приводили, Эллида просила вернуть ей *свободу*, она хотела встретить Неизвестного абсолютно свободной, потому что у нее должно быть *право выбора*, и никто не должен помешать ей сделать этот *свободный* выбор, прежде всего — выбор в ее душе. Такой мотив, непосредственно вытекающий из ницшеанской концепции смерти богов, был, несомненно, близок Мейерхольду. И как только муж, который, по словам Эллиды, оказался действительно хорошим

врачом, предоставил жене возможность сделать свободный выбор, власть Неизвестного над ней исчезла, Эллиду больше не влекло к нему, отныне она готова посвятить свою жизнь доктору Вангелю и его дочерям — «нашим дочерям», подчеркивает она.

Данные, необходимые актерам амплу Неизвестный (Инозримый) следующие: «Требования приблизительно те же, что к *первому герою*. Большое обаяние и значительность сценической природы. Голос исключительного тембра и богатый модуляциями» [67; 6-7].

Примеры ролей амплу Неизвестная (Инозримая) такие: «Анитра, Анна Мар, Кассандра, Княжна Адельма, Эсмеральда, М-с Эрмино» [67; 10-11].

Мейерхольд принимал участие в спектакле МХТ, поставленном по пьесе «Одинокие» Г. Гауптмана, и играл главную роль — роль Иоганнеса Фокерата. Появление в жизни Иоганнеса молодой женщины Анны Мар открыло Фокерату глаза на то, что он совершенно одинок в кругу собственной семьи — стариков-родителей, жены и ребенка.

Требования к данным актрис амплу Неизвестная (Инозримая) следующие: «Требования приблизительно те же, что к первой героине. Большое обаяние и значительность сценической природы, голос исключительного тембра и богатый модуляциями» [67; 10-11].

Такие требования к исполнителям ролей амплу Неизвестный (Инозримый) и амплу Неизвестная (Инозримая) говорит о том, что Мейерхольд высоко ценил данное амплу, поскольку оно по жесткости требований к данным исполнителям почти приравнивалось к амплу трагического героя.

Амплуа 7.

НЕПРИКАЯННЫЙ или ОТЩЕПЕНЕЦ (ИНОДУШНЫЙ); НЕПРИКАЯННАЯ, ОТЩЕПЕНКА (ИНОДУШНАЯ)

Сценические функции, соответствующие амплу Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный) и амплу Неприкаянная, Отщепенка (Инодушная), идентичны: «Концентрация интриги выведением ее в *иной внеличный план* (курсив мой. — А. Р.)» [67; 8-9, 12-13].

Анализ данного амплу стоит начать с женской версии, поскольку во введении к данной монографии было довольно много сказано о В. Ф. Комиссаржевской и о ее исполнении таких ролей как Лариса Огудалова в «Бесприданнице» и Гедда Габлер в одноименной пьесе Г. Ибсена.

Примеры ролей амплу Неприкаянная, Отщепенка (Инодушная) следующие: «Электра (Гофманстала), Татьяна, Нина Заречная, Катерина,

Ирина (Чехова), Гедда Габлер, Гризельда (Боккаччо), Маргарита Готье, Настасья Филипповна» [67; 12-13].

В связи с мейерхольдовской постановкой «Гедды Габлер» Г. В. Титова отметила: «<...> остальные персонажи <...> находились в тех же отношениях с окружающей их красотой, что и Гедда. Отличие заключалось в том, что именно Гедда, концентрируя интригу, могла перевести эти отношения “в иной, внеличный план”» [146; 25]. Другими словами, Гедда, стремясь преодолеть свой разлад с окружающим миром, выводила конфликт на внечеловеческий уровень, когда на пути героини встают силы фатальные, роковые.

Катерина Е. Н. Рошиной-Инсаровой в мейерхольдовской «Грозе» (Александринский театр, 1916) в брошюре «Амплуа актера» тоже отнесена к амплу Неприкаянная, Отщепенка (Инодушная). Мейерхольд решал спектакль в жанре *романтической драмы* и поэтому выводил действие за пределы «темного царства». Драма Катерины как классической романтической героини заключалась в том, что она не была обитательницей никакого земного царства — ни «темного», ни «светлого»; Катерина — существо из иных духовных миров.

Данные, необходимые актрисам амплу Неприкаянная, Отщепенка (Инодушная), такие: «Требования голоса те же, что к первой героине. Меньшая подчеркнутость требований физического характера» [67; 12-13].

Примеры ролей амплу Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный) следующие: «Онегин, Арбенин, Печорин, Ставрогин, Паратов, Кречинский, Принц Гарри, Фламинио, Протасов, Соленый, Гамлет, Жак (Шекспир), Кент, Сехисмундо, Иван Карамазов, Карено» [67; 8-9].

Спектакль «У царских врат» (1908) был не только первой режиссерской работой Мейерхольда с петербургской драматической труппой. В этой постановке по пьесе Кнута Гамсуна Мейерхольд сыграл главную роль — роль Ивара Карено, который, как истинный романтический герой, в обыденной, повседневной жизни предстал отщепенцем и человеком неприкаянным. Его искренняя попытка побороть свою «инодушность» оказались несостоятельны, поскольку Ивар Карено не властен в самом себе, судьба приготовила ему стезю, отличную от спокойной, размеренной и благоустроенной жизни обывателя.

Перевод сценической версии «Свадьбы Кречинского» 1933 года в жанр мелодрамы во многом определил специфику решения сюжета Кречинского — фигуры *двойственной, амбивалентной*. Желание предельно укрупнить фигуру Кречинского, представить его величественным, «как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно» [162; 79], определило выбор исполнителя: на роль Кречинского в ГосТИМ был

специально приглашен Ю. М. Юрьев — мейерхольдовский Дон Жуан и мейерхольдовский Арбенин.

Из сюжета Кречинского был исключен эпизод со Щебневым — не только для того, чтобы увеличить масштаб фигуры героя Юрьева, который не может унижаться перед купцом, но и с целью вывести за скобки разговор на тему чести, рассуждения о которой не подходят к роли, решенной в амплуа злодея, мелодраматического или романтического. Сходный смысл имел и перевод монолога Кречинского «форсировать или не форсировать» в текст «сообщения для зрителей», который давался между первой и второй картинами начального акта. Тем самым из образа Кречинского исключалась маска Гамлета (сорвется или не сорвется сватовство за Лидочку), потому что и в пародийном истолковании она не соответствовала «романтическому злодею».

Примечательно, что сначала на роль Кречинского был назначен первый клоун труппы ГосТИМа — В. Ф. Зайчиков. На репетициях Мейерхольд просил Зайчикова не обращать внимание на ремарку “Кречинский — видный мужчина” (хотя Зайчиков был мужчиной вполне видным): «Не это в Кречинском столь интересно. В нем интересно, что он такой пройдоха, что он не моргнет глазом, чтобы выкрасть что-то и т. д.». Традиционный дуэт Кречинский-Расплюев переосмысливался как дуэт клоунский. Мейерхольд предлагает для костюма Кречинского брюки в полоску или клетку, как бы передавая исполнителю не только штаны Аркашки — Ильинского, но и саму маску Счастливецова. «Нужно взять Кречинского и Расплюева, взять двух почти одинакового возраста людей, и у них запутанный клубок афер» [82; 17-18].

Трудно сказать, почему Зайчиков так и не сыграл роль Кречинского. Возможно, Мейерхольд решил не рисковать и не вынес на суд публики и особенно критики слишком смелый замысел, заменив в последний момент Зайчикова на Юрьева, который начал готовить роль за месяц до премьеры. Г. Гаузнер и Е. Габрилович в статье «Портреты актеров Нового театра» относили В. Ф. Зайчикова к амплуа «клоун-аналитик», который вскрывает социальную подоплеку персонажа эксцентрической игрой (см.: [29; 51]).

Юрьев же ничего хоть сколько-нибудь подобного играть не мог, да и не хотел, скорее всего. «Мейерхольд открывал Юрьеву все новые и новые блестящие возможности, заложенные в роли, — вспоминал И. В. Ильинский. — Но Юрий Михайлович брал не все. Он <...> следовал в основном своему прежнему рисунку роли (рисунку мейерхольдовской постановки 1917 года. — А. Р.)». Поначалу заинтересовало Юрьева предложение Мейерхольда не показывать под разными сценическими предложениями в течение всего первого акта своего лица публике и тем самым интриговать зрителей.

Однако и этот прием через некоторое время стал смущать актера. «Юрьев ограничился только первыми двумя-тремя кусками роли, где он не показал лица. Но делал это как-то не очень четко, скомканно, а затем <...> и вовсе отказался от этого приема, опасаясь, видимо, как бы он не обратился в чисто формальный». И напрасно, считал Ильинский, — ведь какого эффекта можно было достичь, если бы удалось «найти место, где Кречинский впервые показывает лицо (курсив мой. — А. Р.)» [48; 313-314].

Юрьева не могло не смущать наличие при Кречинском группы сообщников — шайки «Кречинский и Ко», ведь они прямо противоречили его трактовке роли, которую он не собирался менять. А. Я. Альтшуллеру принадлежит следующая мысль: «<...> сила и весь интерес образа Кречинского, созданного Юрьевым, заключались <...> в его превосходстве над окружающими, значительности, надменном одиночестве, демонизме, наконец. А демоны, как известно, действуют самостоятельно и в помощниках не нуждаются» [9; 194].

Лишенный возможности придать образу Кречинского двойственность, амбивалентность посредством игры Юрьева, Мейерхольд достигал цели собственно режиссерскими средствами, монтируя «значительного», «надменного», «одинокого», «демонического» Юрьева с компанией таких субъектов, как Ардальон Порфирьевич Крап, Станислав Николаевич Вошинин, Стервицкий, Милкин, Нырялов, Загребьшев, Зоммер.

На репетициях Мейерхольд рисовал следующую картину: «<Кречинский> спит, а около него сидят его сообщники. Это такая банда — они подбирают разные колоды карт, они крапят их, сортируют, кладут в какие-то шкатулочки, они работают очень энергично» [82; 39-40]. Здесь режиссер развертывал импровизацию на тему «Игроков» Н. В. Гоголя: команда Утешительного готовится к работе. И Кречинский в таком сопоставлении — не шулер-художник, но шулер-мастер, шулер-ремесленник в окружении артели подмастерьев. Расплюев у Сухово-Кобылина называет Кречинского Великим Боско, магом и волшебником. В рецензиях на спектакль 1933 года мелькнуло другое слово: престижитатор (см., напр.: [101]; [61]; и др.). Не маг и волшебник, но манипулятор и фокусник, проделывающий номера, основанные на быстроте реакций и ловкости рук.

Функцию, аналогичную шайке «Кречинский и Ко», выполняло постановочное окружение Кречинского, который жил не в апартаментах, а в каком-то убогом «логове-подвале» [142; 41]. На репетициях Мейерхольд говорил: «Чувствуется, что денег нет, не топлено <...>, что у него, у Кречинского, почва из-под ног уходит <...>. Кречинский спит, покрытый какой-то волчьей шкурой, на голове какая-то фесочка <...>. Он не в халате, халат делает его слишком парадным. Нужно, чтобы была резкая

разница [в том], как он придет в первом и третьем актах; а дома он *обмызанный* (курсив мой. — А.Р.)» [82; 39]. Стоит ли удивляться, что А. Л. Слонимский писал о Кречинском 1933 года так: это — «<...> постаревший и окончательно опустившийся Арбенин» [126; 10].

Данные, необходимые актерам амплуа Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный), такие: «Требования голоса те же, что для героя. Меньшая подчеркнутость требований физического характера, предъявляемых к герою» [67; 8-9].

Требования к данным актерам амплуа Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный) и актрис амплуа Неприкаянная, Отщепенка (Инодушная) показывают, какое большое значение придавал Мейерхольд данному амплуа, поскольку здесь, как и в случае амплуа Неизвестный (Неизвестная), режиссер предъявлял актерам и актрисам почти те же требования, что и к трагическим героям или героиням.

Анализ трех новых амплуа, которые Мейерхольд ввел в таблицы брошюры «Амплуа актера», показал, что роли амплуа клоун (клоунесса), неизвестный (неизвестная) и неприкаянный (неприкаянная) стали основополагающими для мейерхольдовской театральной практики.

Продемонстрировано цирковое происхождение амплуа клоун, шут, дурак, эксцентрик (клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик); показано, что исполнение ролей этого амплуа требует повышенного мастерства, зафиксировано специфическое и собственно театральное наполнение ролей данного амплуа.

Особо отмечено, что в таблицах мейерхольдовской брошюры амплуа клоун (клоунесса) — это единственное амплуа, где в отношении актеров и актрис выдвинуты требования не физического характера, но — требования эстетического свойства, а именно: умение играть в манере преувеличенной пародии, способность использовать гротескную методологию.

Анализ мейерхольдовских определений терминов «гротеск», «пародия» и «химера» из примечаний к таблицам амплуа дает возможность утверждать, что Мейерхольд в полемическом запале гротескную природу собственного театра приписал всему театру — театру как таковому. Очевидно, что и сам феномен амплуа, и та система амплуа, которая была предложена Мейерхольдом в брошюре, — носят конкретно-исторический характер, часть того, что было сформулировано в таблицах амплуа и в примечаниях к ним, стало достоянием театральной истории, а часть — по-прежнему актуальна и может быть использована в сегодняшней и будущей сценической практике.

В театре Мейерхольда действующие лица амплуа клоун (клоунесса) выступали пародийными двойниками персонажей, принадлежащих другим амплуа — амплуа герой (героиня), влюбленный (влюбленная), проказник

(проказница), неприкаянный (неприкаянная). Пародийное двойничество использовалось для выстраивания действия по законам режиссерского контрапункта. Сюжетные линии пародируемых ролей сценически подавались как возвышенные, а персонажи выступали основными фигурами; сюжетные линии клоунов и клоунесс должны были давать сниженно-балаганский фон, сюжетные линии клоунов давали для этого необходимый контраст.

Анализ содержания амплуа клоун (клоунесса) дал возможность продемонстрировать, что термины «маска» и «амплуа» в рамках мейерхольдовской режиссерской методологии не тождественны друг другу, термин «маска» шире термина «амплуа». Структура сценического образа в театре Мейерхольда многослойна, а сценическая маска мейерхольдовского актера вариативна, способна играть ракурсами.

На материале спектакля «Лес» (ТИМ, 1924) удалось показать, что персонажи этого спектакля могли выступать как социальные маски (Аксюша — пролетарка; Гурмыжская — помещица; Восмибратов — купец; Милонов — священник; Буланов — люмпен; и т.д.), а могли быть масками театральными (Аксюша и Петр — влюбленные; Гурмыжская и Восмибратов — опекунша и опекун; Несчастливцев — неизвестный; и пр.). Ориентация исполнителя на ту или иную разновидность амплуа клоун (клоунесса) способна была поменять ракурс сценической маски: одно дело, когда Гурмыжская сопоставлялась с Аксюзей как опекунша, и совсем другое дело, когда Гурмыжская и Буланов, Улита и Аркашка сопоставлялись с Аксюзей и Петром как пародийные влюбленные.

Формулировки амплуа неизвестный (неизвестная) и амплуа неприкаянный (неприкаянная) очень близки. В первом случае это «концентрация интриги выведением ее в иной личный план», во втором — это «концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план». Но разница — существенная. В мейерхольдовском «Маскараде» действующее лицо амплуа неизвестный (инозримый) так и назывался — Неизвестный, он руководил интригой против Арбенина и выводил ее в иной личный план тем, что пытался свершить личную месть. В той же постановке действующее лицо амплуа неприкаянный (отщепенец, инодушный) — это совершенно одинокий Арбенин, для окружающих он — отщепенец, а он — инодушный, он концентрировал интригу тем, что выводил ее в иной внеличный план — в план столкновения человека и рока, в план свершения судьбы.

Требования к актерам амплуа неизвестный (неизвестная) и амплуа неприкаянный (неприкаянная) почти схожи и очень близки требованиям к актерам амплуа героя первого (героини первой), и это дает основания для вывода, что три названных амплуа наиболее значимы для режиссерской методологии Мейерхольда.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ брошюры «Амплуа актера» показал, что заложенное в ней содержание тесно связано с основными составляющими мейерхольдовской режиссерской методологии, особенно в той части, что принадлежит актерскому творчеству.

В годы юности и в период первых профессиональных шагов Мейерхольда на театральном поприще доминирующей сценической формой был театр актерский, в котором разделение ролей по амплуа и исполнителей ролей по амплуа имело структурообразующее значение: на основе системы амплуа формировались театральные труппы и делалось распределение ролей при инсценизации пьес; принцип амплуа позволял безболезненно заменять одного исполнителя на другого, если они специализировались на игре одного класса ролей; принцип амплуа позволял актерам гастролировать даже в одиночку и входить в уже готовый спектакль, играя роли из того набора, что соответствовали артистической специализации.

Брошюра «Амплуа актера» вобрала в себя опыт Мейерхольда-актера и Мейерхольда-режиссера, существенную часть примеров ролей, что приведены в таблицах амплуа брошюры, Мейерхольд либо играл как актер, либо хорошо знал по спектаклям, которые он ставил.

Важнейшее значение мейерхольдовской брошюры заключено в том, что Мейерхольд теоретически переосмыслил значение и роль системы актерских амплуа в рамках режиссерского театра и реализовал новые возможности феномена амплуа в своей постановочной практике.

Актер являлся центром театральной системы Мейерхольда, суть мейерхольдовского театрального конструктивизма как раз и заключалась в том, что основа основ театра Мейерхольда — это играющий актер, что и продемонстрировали с разной степенью успешности спектакли «Великодушный рогоносец» (Театр Актера, 1922) и «Смерть Тарелкина» (Театр ГИТИС, 1922), поставленные в тот же год, когда увидела свет и брошюра «Амплуа актера».

Декорации, костюмы, грим и прочее — в спектакле могут быть, а могут и не быть, но, по мысли Мейерхольда, если есть играющий актер — то есть и театр. В годы, последовавшие за спектаклями «Великодушный рогоносец» и «Смерть Тарелкина», Мейерхольд снова стал использовать в своих постановках и декорации, и костюмы, и прочие слагаемые спектакля, но они носили строго функциональный характер и были подчинены интересам играющего актера.

Большая часть актерских амплуа, с которыми довелось столкнуться Мейерхольду-актеру и Мейерхольду-режиссеру, были сформированы в эпоху становления и развития сценического реализма и не всегда подходили мейерхольдовской режиссуре, которая была родом из символизма и плохо контактировала с элементами театра жизненных форм или театра психологического.

Брошюра «Амплуа актера» предложила классификацию амплуа по функции в действии, поскольку действие — основа театрального искусства в любых его формах.

Таблицы амплуа мейерхольдовской брошюры и примечания к ним опирались на режиссерские искания Мейерхольда и предназначались прежде всего для использования в педагогической практике ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГЭКТЕМАС и в постановочной работе ТИМа — ГостИМа.

Но они вобрали в себя амплуа, которые вели свою родословную от античного театра, как, например, амплуа героя и злодея — вечных протагониста и антагониста, или как сугубо функциональное амплуа вестника.

Искания традиционалистского периода дали основания переосмыслить старые и проверенные сценической практикой амплуа и дать им новую жизнь (влюбленный и влюбленная, проказник и проказница, фат и куртизанка, моралист и матрона, опекун и опекунша — и т.д.).

Наконец, в таблицы были введены принципиально новые амплуа — клоун и клоунесса, неизвестный и неизвестная, неприкаянный и неприкаянная.

Амплуа, по определению Мейерхольда, — это профессия актера; в рамках режиссерского театра назначение актера на роль, не совпадающую с его амплуа, есть прерогатива режиссера (парадоксальная композиция, по формулировке Мастера).

Феномен амплуа — явление динамическое и конкретно историческое, как и система амплуа, предложенная Мейерхольдом. Часть потенциала, заложенного в таблицах амплуа, осталось лишь достоянием мейерхольдовского театра, но значительная часть этого потенциала является или может являться достоянием современного театра.

Среди ролей, приводимых в качестве примеров того или иного амплуа, немало таких, с которыми Мейерхольд не соприкасался в собственной театральной практике. Очевидно, что многие из включенных в таблицы ролей давно сошли со сцены и вряд ли на нее вернуться. Но сам принцип функционального анализа применим и к драматургии, появившейся после выхода в свет мейерхольдовской брошюры, и даже к драматургии, которая появится в обозримом будущем.

Сценическая функция той или иной роли не привязана исключительно к биомеханике и может быть воплощена с помощью самой разной актерской техники (проживание, имитация, варианты игровой техники).

Принцип парадоксальной композиции доказал свою жизнеспособность и настолько широко использовался театром XX века и используется театром современным, что обращение режиссеров к данному композиционному приему могло бы стать предметом специального исследования, далеко выходящего за рамки представленной здесь работы.

Приведу в качестве примера два спектакля, которые давно стали достоянием русской режиссерской классики, хорошо зафиксированные в описаниях и подробно разобранные (см., напр.: [111; 72-87]; [128; 114-116]; и др.). Речь идет о двух постановках чеховского «Иванова». Один спектакль поставил М. А. Захаров в 1975 году на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола, в роли Иванова выступил Евгений Леонов. В другом спектакле чеховского «Иванова» в 1976 году перенес на сцену МХАТа О. Н. Ефремов, роль Иванова воплотил Иннокентий Смоктуновский. Сосредоточим внимание только на выбор режиссерами исполнителей центральной роли двух постановок.

О. Н. Ефремов избрал прямой путь к решению проблемы выбора исполнителя центрального образа и на роль «русского Гамлета» назначил именно Гамлета, поскольку после съемок в «Гамлете» Г. М. Козинцева («Ленфильм», 1964) кого бы ни играл И. Смоктуновский — в создаваемых им образах с разной степенью полноты, но неизменно присутствовал и образ принца датского. К. Л. Рудницкий заметил, что образы Гамлета, Манфреда, «лишнего человека» и другие «к Иванову — Смоктуновскому *прилипали прочно*. Этого Иванова легче было понять в романтических категориях, нежели измерить уездным аршином (курсив мой. — А. Р.)» [111; 82]. Актер создавал образ не Иванова, но — Ивана. «Смоктуновский играл человека незаурядного, действительно крупного, но пораженного общей болезнью времени, — утверждал А.М. Смелянский [128; 114]. А потому такой «Иванов принимал смерть как избавление» [128; 116]. М. А. Захарову нужен был вовсе не Иванов, но — Иван, потому что, по мысли режиссера, «русский Гамлет» 1970-х годов — совсем не Гамлет. И потому на роль «русского Гамлета» был назначен Винни-Пух, то есть — «<...> Е. Леонов, по амплуа — комик или простак» [111; 73]. Применение Захаровым *парадоксальной композиции*, соединившей специфические актерские данные Леонова с особенностями персонажа чеховской пьесы, привела к созданию неожиданного для публики и необходимого для режиссера-постановщика сценического образа.

Популярность в театре XX–XXI веков таких жанров, как трагикомедия, трагифарс, черная комедия и пр. определила актуальность амплуа клоун, шут, дурак, эксцентрик (клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик) и в новейшие времена.

Музыка была субстанцией творчества Мейерхольд, но современный драматический театр все чаще использует для структурирования действия принципы музыкальной композиции, термин «контрапункт режиссера» завоевал прочные позиции в театре XX–XXI веков. Использование клоунов как пародийных двойников персонажей из группы главных героев позволяет применить мейерхольдовскую методику, когда эти персонажи воспринимаются как более возвышенные для контрастного сопоставления их с персонажами-клоунами.

В качестве завершения следует подчеркнуть, что научный и практический потенциал, заключенный в идеях и положениях мейерхольдовской брошюры «Амплуа актера», имеет важнейшее значение как для изучения теоретического и практического наследия Мейерхольда, так и для театра сегодняшнего и завтрашнего дня; не приходится сомневаться, что творческое применение идей и методик Мастера обещает сценическому искусству новые открытия.

SUMMARY

Ряпосов Александр Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ).

Alexander Y. Ryaposov, PhD in Art History, Senior Researcher and Head of the Source Study Sector, Russian Institute of Art History.

Ryaposov A. Y. Meyerhold's directorial methodology. Pamphlet "Actor's Role": structure, content, meaning. Monograph / Russian Institute of Art History. — St. Petersburg.: Asterion, 2019 — 100 p.

The monograph is a historical and theoretical study of the relatively little-studied pamphlet "Actor's Role", published in 1922 by V. E. Meyerhold and his staff at the State Higher Directorial Studios (SHDS), V. M. Bebutov and I. A. Aksenov.

The monograph shows the dynamic nature of the system of roles and determines the degree of study by contemporary theater studies of the very phenomenon of the role, place and importance of acting roles in the framework of the director's theater. It also describes the pamphlet and the structure of its tables and gives the explanation of the principle of classification of roles proposed by Meyerhold; seventeen male and seventeen female roles and the associated Meyerhold terms such as "tragic obstacles", "paradoxical composition", "grotesque", "intrigue" and others are analyzed. In addition, the mechanisms of direct and paradoxical use of roles are revealed both within the Meyerhold Theater and beyond, and the similarities and differences between the terms "mask" and "role" are demonstrated. The author shows the possibility of using the counterpoint of a director as exemplified in the analysis of the role of "clown" (or "a female clown").

The monograph can be also of interest to theater researchers — historians and theorists of theater and theater critics, as well as for people involved with theatre production — directors, actors, theater teachers and anyone interested in performing arts.

Keywords: role, mask, function in action, tragic obstacles, paradoxical composition, parody, grotesque, chimera, intrigue, counterpoint of the director.

ISBN ISBN 978-5-00045-747-4

СОКРАЩЕНИЯ

Актеры-легенды. — Актеры-легенды Петербурга: Сборник статей / РИИИ. СПб., 2004. 507 с.

Волков 1. — *Волков Н.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. 404 с.

Волков 2. — *Волков Н.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. 494 с.

Встречи. — Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. 622 с.

Гарин. — *Гарин Э. П.* С Мейерхольдом (воспоминания). М., 1974. 290 с.

Гладков. — *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. 473 с.

Гоголь и Мейерхольд. — Гоголь и Мейерхольд: Сборник. М., 1927. 88 с.

Критика 1. — Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 — 1918 / Сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997. 527 с.

Критика 2. — Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 — 1938 / Сост. и комм. Т. В. Ланиной. М., 2000. 655 с.

РАИ XX в. — Русское актерское искусство XX века: [коллект. исслед-е] / РИИИ. СПб., 2018. 880 с.

«Ревизор» в ТИМе. — «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Л., 1927. 72 с.

Статьи 1. — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А. В. Февральского. М., 1968. Ч. 1. 350 с.

Статьи 2. — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А. В. Февральского. М., 1968. Ч. 2. 643 с.

Сюжеты. — Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах / Отв. редактор А. А. Чепуров. СПб., 2006. 544 с.

Творческий метод. — Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / РИИИ. СПб., 1998. 247 с.

ТО. — Театральный Октябрь: Сборник статей. Л.; М., 1926. Сб. 1. 182 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксенов И. А. Мария Ивановна Бабанова // Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 355-390.
2. Аксенов И. А. Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда. Исторический очерк // Мейерхольдовский сборник. Выпуск третий. «Правда нашего бытия». Из архивов театра Вс. Мейерхольда / Вступ. статья, коммент. и послесловие О. М. Фельдмана; сост. и подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. М., 2014. С. 21-208.
3. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991. 133 с.
4. Алперс Б. В. Театр социальной маски. М.; Л., 1931. 132 с.
5. Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 27-162.
6. Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 263-310.
7. Алперс Б. Блестящая штучка? «Лес» (Еженедельник академических театров. 1924. №15) // Критика 2. С. 130-134.
8. Альтишуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. [Л., 1968.] 306 с.
9. Альтишуллер А. Я. Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд. Неожиданный союз // Альтишуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты. Сотворчество. Содружество. Л., 1985. С. 170-200.
10. Альтишуллер А. Я. Нина Григорьевна Коваленская // Сюжеты. СПб., 2006. С. 475-500.
11. Ауслендер С. «Шут Тантрис» Э. Хардта (Аполлон. 1910. №6) // Критика 1. С. 190-192.
12. Ауслендер С. Впечатления сезона. С.-Петербург. Александринский театр. «Дон Жуан» (Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 7) // Критика 1. С. 199-203.
13. Бабанова М. Островский в моей жизни // Театр. 1973. №4. С. 12.
14. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль // ЛГИТМиК. Л., 1988. 201 с.
15. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 309-310.
16. Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. №5. С. 62-77.
17. Бебутов В. Неутомимый новатор // Встречи. С. 81.
18. Беляев Юр. О чем рассказывал гобелен... («Дон Жуан») (Новое время. 1910. 11 нояб.) // Критика 1. С. 203-205.

19. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры / Эрик Берн; [пер. с англ.]. М., 2012. 576 с.
20. Бруксон Я. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. 135 с.
21. Бубенникова Л. Движение замысла // Театр. 1974. №6. С. 42-47.
22. Варламова В. П. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / РИИИ. СПб., 1998. С. 82-113.
23. Варнаховский Л. Мейерхольд оратор... // Театр. 1974. №2. С. 56-57.
24. Виленкин В. Я. Качалов. (1875 — 1948). Изд. 2-е, доп. М., 1976. 233 с.
25. Волков 1.
26. Волков 2.
27. Волков Н. Д. Ветви мхатовского дерева. МХАТ-2 // Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966. С. 225-232.
28. Габрилович Е. Одна жизнь // Искусство кино. 1990. №4. С. 75-83.
29. Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров Нового театра. (Опыт разбора игры) // ТО. С. 49-59.
30. Гарин.
31. Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920 — 1926). Л., 1927. 56 с.
32. Гвоздев А. Лифт и качели (В московских театрах) // Критика 2. С. 124-130.
33. Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987. С. 72-86.
34. Гладков А. Горе уму и Чацкий — Гарин // Гарин. С. 190, 192.
35. Гладков. С. 5-344.
36. Головащенко Ю. Этапы героической темы // Театр. 1974. №2. С. 16-26.
37. Гонгла. Вс. Мейерхольд (Театральная Москва. 1922. №38) // Критика 2. С. 31-32.
38. Гудкова В. В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей». М., 2002. 608 с.
39. Данилова Л. Екатерина Рощина-Инсарова. Непонятые мечтательницы // Актеры-легенды. С. 362-365.
40. Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. М., 1967. 380 с.
41. Зайцев П. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 67.
42. Захава Б. Два сезона (1923 — 1925) // Встречи. С. 260-290.
43. Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902 — 1905 гг. М., 2004. 256 с.
44. Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л., 1976. 391 с.
45. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. 255 с.

46. *Золотницкий Д. В. Э.* Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов: Сб. науч. трудов / ЛГИТМиК. Л., 1989. С. 4-51.
47. *Ильинский И.* Побеждающий Мейерхольд // Встречи. С. 250-259.
48. *Ильинский И.* Сам о себе. 3-е изд., доп. М., 1984. 536 с.
49. *Кафанова Л.* «Как закалялась сталь» // Театр. 1967. №4. С. 7-11.
50. *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // РАИ XX в. С. 410-462.
51. Вера Федоровна **Комиссаржевская**. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы / Ред.-сост. А. Я. Альтшуллер. Л.; М., 1964. 423 с.
52. *Костелянец Б. О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие: Учебное пособие / Под ред. В. А. Сахновского-Панкеева / ЛГИТМиК. Л., 1976. 157 с.
53. *Ното novus (Кугель А. Р.)*. Заметка // Театр и искусство. 1914. №5. С. 114.
54. *Кугель А.Р. П. Н. Орленев. М.; Л., 1928.* 31 с.
55. *Ното novus (Кугель А. Р.)* Заметки (Театр и искусство. 1916. №3) // Критика 1. С. 324-330.
56. *Купцова О.* Ампула [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет: Универсальная научно-популярная энциклопедия. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/AMPLUA.html (дата обращения: 28. 11. 2018).
57. *Кухта Е. А. В.Ф.* Комиссаржевская // РАИ XX в. С. 170-221.
58. *Ласкин А. С.* «Дон Жуан» Ж. - Б. Мольера — В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина (К проблеме — Мейерхольд и «Мир искусства») // Русский театр и драматургия 1907 — 1917 годов: Сб. науч. трудов / ЛГИТМиК. Л., 1988. С. 54-67.
59. *Лебедев Н.* Александринский театр. «Пигмалион» Бернарда Шоу (Речь. 1915. 1 окт.) // Критика 1. С. 313-314.
60. «Лес». Аннотация 1935 года // Театр. 1990. №1. С. 116.
61. *Литовский О.* Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 14 мая.
62. *Луков Вл. А.* Ампула [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html> (дата обращения: 28. 11. 2018).
63. *Маринова Ю.* Любовь к Мейерхольду // Современная драматургия. 1989. №4. С. 229-236.
64. *Мацкин А. П.* Орленев. М., 1977. 382 с..
65. *Мацкин А.* Время ухода. Хроника трагических лет // Театр. 1990. №1. С. 24-51.
66. *Мацкин А.* Мейерхольд. Драма раздвоения // Московский наблюдатель. 1992. №1. С. 54-56.

67. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Ампула актера. М., 1922. 15 с.
68. *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра (1907 г.) // Статьи 1. С. 105-142.
69. *Мейерхольд В. Э. VIII.* К постановке «Дон Жуана» Мольера (1910 г.) // Статьи 1. С. 192-197.
70. *Мейерхольд В. Э.* «Маскарад» (первая сценическая редакция). II. «Маскарад» на сцене Александринского театра. Первая беседа (1911 г.) // Статьи 1. С. 296-297.
71. *Мейерхольд В. Э.* «Маскарад» (первая сценическая редакция). IV. Первые наброски к статье (1911 г.?) // Статьи 1. С. 297-299.
72. *Мейерхольд В. Э.* «Маскарад» (первая сценическая редакция). VII. <Перед премьерой> (1917 г.) // Статьи 1. С. 303-304.
73. *Мейерхольд В. Э.* «Лес». I. Выступление на обсуждении спектакля. 18 февраля 1924 г. // Статьи 2. С. 55-56.
74. *Мейерхольд В. Э.* «Лес». II. Вступительное слово перед юбилейным спектаклем // Статьи 2. С. 56-57.
75. *Мейерхольд В. Э.* Лекции. 1918 — 1919. М., 2000. 282 с.
76. *Мейерхольд В. Э.* «Ревизор». II. Беседа с актерами. 17 ноября 1925 года // Статьи 2. С. 118-123.
77. *Мейерхольд В. Э.* Доклад о «Ревизоре». 24 января 1927 // Статьи 2. С. 133-147.
78. *Мейерхольд В. Э.* О слиянии режиссера и художника: Черновые записи 1907 — 1908 гг. // Театр. 1974. №2. С. 29-32.
79. *Мейерхольд В. Э.* Из лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАС. 10 января 1929 г. // Театр. 1974. №2. С. 32-33.
80. *Мейерхольд В. Э., Озаровский Юр. Эр.* Докладные записки директору императорских театров [1910 г.] // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сборник. М., 1978. С. 19-32.
81. Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и авт. коммент. М. М. Ситковецкая; вступ. тексты к стенограммам М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М., 1993. Т. 1. Спектакли 20-х годов. 272 с.
82. Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и авт. коммент. М. М. Ситковецкая; вступ. тексты к стенограммам М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М., 1993. Т. 2. Спектакли 30-х годов. 431 с.
83. Мейерхольд и художники: Альбом / А. А. Михайлова, Л. М. Данилова, Н. П. Макарова, О. В. Мичасова, Н. М. Зайцева; Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. М., 1995. 360 с.
84. *Вс. Э.* Мейерхольд о своем методе. 1914 — 1936 / Публ. Н. В. Песочинского // Творческий метод. С. 14.

85. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896 — 1903 / Редактор-составитель О. М. Фельдман. М., 1998. 744 с.
86. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 2. Товарищество новой драмы. Создание студии на Поварской. Лето 1903 — весна 1905 / Редактор-составитель О. М. Фельдман. М., 2006. 664 с.
87. *Местечкин М.* В июне 1924 года // Театр. 1974. №2. С. 49-50.
88. *Михайлова А.* Режиссер как автор сценографии [Из опыта В. Э. Мейерхольда] // Театральная жизнь. 1994. №10. С. 11-13.
89. *Назаренко Я. А.* «Ревизор» в мейерхольдовской интерпретации // «Ревизор» в ТИМе. С. 54.
90. Накануне «Рогоносца». К юбилею ТИМ. 1922 год // Афиша ТИМа. 1922. №1. С. 2-3.
91. О Комиссаржевской: забытое и новое. Воспоминания, статьи и письма. М., 1965. 302 с.
92. *Оружейников Н.* С позиций реализма. Свадьба Кречинского в Театре им. В. Э. Мейерхольда // РАБИС. 1933. №5-6. С. 42.
93. *Осипов И. (Абельсон И. О.).* «Гроза» А. Н. Островского в постановке В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина (Обозрение театров. 1916. 12 янв.) // Критика 1. С. 316-320.
94. *Пави П.* Ампула // *Пави П.* Словарь театра / Пер. с франц.; под ред. К. Разлогова. М., 1991. С. 12.
95. *Пахомова Н. В.* Проблема ампулы и организация творческого процесса в театре. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК. Л., 1990. 24 с.
96. *Песочинский Н. В.* Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. статей / Российский институт истории искусств; отв. ред. С. К. Бушуева. СПб., 1992. Вып. 1. С. 65-152.
97. *Песочинский Н. В.* Актер в театре В. Э. Мейерхольда // РИА XX в. С. 81-170.
98. *Песочинский Н. В.* Ампула // Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Составители С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршиш; РИИИ. Вып. 1. СПб., 2005. С. 28-32.
99. *Песочинский Н.* Мейерхольд: ампула актера // Московский наблюдатель. 1993. №4. С. 3-8.
100. *Петров Н.* Неисчерпаемость творчества // Встречи. С. 154-163.
101. *Пиотровский Адр.* Философская комедия. «Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 26 апр.
102. *Плучек В.* В сентябре 1926 года // Театр. 1974. №2. С. 50-51.
103. *Полякова Е. И.* Станиславский — актер. М., 1972. 430 с.

104. *Пропп В. Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). М., 1998. 512 с.
105. *Рехельс М.* Штрихи к портрету [Беседа со студентами-выпускниками режиссерского факультета ГИТИС. Июль, 1938] // Театр. 1974. №2. С. 33-44.
106. *Родина Т. М.* П. Н. Орленев. 1969 — 1932. М.; Л., 1948. 64 с.
107. *Родина Т. М.* Ампула [Электронный ресурс] // БСЭ. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=dict&termin=671770> (дата обращения: 28. 11. 2018).
108. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 527 с.
109. *Рудницкий К.* Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. №21. С. 12-14.
110. *Рудницкий К.* Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. №22. С. 15-17.
111. *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты / Вступит. статья А. М. Смелянского. М., 1990. 464 с.
112. *Рыбакова Ю. П. В. Ф.* Комиссаржевская. Л., 1971. 190 с.
113. *Рыбакова Ю. П. В. Ф.* Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества / РИИИ. СПб., 1994. 518 с.
114. *Ряпосов А. Ю.* Брошюра В. Э. Мейерхольда «Ампула актера» // «Золотой сезон» советского театра 1921 / 1922: Сб. науч. статей / РИИИ. СПб., 2016. С. 73-81.
115. *Ряпосов А. Ю.* Мамонт Викторович Дальский // Сюжеты. С. 381-418.
116. *Ряпосов А.* Павел Орленев. «Все или ничего» // Актеры-легенды. СПб., 2004. С. 294-297.
117. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля / СПбГАТИ. 2-е изд., испр. СПб., 2001. 116 с.
118. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / РИИИ. СПб., 2004. 288 с.
119. *Ряпосов А.* Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия), 2012. 180 с.
120. *Садко (Блюм В.И.).* «Нора» в Театре Актера (Извести. 1922. 25 апреля) // Критика 2. С. 26-27.
121. *Самойлов Е.* В 1934 году... // Театр. 1974. №2. С. 55-56.
122. Сеансу отвечают: Актеры. Ампула [Электронный ресурс] // Сеанс. 2004. №19-20. URL: <https://seance.ru/n/19-20/actors/actors-amplua/> (дата обращения: 28. 11. 2018).

123. *Сергеев А. В.* Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб., 2008. 160 с.
124. *Слонимский А.* Лес (Опыт анализа спектакля) // ТО. С. 63.
125. *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в ТИМе. С. 8.
126. *Слонимский А.* «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда // Рабочий и театр. 1933. №12. С. 10-11.
127. *Смирнина А.* Мольер-Мейерхольд-модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. №5. С. 44-53.
128. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999. 351 с.
129. *Смоленский (Измайлов А.А.).* Театр г-жи Комиссаржевской. «Кукольный дом» («Нора») Ибсена («Биржевые ведомости», 1906, 20 декабря, утр. вып.) // Критика 1. С. 87-89.
130. *Соболов Юр.* «Горе уму» в Театре В. Мейерхольда (Вечерняя Москва. 1928. 16 марта) // Критика 2. С. 264-267.
131. *Соловьев В. Н.* О технике нового актера // ТО. С. 45.
132. *Соловьев В. Н.* Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в ТИМе. С. 61.
133. *Соловьев Вл.* «Смерть Тарелкина» (Жизнь искусства. 1924. №25) // Критика 2. С. 73-75.
134. Список ролей, сыгранных В. И. Качаловым в Московском Художественном театре (1900 — 1948) // Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954. С. 649.
135. *Станиславский К. С.* [Об актерском амплуа] // Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 444-449.
136. *Старк Э.* Эскизы (Петроградские ведомости. 1916. 12 янв.) // Критика 1. С. 320-324.
137. *Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего [Свадьба Кречинского; Дело; Смерть Тарелкина] / Изд-е подготовили Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л., 1989. 359 с.
138. Таблица амплуа [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/6152359/> (дата обращения: 28. 11. 2018).
139. Таблица амплуа [Электронный ресурс] // Мейерхольд В. Э., Бобутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Emplois/Emplois/> (дата обращения: 28. 11. 2018).
140. *Тальников Д.* Новая ревизия «Ревизора». Опыт литературно-сценического изучения сценической постановки [в Театре им. Вс. Мейерхольда]. М.; Л., 1927. 99 с.
141. *Тальников Д.* «Горе уму» // Современный театр. 1928. №13. С. 266-270.

142. *Тальников Д.* Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. №5. С. 27-31.
143. *Тальников Д.* Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. №4. С. 37-45.
144. *Тальников Д. Л.* Комиссаржевская. М.; Л., 1939. 458 с.
145. *Таршиц Н. А.* Музыка драматического спектакля / СПбГАТИ. СПб., 2010. 164 с.
146. *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру / Учебное пособие; СПбГАТИ. СПб., 2006. 176 с.
147. *Титова Г. В.* Пятая «Нора» Мейерхольда // Титова Г. В. О Мейерхольде и других / РГИСИ. СПб., 2017. С. 408-414.
148. *Толчан Я.* Великий Мастер // Искусство кино. 1993. №5. С. 89.
149. *Туровская М.* Кинофикация театра // Театр. 1981. №5. С. 100-109.
150. *Туровская М. И.* Бабанова: Легенда и биография. М., 1981. 351 с.
151. *Уварова И.* Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности // Театр. 1994. №5-6. С. 91-121.
152. *Февральский А. В.* Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564 — 1964: Исследования и материалы. М., 1964. С. 374-402.
153. *Февральский А.* Мейерхольд. «Борис Годунов» // Театр. 1966. №3. С. 91-92.
154. *Февральский А. В.* Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. 239 с.
155. *Фельдман О.* Мейерхольд в ГВЫРМЕ и ГВЫТМЕ // Вопросы театра. PROSCAENIUM. 2017. №1-2. С. 313-335.
156. *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. Л.; М., 1962. 327 с.
157. *Чехов М.* Неукротимое воображение... // Театр. 1974. №2. С. 47.
158. *Чехов М. А.* О театральных амплуа // Чехов М. А. Литературное наследство: В 2 т. М., 1986. С. 86-87.
159. *Шкловский В.* Особое мнение о «Лесе» (Жизнь искусства. 1924. №26) // Критика 2. С. 136-137.
160. *Штраух М.* Три кита // Искусство кино. 1993. №5. С. 113-120.
161. *Эйзенштейн* о Мейерхольде: 1919 — 1948. М., 2005. 351 с.
162. *Юзовский Ю.* Мейерхольд-драматург. «Свадьба Кречинского» в Театре имени Мейерхольда (Литературный критик. 1933. №3) // Юзовский Ю. О театре и драме: В 2 т. М.: Искусство, 1982. Т. 2. / Послел. А. Аникста. С. 66-83.
163. *Юткевич С.* Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя // Встречи. С. 207-218.
164. *Якобсон В. П.* Павел Самойлов. Сценическая биография его героев. Л., 1987. 203, [2] с.

Научное издание

Ряпосов Александр Юрьевич

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА.
БРОШЮРА «АМПЛУА АКТЕРА»:
структура, содержание, смысл

Монография

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 124. Подписано в печать 13.08.2019 г. Бумага офсетная

Формат 60x841/16. Объем 6,34 п.л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,

тел. /факс (812) 685-73-00, 663-53-92, 970-35-70

e-mail: asterion@asterion.ru <http://www.asterion.ru>

https://vk.com/asterion_izdatelstvo