

**«ЗОЛОТОЙ СЕЗОН»
СОВЕТСКОГО ТЕАТРА
1921/1922**

Научное издание

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**«Золотой сезон» советского
театра 1921/1922 годов**

Научное издание



Санкт-Петербург
2016

ББК 85.334.3(2)7

УДК 792.03(09)

Составитель Е. В. Соколова, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

Д. Д. Кумукова, кандидат искусствоведения

А. А. Лопатин, кандидат искусствоведения

В сборнике представлены события знаменитого сезона советского театра 1921/1922 гг., сезона театральных побед, зачина многих идей, осваиваемых и осмысливаемых в искусстве XX и XXI вв. «Федра» А. Я. Таирова, «Нора» и «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда, «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, «Ревизор» К. С. Станиславского с М. А. Чеховым в главной роли стали достоянием режиссерского театра. Сценические поиски шли в тесной связи с попыткой их теоретического осмысления. Именно в это время появляются «Амплуа актера» В. Э. Мейерхольда в соавторстве с В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым, «Записки режиссера» А. Я. Таирова, сборник статей «О театре», первая монография о К. С. Станиславском, «Театрализация жизни» Н. Н. Евреинова. Попытка авторского коллектива создать картину театральных поисков рассматриваемого сезона дает возможность ощутить единый пульс процесса, услышать многоголосие творческих идей.

Ряд статей сопровождается фотографиями, предоставленными авторами текстов.

«Золотой сезон» советского театра 1921/1922: Сборник научных статей / Ред.-сост. Е. В. Соколова / Российский институт истории искусств.– СПб., 2016. – 108 с., ил.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-208-6

© РИИИ, 2016

© Е. В. Соколова, составление, 2016

© Коллектив авторов, 2016

© ООО «Издательство Левша Санкт-Петербург», 2016

Содержание

От составителя	4
<i>В. В. Иванов</i>	
Последний сезон Е. Б. Вахтангова	6
<i>Е. В. Соколова</i>	
Загадка «Принцессы Турандот»	20
<i>С. Г. Сбоева</i>	
Таиров: «Записки режиссера» и «Федра»	27
<i>Г. В. Титова</i>	
Пятая «Нора» Мейерхольда	37
<i>Н. В. Песочинский</i>	
«Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда и критика о нем	44
<i>А. Ю. Ряпосов</i>	
Брошюра В. Э. Мейерхольда «Амплуа актера»	59
<i>А. А. Кириллов</i>	
На изломе судьбы: М. А. Чехов в сезон 1921/1922 гг.	68
<i>Л. С. Овэс</i>	
Сценографические пики сезона	82
<i>Е. И. Струтинская</i>	
Сценическая архитектура Исаака Рабиновича	90
<i>Т. С. Джурова</i>	
«Самое главное» Н. Евреинова и жизнестроительные идеи эпохи	100

От составителя

«Прошедшая зима <...> останется для русского театра временем очень значительным — ее последствий и обещаний еще невозможно учесть, они будут сказываться на нашем театре годами. За неизбежностью новых театральных одежд долго будет звенеть и рыдать то, чем наполнился в ту зиму театр, что звенело и рыдало на его сценах, в его актерах, в режиссерах, бросивших театру фантастический и сплетающийся ряд спектаклей, который составляет: “русский театр [19]21–[19]22 гг.”»¹, — так писал П. А. Марков о знаменитом сезоне, наследие которого во многом определило и лицо современного театра.

Само перечисление событий впечатляет: «Федра» А. Я. Таирова, «Нора» и «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда, «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, «Ревизор» К. С. Станиславского с М. А. Чеховым в главной роли, — не утихающие со временем громкие премьеры, самостоятельные художественные величины складываются в сборнике в фигуру театрального созвездия сезона. Сезона, где соперничали стили и подходы, сталкивалось противоположное понимание постановщиками природы театра и сцены. В последней части своей трилогии, посвященной театральному Октябрю, Давид Иосифович Золотницкий размышлял о премьерах 1922 г.: «Не с этих ли самых пор стали называть все вообще десятилетие “золотым веком” русского театра, российской режиссуры прежде всего?..»².

Однако стоит признаться, многие важные явления, не столь громкие в прессе тех лет, да и менее освещенные в современной науке, остаются за рамками публикуемого сборника: мастерская Н. М. Фореггера и ее новогодняя премьера «Хорошее отношение к лошадям» В. В. Маяковского; основание в 1921 г. в Петрограде Фабрики эксцентричного актера (ФЭКС) Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом и показ «Женитьбы» Н. В. Гоголя (1922); премьера Московского государственного еврейского камерного театра «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (режиссер А. М. Грановский), которая не раз вызывала сравнения с «Гадибуком»; открытие осенью 1921 г. в столице, а зимой 1922 г. в Петрограде первых театров

¹ Марков П. А. «Принцесса Турандот» и современный театр // «Принцесса Турандот» в постановке Третьей студии МХАТ. М.: Пг., 1923. С. 43.

² Золотницкий Д. И. Закат театрального Октября. СПб., 2006. С. 9.

для детей — Московского театра для детей и Театра юного зрителя; спектакли Народной комедии С. Э. Радлова.

С другой стороны, каждая тема, представленная в издании, глобальна и заслуживает отдельного подробного обсуждения. Вместе они воссоздают панораму сезона. Она раскрывает непростые взаимосвязи, переплетения, показывает динамику сложного поиска, осознания и утверждения театром своего языка, своей специфики. Это происходило как на сцене, так и в теоретических работах. Одна за другой издавались книги: «Амплуа актера» В. Э. Мейерхольда в соавторстве с В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым, «Записки режиссера» А. Я. Таирова, «Театрализация жизни» Н. Н. Евреинова, сборник статей «О театре». В 1922 г. появилась первая монография о К. С. Станиславском В. Волькенштейна.

Характерный для рассматриваемого периода спор-диалог присутствует и в настоящем сборнике: авторы были вольны высказывать свой взгляд на ту или иную премьеру сезона. Возможность сделать штрих в общей картине ничем не была ограничена.

«В истории русского театра отсутствует само понятие театральный сезон»³ — замечание Н. В. Владимировой не было поддержано современной наукой о театре. Ученый предлагала представить историю театра как историю сезонов. Настоящий сборник предполагает не голую хронологию премьер, кардиограмму пути исканий того или иного актера, режиссера, драматурга, а срез театральной жизни. Единый посыл, объединяющий творцов «золотого» года, — раскрытие алгоритма сцены — отражался и решался по-особому для каждого режиссера, но в непрерывном споре диалоге друг с другом, а, может быть, и с самим собой. Так «Нора» Мейерхольда была сыграна за три дня до премьеры «Великодушного рогоносца». А последние «полярные» спектакли Вахтангова репетировались параллельно: дни постановщик отдавал светлой искрящейся «Принцессе Турандот», ночи — трагической истории «Гадибук». Театр был поиском смысла новой жизни, осознанием ее тайных законов. «Мир как “Гадибук” и “Мир как Турандот”», — определил К. М. Миклашевский.

«Тесные» хронологические рамки — всего девять месяцев —местили столь разные, значимые и волнующие, явления русского театра. Уже через год, в 1923-м, Павел Александрович Марков назвал сезон памятным. Надеемся, что в книге театральный год предстанет не только памятным, но и живым.

³ Владимирова Н. Б. Спектакль в контексте сезона // Спектакль как предмет научного изучения. СПб., 1993. С. 34.

В. В. Иванов

Последний сезон Е. Б. Вахтангова

Мы так привыкли к тому, что Вахтангов был смертельно болен, что не всегда представляем, что за этим стоит. Его болезнь была наполнена болью, которая в любом другом случае называлась бы непереносимой.

Анна Орочко вспоминала: «В последнее время, когда Евгений Богратионович репетировал “Турандот”, он был очень нездоров. У него бывали такие боли, что он часто даже не мог подняться и идти показывать на сцене. Он корчился, и видно было, как темнеет лицо под кожей. При нем всегда была коробочка, он постоянно принимал соду. Бывало, что-нибудь не получается на сцене, Вахтангов мучается, мучается, ему очень трудно, потом сбрасывает с себя доху и выходит на сцену очень легко, как будто никаких болей у него нет... Я никогда не видела его на сцене больным, страдающим. Он выходил приподнятый и легко сходил со сцены. А потом, когда садился на свое место, весь съживался от боли.

В таком состоянии он играл “Потоп”. Я знала, что если его лицо заливают темная волна, значит ему очень плохо. Как-то я сидела в первом ряду и видела, что у него страшные боли. Играя Фрэзера, он вдруг ложился на сцене, и публика воспринимала это как естественное в образе. Все же он доиграл до конца. Но когда занавес закрылся, на сцене раздался удар, — это Вахтангов упал в обморок. Был один спектакль, когда следующий акт вместо него играл Чехов»¹.

В ночь с 23-го на 24-е февраля 1922 г. Вахтангов провел репетицию «Турандот», которая стала последней репетицией в его жизни.

¹ Орочко Анна. [Б.н.] // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.: ВТО, 1940. С. 105.

С температурой 39°, в меховой шубе, с головой, обернутой мокрым полотенцем, он вел световую репетицию. Закончив ее в 4-м часу ночи, скомандовал: «Вся пьеса — от начала до конца». Ободрял актеров, падающих от усталости. «Утром все разошлись по домам, — писала Орочко, — а Вахтангов захотел остаться в театре. Он один был в зале и громко, во весь голос, кричал от боли, потому что знал — все равно никого нет. Никто не услышит»².

Если не помнить, в преодолении какой боли рождались последние спектакли Вахтангова, тогда действительно «Принцесса Турандот» может показаться «монпансье», как однажды сказал сам Вахтангов³.

Здесь очень важно, что этот вопль боли в пустом театре Вахтангов позволил себе, думая, что его никто не услышит. Иное дело, как он вел себя в окружении людей.

Борис Захава вспоминал: «А за несколько дней до смерти, когда физические страдания превышали меру и Евгений Богратионович не мог принудить себя не стонать, он стоны свои облекал в музыкальную форму и даже находил в себе силу придавать этому своеобразному пению шуточный характер. <...> В этот предсмертный свой час Евгений Богратионович как бы давал последний урок своим ученикам. Он учил их искусству умирать»⁴.

Борис Сушкевич, один из сподвижников Вахтангова по Первой студии, описывал: «Полтора года, с осени 1920 до 1922, когда Вахтангов создал свои крупнейшие спектакли, он был в особенном состоянии. Бывает состояние такой громадной эмоциональности, такая его степень, когда уже говоришь — “надсостояние”. Вахтангов был именно в таком творческом состоянии, которое было выше его реальных возможностей»⁵.

Это «надсостояние» Вахтангова было обусловлено не только близостью скорой и страшной смерти, но общей ситуацией

² Там же. С. 106.

³ Цит. по: *Горчаков Н.* Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. С. 148.

⁴ Стенограмма Утра, посвященного памяти Е. Б. Вахтангова. 29 мая 1932 г. Маш. текст. — Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1857/2. Л. 24–25.

⁵ *Сушкевич Б.* Встречи с Вахтанговым // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи / Сост. и ред. Л. Д. Вендровская. М.: Искусство, 1959. С. 371.

революционного разлома, когда слились воедино и боль потерь, и восторг надежд. В нем и ощущение смертности человеческой плоти, и мощь творческого порыва. Здесь необходимо коснуться «Эрика XIV», которого Вахтангов показал в предыдущем сезоне. Герой М. А. Чехова Эрик XIV, поставленный судьбой между миром дворца и миром простых людей, миром мертвых и миром живых, являл собой квинтэссенцию страдания. Из-под крутого зигзага бровей — скорбный взгляд огромных «врубелевских»⁶ (Ю. Анненков) глаз. В его облике таилась завораживающая двойственность: «Страшный и упоительный вместе с тем грим, лицо, от которого трудно оторваться и которое пугает, пленяя» (М. Кузмин)⁷. Однако страшная правда жизни была переведена на легкий «танцующий» театральный язык.

Поэтику деформаций и разрывов М. А. Чехов переносил внутрь человека, переводил на язык эмоциональных диссонансов и контрастов. Смежные состояния превращались во взаимопроникающие — разновременные в одновременные. Совокупность острых непредсказуемых психологических ракурсов вытесняла последовательный «рассказ». Жест, то опаздывающий, то опережающий, расходился с душевной ситуацией. В возникающем зазоре трепетало неприкрытое существование.

Боль бросала Эрика из крайности в крайность, заставляла метаться между жестокостью и нежностью. Но остро ощущая контрасты разорванного сознания, Чехов творил «не раздерганный, а целый образ, в котором светится любовь, а припадки злобы и гнева — только отражение душевной муки»⁸.

За три дня до премьеры «Эрика XIV» Вахтангов записал широко известные слова: «Бытовой театр должен умереть. “Характерные” актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой роли и должны научиться выявлять себя гро-

⁶ Анненков Юрий. Единственная точка зрения // Жизнь искусства. Пг., 1921. № 752–754. 15–17 июня. С. 1.

⁷ Кузмин М. Созвездия и звезды («Король Эрик XIV» и Студия Московского Художественного театра) // Жизнь искусства. Пг., 1921. № 755–757. 18–20 июня. С. 1.

⁸ Венгерова Зин. Спектакли Московской Студии: «Эрик XIV» // Накануне. Берлин, 1922. № 102. 9 авг. С. 5.

тесно»⁹. Отдав дань «характерности» в изображении «живых», режиссер пришел к решительному выводу и соответственно строил партитуру «Гадибука».

Вахтангов осознал гротеск как универсальный художественный метод, способный соединять несоединимое, заставляя противоположности пронзать друг друга. Алогичная логика является той сердцевиной гротеска, где он соприкасается с мифом. Она открывает возможность невозможного, осуществляет неосуществимое.

Первые репетиции «Гадибука» состоялись осенью 1918 г. Сообщение о них появилось в рецензии на «Вечер студийных работ», премьера которого состоялась 8 октября 1918 г., но скоро прервались, потому что 27 октября 1918 г. Вахтангов надолго лег в больницу и к репетициям в «Габиме» смог вернуться только осенью 1919 г.

Поначалу работа над спектаклем шла в рамках достоверного, психологического театра. Результаты такой работы и увидел Натан Альтман: «У Вахтангова был уже готов первый акт, когда я привез эскизы. Они очень отличались от того, что сделал Вахтангов. Я не знаю, что он почувствовал, когда впервые увидел эскизы, но я знаю, что он перечеркнул все сделанное и начал работать, отталкиваясь от моих эскизов. Работа над спектаклем продолжалась в каком-то невероятном возбуждении, почти экстазе»¹⁰.

К сожалению, ни архив Вахтангова, ни архив Альтмана, в котором практически отсутствуют документы 1920-х гг., не позволяют точно датировать тот приезд художника в Москву, о котором идет речь. Возможно, приезд Альтмана был связан не только с работой над «Гадибуком», но и с оформлением спектаклей Алексея Грановского. Премьера «Мистерии-Буфф», сыгранная на немецком языке, была показана 1 мая 1921 г. А премьера инсценированного рассказа «Все враки», которым заменили в «Вечере Шолома Алейхема» «Испорченную Пасху», состоялась 24 сентября 1921 г.

⁹ *Вахтангов Е.Б.* Всесвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 466.

¹⁰ *Альтман Натан.* [Б.н.] // Там же. С. 405–406.

Таким образом, можно предположительно обозначить нижнюю и верхнюю рамки встречи Альтмана и Вахтангова: конец зимы — сентябрь 1921 г.

Габимовец Давид Варди вспоминал: «В ходе работы над хасидской пьесой он заинтересовался Каббалой и посвященными в ее тайны (мек Убалим), много рассказывал нам о йогогах, которыми он тоже интересовался в те дни. И в особенности привлек его образ Ханана, ищущего *новые пути*, как будто нашел в нем родственную душу, стремящуюся к чему-то большому»¹¹.

Материалистическое суеверие 1930–1980-х гг. часто заставляло историков доказывать, что Вахтангов боролся с «мистическим материалом». Х. Херсонский отдал щедрую дань этому напрасному занятию, чтобы рядом поместить такое описание: «Вахтангов приходит на репетиции собранный, напряженный, но иногда находит себя и других неготовыми. Тогда он просит рассказывать ему еврейские легенды. Садится за стол и слушает, окруженный актерами. Кто-нибудь начинает рассказывать. Другие продолжают. Проходит час, три, четыре часа. Свет не зажигают. Одна легенда рождает другую. Вокруг стола создается ошутимая атмосфера легенды... Наконец, Евгений Богратионович шепотом просит начать репетицию»¹².

Даже при самых больших натяжках описанное нельзя назвать «борьбой». Скорее наоборот, происходит настраивание на мифологизированный материал. Сами рассказы и вся атмосфера призваны заразить участников, пробудить интуицию.

29 января, в день генеральной репетиции, Вахтангов оставил габимовцам прощальную записку: «Я сделал свое дело, дорогие. До свиданья. Может, встретимся. Где вы теперь? Е. Вахтангов»¹³. В этой простой записи на каждое слово падает уже нездешний ответ. Трудно предположить, что в день генеральной репетиции Вахтангов не знал, где находятся габимовцы. Да и само слово «теперь» переадресует вопрос к другому времени. А, казалось бы,

¹¹ Варди Давид. Бэдерех гилухи [На моем пути]. Тель-Авив, 1974. На иврите. Цит. по: Там же. С. 407. (Пер. Б. А. Ентина).

¹² Херсонский Х. Вахтангов. М.: Молодая гвардия, 1940. С. 250.

¹³ Е. Б. Вахтангов — «Габиме». 29 января 1922 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 537.

нейтральная фраза «Может, встретимся» в данном контексте вообще выводит нас за пределы времени. Перед нами не бытовая запись, а экзистенциальное послание человека, заглянувшего за край жизни. В известном смысле Вахтангов сам стал «дибуком». Его голосом кричали изнемогающие и счастливые габимовцы долгие годы. И этот дух им предстояло, в конце концов, изгнать, чтобы вернуться к нормальной театральной жизни.

Вахтангов, приглашая Вл. И. Немировича-Данченко на генеральную репетицию, писал о простых, едва ли не элементарных вещах: «Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене»¹⁴. Но спектакль заставлял критиков размышлять о том, что многократно превосходило замысел. «Трагедию современности, отягощенную кровью войны и революции»¹⁵ почувствовал в нем Самуил Марголин. Таких свидетельств множество.

Даже далеко не робкий Михаил Загорский вдруг заговорил странным, несвойственным ему слогом: «С некоторой робостью приступаю я на этот раз к выполнению возложенной на меня задачи <...> Крепкое библейское вино, отстоянное в веках, бросилось в голову, в ушах еще стоит торжественная песня из “Песни Песней” <...> Пальцы дрожат, но вижу яснее и ощущаю глубже»¹⁶.

Необыкновенность ситуации предельно точно выразил Андрей Левинсон во время парижских гастролей «Габимы»: «От нас требуется не анализ пьесы, но понимание чуда»¹⁷. «Чудо» здесь выступает, прежде всего, в значении специфически художественного выхода в сферу невозможного — невозможного с позиций существующих представлений о театре.

Каждое состояние, каждый сценический момент режиссер давал в предельной наполненности и интенсивности, что делало неизбежным выход в новое состояние, в новое качество, контрастное исходному.

¹⁴ Е. Б. Вахтангов — Вл. И. Немировичу-Данченко. 8 апреля 1922 г. // Там же. С. 577.

¹⁵ Марголин С. «Гадибук»: Театр экстаза // Экран. М., 1922. № 20. 7–13 февр. С. 5.

¹⁶ Загорский М. «Гадибук» (Студия «Габима») // Театральная Москва. 1922. № 25. 31 янв. — 5 февр. С. 10.

¹⁷ Levinson André Le Théâtre Habima nous donne «Le Dybouk». Légende en trois actes de S.An-Sky // Comoedia. Paris, 1926. 30 Juin. Пер. А. В. Смириной.

В первом акте в старую синагогу, где ешиботники (учащиеся) постигают талмуд и сумерничают батланы (праздные завседатаи), вбегает рыдающая женщина и, подняв завесу, припадает к ковчегу. Она молится о спасении умирающей дочери. Ее речь преобразуется по общим законам патетической композиции. Бытовая скороговорка под напором чувства ритмизируется. Из горестных повышений и понижений голоса возникает причитание. Затем голос совершает еще один скачок и переходит в пение, возносящееся ввысь.

Нищие второго акта даны в такой эмоциональной активности, которая выразима только кубистически интерпретированными масками. Круги, треугольники, ромбы ярких цветов были обведены темными линиями, что сообщало им особую энергичную четкость. Грим подчеркивал выпуклости скул. Глаза были густо обведены концентрическими зонами белого и красного цветов. Носы, окрашенные с одной стороны белым, а с другой черным, становились асимметричными. Стремительные зигзаги провоцировали мимику и жест. «Застывшие черты обладают сверхъестественной, таинственной яркостью»¹⁸. На их фоне динамика вопящих и молящих ртов, сверкающих и незрячих глаз приобретает новое качество. Образ воздействует не схематическим распределением открытого и закрытого, застылого и подвижного, но нарастающей энергией единства, взаимопереходами противоположностей.

Фантазия Вахтангова оказалась неистошима на оттенки безобразного. В каждой фигуре было найдено подвижное равновесие экспрессивного уродства и «небывалой сосредоточенности». Силуэты очерчены с жесткой графичностью. Персонаж отграничен от других и несет свое эмоциональное и пластическое напряжение так, что «как только появляется на сцене, полностью овладевает нашим вниманием»¹⁹.

В то же время толпа образует единое тело множества, существующее по собственным законам. Вахтангов разгадал магическую силу воздействия монотонного ритма, ритуальных повторов пластических формул. Не случайно в рецензиях проскользнул укор в «шаманстве».

¹⁸ Notière // *Avenir*. Paris, 1926. 5 Juillet. Пер. А. В. Смириной.

¹⁹ *Волконский С., кн. Гастроль театра «Габима». «Гадибуку» // Последние новости. Париж, 1926. №1925. 30 июня. С. 2.*

Каждый нищий имеет право на танец с невестой. И Лея безропотно переходит от мегеры со спадающей губой к горбатуму, затем к слепцу. Ритм «хоровода какого-то убожественного самозабвения и царственного нищенства»²⁰ нарастает, оставаясь ритмом театрально разыгранного обрядового события. Но вот вступает обойденная вниманием Дрейзл, ведьма, которая «сорок лет не танцевала», и увлекает Лею в фантастический, уже ни на что не похожий пляс. Исступление как степной пожар охватывает всех: «Каждый вступает в пляску по-своему, выделяется на минуту из толпы и вновь сливается с нею в вихре движения. Это — Гойя на сцене, но какой-то особенный еврейский Гойя, несущий в собственном существе все роковые тайны еврейских судеб»²¹.

Действие совершает скачок из повествовательного раскрытия темы в образное. Происходит ритмопластическая метаморфоза. «Идеальные нищие» выходят из собственно человеческого состояния. Они, «темные подонки жизни, почти слепой хаос ее, извечное темное начало, становятся на миг почти призраками, фантомами, мучительными исчадиями ада, олицетворением жадных низменных темных сил, взрывающих жизнь из глубин, окружающих ее неразрывным тесным кольцом»²².

Юрий Завадский, который участвовал в этом спектакле как художник по гримам, так описывал свои зрительские переживания: «Будто вы прикоснулись к тайнам земного существования, поднялись в сферы доселе вам неведомых переживаний, столкнулись со страшными демоническими силами зла»²³. Цитату можно и продолжить: «казалось, что силой искусства вы вырваны за пределы времени и пространства. Вы буквально забывали, где вы и что с вами происходит. И когда вы просыпались, вы понимали: да, это был изумительный театр»²⁴. Наблюдения поразительны по сходству с попытками описать состояния, достигнутые с помощью психотехники экстаза в христианской традиции и медита-

²⁰ Там же.

²¹ *Гуревич Л.* Искусство РСФСР // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. Пг., 1922. № 15–16. 24–31 дек. С. 30.

²² *Тальников Д.* Песнь торжествующей любви // Театр и музыка. М., 1923. № 29. 10 июля. С. 961.

²³ *Завадский Ю.* Одержимость творчеством // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. С. 297.

²⁴ Там же.

ции в восточной. Преобладание страшных сил в глазах строгих носителей этих традиций свидетельствует о недостаточной просветленности и «продвинутости». Но темные экстазы Вахтангова неподдельны.

Прообразом «формулы пафоса» является поведение человека в состоянии экстаза. В «Гадибуке» им стал Ханан. От него экстазом заражаются все. Отвергнув Талмуд, чьи законы должно исполнять, он истушенно домогается тайн Каббалы, познав которые, можно овладеть волей Бога, вмешаться в земной порядок, вернуть себе Лею. Лирическая стихия соединяется с античным «гибрисом», источником трагической вины. Отдав роль Ханана актрисе Элиас, режиссер смягчил жесткие контуры героической надменности.

Наиболее полной противоположностью Ханану стал Прохожий. В программке габимовцы описывали его так: «Прохожий (“Посланец”) мистическая фигура, как бы олицетворяющая веления народной совести, нечто вроде единоличного воплощения хора античной трагедии»²⁵. Но в образной системе спектакля он приобретал и иные значения, воспринимался в ином контексте. О Прохожем было трудно сказать что-нибудь утвердительное. Он определялся скорее через отрицания: не радовался, не горевал, никому не сочувствовал и никого не осуждал, не был ни добр, ни зол — в нем человеческое сведено к нулю. Его мизансцены, за редкими исключениями, создавали двойной образ: вечного движения и полной неподвижности. Непостижимое для людей всеведение, пронизывающее всеприсутствие, когда Прохожий то растворялся в серой мгле, то в решающие моменты выступал вперед, искусительно нашептывая Ханану, или накрывал труп черным платком, заставляли критиков писать о Танатосе, а еще чаще о Дьяволе. Такой Прохожий создавал свое смысловое пространство, высвечивая то миф о первородном грехе, то миф о Фаусте.

В конце каждого акта долго копившееся напряжение разрешается общим смятением: обнаружение трупа, вселение дибука, смерть Леи. Всякий раз в центре смятенной толпы неожиданно и неизбежно словно из небытия возникает всезнающий и бес-

²⁵ «Между двух миров. Гадибук». Программа спектакля «Габимы». М., 1922. С. 6.

страстный Прохожий. Последнее слово остается за ним. Его голос окутан окончательной холодной тишиной. Прохожий говорит медленно, странно подчеркивая последний слог фразы, что сообщает речи легкую выразительную неправильность. Он пребывает здесь пришельцем.

Какими бы inferнальными или конкретными значениями ни играла фигура Прохожего, о ней нельзя было сказать ничего окончательного. В принципиальной невозможности однозначно суждения лежит ключ к образной системе спектакля.

Прохожий появляется на сцене в тот момент, когда кто-то произносит: «Ни об одном человеке невозможно сказать, ни кто он, ни кем он был в прошлой жизни, ни с какой тайной целью он пришел сюда».

Религиозно-мифологические системы, построенные на ожидании мессии, видят в каждом человеке тайну. Для них внешность не имеет значения. Костюм может быть только маскарадом. Любой незнакомец может оказаться пророком.

Неизвестность приходит к человеку в образе другого человека. Театральная «непрозрачность» Прохожего питалась архаическими представлениями.

В «хереме» (отлучении) участвовали десять наиболее праведных евреев. Только в их присутствии решения, принимаемые от имени общины, имеют значение. Вахтангов дал всем «праведникам» общий жест и общую интонацию. Полы лапсердаков удлинены, отчего фигуры выглядели утрированными. В «массовке» третьего акта режиссер менее всего был заинтересован в индивидуальных различиях. Из единого пластического рисунка выбивался лишь юноша, почти мальчик, по-клоунски одетый, действовавший невпопад и пытавшийся подстроиться к общему ритму. Юнца играла актриса, что невольно становилось отсылкой и параллелью к образу Ханана.

Хасиды двумя потоками, растекшиеся вдоль стола, жадно ловили каждое слово, каждый жест, каждый взгляд цадика. Трепеща и замирая в страхе и надежде, они вручали судьбу Леи чудотворцу. Раскачиваясь, распевали псалмы с такой сосредоточенностью, будто за дверями синагоги мира не существовало. Хор облакался в саваны, скрывая под ними засаленные черно-серые лапсердаки. И эта мгновенная метаморфоза довершала «гармонию бело-

го и небесно-голубого». Среди колышущихся масс вздымались священные свитки, зажигались черные свечи, протяжно трубили в шофар.

Предельно интенсивное эмоциональное состояние выражало себя через замедление ритма. Напряжение не могло выплеснуться, разрядиться. Оно сгущалось в пространстве, пронизанное токами волевых усилий.

Загадочно-скупыми средствами, которые на фоне актерской традиции воспринимались как «не игра», Хана Ровина передавала протест кротких, силу слабых. В Лее прозрачная грация равного себе человека соединялась с механическим жестом не принадлежащего себе существа. Восковая бледность превращала лицо в маску и исключала психологическое «раскрашивание», прямое сценическое общение. В наваждении у нее вырывался резкий крик дибук, разрывающий пространство и переходящий в размеренные причитания. Ровиной удавалось так хорошо подражать голосу Мириам Элиас (Ханан), что даже музыкант Йоаль Энгель не мог отличить одну от другой. Элиас действительно «сквозила» в Ровиной, и это делало еще более фантастическим феномен наваждения. Лея медленно гладила свое лицо руками, словно руками Ханана. Но все настойчивее становились призывы цадика. И движения Леи утрачивали связность. Мелкая, беспорядочная жестикуляция вписана в ограниченное пространство треугольной формы. Однако когда дибук ослаблял напор, Лея тихо жаловалась, удивленно всхлипывала. Простая «детская» лирика пробивалась сквозь трагическую маску.

Заклинания Азриэля усилены энергией вторящей толпы. Поединок «достигает размеров трагических галлюцинаций». Цадик словно увеличивался. Его ритуальные обращения звучали с нарастающей силой, тогда как побеждаемый дибук утрачивал звуковую мощь. Его голос звучал все слабее и жалобнее. С протяжным прощальным вздохом дух Ханана покидал Лею. Изумленный хор встречал чудо долгим шипящим криком. И ликующая толпа пускалась в пляс вокруг лежащего ничком безжизненного тела, обведенного магическим кругом.

Когда же Лея оставалась одна, откуда-то издали раздавался жалобный стон. Ему отвечал стон внутри круга. Очнувшаяся возлюбленная тянулась к слабому голосу Ханана, влекущего знако-

мым напевом «Песни Песней». В экстазе она разрывала магический круг, круг жизни, и ее душа взмывала вверх, дальше. Всегда являющийся вовремя Прохожий покрывал черным платком упавшее замертво тело Леи. Возникла и резко обрывалась свадебная музыка, предвещающая появление земного жениха. Последние слова спектакля: «Благословен будь, судья праведный!» принадлежали Прохожему. В них звучало признание тщетности человеческих попыток вернуть жизнь к «норме» и трагическое приятие неисповедимости бытия.

В фантастической форме Вахтангов схватил существенную экзистенциальную проблематику. Вторжение дибука приводит к отчуждению и деформации личности. Лея собой не владеет и быть собой перестает, движется как загнипнотизированная, кричит чужим голосом. Ее пластика претерпевает ту же метаморфозу. Человек утрачивает целостность и самотождественность. Но попытки изгнать дибука, восстановить прежнюю норму жизни столь же катастрофичны.

Тема вахтанговских постановок «сумрачный путь человека — его освобождение в страданиях, боли»²⁶ нашла в «Гадибуке» наиболее полное воплощение. «Освобождение» стало возможным лишь тогда, когда «конкретность реальной жизни осветил он [режиссер] ответами всей необъятной прошлой и будущей жизни»²⁷, вышел за рамки конкретного эмпирического существования и обрел новое зрение, проникающее за пределы видимого мира. Другими словами, освобождение человека происходило за пределами жизни.

Вскоре после смерти Вахтангова Орочко записала его слова: «“Эх-х — если бы знать, что там”».

Через искусство хотел проникнуть в эту тайну и сгорал на огне этого проникновения.

Знал, что умирает, и это знание скрывал от всех, прятал его в молчании по этому вопросу — так же как прятал свое знание о Божественном»²⁸.

²⁶ Марков П. А. Вахтангов // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 3. С. 100.

²⁷ Там же.

²⁸ Орочко Анна. [Б. н.] // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 544.

Достоверная, неряшливая, «узнаваемая» актерская пластика вызывала взрывы сарказма у реформаторов сцены 1920-х гг. Соединение драматического искусства с той повышенной выразительностью, которой изначально обладает только балет, стало непреходящей задачей режиссуры XX в. Вахтанговское «характерные актеры больше не нужны» по существу продиктовано тем же неприятием обыденного, что и таировское аировское восхищение балетом как полным антиподом бытового театра. Характерность — это язык, на котором актер болтает со зрителем на коротке. Отказ от него связан с поиском новых средств воздействия, нового контакта со зрителем.

Ранящая острота пластического рисунка в «Гадибуке», «исступленность дервишей», подчиненная «дисциплине строгого ритма», позволяли Андрею Левинсону говорить о «блестящем “балете” нищих и попрошаек»²⁹. В устах столь искушенного знатока балета такое признание дорогого стоит.

Театр в «Гадибуке» еще словно не разделился на оперу, балет, драму. Он театр как таковой в полном изначальном, священном объеме. Именно в «воскрешении традиции целостного античного театра» видел Сергей Волконский тайну «потрясающего действия, производимого на зрителя»³⁰.

Испытывая воздействие Таирова, Вахтангов с недоверием и раздражением относился к прямой и самодостаточной красоте его спектаклей: «Камерный театр когда-нибудь станет противной и выраженной, подмалеванной и разодетой по последней моде кокеткой»³¹. Резкость выражений обусловлена, вероятно, личным, рабочим характером записи. И именно в резкости заключена несправедливость оценки. Но несомненно неприятие искусства, боящегося показаться некрасивым, уклоняющегося от неснимаемых противоречий, заключенных в самой природе вещей. К слову сказать, премьера «Федры», наиболее глубокого и совершенного создания Таирова, способного, если не поколебать, то смягчить непримиримость Вахтангова, тогда еще не состоялась.

²⁹ *Levinson André. Op. cit.*

Волконский С., кн. Указ. соч.

³¹ *Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 467.*

Для создателя «Гадибука» была приемлема только красота, прошедшая через крайнюю степень отрицания, через все ступени ее разрушения. В «Гадибуке» безобразное, доведенное до максимальных проявлений, вспыхивало неожиданной и новой красотой, красотой по ту сторону возможного, красотой, способной пластически объективировать хаос, дающий начало новому становлению. Николай Волков, писавший о «красоте безобразного»³², ухватил само существо вахтанговского метода.

Вахтангов отвергал иллюстративный и описательный жест во имя экспрессии непосредственного эмоционального воздействия. Само слово, звучащее на мало кому известном иврите, Вахтангов интерпретировал как первослово, акустическое тело, воздействующее не семантикой, но перепадами ритма.

Танцы, пение, восклицания и заклęcia, жесты обладали собственной грозной физической реальностью. Их смысл исчерпывался непосредственной, сложно организованной жизнью здесь же, на сцене. «Ничто не оставлено в плане приблизительности, все доведено до последней точки выразительности, из каждого момента выжат сок до последней капли»³³. Но всякая «последняя точка» неизбежно оказывается первой точкой нового измерения, нового качества. Начав репетировать «Гадибук» по «системе», Вахтангов от «переживания» приходит к новому способу актерского существования: экстатическому, сверхличностному, когда актер ориентируется не на персонажа-персону, не на индивидуальный характер, а на самые общие закономерности духовного и физического мироздания, которые он должен проявить в своем теле.

Вахтанговский гротеск, соединяющий несоединимое, разрушительный в созидании и созидательный в разрушении, отрицающий видимый мир во имя его становления, аккумулировал разнородные художественные тенденции 1920-х гг. и стал голосом нового искусства XX в.

³² Волков Н. Вахтангов. М.: Корабль, 1922. С. 20.

³³ Волконский С., кн. Указ. соч.

Е. В. Соколова

Загадка «Принцессы Турандот»

Среди бытующих в театральном мире выражений довольно часто можно услышать «вахтанговский актер», «вахтанговский стиль». Без пояснений и комментариев с негласной отсылкой к знаменитой «Принцессе Турандот» проникают эти вольные определения в критические статьи и научные работы. Но как расшифровать, раскрыть? Да и когда пестрая смешанная палитра названной постановки, на которую в 1920-е пеняли одни и которой восхищались другие, стала определяющей для режиссерского метода. «В спектакле этом, — приведем слова современного ученого, — царил знаменитый вахтанговский синтез всех жанров, всех манер, всех стилей, всех художественных направлений, всех настроений, всех профессиональных исканий самых разных творцов Театра»¹.

Виноваты ли в таком научном утверждении некоего театрального гибрида рецензенты прошлого века, объявившие Вахтангова медиумом разноликих искусств. «За последние два года жизни, — мнение, разделяемое многими, озвучил Г. Геронский, — Вахтангов все дальше уходит от реалистического театра, от Камергерского переулка, сохраняя все же и для себя, и для своих учеников открытые Станиславским приемы, восполняя их при этом как выдумками европейской актерской техники, так и механизированным творчеством Мейерхольда, камерными откровениями Таирова, американскими трюками Фореггера, движениями левых балетмейстеров и т. д.»². Или же ответственность за провозглашение всеобъемлющего режиссерского метода лежит на учениках, ведь это они наделили педагога суммой лучших черт знаменитых

¹ *Вишневская И.* «Принцесса Турандот» Карло Гоцци // Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 79–80.

² *Геронский Г.* После смерти Вахтангова // Театр и студия. 1922. № 1–2. С. 33.

мастеров сцены. «В Вахтангове есть и Станиславский, и Немирович-Данченко, даже Всеволод Мейерхольд. И в Вахтангове еще есть сам Вахтангов», — с иронией вспоминал слова Б. Е. Захавы Д. И. Золотницкий. Да и что представляла собой «Принцесса Турандот», страстно охраняемая и возобновляемая театром более полувека не просто как память о мастере, а как гимн его искусства? Попробуем присмотреться.

Сценической шалостью и дурачеством наполнил Вахтангов студийные игры с «Турандот», когда после продолжительной кропотливой работы над произведением Шиллера режиссер внезапно заменил его шуткой Гоцци. Отбросив высокую драму, постановщик загорелся мыслью возродить стихию комедии дель арте. Итальянские маски пленяли художников в эпоху «театрализации жизни» — такое определение — диагноз, который поставил времени и Бытию Н. Н. Евреинов, доктор Фреголи XX в. Врачебная тайна была раскрыта Евреиновым в ряде работ, где исцеление несла сцена. Пьеса «Самое главное» — наглядное пособие целительной игры — появилась в сезон 1921/22 гг. Сезон, когда деля ночи и дни между гоцциевской буффонадой и еврейской трагедией «Гадибук» Вахтангов искал в театре спасение от надвигающейся смерти. Круговорот темного и светлого времени суток, их спор и взаимопроникновение, осознанный режиссером как борьба начал, в разной тональности прозвучал в обоих спектаклях. Безысходно таял на глазах у зрителей «Гадибука» белоснежный образ девы Леи под упрямым натиском вихря танцующих нищих калек, гасла Песня Песней в представлении габимовцев. А в «Турандот» зритель вместе с артистами делал шаг из пустоты оголенного и нарочито поднятого пред залом помоста в разноцветный карнавал, с его искусным жонглированием трагическими и комическими масками.

Режиссер делил на занятиях студийцев на «зрителей» и «актеров». Он пробуждал в мансуровцах свободную волю актератворца, вольность общения с публикой, чувство зала. Вахтангов выталкивал безусых студийцев перед импровизированной публикой и приказывал рассмешить, увлечь сотоварищей. Режиссер сам любил включаться в этюды, устраивать нелепые розыгрыши от лица какого-либо вымышленного персонажа или выступать «как одно из действующих лиц пьесы. <...> это был необычайно

сильно действующий, заражающий актеров прием режиссуры»³. На одном из предновогодних занятий студийцы придумывали различные трюки со своими героями: «На этой репетиции Скинрина появлялась в спальне Калафа с пишущей машинкой вместо пера и чернильницы; Калафу в той же сцене снились мудрецы, ухаживающие за рабынями, персонажи из чеховской “Свадьбы” и окрик фельдшера, потерявшего свою лошадь, из чеховских “Воров”, убежать из Пекина Калаф собирался со множеством тюков и чемоданов, и т. п. Все эти трюки впоследствии были отменены, но тем не менее они сыграли большую роль, развязав актеров, и именно на этих трюках и шутках было найдено то верное самочувствие актерское, которое двинуло дальнейшую работу несомненно более быстрым темпом»⁴.

Внезапная смена одной пьесы на другую, резкий поворот в репетиционном процессе от погружений в психологию к игре стали содержательными для спектакля. Дистанция между пафосно-приподнятыми поэтическими монологами Шиллера и беспардонным кривлянием итальянских масок легла в структуру актерского образа. Вахтангов считал актера осью сценического действия, и вокруг этой оси вертелись маски и роли, которые исполнитель как мастерский игрок раскладывал карточным пасьянсом перед зрителем. Спектакль балансировал между противоположными доминантами: высоким и низким. Подхваченные студийцами страстные порывы персонажа снимались иронией, терялись в пересмешках масок, шуме оркестра и суетливых хлопотах цанни. Баловство из репетиционных комнат перетекало в спектакль. Вдруг хватал карикатурный портрет принцессы Калаф (Ю. Завадский) и, припав на колено перед шаржем, самозабвенно декламировал стихи о любви. Или мудрецы, приставив палочки-карандаши ко лбу, ходили с «видом сосредоточенного обдумывания», сожалея об участи Калафа, а царь Альтоум рыдал с «театральным сопением и вздрагиванием всего тела»⁵.

Перевоплощение, слияние с ролью мгновенно сменялось «остранением», неким удивлением и иронией актера по поводу

³ Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1953. С. 115.

⁴ Принцесса Турандот. М., 1923. С. 26–27.

⁵ Зограф Н. Г. Евгений Вахтангов. С. 141.

чувств персонажа. В игре чередовались «то совсем настоящий тон, как будто искренность переживаний — любви, восторга, страданий, — то тонкая актерская улыбка — иронический выпад по адресу этого мира человеческих чувств»⁶. Одним из первоначальных вариантов декораций Вахтангову виделись надувные сооружения, отыграв сцену, актеры как в футболе отбрасывали бы их за кулисы.

Третья студия не скрывала актера под оболочкой сценического персонажа. «Ее сценические образы прозрачны. Сквозь них все время виден управляющий этим сценическим образом актер»⁷. Характерные приметы этих начинающих юных актеров-студийцев, разodeвших ради первого выхода на сцену в парадные фраки и нарядные вечерние платья, кокетливо-предательски торчали из-под ярких накидок-одежд персонажей Гоцци. Сам момент актерского перевоплощения был зачином сценического действия полусерьезного-полусмешного единоборства с пьесой, персонажем, сценой и зрителем. Предваряя открытие занавеса, четыре маски вверяли зрителя в руки дебютантов, перечисляя и называя их поименно. «Труффальдино — Симонов отрывисто, по-цирковому командует: “Хоп!”, — описывал сцену Х. Херсонский, — Труффальдино — и актеры быстро и легко взбегают на площадку и подхватывают разбросанные на ней в продуманном “беспорядке” разноцветные детали костюмов и куски ткани. По команде Труффальдино под музыку вальса ожившие лоскуты и ленты пурпурного, зеленого, сверкающего серебристого шелка, шарфы из белой и розовой кисеи плавно взлетают на воздух и волнообразно опускаются и взлетают вновь и вновь. Через две-три минуты актеры оделись, они подбегают к рампе и выстраиваются перед заинтересованной публикой. “Вот мы готовы!” — сообщает Труффальдино»⁸. Студийцы играли «не роли, а самую игру в роли»⁹. Актеры могли напрямую обращаться в зал, спрыгивать на авансцену или картинно усаживаться на наклонном помосте — «смаковали монологи», наслаждаясь поэзией стиха и сказочностью театрального представления.

⁶ Кипренский А. Театр им. Е. Вахтангова. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 14.

⁷ Волков Н. Д. О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5.

⁸ Херсонский Х. Н. Вахтангов. М., 1963. С. 339.

⁹ Соболев Ю. Актеры. М., 1926. С. 17.

«Чистейшая игра!»¹⁰, «импровизация!»¹¹, «готовое к услугам, узко актерское «что вам угодно»»¹² позволяли вертеть действием, своевольно управлять им, то с пафосом растягивая монологи, то свертывая фабулу спектакля до пантомимного номера цанни. В шутивно-доброжелательной рецензии М. Загорский писал, что маски «Турандот» далеки и от истинной комедии *dell'arte*, и от опытов Мейерхольда и Комиссаржевского. Студийцы «как непочтительные “варвары” обращаются со всеми канонами народного театра масок»¹³. О вседозволенности восторженно говорил и Миклашевский: «...А почему при появлении Принцессы вальс Шопена и пластика а la Дункан? — Опять-таки совсем необязательно. Сегодня Шопен и Дункан. А завтра может быть вставим Дебюсси и био-механику»¹⁴. Пародийному переосмыслению, иронической подаче, даже издевке, — приемами, отточенными Вахтанговым еще в 1910-е в кабаре «Летучая мышь», подвергался современный театр.

В разговоре об игровой стихии постановки и роли актера в ней — рецензенты практически не описывали индивидуальные актерские работы¹⁵, ограничиваясь краткими характеристиками: «У стихии легкости в “Турандот” были признанные чемпионы во главе с Щукиным, среди них юная Мансурова, скорее беззаботно наивная, чем надменная принцесса, Орочко — Адельма и, конечно, двадцатитрехлетний Симонов — Труффальдино, само воплощение изящной подвижности на сцене»¹⁶. Но чаще на пожелтевших страницах прессы прошлых лет можно найти лишь перечисление: «Басов — Альтоум, Ляуданская — Скирина, Толчанов — Барах, Захава — Тимур, Миронов — Измаил, — прекрасны, насыщены, ритмичны»¹⁷.

¹⁰ Садко. [Блюм В. И.] Можно или нельзя? // Театральная Москва. 1922. № 30. С. 6.

¹¹ Марголин С. Памяти Вахтангова. Фантазии о неповторимом спектакле // Театр и музыка. 1922. № 10. 5 дек. С. 15.

¹² Миклашевский К. Мир, как «Турандот», и мир, как «Гадибук» // Жизнь искусства. 1923. № 25. 26 июня. С. 5–6.

¹³ Загорский М. Турандот 1922 года // Театральная Москва. 1922. № 30. С. 11.

¹⁴ Миклашевский К. Указ. соч. С. 5–6.

¹⁵ Здесь исключениями были Б. Щукин и Ю. Завадский.

¹⁶ Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 420.

¹⁷ Каменский В. Турандот // Наш журнал. 1922. № 2. С. 10.

На пороге «меж двух миров» — символично, что именно так звучит второе название «Гадибука», Вахтангов любовался молодостью и озорством юных студийцев. Их творческим задором заражался и зритель. «Моментами хочется самому снять ботинки, расстегнуть ворот и на секунду вбежать к актерам на сценическую площадку, и что-нибудь крикнуть публике острое, сияющее»¹⁸, писал В. Каменский.

«Молодые вахтанговцы блистали техникой, но при всей их виртуозности это был *спектакль дебютантов*, милых мальчиков и девочек, дерзких и одновременно застенчивых, с еще формирующейся, до конца не выработанной манерой игры»¹⁹. Потому так безжалостно от года к году будет сказываться возраст спектакля: обретенный опыт и отточенное мастерство наделяли его уже иными смыслами и ценностями, безвозвратно отдаляя от очарования первой сценической игры, от той «безудержной, веселой молодости», которой веяло от приемов Вахтангова²⁰.

Думается, страстно интересовавшийся откликами на спектакль, прикованный к постели Вахтангов возможно знал, каким коктейлем театральных стилей представлена премьера на страницах столичной прессы. И словно включаясь в этот журналистский спор, он подарил ученикам две последние беседы — они и Всехсвятские записки 1921 г. — стали для театроведов основой его теоретического наследия, которое приходится склеивать из разрозненных и противоречивых дневниковых набросков. В предсмертных откровениях Вахтангов стирал приписанные ему критическими перьями современников принципы иных театральных систем: Станиславского и Мейерхольда. «Куропатка одна и та же и дома, и в ресторане, — рассуждал Вахтангов, — но в ресторане она так подана и так приготовлена, что это звучит театрально, дома же она домашняя, не театральная. Константин Сергеевич подавал правду правдой, воду подавал водой, куропатку куропаткой. А Мейерхольд убрал правду совсем, т. е. оставил блюдо, оставил способ приготовления, но готовил он не куропатку, а бумагу. И получилось картонное чувство. Мейерхольд был

¹⁸ Там же.

¹⁹ Мацкин А. П. Указ. соч. С. 420.

²⁰ Фрид С. Турандот // Наш журнал. 1922. № 2. С. 11.

мастером, подавал по-мастерски, ресторанно, но кушать это было нельзя»²¹. Но уповая на гармонию содержания, формы и материала, которая виделась режиссеру достигнутой в «Турандот», Вахтангов вовсе не подразумевал искусное лоскутное театральное шитье. «Почему “Турандот” принимается? Потому что угадана гармония. Третья студия играет 22 января 1922 г. итальянскую сказку Гоцци. Средства современны и театральны. Содержание и форма гармоничны, как аккорд. Это фантастический реализм, это новое направление в театре»²².

Трактовки модели сценического образа и сути режиссерского учения стали камнем преткновения для последователей Вахтангова, спровоцировали расхождения среди учеников и вынудили его помощницу К. И. Котлубай покинуть студию, породили полемику между Б. Захавой и Ю. Завадским, а далее обрели многообразные вариации в критической и научной литературе.

Театр таит тайну Вахтангова, которая манит и ждет своего исследователя.

²¹ Две последние беседы Вахтангова с учениками // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 579.

²² Там же. С. 583.

Таиров: «Записки режиссера» и «Федра»

Над книгой «Записки режиссера» — манифестом Московского Камерного театра — А. Я. Таиров начал работать в 1915 г., сразу после открытия своего театра и актерских мастерских при нем. В 1921-м она была издана в Москве, в 1923-м под названием «Раскрепощенный театр» впервые вышла в переводе перед началом выступлений в Германии. Затем, по крайней мере, трижды переиздавалась на немецком языке, переводилась на другие языки. Первые гастроли таировского театра, на которых показывалась «Федра», длились шесть месяцев, спектакли давались в Париже, Берлине, Лейпциге, Мюнхене, Галле, Дрездене, Франкфурте-на-Майне, Баден-Бадене, Бреслау (сейчас Вроцлав), Цопоте (Сопот), Кёнигсберге (Калининград), Мемеле (Клайпеда). «Несомненная заслуга Таирова в том, что он отчетливо и убедительно выдвигает в центр внимания все проблемы театра»¹, — считал лейпцигский рецензент спектаклей МКТ Хайн Гейслер. Русский новатор написал книгу «о своей работе, своих идеях и целях, — сообщал берлинский режиссер и театральный критик Карл Хайнц Бём. — В ней много прекрасного, много достойного внимания, но она вызывает и возражения. Живой театр Таирова является бóльшим, чем его книга, — и не лучше ли так, нежели наоборот?»².

Манифест Таирова прочёл и профессор берлинского университета, основоположник европейской науки о театре Макс Герман. В своих книгах, на лекциях и семинарах Герман стремился отделить историю театра от истории драмы, четко определить изучаемый предмет и дать исследователю театра — а как показало

¹ *Geißler H. W.* Das Moskauer Kammertheater // Münchener Augsburgischer Abendzeitung. 1923. 5. Mai.

² *Böhm K. H. (Gera).* Das «entfesselte» Theater Alexander Tairoffs // Musenhof. Nachrichten für Theater, Musik, Literatur und bildende Kunst. Berlin, 1924. 2. Nov.

время, отчасти и режиссеру — прочную методологическую основу. В фундаментальном труде «Исследования немецкого театра средневековья и Возрождения» (1914) Герман утверждал: нужно, чтобы театральный историк (им в ту пору нередко был и режиссер), а за ним и читатель (он же зритель) заинтересовались героем научного труда не только «в биографическом и культурно-историческом аспектах», но оказались «в состоянии представить себе более или менее ясную картину искусства этого героя»³, актера. В 1925-м Германа избрали почетным членом нашего института (тогда Государственного института истории искусств). С ним плодотворно сотрудничал А. А. Гвоздев, в одной из своих книг заявивший: «Не учтя многообразного опыта немецкого ученого, нельзя вести в будущем историко-театральные работы <...> школа Макса Германа полагает начало научному изучению театра как такового»⁴.

К 1923-му «собственная душа театра <...> вновь самостоятельно стала одерживать все более серьезные победы», — читаем в статье Германа о Таирове, озаглавленной «Раскрепощенный театр». — «Интересно, что схожие тенденции наблюдаются везде. Ценный документ <...> пришел из России <...> записи создателя, директора, режиссера Московского Камерного театра <...> дают ретроспективный взгляд на проделанную работу, перспективу на предстоящие пути. В них есть то, чего недоставало новому театральному искусству: нефилологическая <...> программа его возможностей. Это не теоретические рассуждения непричастного к делу, а опыт профессионала, полный жизни и посвященный живым <...> Работа Таирова была направлена <...> на цель: выделить первооснову искусства театра и актера, как то, что, собственно, и есть искусство». Далее следует представление подлинного театра: «Театр должен быть театром, самоценным искусством, не рупором литературы; театральное искусство самостоятельно, отлично от любого другого, не приемлет господства литературы (что характерно для натуралистического театра), не терпит превосходства живописи (как бывает в условном театре)». Чье это представление, Таирова, Германа, Германа и Таирова — в контек-

³ *Herrmann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914. S. 4.*

⁴ *Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. П.: Academia, 1923. С. 20.*

сте фрагмента статьи, о котором идет речь, сказать с уверенностью невозможно. Во всяком случае авторитетный европейский театровед поддержал режиссера-новатора, дарящего зрителю «способность радоваться открывшемуся калейдоскопу возможностей начала собственно театрального»⁵.

Отмеченные Германом тенденции в развитии сценического искусства в 1925-м, в связи со вторыми европейскими гастролями МКТ, подтвердил живущий в ту пору в Вене Бела Балаж — прозаик, поэт, драматург, автор теоретических статей о театре, позднее сценарист и теоретик кино. «...Никакая реклама не сумела бы из таировского театра сделать международную *реальную* сенсацию, если бы речь шла исключительно об индивидуальной особенности одного гениального режиссера. В данном случае разговор ведется о рождении стиля времени, *нашего* времени, который борется за свое будущее в веренице разнообразных, зачастую прямо-таки неприятных родовых схваток, начиная с Гордона Крэга, Аппиа, Рейнхардта, Бакста, Штрнада, то есть в течение десятилетий. Поэтому и *только* поэтому таировский театр являет собой одно из событий, о которых кажется правильным так много писать <...> он содержит в себе жизненно важные вопросы для нашего будущего театра»⁶.

«Федра» Жана Расина по-прежнему пользовалась славой во Франции. По случайному, но символичному совпадению именно в марте 1923 г., когда на сцену парижского Театра Елисейских полей вышла Федра — А. Г. Коонен, умерла Сара Бернар, в течение тридцати лет восторгавшая современников. Группой критиков сама попытка отыскать подход к «Федре» Расина в России воспринималась «безумной»⁷ (Шарль Флорантен), русских они считали «азиатами <...> невосприимчивыми к свету, к латинской красоте»⁸ (Жан-Морис Морен). Другие аргументы в защиту национального

⁵ Herrmann M. Das entfesselte Theater // Kölner Tageblatt. 1923. 8. Mai.

⁶ Balázs B. «Giroflé» und «Salome». Versuch einer Stilinterpretation // Der Tag. Wien, 1925. 25. Juni.

⁷ Florentin C. Le Théâtre Kamerny de Moscou, joue en russe la «Phèdre» de Racine. 12 mars 1923 // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1377. Л. 173.

⁸ Morin G.-M. «Phèdre» chez les Cubistes ou La Gageure imprévue // Théâtre Français. Paris, 1923. 25 mars.

достояния приводил Морис Брийан: «Удивительно, что провозглашающий: “театр не должен быть смиренным слугой литературы”, — вознамерился играть расиновскую трагедию». А значит, «завершенный текст, совершенный сам по себе, не оставляющий никакой свободы для деятельности режиссера или художника-декоратора, не содержащий никакого просвета, который следовало бы заполнить мимикой или музыкой, замечательную поэму, для которой вполне достаточно декламации или чтения»⁹.

И Габриель Буасси — писатель, переводчик, специалист в области античной драматургии и театра, — если дело касалось французской классики, придерживался охранительной позиции: «Как мы могли узнать в показном странном представлении, где комбинируются в странной регрессии влияния Дальнего Востока и театра Диониса, расиновское искусство?» Однако в своем отзыве, одном из самых пронизательных в дискуссии о «русской “Федре”», засвидетельствовал: «Было очень забавно наблюдать за зрителями, колеблющимися, следует ли восхищаться или возмущаться, дрожащими перед выбором той или иной позиции». Ведь «трагедия благодаря Таирову, его эрудиции и воображению возвращена нам <...> в своей первобытной сущности <...> Ницше задрожал бы перед этим открытием. Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу с мифом»¹⁰.

В Германии, в отличие от Франции, произведения классицистов причисляли к давно отжившим свой век, покрытым пылью раритетам. Противостояние этих стран, во всех отношениях, после Первой мировой войны усилилось. «Согласно взглядам большинства немецких театральных директоров Расина нельзя ставить, он больше не производит впечатления»¹¹, — констатировали многие рецензенты. Мнение берлинского критика: «...Спектакль нас не удовлетворил из-за своих основ <...> зачем нужно было брать Расина?»¹², — оказалось очень распространенным.

⁹ *Brillant M.* Les œuvres et les hommes // РГАЛИ. Ф.2328. Оп. 1. Ед. хр. 1378. Л. 58–64.

¹⁰ *Буасси Г.* «Федра» в Камерном театре (перевод) // Театр и музыка. 1923. № 35. С. 1107.

¹¹ *Friedmann W.* Racine auf der Bühne // Neue Leipziger Zeitung. 1923. 3. Juni.

¹² *F. S.* Deutsches Theater. Rasines «Phädra» von Moskauer Kammertheater // 8-Uhr-Abendblatt. Berlin, 1923. 16. Apr.

Премьера «Федры» в Камерном театре состоялась 8 февраля 1922 г. «В железные годы, в волчьи московские зимы горсть русских художников осуществляла тщетную мечту двух театральных поколений: трагический спектакль, — писал в 1923-м в своей превосходной статье живущий в Париже эмигрант, родоначальник русского и французского балетоведения А. Я. Левинсон. — Материалом для этого усилия послужила “Федра” Расина. Таиров не мог более обратиться к Шекспиру, композиция которого крошилась в руках режиссера; античный театр, с его неизбывным дуализмом дионисического хора и аполлинического актера, лирической и действенной стихии, заводил в тупик. Таиров обрел в ветхой французской трагедии самую сосредоточенную, самую построенную, самую синтетическую *формулу* трагического чувства. Он посмел проверить и отринуть Лессингову клевету на “ложноклассическую” трагедию, которую вот уже сто лет внушает нам школа. Он ощутил “Федру” *современной*, — потому что она вечна. Он совлек с нее оболочку придворного развлечения и обнажил ее основу: миф»¹³.

Время действия «Федры» раздвигалось Таировым до эры существования человечества, «начиная со времен ранней Эллады, еще находящейся под влиянием Индии и Египта»¹⁴, территория действия расширялась до необъятного пространства земли. Сценическая установка в исполнении зодчего А. А. Веснина обладала самостоятельной пластической выразительностью. Логика трагедии требовала примата всеобщего и объективного. На сей раз героям Расина предстояло пребывать в формах вымерших цивилизаций, среди обломков архитектурных сооружений — это имело решающее значение. Отдельные составляющие композиции Веснина принадлежали разным эпохам. Все вместе произвели на Буасси впечатление «огромных глыб для очень современных морских построек», давали сцене «гигантские пропорции». Идея «философа архитектоники» — так Веснина назвал А. М. Эфрос — состояла в столкновении нескольких цивилизаций: архаической, варварской (хаос) — классической, совершенной (гармония) — новейшей, представленной пока лишь материалом для

¹³ Левинсон А. Русская «Федра» // Звено. Париж, 1923. 26 марта.

¹⁴ М. Р. «Phèdre» au Théâtre des Champs-Élysées // Comœdia. Paris, 1923. 9 mars.

строительства, по словам Буасси, «баснословного архитектурного произведения» (хаос, способный преобразоваться в гармонию). Монументальная пластика запечатлела самое начало грядущих перемен, ощущение конфликтности, зыбкости, полной неопределенности, свойственное смене эпох. Партитура света еще теснее связала прошлое и настоящее. «Скорбное молчание тяжелых пятен мрака, внезапные вскрики диагонально разбегающихся лучей, бурно вспыхивающие и трепетно замирающие диалоги разноцветных софитов и прожекторов <...> многообразность всякой вещи — корабль, он же капелла, и покой, и сад, ибо ни у одной вещи нет собственной субстанции, одна превращается в другую, все только эманация магического кристалла театральной фантастики», — в этом, настаивал Ф. А. Степун, один из крупнейших представителей русского Берлина, «подлинная сила и громадное значение» Камерного театра¹⁵.

Фрагменты сценической установки, детали костюмов, шлемы и аксессуары содержат «некоторые черты архаической Эллады»; все они и «“арматура” лиц с накладными частями обращены в средства пластической выразительности, в атрибуты театральности», — полагал Левинсон. «Ноги поставлены на высокое основание японской обуви», впечатляет «символ восточных идов — красная мантия, фантастическая мантия <Федры> с огненными складками, которые то взволнованно развеваются, то спокойно влачатся <...> Тела, характерные части тел <актеров> уничтожены или доведены до минимума выразительности значением костюма, грима или картонажа», — добавлял Буасси. Левинсону наиболее важным представлялось следующее: очертания рта Федры — Коонен «естественно и разительно похожи на устье трагической маски <...> диалог царицы и Эноны, коленапреклоненной и полусидящей, приводит на память всю величавость китайского театра <...> Торжественный строй дальневосточной мистерии <...> проявлен в “Федре” и не менее преобразен». Таиров «поднял актеров на котурны, которые сразу и связывают, и оформляют движения их. Это не археологическая побрякушка, а трагический прием, возвеличивающий действие до священнодействия, скандирующий

¹⁵ Степун Ф. Одушевлённые вещи и овеществлённые души // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 222. Л. 66.

это действие, словно гулкой поступью рока». И по убеждению Герберта Йеринга — авторитетного берлинского критика и историка театра — точку опоры русские «обрели в игре на котурнах, на сей раз походка актеров размеренна <...> и тем самым задана основа для поэтического расчленения речи». Таировские актеры, «коль скоро они пожелали стать героическими персонажами, непременно должны были повернуться к схематичности», ведь в настоящее время «русский язык не в состоянии передать напряжения несвободной речи»¹⁶ — жестко определенный поэтический размер. «Чтобы так играть, нужна совершенно исключительная японская власть над телом и совершенно исключительная его покорность, — отмечал Степун. — Не хуже владеет Коонен и своим голосом, не очень большим, но очень своеобразным. У нее совершенно особенная стилистика сценической речи. Она очень характерно растягивает всегда kloкочущие в ее речении гласные; она как-то особенно открыто и отрывно подбрасывает концы отдельных слов и фраз <...> всегда обнаруживает в своем исполнении зоркий расчетливый ум и хорошо воспитанный вкус. Не лишена она и настоящего темперамента»¹⁷.

«Концентрация Расином страсти» привлекла Таирова к французской версии трагедии, справедливо полагал Вильгельм Фридман — филолог-германист, профессор Лейпцигского университета. «В качестве воплощения страсти Федра может предстать как бы вне времени, первосуществом, частью и прошлого и настоящего одновременно <...> Если только будет внесена хоть пылинка натурализма в образы и постановку пьесы, битва проиграна. Понял это Таиров». И освободил трагедию, «переданную Расином с грандиозной односторонностью <...> от уз времени и места», — писал Фридман. — «Переводчик Брюсов, обладающий гениальной интуицией <...> изменил текст Расина в тех местах, где, как ему кажется, драматург уходит от отвлеченности»¹⁸.

Давно сложилось мнение: театр Расина делит историю на две эпохи: театр, существовавший до Расина, и начавшийся с него.

¹⁶ *Ihering H.* Das Russengastspiel im Deutsche Theater. II // Berliner Börsen Courier. 1923. 18. Apr.

¹⁷ *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апр. С. 11–13.

¹⁸ *Friedmann W.* Racine auf der Bühne // Neue Leipziger Zeitung. 1923. 3. Juni.

В Московском Камерном театре, где «речь идет не о проблеме стиля только, а о более широком», «провели сопоставление между прошлым и настоящим. И это сопоставление вылилось живой “Федрой”, драмой высоких страстей, полной пафоса, героизма страдания, предчувствия катастрофы, не знающей границ. Никто в такой трагедии не имеет под собой твердой почвы. Все бушует в уничтожающем движении, всех бросает из стороны в сторону, как корабль в бурю. Здесь уже нет старой русской приверженности к страданиям слишком слабых; здесь в своей громаде воплощается героизм страдания сильных», — к таким выводам пришла Рита Мартини-Лассман, театральная обозревателка из Мюнхена. Для нее таировская постановка «Федры» стала «открытием нового театрального искусства», дающим «представление о духовности актера, добившегося мастерства»¹⁹. С Мартини-Лассман был согласен дрезденец Альфред Гюнтер, автор одного из самых глубоких отзывов о спектакле: «Первородная судьба этой Федры, этого Ипполита, мир древнего мифа о Тезее и его роде — в нас есть место для этого мира <...> Колоссальной становится борьба человека с богами. С невидимыми призраками судьбы. Вину взвалил на себя человек. Но он несет свою вину и принимает свою судьбу достойно — дает ей, всей целиком, ворваться в его жизнь, позволяет себе нестись в безграничность, и кончается его борьба — только в смерти». Состоялось, по убеждению Гюнтера, «неслыханное театральное событие <...> греческая античность, питавшаяся азиатской мифологией, — через классицистскую поэзию Франции — сегодня возрожденная азиатским духом. Какое превращение?»²⁰.

В спектакле «Федра» режиссер стремился воплотить в новой композиции, выразить на театральном языке — усложненном, только во всей своей палитре звучащем в полную силу — современное представление о мироздании.

Миф и архетип рассматривались Таировым в качестве начала всех начал и «общего знаменателя» для различных эпох культу-

¹⁹ *Martini-Lassmann R.* Das Moskauer Kammertheater im Münchener Schauspielhaus. Fünfter Abend: «Phädra» // Rote Bayern Fahne. München, 1923. 25–26. Mai.

²⁰ *Günther Alfred.* Moskauer Kammertheater. Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. «Phädra» // Dresdner Neueste Nachrichten. 1923. 17. Juni.

ры. Они служили фундаментом — но и только фундаментом — для активного творчества, цель которого состояла в создании сложного художественного целого — актерского образа, а значит, в самоопределении актера и роли, развитии отношений между ними и, одновременно, в раскрытии способностей зрителя. В основе созданий А. Г. Коонен, К. В. Эггерта, Н. М. Церетелли и других лежал единый для актерского искусства камень — архетип, то есть рекурсивный персонаж, повторяющийся в мифологиях, литературах и искусствах, в актерской системе Таирова (и в теории, и в спектаклях) необычайно значимый. Источником жизненной силы людей не были для руководителя МКТ ни красота, ни этика сами по себе. Такой источник он находил в творчестве, с ними непременно связанном. «Творчество» и «созидание» понимались Таиrowым как неразделимые понятия. В стремлении реализовать свой уникальный потенциал проявляя инициативу, темперамент и воодушевление, проникая в глубины исторической памяти, человек воссоединяется со всеми предыдущими поколениями и осознает себя и свое место в мире. Внутри стихии интуитивно ощущаемых возможностей зарождается и начинает обретать собственные приметы культура.

Протагонистка Камерного театра исповедовалась не только в грехах Федры, общалась со зрительным залом не просто через роль. Актеры Таирова говорили также и от имени прародителей, и от своего имени. В образах Федры — Коонен, Тезея — Эггерта, Ипполита — Церетелли, Терамена — И. И. Аркадина, Эноны — Е. В. Позоевой угадывались черты, присущие представителям первых поколений человечества. Но способ актерского существования режиссер строил, исходя из невероятного для архаического времени и мифологических персонажей знания: герои спектакля прорицали будущее, догадывались о том, что произойдет с людьми и землей через много веков, — обладали современным опытом. Образы «Федры» до сих пор резко выделяются среди множества актерских созданий. Несколькими фигурами трагедии Таирову удалось воплотить понятие «человечество». Одинокие в своем и любом другом поколении, эти фигуры были связаны с героями и протагонистами различных эпох и народов. Федра — Коонен и другие действовали, засвидетельствовал А. В. Луначарский, *«с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и милли-*

*оны людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении...»*²¹

«Чудесным спасением» сценическое искусство России «обязано сегодня развитию у русских выразительного движения до уровня дифференциации самого современного языка, богатство их жестов не беднее, чем богатство их слов <...> При сопоставлении с ними мы все — неотесанные варвары!» — резюмировал Балаж. Таировым, Брюсовым, Весниным и актерами Камерного театра по-новому, «бесцеремонно-радикальным образом» осуществлен фундаментальный принцип единства всех составляющих в произведении искусства: «единство стиля в языке слова и жеста воплощается ими столь же органично, как в движении и в организации сценического пространства»²².

В книге «Раскрепощенный театр» «с радостью говорится о достигнутом, но еще больше о том, чего нужно достичь, — делился впечатлениями Ганс Георг Рихтер, назвавший свою статью “Театр как таковой”, — и когда с режиссером беседуют о готовых постановках, то находят его, пожалуй, не менее критичным, чем критиков». Однако едва речь заходит о «Федре», Таиров «уверяет, что эту постановку нужно посмотреть, даже если театр загорится»²³.

²¹ Луначарский А. В. «Федра» в Камерном театре // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. / Гл. ред. И. И. Анисимов. М., 1964. Т. 3. С. 110 (курсив мой).

²² Balázs B. «Giroflé» und «Salome». Versuch einer Stilinterpretation // Der Tag. Wien, 1925. 25. Juni.

²³ Richter H. G. Das Theater an sich. Alexander Tairoff im Schauspielhaus // Leipziger Tageblatt. 1923. 29. Mai.

Пятая «Нора» Мейерхольда

Рядом с другими спектаклями знаменитого театральными победами 1922 г. «Нора» Мейерхольда выглядит не слишком убедительно. Победой ее не назовешь. Зато именно к ней больше всего подходит термин, восходящий к Максу Герману, — спектакль — событие, спектакль — действенная акция. Вот как описывает «событие» «Норы» тогдашний критик: «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина яду буржуазной семьи предпочла независимость и труд, — “провалилась”. Полный провал. Публика шокирована. Партер раздражен. Журналисты не могут скрыть всю желчь и всю досаду. Галерка веселится, свистит и рукоплещет. Актеры — “трагикокомедианты” — растерялись... Одна солидная особа спрашивает: “Что это? Репетиция? Зачем пригласили меня и публику на репетицию?”»¹

К публике как непрременной участнице спектакля-события апеллирует и другой критик: «Знаете, — сказала мне моя соседка, — я считала фореггеровскую “Смерть Марата” неправдоподобным шаржем. Теперь я этого не думаю...»²

Сразу вспоминаются «свист и насмешливые возгласы» публики на представлении «Снега» в Товариществе Новой драмы и рукопашная в зрительном зале на премьере «Балаганчика». То же и в критике: «Снег, или бумага все терпит» — «“Нора”, или буря в стакане воды» ... «Бедламчик», «бред куриной души» «Балаганчика» — «шарлатанство или глупость» «Норы».

Автор первой из процитированных рецензий, некто Гонгла (псевдоним не раскрыт), был единственным, кто по достоинству

¹ Гонгла Вс. Мейерхольд // Театральная Москва. 1922. № 38. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М., 2000. С. 31.

² Садко [Блюм В. И.]. «Нора» в театре актера // Известия. 1922. 25 апр. Привод. по: Там же. С. 26.

оценил «Нору», ответив утвердительно на вопрос «солидной особы». «Да. Репетиция! Эксперимент! Мейерхольд всегда только репетирует и экспериментирует. И разве эта репетиция “Норы” не интересна, не значительна, не удачна!»³ Разве не будет она «чревата полезными последствиями?»⁴

Как репетицию–событие передает в воспоминаниях три дня реальных репетиций «Норы» Сергей Эйзенштейн, поставив их превыше всего, что он повидал на своем веку:

«Я помню беспрестанную дрожь.

Это — не холод,

Это — волнение,

Это — нервы, взвинченные до предела»⁵.

Что-то близкое этой оторопи слышится и в воспоминаниях о «Норе» Эраста Гарина — «беспощадный, революционный акт, эстетический расстрел ушедшего»⁶. Жестко сформулировал, но тут же оговорил: «Этот спектакль беспокоил меня, и я все время занимался поисками глубинных причин его возникновения»⁷. П. А. Марков (тоже в воспоминаниях) назвал «Нору» 1922 г. «талантливой иронической шуткой режиссера над рутинной старого профессионального театра»⁸. Но «ироническая шутка» плохо стыкуется с «беспрестанной дрожью» и «нервами, взвинченными до предела». А насмешка над рутинной старого театра с тем, что в спектакле играли незлобинские актеры. Ведь вряд ли можно заподозрить Мейерхольда в том, что он объединился с незлобинцами, чтобы над ними издеваться, а «Нору» ставил для того, чтобы их публично освистали, хотя именно это и произошло.

Отношения Мейерхольда с незлобинцами заслуживают прояснения. Именно с ними он ставил свою третью «Нору» в 1918 г. Об этом спектакле в Петроградском Доме Рабочих практически ничего не известно (любопытно лишь то, что он шел в помещении Театра Луна-парк на Офицерской, том самом, где когда-то

³ Гонгла В.с. Указ. соч. С. 31.

⁴ Там же. С. 32.

⁵ Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. М., 2005. С. 288.

⁶ Гарин Э. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 46.

⁷ Там же.

⁸ Марков П. А. Книга воспоминаний. М, 1983. С. 108.

играла Нору В. Ф. Комиссаржевская во второй мейерхольдовской редакции пьесы Х. Ибсена). Союз с незлобинцами в 1922 г. был заключен ради получения сценической площадки — бывшего театра Зон на Большой Садово-триумфальной отобранной в связи с ликвидацией Театра РСФСР 1-го осенью 1921 г. и возвращенной Мейерхольду зимой 1922 на паритетных началах с бывшим театром РСФСР 2, труппа которого состояла из незлобинских актеров. Причастность незлобинцев к программе «Театрального Октября» была само собой формальной, но в формировавшейся структуре театральной педагогики Мейерхольда незлобинской труппе было отведено почетное место — старшей ступени театральных мастерских. Название образовавшегося сотрудничества — Театр Актера — демонстрировало неизменный приоритет Мастера. И хотя биомеханикой он с незлобинцами не занимался, ничто не мешало им ни посещать эти уроки, ни слушать лекции Мейерхольда, наравне с его собственными учениками.

Так что, хотя союз с незлобинцами вряд ли мог Мейерхольда воодушевлять, сотрудничество с ними было для него предпочтительнее возможной кооперации с К. А. Марджановым. У Незлобина в это время работал давний знакомец Мейерхольда режиссер Н. А. Попов, первый на русской сцене поставивший Метерлинка (в 1901 г. силами любителей и профессионалов кружка «Аrs»; Петроград, зал А. И. Павловой). «Попов ставит Метерлинка, — говорил тогда Мейерхольд, — я мотаю себе это на ус»⁹. Попов, памятуя, что Станиславский называл принца Арагонского в исполнении Мейерхольда «каким-то Дон Кихотом»¹⁰, предложил ему сыграть Дон Кихота, и остается сожалеть, что дальше замысла дело не пошло. У Незлобина служил в то время и замечательный актер А. П. Нелидов, начинавший в Товариществе Новой драмы, рассказами которого о «дивных вечерах “Балаганчика”»¹¹ заслушивались, по словам Эйзенштейна, молодые мейерхольдовцы. И хотя они и, в первую очередь, Эйзенштейн, не упускали случая,

⁹ В. Э. Мейерхольд — А. Н. Тихонову, 28 нояб. 1901 г. Москва. // *Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. М., 1976. С. 33.*

¹⁰ К. С. Станиславский — Вл. И. Немировичу-Данченко, 26 июня 1898. Москва // *Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 133.*

¹¹ Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 287.

чтобы вонзить «свои когти в косную массу, именуемую незлобинцами»¹², в возобновленном весной 1922 г. последнем спектакле Театра РСФСР 1-го «Союз молодежи» играли вместе с ними. Играли незлобинцы у Мейерхольда и в дальнейшем — в его спектаклях «Доходное место» и «Озеро Люль» в Театре Революции. П. И. Старковский стал одним из ведущих актеров ТИМа.

Что касается «Норы», то по свидетельству Э. П. Гарина, ее поначалу готовил один из незлобинских актеров. Но, вероятно, ничего путного у него не получалось. И тогда Мейерхольд за три дня репетиций и одну монтировку поставил свою пятую «Нору».

Без рассказа об этой «монтировке» не обошлась ни одна рецензия; в центре внимания она оказывалась и в любом последующем разговоре о «Норе» 1922 г. Да и как было удержаться от описания кульминации представления, когда на фоне хорошо организованного бедлама — перевернутых изнанкой незлобинских декораций («Незлобин № 66», «боковая 538» и т. д.) разломанных павильонов и введенных в композицию колосниковых правил — Хельмер самодовольно изрекал: «А хорошо у нас, Нора, уютно?» Понятно, что получив в ответ не подтверждение Норы, а дружный хохот зрительного зала, Хельмер — В. В. Визаров в панике несколько раз называл Нору именем ее служанки Елены. Вряд ли актер настолько не знал роль (в чем его упрекала критика), что не удосужился даже запомнить имя своей супруги. Он был сбит с толку не меньше, чем публика, присутствовавшая на пробной репетиции театра абсурда.

В. И. Блюм ухитрился прочитать в глазах зрителей «немой вопрос: это футуризм? конструктивизм?» и свысока отвечал: «Можем успокоить: ни то, ни другое»¹³. На самом деле, что это такое, Блюм и сам не знал, потому и важничал.

Это была беспредметная композиция плоскостей, которой, по словам ректора ГВЫРМ И. А. Аксенова, «мог бы позавидовать не только Хуан Грис, но и сами члены единосущной двойцы Пикассо — Брак»¹⁴. Авангардистский посыл, рассказывал

¹² Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн: портрет художника. М., 1991. С. 31.

¹³ Садко [Блюм В. И.]. «Нора» в Театре Актера // Известия. 1922. 25 апр. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. С. 26.

¹⁴ Аксенов И. А. Указ. соч. С. 31.

Аксенов в монографии об Эйзенштейне, сообщил оформлению «Норы» именно он, участвуя среди других учеников Мейерхольда в ее монтировке. Сам Мейерхольд, по словам Аксенова, готов был пойти «на все уступки» незлобникам, «вплоть до реалистического реквизита»¹⁵. Не доверять Аксенову нет никаких оснований. Но то, что Мастер одобрил почин своего ученика, отклонившего возможный компромисс, подтверждает авангардистскую устремленность его собственного творчества. И это легко подтвердить: и не только напоминанием, что еще в работе над «Зорями» (1920) Мейерхольд ссылался на Пикассо — «если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам...»¹⁶ Мейерхольд поворачивал декорации изнанкой еще в Товариществе Новой драмы¹⁷. Взивавшиеся в колосники декорации «Балаганчика» задолго до 1922 г. демонстрировали отказ от привычной иллюзорности. Совершенно прав был Н. Д. Волков, писавший, что «когда впоследствии, уже в 1920-х гг., Мейерхольд стал безжалостно обнажать сценическую коробку, он в сущности только более резко и жестко использовал тот прием, который впервые показал в “Балаганчике”...»¹⁸

Что касается «Норы», то и ее во второй сценической редакции с В. Ф. Комиссаржевской он стремился освободить от бытовой изобразительности. И это вызвало у тогдашних критиков почти те же упреки, что и у критиков «Норы» 1922 г. «От г. Мейерхольда, — писал, например, А. А. Измайлов, — остался только принцип постановки на кончике сцены, на сквозном ветре, в каком-то узком проходце...»¹⁹.

Остается ответить на главный вопрос, почему «Нора» Х. Ибсена позволяла Мейерхольду ставить ее то в бытовом антураже, как это было в первой ее сценической редакции 1903 г., в третьей

¹⁵ Там же.

¹⁶ Мейерхольд В. Э. К постановке «Зорь» в первом театре РСФСР // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. С. 16.

¹⁷ См.: Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 80.

¹⁸ Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. С. 278.

¹⁹ Смоленский [Измайлов А. А.]. Театр г-жи Комиссаржевской: «Кукольный дом» («Нора») Ибсена // Биржевые новости. 1906. 20 дек., утр. вып. Привод. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. М., 1997. С. 88.

1918 и в четвертой (Новороссийск) 1920; то стилизованно, как в спектакле с Комиссаржевской; то вообще без декораций, как в постановке 1922 г. Дело 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 гнездышка, которые Комиссаржевская просила Мейерхольда вернуть ей перед гастролями в Москве, 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.

Уже в первой (херсонской) редакции, поставленной по правилам Художественного театра, видны следы восприятия «Норы» как некой модели собственно театральной пьесы, то есть такой, считал Мейерхольд, из которой, если «вытрясти из нее слова», останется четкий пантомимический рисунок действия. Был в этой первой «Норе» (как стало ясно из ее опубликованных мизансцен²⁰) и вызвавший насмешки рецензента второй редакции «узкий проходец», где появлялись персонажи. Режиссер сразу почувствовал, что в этой пьесе приходы и уходы персонажей — фру Линде, Кругстада, доктора Ранка, самой Норы — не дефилирование по сцене, а ключевые моменты сценической интриги, нагнетающие поле театрального напряжения — вплоть до ухода доктора Ранка в смерть и финального ухода Норы из «кукольного дома». «Нора» Ибсена являет собой идеальный пример «единственно правильного», по Мейерхольду, пути драматического сложения — «движение рождает возглас и слово»²¹. Адекватно отвечает «Нора» и сформулированным Мейерхольдом «первичным элементам театра: силе маски, жеста, движения, интриги»²².

Но Мейерхольд прекрасно отдавал себе отчет в том, что «хорошо сделанная» пьеса «Нора» — новая драма. В замысловатом заголовке пятой «Норы» ключевое слово — трагедия. Вот запись С. М. Эйзенштейна лекции Мейерхольда от 15 декабря 1921 г.: «Репетировать иногда нельзя с первого акта (“Нора” 2, 3. 1)»²³

²⁰ См.: Мизансцены № 1 // *Мейерхольд В. Э. Наследие*. 2. М., 2006. С. 178–183.

²¹ *Мейерхольд В. Э. Балаган [1912] // Мейерхольд В. Э. Статьи ... Ч. 1. С. 212.*

²² Там же.

²³ Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 94.

Ибо «посыл “жаворонка” 1-го акта» не позволит исполнительнице уловить «диапазон роли» — «сдвига в трагический не будет, а будет в драматический», за «отправную точку» будет взят «комедийный стиль». «Надо “раскрыть” самое главное — дать опорные моменты наивысшего напряжения»²⁴. Вероятно, именно этого и добивался Мейерхольд в течение трех дней репетиций, потрясших Эйзенштейна.

И еще, из другой лекции: «К замечанию о “Норе”. Окраска 1-го акта — комедия, но не в комедийном плане, а ... в плане трагическом. (Отсюда вообще термин трагикокомедиант)²⁵.

Конечно, хотя незлобинские актеры, игравшие в «Норе», так и именовались, никакими «трагикокомедиантами» они не были. Они могли играть только в окружении обычных павильонов и аксесуаров²⁶. Но ведь и Комиссаржевская без подобного окружения играть затруднялась — «только ходя по земле, она казалась парящею в облаках»²⁷. Но незлобинцам, которым максималистка Любовь Попова от души желала убится, свалившись с каких-нибудь трапещей²⁸ можно было не беспокоиться. Ее конструкция предназначалась не им, а Ильинскому, Бабановой, Зайчикову, которым можно было пожелать только удачи в ближайшей демонстрации биомеханического мастерства.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 96.

²⁶ См.: *Гусман Б.* Новые работы Вс. Мейерхольда // Правда. 1922. 6 мая.

²⁷ *С. Я. [Потресов С. В.]*. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской: «Огни Ивановой ночи» // Русское слово. 1909. 16 сент.

²⁸ См.: *Аксенов И. А.* Указ. соч. С. 30.

Н. В. Песочинский

«Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда и критика о нем¹

Критики начала XX в. словно знали, что через девяносто лет в Российском институте истории искусств в 2012 г. состоится обсуждение сезона 1921–1922 гг. В газете «Театральная Москва» Э. Бескин писал: «нужно ли изумляться тому, что конец зимнего сезона проходит так бурно, под знаком Мейерхольдовского “Рогоносца”. Если бы не он, чем помянуть этот НЭПовский сезон?»². Бескин упомянул «НЭПовский сезон», потому что кончились ужасы военного коммунизма, и проснулся театр. Среди всех постановок нет ни одного «идейного» спектакля на советские темы — проснувшийся свободный театр — таковым он будет еще два года. Среди всех премьер событие «Великодушного рогоносца» совершенно особенное.

Павел Александрович Марков назвал сезон особенным, когда театр, как живой организм, подошел к этапу преобразования, когда его следовало разложить на первоэлементы, и эти элементы, которые уже между собой оказались не связаны, соединить в новый, по-новому осознанный и утверждённый организм. В каждом случае — и в случае с Вахтанговым, и в случае с Таировым, и в случае с Мейерхольдом, и в случае с Евреиновым, режиссура действительно стремилась проникнуть сквозь существующие конструкции театральной формы к первоэлементам природы театра и понять, как они могут сочетаться и какие из этих элементов для театральной формы обязательны. Г. В. Титова говорила про первоэлементы в понимании Мейерхольда: маска, жест, движение, интрига. «Великодушный рогоносец» был разрушением существующей теа-

¹ Текст составлен на основе выступления автора на конференции РИИИ «“Золотой сезон” советского театра 1921/1922 г.».

² *Бескин Э.* Под знаком Рогоносца // Театральная Москва. 1922. № 41.

тральной формы, как будто бы до основания, до полного разгрома репрезентативного театра, но и поиском того, как рождается театр, после того, как его «старое здание» развалено. Спектакль стал импульсом для разных направлений театральной мысли, в частности разных направлений театральной критики этого времени.

Спектакль был манифестом театрального конструктивизма (в чистом виде существовавшего впоследствии в русском театре не более пяти лет), а также манифестом биомеханики, актерского метода, оставшегося творческой базой в мейерхольдовской труппе до конца существования театра. Именно в «Рогоносце» впервые последовательно воплощен тезис «творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве»³. Для общей тенденции истории театра существенно и то, что продолжалась эпоха футуризма, который не закончился к 1922 г. Мейерхольд и его соратники были связаны с футуристическим мировоззрением. Они понимали, что для того, чтобы проникнуть к сверхреальности, которая может быть существом искусства, нужно разрушить мнимость изображения.

В начале 1920-х гг., разрабатывая систему биомеханики, Мейерхольд основывал свой театр на психологической теории, которая ставила категории рационального, сознательного, разумного на второй план, выдвигая на первый бессознательную, физическую реальность. Теория Уильяма Джемса рассматривает сознание как слитный, недифференцированный поток мыслей, непосредственных ощущений и впечатлений (*stream of thought*), индуцируемый непрерывностью нервных возбуждений. Этот нескончаемый витальный поток поставляет материал чистого опыта для наших рефлексий, которые преобразуют его с помощью органических психических структур, отражающих физиологические процессы и телесные движения. Например, мы опечалены, потому что плачем; приведены в ярость, потому что бьем другого; боимся, потому что дрожим. Это напрямую войдет в биомеханику. И эмоция, и действие предшествуют их осознанию. Основываясь на этой теории, Мейерхольд выстраивал ткань действия и впечатление, посылаемое со сцены зрителям.

³ Мейерхольд В. Э. Актер будущего и биомеханика // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 488.



Ф. Кроммелинк. «Великодушный рогоносец».
Театр Актера (1922). Акт 1. Возвращение Брюно.
Стелла — З. Н. Райх, Брюно — И. В. Ильинский.
Монолог Брюно: «Если б ты знала, сколько я перестрадал».
Фотограф А. А. Темерин. 1928

К происходящему в этом театре, в этом спектакле прямое отношение имеют идеи супрематизма, которые высказывал К. Малевич: он доходил до минус 0 формы, структуры, и, разрушив существующую модель репрезентации в искусстве, проникал к сверхсущности, отражал духовную динамику. Подобный процесс происходит с разрушением известных форм театра и созданием новой формы в «Великодушном рогоносце». «Великодушный рогоносец» — это тот момент в истории режиссуры Мастера, когда вслед за другими спектаклями — «Балаганчиком», «Незнакомкой», традиционалистскими спектаклями — Мейерхольд в очередной раз поднимал проблематику футуристическую. Разрушая форму до минус 0, он выпрыгивал из этого разрушения театральным способом. Мейерхольд развоплощал реальность.

Перед нами спектакль-разрушение: там нет персонажей, там нет изображаемого пространства, там нет исторической эпохи, нет индивидуального характера, фабульного действия, и много чего «нет, нет, нет». Но в творчестве Мейерхольда, какое бы лабораторное оно ни было, никогда не было просто «нет-нет-нет». И в лабораторном творчестве Мейерхольд никогда не останавливался на разрушении старых структур, на их месте создавались



П. Пикассо. Иллюстрации к пьесе
Ф. Кроммелинка «Великолепный рогоносец» (1966)

новые. Ожидаемая, привычная форма разрушалась, но рождалась в этом разрушении прежде невидимая сущность. Немного позднее, в 1928 г. Б. Пастернак писал о «совершенном безразличии материала» в спектакле Мейерхольда. Актеры «сносят до основания привычную нам интонаровку и потом из ее обломков, которые по своей бесформенности должны были бы смешить, мнут и лепят беглые формы выраженья, которые начинают потрясать и становятся особым языком»⁴. Все увидевшие этот неожиданный спектакль каждый по-своему двигались к заложенной в нем сущности, которая была загадочна. Думаю, и сейчас не полностью разгадана. Пример другого подхода к этой самой пьесе мы находим в иллюстрациях, созданных Пикассо к пьесе Кроммелинка (который, кстати, был его другом).

Несмотря на разную с Мейерхольдом стилистику, которая, конечно, тоже не реалистическая, в видении этой пьесы Пикассо есть своя телесность и есть своя активная предметность. У Пикассо образность гротескная, но рождается из «плотского» фарсового плана пьесы. У Мейерхольда же плотская натура распределена. Для режиссера эта драма тяготеет к «внеличным» силам.

Фотографии сцен «Великодушного рогоносца» дают представление о пластике спектакля, о его визуальной ткани. Совершенно очевидно, что происходит деконструкция. Идею этой деконструкции разные театральные направления пытались истолковать и продолжить по-разному.

⁴ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 452.

Понятно, что самыми близкими в этот момент, во всяком случае, декларативно близкими Мейерхольду, были критики левого фронта, отчасти вышедшие из футуристических идей, они очень близки были к Мейерхольду в эпоху «Театрального Октября». В 1920-м г. можно было прочесть у Бескина, например, такую теорию театра, которой, видимо, вполне отвечал «Великодушный рогоносец»: «Театр — это не синтез всех искусств... Театр — это театр. Это трагическое, монументальное преобразование ритма жизненной борьбы социального человека в праздничном, радостном, победном ритме движения человеческого тела, в его тонических и пластических формах. Из этого ритма и должен создаться новый театр, с новой культурой позы, жеста, слова, костюма и грима. Там все будет движение, все живой ритм речи и жеста, звуки и позы, все в рельефных картинах гармонической пластики человеческого тела, и вся обстановка в условной обманчивости трех измерений. Там жест будет звучать и речь будет скульптурна»⁵. Я хочу обратить внимание в этой достаточно замысловатой цитате на идею деконструкции театральной формы, на идею иноприродности театра любым другим искусствам, даже в воссоединении, а в идее беспредметности, социальное разрушается и преобразуется «в тонических пластических формах». Б. Арватов утверждал, что этот спектакль есть воплощенный «чистый театр», и аналогией в живописи такому театру является живопись — Пикассо.

Э. Бескин позднее, в другой статье задавался вопросом «Что делал Мейерхольд в “Рогоносце”?» И, отвечая на этот вопрос, определил цель современного театрального творчества так: создание спектакля «как некоей живой биотехнической конструкции, оторванной от панорамно-живописного ящика сцены (только пользующей ее площадку) и отрицающей все моменты разрешения спектаклей в плане эмоций и зрелищных впечатлений от станковой (плоской) картины», создание спектакля, в котором молодая школа русского театра строит сценическую игру «в целом на основе композиции, законченной конструкции трехмерных объемов, от живых рабочих мускульных рефлексов человеческого тела до столь же живой технической связи и пропорций

⁵ Вестник Рабис. 1920. № 1–2. С. 9–16.

их с прочими предметами игры, вне всяких условий канонов мистической “красоты в себе”, красоты чисто отвлеченного созерцания»⁶. Это написано о «Великодушном рогоносце», о принципах этого спектакля как новом законе сцены.

ЛЕФ дал свой ответ на вопрос «ради чего распредмечивание?» Ради того, чтобы появилась новая, не копирующая жизнь, самостоятельная «живая биотехническая конструкция», другая реальность. Не репрезентативная субстанция, а собственная субстанция биоса сценического действия. Ясно, что это входило в довольно широкий контекст идей того времени. Понятно, что конструктивисты пытались вывести это за пределы театра. В частности, они, с одной стороны, очень часто впрямую говорили о том, что это производство, такое же, как машинное производство. (И дальше, поэтому у них были расхождения с Мейерхольдом. Потому что они категорию слова «производство» понимали только в социальном смысле, в общем. Мейерхольд производство понимал как театр.)

Понятно, что общая платформа есть, и она футуристическая по сути. «Рогоносец» был тем спектаклем, который казался «Левому фронту» идеальным. В своей рецензии на него В. Блюм предлагал (в 1922 г.) представить театр «лет эдак через 10» и перечислял главные признаки будущей постановки: «В мастерских такого-то и такого-то режиссера строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок... Все приходит в движение... По этой театральной машине снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают точно, уверенно, без перебора десятки и сотни комедиантов, овладевших своим мастерством... Что “разыгрывают” эти люди на этой машине, которая уже не машина, не бутафория, а некий живой организм? Не знаю. Сегодня, быть может, политическое обозрение, завтра, быть может, трагедию, а послезавтра, быть может, какой-нибудь фарс или пантомиму. Зрители продиктуют, что играть, а, может быть, сами примут участие в игре. Важнее другое: эта машина, живая, поющая и играющая, и будет единственным театром нашего будущего, тем театром, который впервые преодолет реальность реальностью же, но взятой в ее наиреальнейших и за-

⁶ Рабочий зритель. 1924. № 6. С. 8–9.

ново сконструированных элементах»⁷. Речь идет о пересоздании на основе конструкции, и в данном случае Блюм вот в этом теоретическом пассаже, идущим вслед за конструкцией «Великодушного рогоносца», видит возможность своеобразного театрального феномена, театрального действия. Это действие преодолевает реальность и состоит из ее наиреальнейших и заново сконструированных элементов. Речь идет о своеобразной знаковой системе, скорее символической, чем репрезентативной, — пути к переосмыслению теории мимезиса в театре XX в.

Алексей Ган, более правоверный «конструктивист», спорил с этим: да, прекрасно, что разрушено изображение, что нет правдоподобия, что осуществлена беспредметность. Однако Ган видел компромисс в том, что некая предметность все же на сцене осталась. Во-первых, это предметность эмоциональная, а во-вторых, предметность деталей изображения «среды» — клетки птиц, носовые платки, свитки, конверты, костюмы, бантики (все это он неприязненно перечислял в своей рецензии). С точки зрения теоретика конструктивизма, здесь все же «живопись руководит постройкой», и в спектакле имеются связи «не изжитого еще эмоционального порядка»⁸. Теория конструктивизма совсем не предполагала «изображения», «мимезиса» ни на пространственном, ни на чувственном уровнях. Интересно, однако, что Мейерхольд, создавая «Великодушного рогоносца», опосредовал конструктивистскую идею театральной традиции.

Теоретики первой половины 1920-х гг. довольно сложно ставят вопрос о том, каким образом понимать смысл театральной деконструкции.

А. Ган говорил, что нужна чистая конструкция и чтобы она руководила не только пространственным миром, но и интеллектуальным, смысловым тоже. Возникла идея другого порядка оформления драматического содержания, не только пространственного. Конечно, идеи конструктивизма не ограничивались только предметной реальностью, но затрагивали глубокую сущность театрального метода как способа мышления, как действия,

⁷ Садко [Блюм В. И.]. «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва. 1922. № 38. С. 9.

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



Акт 1. Второй выход Волопаса. Бургомистр — А. А. Темерин, Волопас — Н. К. Лосев, Эстриго — В. Ф. Зайчиков, Брюно — И. В. Ильинский. Фотограф Я. М. Толчан. 1922

как фундамента всего театрального строения. Теоретик этого направления Э. М. Бескин обнаружил, что в самой пьесе «нет психологии, автор диалектически оперирует “понятием”, подходя в этом смысле весьма близко к Мольеру. Он разворачивает спиралью фарсовых положений понятие, — тему, — до ее противоположения, — до антитезы: фарс до трагедии»⁹.

Конструктивисты утверждали, что создателям современного спектакля начиная с пьесы следует отказаться от такой категории, как «психология», вместо этого диалектически оперировать «понятиями». В этом конструктивизм подходит близко к современному, постмодернистскому пониманию художественного текста. Вместо психологических реалий утверждается условная смысловая категория. То есть, речь идет о более или менее абстрактных реалиях психологической театральной конструкции, которые являются уже реалиями второго порядка, — не первого порядка, не жизненные организации взаимосвязей, а «понятия» — это

⁹ Бескин Эм. Под знаком «Рогоносца» // Театральная Москва. 1922. № 41. С. 6.



Акт 1. Брюно — И. В. Ильинский,
Эстриого — В. Ф. Зайчиков.
Реплика Брюно: «Я rogar!»
Фотограф Н. В. Яровов. 1922

совсем другая, условная категория. Бескину удастся обнаружить особенный способ игры актеров: Ильинский «механизирует гротеском слова, переходы драмы ревнивца Брюно», он «театрально конструирует звуком и жестом страдания» персонажа. Зайчиков демонстрирует «рефлекторное сольфеджио»¹⁰.

В контексте этого спектакля обнаружена важная связь с Мольером. (Спектакль был посвящён 300-летию Мольера, который родился в 1622 г.) Внутри постановки можно угадать игру с мольеровским театром. Не как в традиционализме и стилизации, и не на уровне внешнем,

а на уровне внутренних отношений, типов комизма, диалога, игры и разных других категорий, которые являются природой театра.

Очень важную идею получают от этого спектакля формалисты. Они не писали о «Великодушном рогоносце», во всяком случае, не удалось найти текстов, в которых, они его анализировали и конкретно о нем говорили. Легко обнаружить у формалистов и Мейерхольда общий фундамент понимания специфической театральной коммуникации. Когда Шкловский (еще в 1916 г.) четко разделял видение и узнавание, когда говорил о затрудненном видении, которое не сразу приводит к узнаванию, то наилучшая художественная реализация этого явно обнаруживается в «Великодушном рогоносце». Именно в таком театральном действии, даже не в восприятии зрителя, а в самой конструкции театрального действия, то есть взаимодействия элементов внутри драматической формы — между персонажами, между персонажами и пространством, именно такой «затрудненный» механизм и разворачивается.

¹⁰ Там же.

Кроме того, второй очень важный для формалистов вопрос — главный и глобальный — философия подхода к искусству, а именно, разное стадийное формирование материала приемами. Это тоже не только восприятие спектакля, не только способ постановки этого спектакля, но это в каком-то смысле философия этого спектакля. Поэтому, несмотря на то, что формалисты не обсуждали именно эту постановку, «Великодушным рогоносцем» их теория подтверждается. С формальной школой в этот период творчества Мейерхольда есть очень важные внутренние связи.



Стелла — М. И. Бабанова.
Фотограф Н. В. Яровов. 1922

Левые теоретики театра утверждали воздействие театральной формы на психологию зрителя. Это вообще связано с феноменом театра. И В. В. Иванов говорил это про Вахтангова, говорил про непостижимость, про изменение сознания, которое происходит, со зрителем на трагическом спектакле. Видимо, это глубинное свойство театра. Формалисты, идеологи левого искусства чувствовали, что вот это проникновение «за» предметность, за привычную связь явлений есть в «Рогоносце», и оно необходимо.

Гвоздевская школа открыла многие важные вещи в этом спектакле. Гвоздев был первым, кто определенно сказал про трагизм этого спектакля, что, конечно, в нем главное. В статье «Этика нового театра» читаем: «У Мейерхольда этот фарс превращается в потрясающую драму, на исходе своем соприкасающуюся с трагедией... Наш смех очищен каким-то горным воздухом, каким-то широким простором нового, будущего человечества. <...> Истинно человеческая трагедия героини и великая ослепленность ее ревнивого супруга доходят до зрителя

в чистом звучании подлинной драмы»¹¹. Здесь, и в других своих больших работах про Мейерхольда Гвоздев открывал суть мейерхольдовской режиссуры — как он, не отказываясь от языка фарса, внутри его образности, в его оболочке обнаруживал путь проникновения к трагизму, и становилось возможным говорить о явлении гротеска. Важно, что сущность спектакля была вместе и фарсовой, и трагической. Можно сказать «фарсовое трагическое», без соединительного союза «и», без знака препинания — «фарсовое трагическое». Гвоздевская школа была первой в понимании этого и конкретно и точно это прописала. С. С. Мокульский в рецензии на гастроли театра в 1924 г. заметил в этом спектакле очень важную методологическую вещь: «Психология зрителя в театре радикально отличается от психологии читателя», поэтому у Мейерхольда психическое становится физическим¹². Мокульский формулирует важнейший тезис: психология сцены отличается от психологии других искусств. Это позиция, как сейчас бы выразились, касается теории коммуникации в театре. Мейерхольд в «Великодушном Рогоносце» достиг принципиально другого способа коммуникации, он не литературный, не живописный, не музыкальный, не жизненный, не обыденный, а специфически театральный, это очень важно и для развития теории театра 1920-х гг. принципиально.

Важно учесть, как анализировали этот спектакль за пределами круга «левых» течений культуры. П. А. Марков вводил любое явление, о котором писал, в контекст «большой» истории театра, включая «классические» течения, и в «Рогоносце» обнаруживал значение этого спектакля как феномена поэтического театра, видел в нем творчество актера-поэта, и замечательно разбирал этот принцип игры. Эта позиция Маркова особенно показательна, учитывая, что в кругах театра более академического, «психологического», мнения были и другие, была полемика. Известно, например, что Станиславский полагал, что время таких экспериментов, которыми Мейерхольд занят в «Рогоносце», давным-давно пройдено в Художественном театре, и все это не нужно. А Немирович-Данченко говорил, наоборот: «Приемлю». Интересно, что в про-

¹¹ Гвоздев А. А. Театральная критика. Л., 1975. С. 31.

¹² Гастроли театра Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 23. С. 12–14.

странстве МХТ по этому поводу шла дискуссия. Дискуссия и этот конфликт — продуктивны и показательны.

О «Рогоносце» был спор среди разных течений марксистов. А. В. Луначарский спектакля категорически не принял, считал его издевательством над серьезными вещами, находил в нем скабрёзность. (Это отдельная большая тема. Луначарский, вообще, начиная с 1900-х гг. до второй половины 1920-х крайне резко относился к Мейерхольду, и к «футуризму» во всех проявлениях, настаивал на том, чтобы «революционность» театра обеспечивалась постановкой пьес, тематически связанных с социальной жизнью, отмеченных «широким» реалистическим подходом. Его совершенно не устраивало, что Мейерхольд «из любой пьесы сделает фрикадель». Отношения большевистской власти с левым, экспериментальным искусством он откровенно объявлял временным «браком по расчету», ценил произведения левых мастеров лишь постольку, поскольку в них проявлялись коммунистические темы и тенденции). Отношение же Л. Д. Троцкого к левому искусству, к футуризму было в целом положительным, этому посвящена целая серия его статей «О футуризме». Троцкий поддерживал левое искусство, ядовито отвечал тем товарищам по партии, которые с этим боролись. «Сплошь да рядом статьи о полном бесплодии и контрреволюционности футуризма печатаются под обложкой, сделанной рукой конструктивиста. В архиофициальных изданиях наряду с убийственными оценками футуризма печатаются футуристические поэмы... Было бы нелепо закрывать на эти факты глаза и третировать футуризм как шарлатанскую выдумку разлагающейся интеллигенции. Если даже завтрашний день и обнаружит, что ресурсы футуризма на исходе — а я это не считаю исключенным, — то сегодня они во всяком случае больше ресурсов тех течений, за счет которых футуризм распространяется»¹³. Троцкий написал много интересного и о Мейерхольде, и о биомеханике, о футуристической конструктивистской форме. Существо его позиции было в том, что революционное состояние формы само по себе содержательно для зрителя. В этом смысле он в целом позитивно принимал и «Рогоносца», полагая, что работа в этом направлении должна продолжаться, и нынешний ее этап есть не-

¹³ Троцкий Л. Д. Литература и революция. М., 1923. С. 113

кое забегание вперед. Метод Мейерхольда отвечает «левому» пониманию платформы нового театра в революционном состоянии формы (а не в тематическом соответствии сюжета политической ситуации, к чему призывали Луначарский и другие марксистские критики). Уже в эпоху «Театрального Октября» Мейерхольд понимал идею народного театра как связанную с формой зрелища, с организацией спектакля, а не с его тематикой. То есть народный театр — это форма площадного театра, а не сюжет про пролетариат. Поэтому и «Великодушный рогоносец» оказался в центре полемики о революционном спектакле.

Бунтовское состояние формы сближало «Рогоносца» с идеями нового левого театра. Спектакль был программным и глубоко новаторским. Драматическое поле, которое в нем формировалось, было внефабульным. Здесь ответ на вопрос, ради чего разрушался миметический уровень спектакля.

Мощная философская сущность была позитивной силой этого спектакля. То есть главный вопрос не в том, что отсутствовало, что было не похоже на театр, а «что было», ради чего было принято «разрушение театра». Ради чего мы разрушаем эту форму до минус 0 и в какую сверхреальность мы после этого проникаем.

За внешним слоем, за сюжетом, за историей о ревности деревенского мельника, театральным способом, через атмосферу, через внесюжетные напряжения действия, через пластические образы невербальными средствами передавались трагические отражения времени. Одно из них — столкновение толпы и поэта. Это, вообще, одна из главных тем театра Мейерхольда, и здесь она выразилась в агрессивной травле массовой главными героями, и Брюно и Стеллы, причем выражено это было мощными средствами движения, пантомимы, танца. Масса выглядела циничной и бездушной силой. А образ Брюно, несмотря на объективно идотское его поведение, вызывал симпатию и сочувствие. Назначение на эту роль И. В. Ильинского было принципиальным, и решение роли через «детскость» (с помпонами — знаком характера) выстраивало конфликт слабого героя. Он театрально выведен из состояния вины. Трагическая вина обернулась непропорциональной расплатой. В актерской работе, в том, как герой был сыгран Ильинским, он представлен одинокой жертвой. Можно вспомнить, что в системе футуристической поэзии сам поэт становился



Акт 3. Танец парней. Фотограф А. А. Темерин. 1928

центром произведения, и то, что содержалось в сознании поэта, было единственной реальностью. В спектакле неоднократно возникали массовые сцены и пляски, где один человек противопоставлялся массе. Едва ли случайно этот спектакль был наполнен агрессивной физической энергией толпы. Она совпадает с духом трагизма конца 1910-х — начала 1920-х гг. Идея фанатизма, абстрактная красивая идея, следование которой вызывает катастрофу и бедствия, превращает счастье в несчастье, своего рода «трагическая вина» героя была источником действия в этом спектакле. Лишь на фабульном уровне можно увидеть в этом историю глупого влюбленного деревенского писца. Театральный, эмоциональный масштаб действия превосходил фабулу, взрывал ее многозначительностью трагедии.

Фабульный материал в результате особого строения формы и особой пластики спектакля приобрел глубокие внефабульные смыслы, и, на самом деле, сквозь конкретную историю просвечивало трагическое и страшное, идея фанатизма, идея толпы, коллективное бессознательное. Спектакль был наполнен главными мотивами мейерхольдовского творчества.

Такая конструкция, когда под оболочкой сюжета сжато проявляется театральными способами неизмеримо более существенное и драматическое содержание, вообще была характерна для спектаклей Мейерхольда. Например, за пять лет до «Рогоносца» критики удивлялись зловещей апокалиптичности внутри «Маскарада», непропорциональной мелодраме о потерянном браслете; а сразу вслед за ним вышла жуткая «Смерть Тарелкина», первое в советском театре изображение полицейского режима, тоталитарной мясорубки; позднее в 1930-е гг. в «Списке благодетелей», «Вступлении», «Даме с камелиями» на «зарубежных» частных сюжетах разворачивались трагедии раздавленных талантливых людей в жестоком социальном вакууме... «Великодушный рогоносец» не был исключением. Развоплощение внешней структуры совершалось ради того, чтобы обнаружилось общие, интуитивные, сверхреальные истоки трагического.

Театральная мысль 1920-х гг. не все разгадала в «Рогоносце». Хотя и в то время, и впоследствии к исследованию спектакля подходили с разных сторон, разными способами, он остается неисчерпаемой темой для театральной мысли.

Брошюра В. Э. Мейерхольда «Амплуа актера»

В статье Н. В. Песочинского «Мейерхольд: амплуа актера», посвященной мейерхольдовской брошюре и опубликованной в журнале «Московский наблюдатель» за 1993 г.¹, автор с сожалением писал, что брошюра после выхода ее в свет в 1922 г. более не издавалась. Следует отметить, что и спустя без малого два десятилетия брошюра, написанная Мастером в соавторстве с сотрудниками Государственных Высших Режиссерских Мастерских (ГВЫРМ) режиссером В. М. Бебутовым и ректором ГВЫРМ, по-прежнему и переводчиком И. А. Аксеновым, по-прежнему не переиздана.

Брошюра за пределами Москвы и Петербурга практически недоступна исследователям и практикам театра, да и в том предельно лаконичном виде, который она получила в 1922 г., сегодня во многом представляет «вещь в себе». Пятнадцатистраничная работа² Мейерхольда и его соавторов заслуживает полноценной научной публикации, сопровождаемой вступительной статьей, подробными комментариями и другими принятыми в таких случаях элементами исследовательского аппарата.

Серьезный задел для подготовки такого издания был сделан в уже упомянутой статье Н. В. Песочинского. Здесь прочерчена нашедшая отражение в идеях и положениях брошюры «Амплуа актера» линия преемственности от дореволюционных исканий Мейерхольда, прежде всего студийных — на Поварской и на Бородинской, к экспериментам ГВЫРМ-ГВЫТМ и продолженных в работе ГЭКТЕМАС и в постановочной практике ТИМа и ГосТИМа.

¹ См.: *Песочинский Николай*. Мейерхольд: амплуа актера // *Московский наблюдатель*. 1993. № 4. С. 3–8.

² См.: *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Амплуа актера. М.: Изд-е Высших Государственных Режиссерских Мастерских, 1922.

Н. В. Песочинский дает характеристику важнейшим тезисам брошюры: принципу классификации амплуа по функции в действии; проблемам трансформации традиционных амплуа и применения новых, введенных Мейерхольдом амплуа в рамках режиссерского театра, и особенно — возможности парадоксального использования амплуа (парадоксальной композиции, по формулировке Мастера). Статья знакомит читателя с рядом важнейших амплуа: «влюбленный» — «влюбленная», «неприкаянный или отщепенец (инодушный)», «проказник» — «проказница», «клоун, шут, дурак, эксцентрик», в том числе и амплуа собственно функциональных, например «вестник». Здесь рассматривается соответствие артистических данных наиболее известных мейерхольдовских актеров 1920-х — 1930-х гг. тому или иному амплуа — традиционному или новому; 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»³.

Различные аспекты театра Мейерхольда, так или иначе связанные с брошюрой «Амплуа актера», исследуются Г. В. Титовой — это и монография 2006 г. «Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру»⁴, и курсовые работы, дипломные и диссертационные сочинения, выполненные под ее научным руководством. Среди подобных работ особенно следует отметить пока не завершенную, к сожалению, диссертацию М. М. Сорвачевой-Роде, посвященную мейерхольдовскому амплуа клоуна.

Наконец, автор данных строк постоянно пользуется идеями и положениями брошюры в своих работах — и в исследовании, посвященном взаимодействию драматургической поэтики А. В. Сухово-Кобылина и режиссерской методологии

³ См.: Песочинский Н. В. Мейерхольд: амплуа актера // Московский наблюдатель. 1993. №4. С. 8.

⁴ См.: Титова Галина. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб.: СПбГАТИ, 2006.

Мастера⁵; и в монографии 2004 г., посвященной драматургии мейерхольдовского спектакля⁶; и в новой работе, которая на данный момент имеет вид рукописи с рабочим названием «Режиссура В. Э. Мейерхольда и Александринский театр».

Совершенно очевидно, что заложенный в мейерхольдовской брошюре теоретический и практический потенциал с наибольшей полнотой проявил себя в спектаклях Мастера 1920-х — 1930-х гг.

В качестве примера назовем влияние на драматургические законы построения действия в мейерхольдовских постановках, и в частности, один из вариантов применяемой Мастером музыкальной композиции, а именно — прием монтажного сопоставления двух и более сюжетных линий, связанных с теми или иными персонажами спектакля.

Важную роль тут играют действующие лица, соответствующие мужским и женским вариантам амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик». Подробно прорабатывая сюжетные линии подобных персонажей как грубо-низменный фон и сталкивая их по принципу контраста с поданными в возвышенно-романтическом духе сюжетными линиями центральных героев, Мейерхольд возвышенное делал еще более возвышенным. Так, в тимовском «Лесе» (1924) на фоне представленных в буффонной и грубо-эротической манере пародийных «влюбленных» Гурмыжской и Буланова, Аркашки и Улиты, образ решенной в духе романтической драмы «второй влюбленной» Аксюши приобретал еще более возвышенный, «летающий», «воздушный» характер, в том числе благодаря контрасту завершающего первый акт любовного полета-объяснения Аксюши и Петра на гигантских шагах и развернутой на качелях-бревне грубо-низменной сцены ночного свидания Аркашки и Улиты в эпизоде «Лунная соната»⁷.

Еще более сложную композицию подобного рода можно обнаружить в мейерхольдовской «Даме с камелиями» (1934), где

⁵ См.: *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. 2-е изд., испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001.

⁶ См.: *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2004.

⁷ См подробнее: Там же. С. 163–178.

сопоставляемые по контрасту сюжетные линии выполняют двойственную задачу.

С одной стороны, это контрапункт сюжетной линии Маргерит Готье и эпизодов с участием Прюданс и других вульгарно поданных в качестве фона куртизанок; тем самым подчеркивалась особость, уникальность героини З. Н. Райх, выводящие ее из ряда Прюданс, Олимпии и иже с ними, и создавался романтически-окрашенный ореол образа Маргерит Готье.

С другой стороны, Мейерхольд вводит и подробно прорабатывает сюжетную линию молодых влюбленных Нишет и Гюстава, которая должна была подчеркнуть драматизм истории Маргерит Готье. На репетициях «Дамы с камелиями» режиссер говорил: «Нишет и Гюстав, как два голубка, купаются в атмосфере любви. Как эта любовь не похожа на любовь Армана и Маргерит: там любовь с маленьким надрывом, там приходится распутывать концы прошлого, кроме того, — машина денег. <...> Если бы Арман мог бы швырять деньги, как его конкуренты... Он получает какие-то доходы, но этого мало. Гюстав и Нишет — они бедные, им достаточно того, что они имеют. И нужно, чтобы они были страшно веселые <...>. Они в мире цветов. Принесенные из полей цветы они режут, отбирают, группируют. Они устраивают азарт около этих цветов. <...> Я бы хотел, чтобы это была золотая осень. Жизнь расцветает, а Маргерит на краю гибели. Нужен контраст здесь — здесь подкрадывается червоточина (курсив мой. — А. Р.)»⁸. Для героини З. Н. Райх счастливо-безоблачные отношения с Арманом Дювалем, подобные тем, что Мейерхольд придумал для Нишет и Гюстава, невозможны — не предусмотрены судьбой⁹.

Отдавая должное деятельности Мастера в 1920-е — 1930-е гг., вместе с тем нельзя не отметить, что и дореволюционное творчество режиссера является благодатным и многообещающим объектом исследования с использованием идей и положений мейерхольдовской брошюры «Амплуа актера».

⁸ Мейерхольд репетирует: В 2 т. М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр»; Профессиональный фонд «Русский театр», 1993. Т. 2. Спектакли 30-х годов. С. 70–71.

⁹ См. подробнее: *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. С. 216–225.

Сошлюсь, прежде всего, на пример из упомянутой монографии Г. В. Титовой «Мейерхльд и Комиссаржевская», где образы Гедды Габлер в спектакле 1906 г. по одноименной пьесе Г. Ибсена и Катерины в мейерхольдовской «Грозе» (1916) были рассмотрены в качестве ролей амплуа «Неприкаянная, Отщепенка (Инодушная)», чья сценическая функция: «концентрация интриги выведением ее в иной, внеличностный план»¹⁰. Как истинный романтик в его классическом понимании (в духе романтизма Э.-Т.-А. Гофмана и Л. Тика), Мейерхльд противопоставлял обыденной реальности идеал, земному существованию недостижимые трансцендентальные дали. Именно туда устремлены порывы души и помыслы названных героинь, концентрируя действие и выводя его во внебытовой и внеличностный план — в план столкновения человека с судьбой, роком, фатумом. Это позволило автору прояснить важнейшие для толкования этих образов смыслы — и шире: расставить точные акценты как в определении важнейших характеристик театра Мейерхольда в целом, так и в освещении локальных проблем, например, особенностей сценографии Н. Н. Сапунова в «Гедде Габлер» или А. Я. Головина в «Грозе»¹¹.

Анализ мейерхольдовских спектаклей, поставленных в 1908–1918 гг. с петербургской драматической группой (большая часть была осуществлена на сцене Александринского театра, но некоторые — в помещениях Михайловского и Мариинского театров), позволяет сделать вывод, что центральные персонажи спектаклей Мейерхольда наиболее часто относятся к ролям, соответствующим амплуа «Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный)» в мужском и женском вариантах, достаточно назвать следующие: Ивар Карено («У царских врат», 1908), Катерина («Гроза», 1916), Арбенин («Маскарад», 1917), Кречинский («Свадьба Кречинского», 1917) и даже Тарелкин («Дело» и «Смерть Тарелкина», 1917).

Помимо этого постановки Мейерхольда на императорской сцене демонстрируют широкий набор персонажей, отнесенных в мейерхольдовской брошюре к различным амплуа.

¹⁰ Мейерхльд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 10–11.

¹¹ См., напр.: Титова Г. В. Мейерхльд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. С. 55–56.

Слуги просцениума попали в список примеров ролей, соответствующих амплуа клоуна. Это позволило обнаружить в, казалось бы, «от и до» изученном мейерхольдовском «Дон Жуане» дополнительные смыслы, реализованные режиссером посредством введения в постановку арапчат в качестве слуг просцениума (по аналогии с курумбо японского театра Кабуки). Последние, помимо сугубо служебных задач, выполняли в спектакле и пародийные функции. Это, помимо подмеченной А. С. Ласкиным иронической подачи темы арапчат в творчестве А. Н. Бенуа¹², еще и пародирование церковных обрядов (появление арапчат с кадильницами, распространяющими 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).

В мейерхольдовской брошюре «Амплуа актера» Шут Тантрис является (наряду с Неизвестным из лермонтовского «Маскарада» и Неизвестным из ибсеновской «Дочери моря») примером роли, соответствующей амплуа «Неизвестный (Инозримый)», чья сценическая функция: «Концентрация интриги выведением ее в иной личный план»¹³. Тристан в мейерхольдовской постановке «Шута Тантриса» (по одноименной пьесе Э. Хардта, 1910), скрывшись под личиной шута, подвергает королеву испытаниям, пытаясь понять, сколь крепка любовь Изольды, есть ли у нее решимость следовать за ним к гибели, может быть. Страх смерти, в конечном счете, перевешивает страсть, и возлюбленные не соединяются.

В мейерхольдовском спектакле «Дочь моря» (1917) Неизвестный, считавший себя обрученным с Эллидой и имевший на нее неодолимое влияние, одним своим присутствием лишая ее собственной воли, требует, чтобы Эллида уехала с ним, бросив мужа и его дочерей. Попытки мужа, доктора Вангеля, помешать ей ни к чему не приводят, Эллида просит вернуть ей *свободу*, она

¹² См.: 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. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 62.

¹³ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 6–7.

хочет встретить Неизвестного абсолютно свободной, потому что у нее должно быть *право выбора*, и никто не должен помешать ей сделать это *свободный* выбор, прежде всего — выбор в ее душе. Этот мотив, непосредственно вытекающий из ницшеанской концепции смерти богов, был, несомненно, близок Мейерхольду. И как только муж, который, по словам Эллиды, оказался действительно хорошим врачом, предоставляет жене возможность сделать свободный выбор, власть Неизвестного над ней исчезает, Эллиду больше не влечет к нему, отныне она готова посвятить свою жизнь доктору Вангелю и его дочерям — «нашим дочерям», подчеркивает она.

Шприх и Казарин («Маскарад», 1917) мыслились Мейерхольдом как подручные Неизвестного, режиссер причислил этих двух персонажей к амплу «Второй злодей и интриган». Сценическая функция этого ампла — «Игра губительными препятствиями, не им созданными»¹⁴: роковая интрига, направленная против Арбенина, была создана, по мнению постановщика, Неизвестным, а Шприх и Казарин выступали всего лишь исполнителями его воли и его плана мести.

Мейерхольд в брошюре «Амплуа актера» специально подчеркнул, что роль Дон Фернандо («Стойкий принц», 1915) он относит к амплу «Первого Героя» (точнее, «Первой Героини») постольку, поскольку эту роль исполняла Н. Г. Коваленская¹⁵; среди мужских ролей, соответствующих амплу «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»¹⁶. Дон Фернандо Н. Г. Коваленской стремился противостоять фатальным обстоятельствам, опираясь на стойкость в вере, кротость

¹⁴ Там же. С. 8–9.

¹⁵ См.: Там же. С. 10–11.

¹⁶ Там же. С. 10–11, 14.

и смирение, что неизбежно привело его к гибели в плане физическом, но к победе — в плане духовном (в плане патетики).

В таблицах брошюры «Амплуа актера» героиня «Пигмалиона» (по одноименной пьесе Б. Шоу, 1915) Лиза Дулиттл (так у Мейерхольда. — *А. Р.*) была помещена в графу ролей, относящихся к амплуа «Первой Проказницы», чья сценическая функция: «Игра не губительными препятствиями, ею же созданными»¹⁷. Случайная встреча уличной цветочницы и принадлежащего к привилегированному лондонскому обществу профессору спровоцировала Элизу включиться в игру «Пигмалион и его Галатея», но она не заметила, как заигралась; ей, безусловно, уже не место на улице, только не очень понятно, где же теперь ее место.

Вот далеко не заверченный перечень персонажей из спектаклей режиссера 1908–1918 гг., дающих возможность применить заложенные в брошюре «Амплуа актера» методы и механизмы анализа структуры образа и структуры действия.

В мейерхольдовских постановках на императорской сцене можно обнаружить и парадоксальную композицию (парадоксальное использование амплуа).

30 января 1914 г. Мейерхольд на сцене Александринского театра поставил спектакль «На полпути» по пьесе современного английского драматурга Артуро Пинеро с декорациями А. Я. Головина и с Е. Н. Рожиной-Инсаровой в главной роли — роли Зои Блондель.

А. Р. Кугель в привычной для себя манере упрекал режиссера в том, что тот ставил спектакль, не читая самой пьесы. Подробно рассказывая о последовавших вследствие этого несуразностях, критик писал о том, что «роли розданы самым несообразным образом», а именно: «...легкомысленную особу, почти кокотку, мисс Аннерли (так у рецензента, у автора — мисс Анерли¹⁸. — *А. Р.*), играет г-жа Стравинская, актриса, которой порою искренне любуешься, когда она играет *серьезных, вдумчивых, сосредоточенных* женщин. Она — прекрасная *Lise*, например, в “Живом трупе” — настоящее воплощение *нравственности, чистоплотной натуры*.

¹⁷ Там же. С. 10–11.

¹⁸ См.: *Пинеро А.* На полпути: Пьеса в 4 д. Пер. с англ. Бориса Лебедева. М.: Изд-во журнала «Рампа и жизнь», 1912.

Но когда г-жа Стравинская изображает кокотку, со своим *чистым лицом* и *ясным, я бы сказал, целомудренным голосом* — это какое-то недоразумение»¹⁹.

Закрадывается крамольная мысль: а читал ли сам Ното повю пьесу Пинеро? Автор драмы по меньшей мере дважды доводит до сведения своих читателей, что у мисс Анерли «детское» лицо. Пинеро, а вслед за ним и режиссер, который *парадоксально* использовал *актерские данные*²⁰ И. А. Стравинской, — пытались, выражаясь языком К. С. Станиславского, «оправдать» поступок Теодора Блонделя, сделавшего опрометчивый шаг и сблизившийся с мисс Анерли, в которой он, поначалу, не разглядел за детским и целомудренным обликом корыстной, безнравственной и беспринципной натуры.

В качестве завершения следует еще раз подчеркнуть, что научный потенциал, заключенный в идеях и положениях мейерхольдовской брошюры «Амплуа актера», имеет важнейшее значение для изучения теоретического и практического наследия Мастера и в будущем, несомненно, принесет все новые и новые открытия.

¹⁹ *Ното повю* (Кугель А. Р.). Заметка // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 114.

²⁰ См.: Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 14.

А. А. Кириллов

На изломе судьбы: М. А. Чехов в сезон 1921/1922 гг.

В судьбе Михаила Чехова, богатой переменами, переездами, встречами и событиями, решительных поворотов было немало. Если же говорить о собственном актерском творчестве Чехова и происходивших в нем изменениях, то, пожалуй, наиболее существенный поворот пришелся на период, начавшийся психологическим кризисом актера 1917/1918 гг. и закончившийся его приходом к руководству Первой студией МХАТ (1922) и обращением к коллективным исканиям «новой актерской техники». Сезон 1921/1922 гг. принадлежит именно этому отрезку времени и вмещает в себя несколько значительных, принципиальных событий в жизни и творчестве М. Чехова.

Хронологическая канва этих событий прослеживается достаточно отчетливо. 8 октября 1921 г. в МХАТ состоялась премьера гоголевского «Ревизора», поставленного К. С. Станиславским, с М. Чеховым в роли Хлестакова. Через неделю после этой премьеры Чехов познакомился с Андреем Белым, который ввел его в круг идей и представлений антропософии Р. Штейнера. Оба они, и Штейнер, и Белый в значительной степени повлияли на мировоззрение и театральные искания актера. В конце 1921 — начале 1922 г. особенно обострился личный интерес М. Чехова к работе Е. Б. Вахтангова в Третьей студии МХАТ, с которой актер связывал и некоторые собственные творческие планы, впоследствии им не реализованные. 29 мая 1922 г. умер Вахтангов, и Первая студия осталась без единоличного художественного лидера. Миссию лидерства в Студии вскоре суждено было принять на себя М. Чехову.

Между тем начала и источники названных событий, как и их последствия, непосредственные и более опосредованные, выхо-

дят за рамки «золотого сезона» и там, за его пределами, сплетаются с другими событиями, более или менее принципиальными.

Впервые Станиславский задумывал возобновление «Ревизора»¹ с Чеховым в роли Хлестакова еще в 1913 г. В мае 1913-го Чехов писал Станиславскому: «Хочу с полной наивностью, всем как бы заново (даже книжку куплю новую) прочесть “Ревизора”, чтобы получить по возможности свежее впечатление, обновить тот осадок, который получается от прочитанного произведения, и тогда, как Вы сказали, буду жить Иваном Александровичем (Хлестаковым)»². Осенью, однако, Станиславский начал работать с Чеховым не над образом Хлестакова, а над ролью Епиходова, вводя его в «Вишневый сад» вместо заболевшего И. М. Москвина.

Была ли «производственная необходимость» единственной причиной отказа от работы над «Ревизором» или Станиславский и сам оказался не готов к новому осуществлению гоголевского спектакля³ — неизвестно. Вместе с тем с большой долей уверенности можно утверждать, что М. Чехов был совершенно не готов. Не готов сыграть такого Хлестакова, которого он сыграет в 1921 г. Об этом можно судить по характеру и результату совместной работы Станиславского и Чехова над ролью Епиходова, проходившей строго по «системе» и основывавшейся на аффективных (эмоциональных) воспоминаниях⁴. Если бы в 1913 г. «Ревизор» состоялся, то, скорее всего, «качество» игры актера было бы того же психонатуралистического, «епиходовского» порядка, который самого Чехова не удовлетворил.

После разрешения психологического кризиса М. Чехова, в самом конце 1918 г. в театре «Летучая мышь» в водевиле «Спичка между двух огней», на сцену явился чеховский Божазе — пер-

¹ Первая постановка «Ревизора» в МХТ с А. Ф. Горевым и С. Л. Кузнецовым (второй исполнитель) в роли Хлестакова была осуществлена в 1908 г. и продержалась в репертуаре театра до 1911 г.

² Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 272.

³ «Ревизор» 1908 г. вошел в историю театра как спектакль крайне натуралистического плана.

⁴ См. об этом: *Кириллов А.* Чехов играет Чехова // Вопросы театра. № 3–4. М., 2008. С. 253–262.

вый сценический образ, характеризовавший Чехова как актера-эксцентрика, по отзыву Н. Д. Волкова «превращающего человека в ряд передвигающихся в пространстве точек»⁵. Подобную «эксцентрическую» процедуру «рассыпания» Чехов проделывал и с произносимым им сценическим текстом, создавая образ «порхающего» Божазе, мгновенно «вспыхивающего» и так же легко и неожиданно переключающегося на иной «объект», привлечший его внимание. Необыкновенная легкость и подвижность в мыслях и чувствах водевильного героя Чехова, необычайная интенсивность и экспрессия этого сценического образа позднее позволили многим, включая и самого Станиславского, характеризовать его как предтечу чеховского Хлестакова.

На роль Хлестакова в МХТ Чехов был официально назначен 19 августа 1919 г., то есть более чем за два года до премьеры. Тогда же до конца 1919 г. состоялось 72 репетиции «Ревизора». Станиславский, занятый постановкой «Каина» Д.-Г. Байрона, побывал лишь на одной из них. В. И. Немирович-Данченко посетил две репетиции⁶. Далее в подготовке «Ревизора» наступил длительный перерыв, и судьба спектакля представлялась настолько неопределенной, что в письме Станиславскому в апреле 1920 г., мотивируя свое возвращение из МХАТ в Первую студию⁷ невозможностью закончить ни одну из своих работ, проходивших под руководством Станиславского, Чехов называл Хлестакова в ряду этих неоконченных или так и не начавшихся «проектов» (Треплев, Хлестаков, Опискин)⁸. Главной его работой этого периода стало репетирование роли Эрика XIV в Первой студии в спектакле Вахтангова («Эрик XIV» А. Стриндберга). Если в завершении Эрика Чехов был уверен, то перспектива Хлестакова представлялась ему весьма туманной. «Ведь я давно уже не работал с тем, чтобы окончить работу, — писал Чехов Станиславскому, — <...> обстоятельства складывались так неудачно, что я в театре не за-

⁵ Волков Н. Театральные вечера. М., 1966. С. 228.

⁶ См.: Иванова М. С. Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 467–468.

⁷ В 1919 г. при реорганизации Художественного театра и его студий Чехов, не порывая с Первой студией, вошел в основной состав МХТ, но весной 1920 г. вернулся в Студию.

⁸ См.: Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 290–291.

кончил ни одной значительной роли, а потому не имею и веры в возможность удачи в дальнейшем»⁹.

Далее последовали два ввода Чехова в уже готовые спектакли. 11 июня 1919 г. Чехов был введен на роль Телегина (Вафли) вместо В. Ф. Грибунина в спектакле МХТ «Дядя Ваня», продолжая играть эту роль и в дальнейшем. Исполнением Чехова Станиславский остался весьма доволен. С 1-го августа 1920 г. Чехов заменил эмигрировавшего Н. Ф. Колина в роли Мальволио в «Двенадцатой ночи», до неузнаваемости преобразив не только сценический образ шекспировского персонажа, определяемого рецензентами как трагикомический гротеск, но и весь спектакль, поставленный Б. М. Сушкевичем при участии Станиславского в Первой студии еще в 1917 г. в радостных тонах «веселой шутки», вызвавшей тогда очевидное недоумение Вахтангова. С исполнением Мальволио, как известно, связано и знаменательное самонаблюдение Чехова, признававшегося, что образ он нашел, отталкиваясь не от личных переживаний и не от отдельных черт персонажа, а от «атмосферы», т. е. величины и характеристики «интегральной».

29 марта 1921 г. в Первой студии состоялась премьера вахтанговского «Эрика», в котором осуществились заметные подвижки в овладении Чеховым формальными чертами роли. «Вместе с режиссером он нашел четкую и обостренную форму»¹⁰, — писал о Чехове-Эрике П. А. Марков. «Чехов играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил»¹¹. Эта характеристика чеховского Эрика роднила его и с уже воплощенным Божазе и с будущим Хлестаковым. Впрочем, после выхода «Ревизора», многие называли и отличия. «После Эрика — Хлестаков! — восклицал Ю. Соболев. — Какой огромный внутренний путь проделал этот актер, освобождаясь от плена “Палаты № 6” и подходя к гоголевскому гротеску-символу!»¹² Среди новых «приобретений» Чехова Соболев называл «совершенную технику», дополнившую «замечательную интуицию» актера, отличавшую его и прежде.

⁹ Михаил Чехов: Литературное наследие. Там же.

¹⁰ Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 2. М., 1974. С. 303.

¹¹ Там же.

¹² Соболев Ю. МХТ и его студии // Вестник театра. 1921. № 91–92. С. 12.

Интенсивное репетирование «Ревизора» под руководством Станиславского возобновилось почти за год до премьеры (6 ноября 1920 г.). Спектакль был, по сути, готов к концу сезона. В мае 1921 г. было осуществлено несколько прогонов и состоялись две генеральные репетиции. Уже тогда, весной 1921-го и рецензентам, и многим участникам спектакля, и наблюдателям в самом МХАТ стали очевидными два факта. Первый состоял в том, что спектакль Станиславского полностью отвечал «канону традиционного реализма» МХАТ¹³. Характеристика Соболева при этом — одна из наиболее благожелательных. Достаточно было и оценок более резких. Чеховский же Хлестаков для всех оказался совершенно неожиданным, абсолютно «гоголевским» и как бы «гастрольным» включением актера в спектакль МХАТ, отбрасывавшим на него собственные отсветы и расставлявшим в нем свои акценты. Мнения эти принадлежали не только «злонамеренным» рецензентам театральной оппозиции, «травившей» гениального Станиславского.

О. А. Радищева в третьем томе своей книги «Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений» приводит дневниковые записи участника «Ревизора» В. В. Лужского, сделанные им еще весной 1921 г. «Лужский писал, что такого успеха, как у Чехова в Хлестакове — “большого, громадного”, “не видал еще ни один актер на сцене МХАТ”. При этом чувствовалось, что Чехов — гастролер в спектакле, что он “бьет по Москвину, тот барахтается, как от назойливой мухи, и вырваться не может!” <...> Лужскому открылся “Чехов, играющий Хлестакова по-новому, при котором не нужно не только ни Леонидова и Грибунина, ни даже Москвина и режиссуры К.С.”»¹⁴ И. М. Москвин играл в «Ревизоре» Сквозника-Дмухановского, Л. М. Леонидов — Ляпкина-Тяпкина, В. Ф. Грибунин начинал с исполнения Земляники, а потом вернулся к роли Осипа, сыгранной им еще в версии 1908 г. Землянику же после Грибунина играл сам Лужский.

«Уже генеральные репетиции “Ревизора” в мае 1921 года неожиданно поразили Немировича-Данченко, — пишет далее Ради-

¹³ Соболев Ю. Указ соч. С. 12.

¹⁴ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938. М., 1999. С. 105–106.

цева. — Он растерялся перед непредвиденным их успехом <...> Лужский заметил, что от нынешней постановки Немирович-Данченко пришел в “восторг”, но “восторг” — дипломатический, а на душе его “потерянность и кошки скребут”»¹⁵. Играть премьеру под занавес сезона в театре не стали, решив «эффектно, словно по-старому» открыть «козырным» спектаклем будущий новый сезон¹⁶. 8 октября 1921 г. МХАТ показал, наконец, премьеру «Ревизора».

Как было сказано, успех Чехова–Хлестакова обрадовал Немировича-Данченко своим «количеством», но весьма озадачил своим «качеством». Подглавка, посвященная «Ревизору», в книге Радищевой так и называется: «“Ревизор” задает вопросы». Примерно такая же ситуация характерна и для отношения Станиславского. Известно, что первое время Хлестаков Чехову не давался. Актер был скован. Станиславский делал все, чтобы эту скованность преодолеть, репетировал с Чеховым индивидуально, адресовал его к его же водевильному Божазе: «Держитесь свободнее. Ведь вот вы в “Спичке” очень озорной — будьте таким в “Ревизоре”»¹⁷. Скованность в конце концов благополучно преодолели, но неожиданным образом Чехов–Хлестаков оказался не «таким», другим, отнюдь не «озорным» и отличным от остальных исполнителей «Ревизора» по своему исполнительскому методу. «Количество» свободы превратилось в иное качество игры. Станиславский выпустил из бутылки «джина», для него самого неожиданного, хотя и не сразу осознал это.

Заканчивая характеристику спектакля в целом, интересно привести некоторые показатели статистического и организационного порядка. Сценическая судьба «легендарного» МХАТовского «Ревизора», ставшего одним из главных событий «золотого сезона» и главным событием собственного художественного бытия МХТ за несколько ближайших лет, оказалась удивительно короткой. Выпущенный в октябре 1921 г., «Ревизор» шел до конца сезона и был показан 38 раз. В сентябре 1922-го, как известно, МХАТ отправился на зарубежные гастроли. В гастрольный

¹⁵ Радищева О. А. Указ. соч. С. 106.

¹⁶ См.: Там же.

¹⁷ Цит. по: Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 315–316.

репертуар «Ревизор» включен не был и даже не рассматривался в этом качестве.

По возвращении МХАТ с гастролей в сентябре 1924 г. «Ревизор» был восстановлен (совместно Станиславским и Немировичем, проходившими с актерами разные сцены) и 27 сентября показан «в первый раз по возобновлении». Между тем спектакль, что называется, «не пошел». До нового 1925 г. его показали всего 9 раз, один раз в январе и один раз в феврале. Начиная с марта 1925 г. и вплоть до отъезда Чехова из СССР «Ревизор» на сцене МХАТ больше не появлялся.

Событием театральной жизни оказался не спектакль «Ревизор», а исполнение в нем Чеховым центральной роли Хлестакова. Косвенным подтверждением этого является и отсутствие специальных рецензий на «Ревизора» ведущих театральных критиков (таких как П. А. Марков, Н. Д. Волков, С. А. Марголин и др.), отзывавшихся о Хлестакове Чехова в статьях более общего плана¹⁸, что избавляло их от необходимости анализировать спектакль в целом. Между тем в индивидуальный исполнительский репертуар М. Чехова Хлестаков вошел безоговорочно и надолго. С 1924 по 1927 г. с другими (в том числе сборными) коллективами практически без репетиций Чехов играл Хлестакова 11 раз (т. е. столько же, сколько и в самом МХАТ после его возвращения). Среди этих коллективов числятся и ленинградская Акдрама, и БДТ, и московский Малый театр, а география чеховских выступлений в роли Хлестакова помимо Москвы и Ленинграда включает еще и Киев. Хлестаков не исчез из исполнительского репертуара Чехова и после его эмиграции, в Европе. А во время поездки в США сборной русской труппы в 1935-м именно «Ревизор» с Чеховым–Хлестаковым стал «гвоздем» гастролей. Еще важнее, однако, что Хлестаков Чехова все это время везде продолжал оставаться художественным событием при неизменности методологической и концептуальной основы образа. В радикальном повороте Чехова к новому исполнительскому методу роль Хлестакова стала кульминационной.

Понятно, что в 1921 г., пройдя определенный художнический путь, актер был готов к созданию такого образа. И все-таки: поче-

¹⁸ См., например: *Марков П. А. Торжество победителя // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 36–39.*

му кульминацией явился именно Хлестаков? Стало уже привычным утверждение, что Чехов впервые сыграл того Хлестакова, какого создал сам Гоголь, восходящее к отзывам современников актера. Более того, известно, что Чехов, играя Хлестакова, первым воплотил на сцене «хлестаковщину». Чем же отличался Хлестаков Чехова от всех его предшественников и многих последователей? Что нового появилось в нем в сравнении с прежними ролями самого Чехова? Если давать суммарную характеристику рецензентских отзывов, то первое, что обращает на себя внимание, это бесконечное описание чеховских импровизаций. «Каскад» импровизаций, «фонтан» импровизаций, «безостановочная импровизация» — такие и подобные им отклики встречаются во множестве рецензий и воспоминаний. Нет необходимости приводить все эти отзывы, перечисляя неожиданные и яркие импровизации Чехова–Хлестакова — они достаточно известны. Импровизация, хотя и не такая «тотальная», не такая «программная», была характерна для творчества Чехова и раньше. Вместе с тем в Хлестакове импровизация, точнее импровизационность игры, впервые стала главным *методом характеристики* персонажа. Импровизационность явилась здесь в значении *художественного метода*.

Обычно импровизацию справедливо связывают с авторством художника-исполнителя, осуществляющего таким образом собственные вариации на темы автора-драматурга. Между тем в «Ревизоре» импровизировал не только актер Чехов, но и гоголевский Хлестаков. Собственно ничем другим главный герой «Ревизора» и не занимается. Будучи в интриге пьесы лицом пассивным, ведомым, он постоянно импровизирует, осваивая складывающуюся вокруг него и постоянно меняющуюся ситуацию. Утверждения о том, что Хлестаков безостановочно врет, стали уже общим местом в оценке образа. Между тем Хлестаков вовсе не врет, не имеет ни малейшего расчета, не ищет никакой выгоды. В действиях и словах фантазирующего Хлестакова нет намеренности. Хлестаков именно импровизирует. В нем видят большого чиновника, и он тут же осваивает образ самого большого чиновника, каким может себе его вообразить. Возникает «литературная» тема, и Хлестаков мгновенно оказывается автором всех известных ему сочинений. То же происходит и с любовными мотивами «Ревизора» и так далее.

Импровизации Чехова имели своим основанием импровизации гоголевского «Ревизора» и были подсказаны ему его персонажем. Это обстоятельство также надо иметь в виду, читая разъяснения Чехова о способе работы и источнике его сценического образа. «*Единственным* материалом при изучении Хлестакова мне служило только то, что написано *самим Гоголем* о “Ревизоре” вообще и о Хлестакове в частности <...> Всеми силами я старался отвлечься от того, что составляет традиционное толкование Хлестакова (в истории литературы и на сцене). Это дало мне возможность непредвзято воспринять личность *гоголевского* Хлестакова [Курсив Чехова. — А. К.]»¹⁹. Признание это было сделано Чеховым в частном письме актера к С. С. Димант, не известном рецензентам. Между тем большинство из них толковали и перетолковывали, объясняли чеховского Хлестакова именно посредством гоголевских характеристик персонажа.

Не исключено, что именно импровизационная основа образа и объясняла скованность Чехова в начале репетиций. Прежде, в других ролях, актер импровизировал от себя. Импровизировал в отдельных сценах, деталях, движениях. В Хлестакове же он столкнулся с персонажем, который в «искусстве» импровизации превосходил его самого во много раз, сам был одной стремительной произвольной безостановочной импровизацией, которую актеру предстояло освоить и авторизовать.

Гоголь неоднократно настаивал на том, что Хлестаков — «пустой», «пустейший». Подобная настойчивая авторская характеристика означает лишь то, что Гоголю значащие черты личности Хлестакова не нужны и нежелательны. Вместе с тем «пустота» Хлестакова лишь усугубляет обстоятельства, провоцирующие и подстегивающие его импровизации. Хлестаков «пустой», то есть «никакой», «никто», а потому для обозначения себя самого он все время должен быть каким-то и кем-то. Пребывая в нехарактерной для него ситуации, не имеющей к нему лично никакого отношения, Хлестаков вынужден импровизировать постоянно. Перефразируя, а, точнее, развивая положение Гоголя, можно сказать, что Хлестаков неожиданно оказывается и пребывает на протяжении всей пьесы в «фантазмагорической»

¹⁹ Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 293.

ситуации. Именно это положение и делает его «фантазмагорическим лицом». Художественное осмысление соотношения «лица» и «ситуации» даст в своем «Ревизоре» 1926 г. В. Э. Мейерхольд. В МХАТовском спектакле 1921 г. это «концептуальное» соотношение воплощалось Чеховым средствами индивидуальной актерской игры.

При всех высоких оценках исполнения Чехова обращает на себя внимание мелькающее в рецензиях опасение, связанное с «элементом патологии» не только в прежних ролях актера, но имеющее некоторое отношение и к его игре в «Ревизоре». Если применительно к ранним ролям Чехова понятно, что это относится к моментам психонатуралистического обострения в игре актера, то в ситуации Хлестакова это опасение требует особого комментария. Патологию какого рода имеют в виду рецензенты? Рискну предположить, что в чеховском Хлестакове этот «шлейф» «патологии», ощущение некоторой патологичности игры актера является следствием «рефлекторного» характера реакций героя на происходящие вокруг него и с ним самим события. Здесь снова уместно вспомнить гоголевское определение «пустого», «пустейшего», ибо импровизации Хлестакова в свою очередь зиждутся на основании этих рефлекторных реакций.

Рефлекторная реакция на голод в начале пьесы сменяется рефлекторной реакцией страха при первом явлении к нему Городничего. Так же рефлекторна реакция чеховского Хлестакова на тему чина, чиновничества и чиновобесия. Именно эта рефлекторность реакции и позволяет ему в мгновение ока оказаться на вершинах «фельдмаршалства». Другим объектом рефлекторной реакции становятся для него деньги. Чеховский Хлестаков не взяточник и даже не собирается просить о деньгах. Но при первом же их появлении он ныряет под стол за оброненной Судьей купюрой и вид ее все решает и определяет в дальнейшем его поведении. Оказывается, из чиновников сами собой сыплются деньги! Оказывается, нет для них большего удовольствия, чем дать ему взаймы! Открыв эту удивительную закономерность, Хлестаков начинает осваивать увлекательную игру и «брать взаймы» у каждого входящего чиновника или просителя. Он берет не потому, что хочет обмануть. Он берет, потому что дают. Берет «взаймы», но взаймы по-хлестаковски, не думая о возврате. «Правосудие»

Хлестакова, узнающего о злоупотреблениях Городничего, такого же рефлекторного порядка. Рефлекторно у него и чувство комического, когда он понимает, что его приняли за другого (письмо Тряпичкину). Так же рефлекторна реакция чеховского Хлестакова на женщин и любовную тематику. Он практически не замечает, что Анна Андреевна сменяет Марью Антоновну. Ему это неважно. На личные достоинства и недостатки окружающих его людей он не обращает внимания, потому что сами эти люди воспринимаются им как носители того или иного пола, той или иной темы, функции, ситуации. Почему? Потому что таков сам пустейший Иван Александрович Хлестаков. У «рефлекторного» Хлестакова нет иных мотивов, потому-то он и не предполагает их у других окружающих его персонажей.

В то же время именно эта рефлекторная природа реакций его Хлестакова позволяет Чехову на ее основании интерпретировать образ в символическом ключе, достигая высоких степеней обобщения соответствующих тем образа и спектакля. В качестве аналогии на память приходит образ «сороконожки» из мейерхольдовского «Великодушного рогоносца» как пример формульного воплощения образа человека. Образ человека в степень *формулы человека* возводил и Чехов, игравший своего Хлестакова. Якобы «патологическая» реакция героя оборачивалась в игре Чехова ее крайней символической обобщенностью. Именно это и имели в виду рецензенты, писавшие о единстве реальных и символических планов чеховского Хлестакова в частности и творчества М. Чехова вообще.

Много раз, в том числе и в связи с игрой Чехова в «Ревизоре», доводилось читать рассуждения о степени ума или глупости, идиотизма или сметливости Хлестакова. Между тем характернее другая, уже упоминавшаяся и чрезвычайно важная гоголевская характеристика его персонажа. Хлестаков «пустой», «пустейший». То есть не столько глупый, сколько пустой, и это отнюдь не одно и то же. Дело не в том, глуп Хлестаков или сметлив, а в том, что он пустой. Эта пустота обеспечивает мгновенную наполняемость всем, чем угодно, любой темой, привносимой явлением очередного персонажа или поворотом ситуации. Пустота объясняет и рефлекторный характер реакций Хлестакова, потому что кроме рефлекса ничего, в сущности, и нет. Хлестаков — рефлек-

тор, подхватывающий, отражающий и фокусирующий малейший лучик направленной на него темы. И если и стоит говорить о «разоблачении» чего-то или кого-то в связи с гоголевским «Ревизором», то, безусловно, это саморазоблачение персонажей и ситуаций, поставленных перед рефлектором-Хлестаковым, подобное саморазоблачению Москвы и москвичей в «Мастере и Маргарите» наследника Гоголя М. А. Булгакова. Образ Хлестакова, как мало еще какой образ, имеет абсолютное функциональное значение в развитии драматического действия «Ревизора». Восприняв это функциональное значение своего персонажа, Чехов и воплотил фантазмагорию гротеска.

В ситуации МХАТовского «Ревизора» тема «отражений» оказывалась актуальной вдвойне, поскольку Чехов и его партнеры играли в отличных измерениях различных исполнительских методов. «Химеричность» и «фантазмагория» возникали не просто через посредство чеховского Хлестакова, но им и исчерпывались. Потому так легко переходил Чехов–Хлестаков из спектакля одного театрального коллектива в спектакль другого, провоцируя замечание П. А. Маркова: «Какое-то необычайное явление “актера в себе”»²⁰. Строго говоря, замечание это относится к чтению М. Чеховым рассказа А. П. Чехова «Торжество победителя», к ситуации «игры без партнеров», но распространяется и на чеховского Хлестакова, о котором критик пишет в этой же статье. «Партнеров» не в буквальном значении этого слова, а по существу художественного метода, не было у Чехова в «Ревизоре» ни в МХАТ, ни в Акдраме, ни в БДТ, ни в других сценических коллективах.

Характеризуя уровень абстракции, достигнутый Чеховым в Хлестакове, Юрий Соболев писал: «Перед нами не реальное, а фантазмагорическое лицо. Хлестаков как образ. Хлестаков как некий чудовищный гротеск. Но символическое это преломление — оно все-таки всеми корнями своими питается реальной почвой, — потому, и будучи *гротеском*, как бы невозможностью, — оно все-таки подлинно и все-таки возможно [Курсив Соболева. — А. К.]»²¹.

²⁰ Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 38.

²¹ Соболев Ю. МХТ и его студии // Вестник театра. 1921. № 91–92. С. 12.

Практически в тех же терминах и понятиях характеризовал Хлестакова–Чехова и П. А. Марков, заключавший, что «Чеховым актер символического театра утверждает свою несомненную и непререкаемую реальность»²². Об «игре, взятой как элемент самого образа» писал в связи с Чеховым–Хлестаковым М. Б. Загорский. «Не *играет* Чехов Хлестакова, — уверял он, — а раскрывает образ *играющего* Хлестакова...»²³. Вторили им и многие другие рецензенты, писавшие о «вдохновенной импровизации» Чехова. Между тем словосочетание «вдохновенная импровизация» в случае Чехова было не случайным, ибо вдохновение предполагает сиюминутное творчество и к импровизации в актерском искусстве имеет самое непосредственное отношение. Позднее Чехов будет рассматривать «импровизацию» и «вдохновение» как коренные, необходимые, первородные качества актерского искусства.

В связи с чеховским Хлестаковым во множестве откликов возникает и ширится еще одна тема, касающаяся технического мастерства актера. Впоследствии констатация уникального, фантастического мастерства актера Чехова станет своего рода «общим местом». В то же время тема эта применительно к раннему периоду творчества Чехова таит в себе объективные трудности и загадки. Проблематичным, неясным остается ответ на вопрос: откуда и каким образом возникает это мастерство в игре молодого актера. Начиная с эксцентрического Божазе и гротескного Хлестакова рецензенты пишут о совершенной, «изумительной» технике Чехова-актера, «актера-мастера», как характеризовал его в связи с исполнением Хлестакова сам В. Э. Мейерхольд²⁴. Между тем при переориентации игры Чехова с личных переживаний на эксцентрику и гротеск, точнее, «общее» и следуя самому Чехову — на образ, это мастерство, эта техника возникают в игре вчерашнего ученика Станиславского, специально покуда совер-

²² Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 37.

²³ Загорский М. Так кого же играет Чехов в «Ревизоре»? // Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919–1943. Часть первая. 1919–1930. М., 2009. С. 52.

²⁴ См., например: Протокол обсуждения спектакля «Лена» в Доме печати 31 октября 1921 года // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. Л., 1975. С. 275; Micaelo. Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12.

шенно не тренированного, как бы сами собой, как бы неожиданно и ниоткуда. Неожиданно не только для зрителей и рецензентов, но и для самого Чехова, настойчивого пытающегося разгадать загадку собственного актерского творчества. Существенным подспорьем философско-мировоззренческого и методологического обоснования в этом поиске стала для него антропософия Р. Штейнера, культивировавшего к тому же и такие «удобные» для актера прикладные дисциплины, как эвритмия и учение о «речеобразовании». Как уже упоминалось, через неделю после премьеры «Ревизора» Чехов обратился по этому поводу к Андрею Белому. «Я в настоящее время очень интересуюсь д-ром Штейнером и в связи с этим имею ряд вопросов, на которые очень хотел бы получить ответ лично от Вас»²⁵. Между тем зрелый, предметный «роман» Чехова-художника с антропософией относится к более позднему периоду его биографии и сопряжен не столько с совершенствованием собственного исполнительского мастерства актера, сколько с формированием, развитием и обоснованием его педагогической, теоретической концепции актерского творчества.

Как бы то ни было, исполнение Чеховым роли Хлестакова, совпавшее с его первой встречей с А. Белым и с учением Р. Штейнера, явилось последним импульсом к сознательному поиску и обоснованию актером принципов «новой актерской техники». Сезон же 1921/1922 гг., начавшийся для Чехова премьерой «Ревизора» во МХАТе, закончился продолжительными гастролями Первой студии в Латвии, Эстонии, Германии, Чехословакии, принесшими ей некоторую первоначальную европейскую известность и признание. Признание это, по-видимому, добавило уверенности в себе и актеру М. Чехову, недавно еще болезненно переживавшему собственное «окаянство». По возвращении с европейских гастролей Чехов становится во главе Первой студии, пытаясь повести ее в направлении своего метода имитации идеальных образов воображения, поверить в которые, безусловно, помог ему и гоголевский Хлестаков.

²⁵ Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 292.

Сценографические пики сезона

В конце XIX — начале XX в. все течения современной живописи, начиная от передвижничества и кончая конструктивизмом, прошли через театр. Тому было несколько причин. Это «тоска по фреске» (выражение И. Э. Грабаря), приведшая лучшие живописные силы XIX в. к С. И. Мамонтову; поиск синтеза и формирование метода стилизации, соединившие мирискусников и Дягилева; стремление кубистической живописи к выходу за плоскость и жажда реального пространства и времени у художников-конструктивистов. Последние тенденции были восприняты А. Я. Таировым и В. Э. Мейерхольдом как родственные их интересам.

Сезон 1921/1922 гг. — рубеж, за которым молодой российский режиссерский театр окончательно обретает самодостаточность.

Мейерхольд, признававший, что каждый очередной этап творчества начинал с новыми художниками, или Таиров, по словам А. Эфроса, после 1914 г. осознанно выбравший себе в союзники «левых» художников, не лукавили. Они понимали необходимость обогащения молодой театральной профессии методами другого искусства, чья история насчитывала века, а последние десятилетия отличал радикализм, достижения в сфере беспредметности, близкие поискам собственно театрального языка.

Спектаклями «Федра» и «Великодушный рогоносец» Таиров и Мейерхольд «взяли» главные высоты, назовем их Пиком кубофутуризма и Пиком конструктивизма, после чего необходимость в равном партнере отпала. В диалоге с А. Экстер и А. Весниным, Л. Поповой и В. Степановой А. Таиров и В. Э. Мейерхольд завершили формирование методов, уточнили позиции, отточили инструментарий. Впредь они станут сотрудничать с художниками,

реализовывавшими их идеи, а не генерирующими принципиально новые¹.

Проводниками новых и необходимых театру методов построения формы — кубофутуристического и конструктивистского — были Александр Веснин и Любовь Попова. Проследим эволюцию их творчества, предшествующую работе над «Федрой» и «Великодушным рогоносцем».

В творческой биографии Веснина и Поповой театр не занимал определяющего места, был эпизодом, более приятным для Веснина, менее для Поповой, которой пришлось предстать перед судом друзей-беспредметников за работу над «Великодушным рогоносцем». Резолюция собрания Института художественной культуры осудила ее за преждевременный выход в театр².

Попову и Веснину многое связывало. Они родились и выросли в состоятельных и просвещенных купеческих семьях. Отсюда упорство и твердость в работе, четкость и ясность этических принципов.

Их пути неоднократно пересекались. Первый раз в школе рисования и живописи К. Ф. Юона и И. О. Дудина (1908–1909), затем в мастерской В. Е. Татлина на Остоженке (1912–1914), позже на Новинском бульваре, где проходили «Еженедельные собрания по искусству» (зима 1914–1915). Вместе они оформляли здание Московского Совета к 1 Мая (апрель 1918), работали, хоть и по отдельности, над одним спектаклем — «Ромео и Джульеттой» в Камерном театре (1920)³. Преподавали на Основном отделении ВХУТЕМАСа (1920, 1921), состояли в группе обжективистов ИНХУКа, созданной Л. Поповой (апрель-август 1921). Сотрудничали с В. Э. Мейерхольдом в работе над проектом массового действия «Борьба и победа» к III Конгрессу Коминтерна на Ходынском поле (май 1921, не осуществлен), экспонировали свои произведения на выставке «5 × 5 = 25» (сентябрь-октябрь 1921). Именно там В. Э. Мейерхольд «разглядел» Попову, заинтересо-

¹ Это будут братья В. и Г. Стенберги, В. Рындин у Таирова, В. Шестаков и И. Шлепянов — у Мейерхольда.

² Попова торопилась, словно предчувствуя, что осталось жить два года. Она умерла в 1924-м, заразившись от сына скарлатиной. Ей было тридцать пять лет.

³ Спектакль вышел в декорациях А. Экстер, она тоже из их компании.

вался ею, пригласил преподавать курс вещественного оформления спектакля в своих мастерских⁴.

Веснин и Попова не были творческими близнецами. Любовь Сергеевна увлекалась идеями К. Малевича, входила в художественное объединение «Супремус» (зима 1916–1917), занималась в секции монументального искусства, руководимой В. Кандинским (май-декабрь 1920). Веснин был откровенно равнодушен и к тому, и к другому. Сказалось разное базовое образование, у Поповой — живописное, у Веснина — архитектурное.

Веснин не принадлежал к «производственникам». Образование, полученное в Петербурге в Институте гражданских инженеров, стало иммунитетом от жизнестроительного пафоса времени. «...Техника была частью его профессиональных знаний. Более того, в изобразительное искусство он шел, чтобы работать в нем как художник, не примешивая технику к искусству. В “левой” живописи его <...> интересовали <...> формально-эстетические эксперименты с живописной формой», — объяснял исследователь творчества Веснина⁵.

Архитектурное прошлое, почти десятилетний профессиональный опыт, определит классичность веснинского театрального кубофутуризма, табу на деформацию архитектурных элементов. И в «Благовещенье», и в «Федре» они будут упрощаться, геометризоваться, но не разрушаться. Бывший неоклассик и будущий архитектор-конструктивист, не позволит себе этого.

Начинали Попова и Веснин, как и полагалось, с обнаженной натуры, проявляя интерес не к мотиву, а к конструкции фигуры и композиции листа. Сто ранних рисунков Поповой, датированных 1900–1910 гг., проанализированы Д. Сарабьяновым. «Она ставит натурщиков в разные позы, проверяя свою способность безошибочно строить форму». Исследователь проводит параллель: «Лишь Татлин среди художников авангардных группировок придавал такое значение натурному рисунку». «У Поповой, как и у Татлина, такие же четкие повороты фигур, зафиксированные

⁴ См.: *Ракитина Е.* Любовь Попова. Искусство и манифесты // Художник. Сцена. Экран. Сб. ст. М., 1975. С. 161.

⁵ *Хан-Магомедов С. О.* «Феномен Александра Веснина» // *Хан-Магомедов С. О.* Александр Веснин и конструктивизм. М., 2007. С. 63.

позы, не столь бытовые, сколь конструктивные»⁶. Искусствоведом отмечено упорство в построении формы и сама задача — строить форму. В 1913-м и Попова и Веснин работают в мастерской Татлина на Остоженке. Именно в это время художник создает свои знаменитые контррельефы, которые Н. Н. Пунин считает первым проявлением конструктивизма в мировой практике.

Перечисляя, какие действия совершает Попова при создании картины, Сарабьянов использует глаголы «скрепляя», «вправляя», «ввинчивая», существительные «части», «гайки», «оси», «шарниры»⁷. Если не знать, что речь идет о станковых работах, можно подумать, что описывается конструкция, выполненная для массового зрелища на Ходынском поле или «Великодушного рогоносца».

В рисунках Веснина, созданных в 1913-м все в той же татлинской мастерской, Хан-Магомедов замечает усиление формального анализа: «...видны внешние линии построения — фигура как бы вписывается в некий линейный каркас (диагонали, треугольники, углы)»⁸. Один из рисунков 1913 г. считает исследователь «откровенно кубистический: вся фигура из плоскостей, здесь уже виден завершающий этап кубистического анализа перед переходом к экспериментам с беспредметной формой»⁹.

Там же, на Остоженке Попова начала эксперименты с фактурой, которые впоследствии привели ее к деревянному станку в «Великодушном рогоносце». Создавая станковую работу «Гитара», она клала под краску гипс, «вздувая серый фон на картине», «белый и черный» «выглажены»; поверхность не несет на себе следов кисти, мазок «спрятан». Поверхность гитары «испещрена извилистыми параллельными линиями, возможно проведенными

⁶ *Сарабьянов Д.* Станковая живопись и графика Л. С. Поповой // Л. С. Попова. 1889–1924. Каталог выставки произведений к 100-летию со дня рождения. М., 1990. С. 47.

⁷ Она «распределяет формы вокруг природы, добываясь равновесия, прилаживая цветные пятна, скрепляя разные части, вправляя их друг в друга, словно ввинчивая гайки, вставляя оси, на которых как на шарнирах поворачиваются ноги, руки, шея натурщицы». Там же.

⁸ *Хан-Магомедов С. О.* Увлечение «левой» живописью. // *Хан-Магомедов С. О.* Указ. соч. С. 37.

⁹ Там же. С. 37.

металлическим гребнем (прием, встречающийся у французов). В результате на холсте контрастно соседствуют не только различные цветовые пятна, но и фактурные зоны»¹⁰.

Надо было пройти через беспредметничество, чтобы овладеть методом. Лабораторией форм, своеобразной экспериментальной мастерской станет для Поповой и Веснина «левая» живопись. Повальное увлечение художников «левой живописью» объяснялось тем, что там создавался «общестилистический задел».

Прежде чем озаботиться проблемой организации сценического действия, Поповой и Веснину предстояло потренироваться в овладении беспредметной формой, подчинить себе энергетические потоки на плоскости. Попробовать конструкцию, цвет, ритм. Характерны названия циклов работ. У Поповой: «Живописная архитектоника» (1916–1918), «Конструкция» или «Живописная конструкция» (1920), «Пространственно-силовое построение» (1921). У Веснина: «Живописные композиции» (1920–1921).

Главной проблемой русского кубофутуризма, по словам Сарабьянова, стало соединение двух энергий — динамики и статики, по элементарной логике не соединимых»¹¹. Близкое театру толкование термина дает и Ю. И. Романовская: «Слово “кубизм” неизбежно вызывает представление о поверхности и пространстве, оно осознается как пространственная категория. Слово “футуризм” содержит в себе представление о движении во времени, это временная категория. Таким образом, <...> термин “кубофутуризм” можно “переводить” как “пространственно-временизм”»¹².

Отдавая пальму первенства Таирову в решении проблемы трехмерности в театре, исследователи обычно игнорируют его заочное ученичество у А. Аппиа. Одним из кардинальных вопросов волновавших гениального швейцарского реформатора сцены, были пространственно-временные отношения и формообразующая функция ритма. Через Зальцмана, работавшего прежде с Аппиа и Жак-Далькрозом, Таиров приобщился к их исканиям.

¹⁰ Сарабьянов Д. Там же. С. 52.

¹¹ Сарабьянов Д. В. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Русский кубофутуризм. М., 2002. С. 8.

¹² Романовская Ю. И. «Кубофутуризм»: Пространство термина // Русский кубофутуризм. М., 2002. С. 13.

Из всех живописных направлений его более всего привлекал кубофутуризм. Подобно таировскому «театру эмоционально насыщенных форм» кубофутуризм тяготел к эмоциональной яркости, накалу страсти, цветовой плотности.

Сравнительный анализ поздних беспредметных произведений Веснина и Поповой с их театральными работами («Федрой» и «Великодушным роганосцем») обнаруживает очевидное формальное сходство. «При помощи секущих плоскостей разного цвета» строится Весниным «по воображаемым (и изображенным) силовым линиям цветное пространство», — пишет Хан-Магомедов. А вот как К. Л. Рудницкий видит пространство «Федры»: «Постройка пламенела яркостью локальных красок, будто вскрикивала громкими голосами кобальта, охры, сурика, белил. Игровые площадки, подобные плоским каменным плитам, тяжело налегли друг на друга, образуя широкие ступени, которые, снижаясь, двигались из ярко-синей глубины сцены к рампе»¹³.

Таиров работал с цветом и светом, как со строительными материалами, в его работах «подвижность» колорита, то, к чему стремился и кубофутуризм, становилась структурообразующей. Это не укрылось от Рудницкого, пронизательно заметившего, что «Таиров двигался от декорации-картины к декорации-структуре»¹⁴.

Для Таирова важен цвет. Конструктивисты к нему равнодушны. Цвет не существует у них отдельно, вне материала. Они цветобесчувственны. Н. М. Тарабукин в статье «Зрительское оформление в ГОСТИМе» обвиняет Попову в том, что «традиции живописи, хотя бы и беспредметной, отразились на работе. <...> Круги мельницы, белые буквы на черном фоне, красный цвет в сочетании с желтым и черным, — все это моменты живописно-декоративные. В “установке” преобладает плоскостность и супрематизм»¹⁵. Черты супрематизма очевидны в ее листах прозодежды, так же, как конструктивистские методы построения формы на эскизах бутафории.

¹³ Рудницкий К. Л. Художники театра Таирова // Декоративное искусство. 1985. № 10. С. 33.

¹⁴ Там же. С. 31.

¹⁵ Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГОСТИМе (к десятилетнему юбилею ГОСТИМа) // Тарабукин Н. М. О В.Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 66–67.

Л. Попова восторженно следила в мастерской на Остоженке за экспериментами Татлина. Работающего рядом Веснина контр-рельефы оставили равнодушным. Процесс выхода живописи в предметный мир, эксперименты с различными материалами для него не представляли интереса. «А. Веснину как архитектору не было необходимости осваивать приемы создания объемно-пространственной композиции и приемы работы с иными материалами, — объясняет Хан-Магомедов, — Все это уже было частью его профессионального мастерства как архитектора. Поэтому он и не создавал беспредметных объемных композиций. От живописных и графических композиций на плоскости он сразу перешел к реальным проектам в пространстве»¹⁶.

Эксперименты, привлекавшие А. Веснина, устанавливали «взаимосвязь живописи с архитектурой через композиционно-архитектоническое “врастание” живописи в пространственную сферу архитектурных построений»¹⁷.

Вынеся комбинацию различных материалов за плоскость холста, Татлин начинал новый этап. Реальные материалы, прежде не имевшие отношения к искусству, постигались в совокупности качеств — плотности, упругости, тяжести, они заменяли краски, цвет. «Мы утверждаем первичность цвета (материала) и пространства (объема), во взаимодействии дающих форму». «Материалам свойственны определенные формы, нецелесообразно пользоваться стеклом там, где ложится дерево. Задача художника <...> заключается в том, чтобы найти формы, которые наиболее полно выражали свои материалы и вместе с тем могли бы дать прочные соединения. В мире живописи такие соединения являются однажды»¹⁸, — пишет Пунин в работе «Татлин (против кубизма)».

Возможности, открывавшиеся с конструктивизмом, казались безграничными. Художник постигал качества реальных материалов, свойства пространства. На их синтезе строил новую художественную форму. Она кординально отличалась от прежней.

¹⁶ Хан-Магомедов С. О. «Феномен Александра Веснина» // Хан-Магомедов С. О. Александр Веснин и конструктивизм. С. 65.

¹⁷ Хан-Магомедов С. О. Там же. С. 65.

¹⁸ Пунин Н. Н. Татлин (против кубизма). Пб., 1921. С. 13.

Суть новой эстетики сформулировал теоретик архитектурного конструктивизма М. Я. Гинзбург: «Желаннейшим для нас декоративным элементом является элемент, не тронутый в своей конструктивности, <...> понятие конструктивного поглотило в себе понятие “декоративного”»¹⁹.

Все это не могло не привлечь Мейерхольда. В отличие от Станиславского, в спектаклях которого пространство обживалось, Вс. Мейерхольд его строил. Весь творческий путь Мейерхольда — осмысление пространства, включение в действие, его смысловая нагрузка. Отсюда же и аксонометрическое видение режиссером пространства и мизансцен. Так построенное пространство втягивает зрителя в действие, создает иллюзию слияния сцены с залом, их сопричастности.

Для решения массового действия на Ходынском поле Мейерхольд объединил Попову и Веснина. Эта неосуществленная работа крайне принципиальна. Она целиком лежит в русле конструктивизма, что очевидно при ее сопоставлении с «Великодушным рогоносцем» и архитектурными проектами Веснина более позднего времени.

Работая над «Федрой» в Камерном театре, будущий лидер отечественного конструктивизма Александр Веснин «взял паузу». Вышел на предыдущей остановке, чье название «кубофутуризм», предоставив возможность Любови Поповой проехать до кольцевой — «конструктивизма». Только после этого отечественный театр окончательно отказался от помощи пластических искусств, чтобы вновь обратиться к ним уже в начале XXI в. на новом витке развития и того, и другого.

¹⁹ Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. М., 1924. С. 122.

Е. И. Струтинская

Сценическая архитектура Исаака Рабиновича

Положение дел в театре через три года после революции, в январе 1921-го, А. Эфрос увидел так: «Живописи, декораторству предстоит покинуть сцену. Их должно будет заменить то, что обладает такими же реальным протяжением и вещностью, как сам играющий актер: архитектура и скульптура. <...> С ними появится и новое отношение художника к “человеку на сцене”», и далее: «театр ощущает потребность не в иллюзии пространства, а в действительном пространстве, и не в живописных изображениях предметов, а в самой вещности этих предметов»¹.

К моменту, когда были написаны эти слова, смена театральных форм шла уже несколько лет. Театр догонял другие искусства. Режиссеры, художники, актеры стремились на театральных подмостках воплотить то, что уже существовало в авангардной живописи, поэзии, музыке; языком своего искусства они хотели передать новое понимание эпохи.

Многие вносили в этот процесс свою лепту, большую или меньшую, картина сценографических поисков выглядела пестрой, но несколько принципиальных направлений в ней определились сразу. Одним из полюсов был конструктивизм (А. Веснин, О. Попова, В. Степанова, В. и Г. Стенберги и др.), другим — направление, представленное Г. Якуловым, который тоже причислял себя к основателям конструктивизма, свидетельствуя тем самым о революционности и прогрессизме, но на самом деле создавал не столько функциональную внеобразную установку, сколько визуальный образ, тяготевший к почти экспрессионистской насыщенности чувств. Столь разные художественные принципы объединяло то, что художники в обоих случаях, когда они шли

¹ *Эфрос Абрам. Художник и сцена // Культура театра. М., 1921. № 1. С. 11.*

от абстракции либо от эмоции, не изображали на сцене реальный объект, имеющийся в жизни, — место ему отводилось в реалистическом театре, как тогда казалось, на задворках истории. Между этими крайностями возникло особое направление в авангардной сценографии, допускавшее некую отсылку к реальности, хотя и преобразованной и схематизированной, но все же узнаваемой. Реальным объектом, сумевшим утвердиться на сцене в странной сдвоенной роли одновременно и образа, и отсылки к подлинной исторической жизни, был архитектурный объект — единая архитектурная установка Исаака Рабиновича.

Столь счастливая собирательность заключена в самой природе архитектуры на сцене, где, с одной стороны, узнаваемые детали, например, характерные арки или колонны, сразу задают конкретное время и место действия сюжета, а с другой, изначальная графичность исторических стилей позволяет легко обобщать ее до простых, ясно читаемых схем, конструктивных и вместе с тем эмоциональных; наконец, что немаловажно, архитектура всегда оформляет пространство, и это оказалось особенно важно в постреволюционные годы, когда на театре пространство ожило как эмоция.

Исаак Рабинович появился в Москве к концу лета 1920 г. Вошел в театральную жизнь столицы уверенно, но бесшумно — теорий не разводил, манифестами не оглушал.

В родном Киеве известность ему принесли спектакли, созданные вместе с К.А. Марджановым: «Фуэнте овехуна» («Овечий источник») и «Саломея». Затем был Харьков, работа над трагедиями Шекспира и инсценировкой «Фауста». Особенности его сценографического мышления определились уже в первых спектаклях: приверженность к архитектурным элементам декорации (объемно-строеным), лаконизм изобразительных форм и экспрессивное использование двух-трех основных цветов.

Знакомый с поисками и открытиями русских кубофутуристов и новой западной живописью, воспринявший органически культ формы 1910-х гг., Рабинович также естественно освоил законы театральности. Он не абстрагируется от идеи пространства, как конструктивисты, а преобразует его конкретными архитектурными формами, подчиняя действию спектакля.

О его киевских и харьковских театральных работах в Москве знали немногие. Среди них был Аркадий Павлович Зонов, один

из руководителей открытой в апреле 1920 г. Студии Театра сатиры (двое других: Н. М. Форрегер и Ф. Д. Субботин). К нему и пришел Исаак Рабинович, «тихий, застенчивый и робкий красавец» (по характеристике П. А. Маркова²). Но начавшееся сотрудничество быстро оборвалось. В январе 1921-го Студию закрыли после визита с инспекцией заведующего ТЕО наркомпроса В. Э. Мейерхольда. Повод оказался анекдотическим. Первое, что увидел и услышал Мейерхольд, был студиец, лихо исполнявший на рояле канкан. Прервавший его музицирование Мастер спросил: «Что такое гротеск?». Внятного ответа не получил, и последовали санкции³.

Еще до закрытия Студии Театра сатиры, в конце 1920 г. Рабинович и Зонов задумали поставить «Филипп II» Э. Верхарна в Показательном театре. Был сделан макет сценической установки, который уже со следующего года неоднократно экспонировался на выставках, но на сцене спектакль не был показан. Показательный театр вскоре прекратил существование, в бурную эпоху военного коммунизма театры открывались и закрывались быстро. Представление о сценографическом решении «Филиппа II» можно составить по его описанию первой исследовательницей отечественной сценографии Н.В. Гиляровской⁴ и сохранившемуся рисунку оформления.

Верхарн в своем «драматическом этюде» дал стремительное действие и краткие рваные диалоги. Любовный треугольник: соперничество Филиппа II и Карлоса из-за графини де Клермон заканчивается убийством наследника престола и графини по приказу короля. Постановщиков волновала тема рока, предначертанности судьбы, востребованная на театральных подмостках в послереволюционные годы.

Проигнорировав ремарки Верхарна, Рабинович предложил единую архитектурную установку: закрыл планшет сцены площадками и лестницами, устремил ввысь тонкие вертикали чуть наклонных арок. Гиляровская считала решение «Филиппа II»

² Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 122.

³ См.: Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 123–124.

⁴ См.: Гиляровская Н. В. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924. С. 40.

наиболее абстрактным из всех проектов художника. Вместе с тем, по ее свидетельству, линии арок создавали образ суровой католической Испании. Выразительные средства художника здесь были самыми простыми. Сценическая архитектура цепко держала пространство и при внешней легкости производила впечатление зловещей агрессивности. Черный фон (горизонт) предполагалось по ходу действия спектакля освещать белым светом для дневных сцен и синим для ночных.

Подобная установка ставила режиссера и актера в новые условия сценического существования, образное решение пространства раскрывало драматическую суть пьесы.

Макет «Филиппа» показал, что его создатель чувствует сценическую форму и владеет законами театральной архитектоники, свободно компокует и объединяет общим ритмом горизонтальные и вертикальные объемы. Архитектура тонких и высоких арок превратилась в силовые линии, заставившие пространство обрести душу, — решение органически театральное, методами сцены и во имя сцены.

Ранние работы над Шекспиром и «Фаустом» (в Харьковском театре драмы) и сценография к Верхарну привели Рабиновича к мысли (как он позже вспоминал), что на сцене не может быть ничего драматически не активного. Художник убедителен не только когда следует за драматургом, но может и сам драматургически действовать, когда выражает вместе с драматургом и актером основную идею, основную потенцию пьесы. Пространство сцены «не является пассивным материалом, в котором строится архитектурный объем, вешаются живописные декорации». Именно «пространство сцены есть основной материал, который должен служить базой работы художника на сцене. Сценическое пространство должно быть организовано не как какое-то безличное, только изобразительное, только иллюстрирующее место действия, а как среда насыщенная, действующая на зрителя, организующая его восприятие и воображение и обогащающая чувство актера, действующего на сцене, помогающая его действию»⁵.

⁵ Рабинович И. Мой путь на театре // Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 212.

Идеи, заложенные в макете «Филиппа» в конце 1920 — начале 1921 г., художник смог осуществить только в следующем сезоне 1922 г. в оформлении трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос» в театре «Комедия» (б. Корш).

Режиссер В. Г. Сахновский пригласил Рабиновича к сотрудничеству и в первой беседе с ним изложил свой постановочный замысел: создать на сцене такую монументальность, чтобы «актер не имел уютных мизансцен, влекущих его присесть или облокотиться». Иконографическим источником для режиссера послужили работы Веласкеса. Рабинович в ответ заметил, что «интересуется тем пониманием Испании, которое выражено в живописи Эль Греко. <...> А люди Веласкеса ему не помогают разобраться в шиллеровской Испании». Сахновский потом вспоминал: «Я подумал: почему эти худые жесткие люди Эль Греко помогают Рабиновичу?»⁶ Ответ на свой вопрос он получил в макете к спектаклю.

На этот раз художник оставил планшет плоским, только слева дал приставку с лесенкой. Колонны и порталные арки заполнили сцену, образовав пространство-лабиринт. Завершение сводов не было видно, они уходили под колосники в запортальную высь. Неоконченное движение линий визуально вызывало тревогу. На это впечатление работал разный угол наклона колонн и арок. Крашенные под цвет серого камня, колонны и арки были восприимчивы к сценическому свету. Залитые холодным бело-серебристым светом, они, казалось, отливали блеском толедской стали.

Стремительное движение нервюрных колонн подчеркивали дуги порталных арок различной глубины и высоты, ни одна не повторяла другую. Сценическая архитектура «Дон Карлоса» пронизана напряженным ритмом, организована им.

Сахновский вспоминал, как Рабинович искал точное ритмопластическое решение, взаимодействие архитектурных элементов с пространством: на подмакетнике стояли «вырезанные из картона ниши и арки разной величины и формы», художник «все время их переставлял, то ставил большие ниши и двери спереди, а маленькие сзади, то маленькие спереди, а большие сзади. Расставлял он их в разных направлениях, по точно вычерченному

⁶ Сахновский В. Г. Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 134.

плану сцены». «Я разрешаю пространство», — говорил он. Через несколько дней работа была завершена. Увидев макет, Сахновский понял, что художник нашел место действия трагедии и «сценическое пространство им уже организовано». Он писал: «Через систему ниш, затопляя в глубоких перспективах возвышенные, страстные мысли героев и героинь Шиллера, он заставлял скитаться и погибать мысли и страсти их, которые, вскипая на первом плане, уносились под колоссальные своды и исчезали во мраке и подполье последних ниш. Я увидел огромные возможности показать внутреннее содержание трагедии при таком решении сценического пространства, возможность показать эту трагедию во всем ее возвышенном монументализме»⁷.

Для разных сцен трагедии «в колоссально высокое пространство передних планов»⁸ помещали, по ходу действия, отдельные предметы: кресла, трон, решетки, распятие. Для создания иллюзии этой высоты, как в соборах Испании, Рабинович акцентировал вертикали колонн. Непогашенное движение вольно пущенной стрелы нервюрных колонн в сочетании с гасящими всякое движение дугообразными линиями порталных сводов рождали ощущение трагической несвободы, обреченности.

Марков считал, что работа Сахновского и Рабиновича глубже и значительнее, чем шиллеровские постановки БДТ и театра Незлобина. Он писал: «...игра света меняла очертания того сурового “католического мира“, в торжественной и гнетущей атмосфере которого жили и действовали шиллеровские герои. <...> Не все исполнители, несмотря на очень сильный профессиональный состав: Радин, Максимов, Михаил Ленин, могли, может быть, постичь искомую Сахновским душевную обреченность, предопределенность судьбы, которая была важна для режиссера, гибельность разлитой во всем действии атмосферы, становящейся характеристикой целой эпохи. И обессиливающего, опустошающего мировоззрения, — но такой “Дон Карлос” звучал убедительнее пустозвонного пафоса, который мы не раз встречали в те годы в спектаклях Шиллера»⁹.

⁷ Там же. С. 134.

⁸ Там же. С. 136.

⁹ Марков П. Василий Григорьевич Сахновский // Театр. М., 1976. № 5. С. 84.

Маркову вторил Марголин: «Чутья Рабиновича, его отгадки трагедийного монументального театра больших страстей не дано актерам театра “Комедии”. <...> Что же делать, когда даже трон Филиппа II и каждый предмет на сцене, каждый костюм актера и каждый головной убор — театральнее и артистичнее игры актеров»¹⁰.

При всей выразительности, экспрессивной мощи сценографии спектакль событием не стал. Сахновский не был режиссером-новатором, не нашел необходимой режиссерской формы для показа «внутреннего содержания трагедии при таком решении сценического пространства»¹¹, идеи художника принадлежали чуждой ему и его актерам стилевой системе.

Можно предположить и другую причину, не относящуюся к стилистике спектакля и интерпретации пьесы режиссером и художником: время. Обстановка в стране стремительно менялась. 1922 г. — это начало НЭПа, надежда на возвращение к нормальной жизни, завершение Гражданской войны. Страна после восьми военных лет (с начала Первой мировой), казалось, обретала мир. Трагическое ощущение жизни без завтрашнего дня отступало. Время потребовало от театра новой тональности.

16 июня 1923 г. на сцене МХАТа состоялась премьера «Лизистраты» Аристофана, поставленной Немировичем-Данченко силами его музыкальной студии. Резонанс первые показы вызвали колоссальный. Работа Рабиновича попала в хорошие режиссерские руки, его замысел был поддержан комбинацией мизансцен, света, звука, ритма. В «Лизистрате» художник показал возможности архитектурной декорации для создания образа спектакля. То, что в 1920 г. было заявлено в макете «Филиппа II», на сцене МХАТ предстало во всей законченности замысла.

Рабинович разместил единую архитектурную установку на поворотном круге и динамизировал ее. «Дело не только в возможности разнообразных и острых мизансцен — существо декораций Рабиновича заключается в том ощущении бесконечности и действенности, которое лежит в их основании. Формально эта вращающаяся постройка не имеет “ни начала, ни конца”»; появля-

¹⁰ Марголин Самуил. «Дон Карлос» // Зрелища. М., 1922. № 5. С. 14.

¹¹ Сахновский В. Г. Работа режиссера. С. 134.

ясь под разными углами зрения, она всегда закончена и гармонична; совершенно особое ощущение, которое рождается у зрителя, когда сцена впервые начинает вращаться, — одно из незабываемых на театре переживаний»¹², свидетельствовал Марков в рецензии на премьеру спектакля. Это впечатление не изгладилось из памяти критика и спустя почти пятьдесят лет: «Незабываемое впечатление оставлял тот момент, когда во время разгоравшейся драки на глазах у зрителя начинала вращаться сцена — то соответствуя движению толпы, как бы следуя за ее перемещением, то, наоборот, противореча ее движению»¹³.

Это было открытием. Раньше круг использовался только при закрытом занавесе или затемнении для смены декораций. Марков отмечал: «Декорационное решение Рабиновича — одно из самых сильных, которые я знаю за всю жизнь советского театра»¹⁴.

Самуил Марголин, с пристальным вниманием следивший за работами театральных художников и мгновенно откликавшийся на новые сценографические идеи писал: «Сценическая площадь Исаака Рабиновича в белых колоннах Эллады вращается на глазах у всех на все лады. И везде эта площадь строга, виртуозна в своей законченности. Прибавить или убавить, что-либо к этой сценической архитектуре Рабиновича, убившей плоскую декорацию и преодолевшей в себе конструкцию и определившей собою уже новый этап театра, нельзя ни на одну иоту»¹⁵.

Созданная Рабиновичем в «Лизистрате» Греция, так же как ранее Испания, была условна. Дугообразно загнутые антаблементы ни к какому архитектурному античному стилю не относились, как, впрочем, и колонны. Однако ощущение гармонии присутствовало на сцене. Все видевшие спектакль единодушно утверждали, что создан образ Эллады — мажорный, яркий, дерзкий. Спектакль Немировича-Данченко и Рабиновича воспринимался как гимн радости жизни, здравому смыслу, человеку, свободному от доктрин, толкающих к войнам, смерти.

¹² Марков П. А. О театре: В 4-х т. М., 1976. Т. 3. С. 134.

¹³ Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 352.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Марголин Самуил. Патетическая комедия. (Аристофан «Лизистрата» в музыкальной студии М.Х.Т.) // Театр и музыка. М., 1923. № 28. С. 933–934.

Но из стана адептов конструктивизма тут же раздался окрик в адрес Рабиновича: художник «искажает основное задание конструктивизма, приспособляя его к привычным навыкам декоратора сцены»¹⁶. Высказывание, характерное для той эпохи максимализма и нетерпимости. Конструктивисты (как, впрочем, и любые создатели новых направлений в искусстве) были убеждены, что только они нашли единственно верный путь, достойный великой эпохи, и стремились узурпировать право на сценическое использование конструкции. Их теория, сформированная эпохой военного коммунизма, была жесткой и невосприимчивой к изменениям в жизни страны, даже когда практика театра постепенно уходила от конструктивизма.

Театр конструктивистов рассчитан на идеологическое высказывание, здесь интерес к человеческой личности минимален. Творческий настрой Рабиновича противоположен. Художник воспринимал мир и сюжет пьесы через человеческую личность. Так же как и его коллеги в Камерном театре, Госете и Габиме, Студии им. Евг. Вахтангова и Первой студии МХАТ, он строил зрительный образ выразительными средствами, ориентированными на создание определенных эмоций.

Почти одновременно с премьерой «Дон Карлоса» в театре «Комедия» в 1922 г., чуть раньше или чуть позже, Москва увидела «Федру» А. Веснина (1921), «Копилку» Б. Эрдмана, «Принцессу Турандот» И. Нивинского, «Великодушного рогоносца (1922) Л. Поповой. Чем же отличался способ создания сценографического образа, предложенный Рабиновичем, от других?

Эрдман в сценографии «Копилки» дал подлинную фактуру материала — дерева и железа, создал из них шаткую конструкцию, пародию на Эйфелеву башню — как бы и архитектурную установку, и элемент водевильной игры. Попова в «Великодушном рогоносце», отступив от жестких постулатов конструктивизма, вписала в деревянную конструкцию фанерные круги, вращениями намекавшие на мельничные лопасти. Веснин в «Федре» дал на сцене, по сути, пространственную развертку живописного кубизма, транспонировал идею и жизненную среду пьесы на сце-

¹⁶ Гвоздев А. Театральная Москва // Жизнь искусства. Л., 1924. № 7. С. 6.

ну через двойную рефлекссию — живописную и уже только потом театральную.

Рабинович же обращался напрямую, без посредничества живописи и не мимикрируя под конструкцию, к исторической фактуре пьесы, он абстрагировал реальные архитектурные формы, сводя их к своего рода материализованным силовым линиям. Именно эти линии, организованные в определенном ритме, создавали эмоциональную атмосферу спектакля. Оставаясь в рамках традиционного использования материалов, он предложил ход, который будут применять художники во второй половине XX в.: построил образ на реально существующих архитектурных деталях, изменив их подлинный вид и превратив их в ассоциативный намек.

Как показала последующая история театра, сценография XX в. использовала многие варианты создания сценического образа, и отмеченные здесь и другие, но в большей мере ее развитие пошло по пути, заявленному Рабиновичем. В середине двадцатых стало ясно, что за короткий срок «застенчивый красавец» взлетел на вершину мировой сценографии. На Парижской Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 г. Рабинович входил в состав международного жюри и в конкурсе участвовать не имел права. Однако именно его работы способствовали наградам театров: Гран-при присужден Музыкальной студии МХАТ за макеты «Лизистраты» и «Карменситы и солдата», Почетный диплом получили спектакли Госет в сценографии Рабиновича «Бог мести» и «Колдунья», Золотая медаль дана театру «Комедии» за «Дон Карлоса». Сам художник удостоен Почетного диплома вне конкурса — второй по рангу награды после Гран-при.

Т. С. Джурова

«Самое главное» Н. Евреинова и жизнестроительные идеи эпохи

«Самому главному», задуманному и написанному в течение 1918–1920 гг. в период странствий южной России, и поставленному уже в феврале 1921 г. в петербургском театре «Вольная Комедия», суждено было стать самой главной пьесой в жизни Евреинова. Мало что из русской пореволюционной драматургии было так востребовано на европейской сцене 1920-х гг. Переведенная на 23 языка, пьеса шла под названиями «Доктор Фреголи», «Комедия счастья», «Маскарад жизни» более чем в 25 странах Европы, США, Латинской Америке. Среди них Театр Луиджи Пиранделло, «Ателье» Шарля Дюллена (в котором пьеса прошла более 250 раз), венский Фолькстеатр, где ее ставил Александро Моисси, и многие другие. Авторские отчисления с «Самого главного» стали едва ли не основным источником доходов Евреинова в период эмиграции.

В чем же причина такого феноменального резонанса?

Впервые к идее театрализации действительности Евреинов обратился в 1905 г. в пьесе «Красивый деспот», где герой-современник театрализовал свой быт и отношения по образцу 1808 г., изящно вживаясь в образ сибарита и крепостника. В теории «Самому главному» предшествовал весь массив работ, включая «Театр как таковой» и «Театр для себя». В течение 1900–1920 гг. мысль Евреинова эволюционировала в русле театральных идей эпохи, все больше удаляясь от уайльдовского «эстетизма» и понимания театра как «чистого искусства» и утверждаясь в понимании театра как «жизненной необходимости», а театральности — как «инстинкта», не ограниченного рамками профессиональной сцены.

Сама эпоха стремилась поставить искусство и театр на службу человечеству. Начиная с работы Л. Н. Толстого «Что такое ис-

кусство» (1897), утверждавшего, что «искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие к братскому единению», «Основ позитивной эстетики» (1903) А. В. Луначарского, воспринявшего от идеологов «соборности» и А. Белого мысль об искусстве как средстве освобождения человечества, «искусстве, творящем самую жизнь», и заканчивая идеологией Пролеткульта и попыткой П. М. Керженцева поставить театральный инстинкт на коллективную основу.

Работа Керженцева «Творческий театр» впервые увидела свет в 1918 г. и в течение пяти лет выдержала пять изданий — необыкновенно много по тем временам. Ясно, что как когда-то в 1900-е необыкновенно восприимчивый Евреинов не мог пройти мимо идей младосимволистов об искусстве, творящем жизнь, в 1918 мимо него не могла пройти необыкновенно популярная книга Керженцева. Идея общего «творческого порыва», замены «театра для народа» синкретическим «театром народа», сливающим «артистов и зрителей в единое целое» не могла не натолкнуть предприимчивого Евреинова на ряд весьма своевременных мыслей.

Воплощением этих мыслей стало грандиозное массовое действие «Взятие Зимнего дворца», за подготовку которого Евреинов взялся, едва возвратившись из южных странствий. Параллельно он умудрился поставить давно уже утверждаемый им интимный, личный «театр для себя», театр индивидуального воздействия на службу общему делу. Оставаясь аполитичным индивидуалистом, Евреинов создал «Самое главное» — пьесу «на злобу дня» — об искусстве, которое обязано приносить пользу. Популяризация внеморального «театра для себя», бескорыстной радости преобразования ради самого преобразования, уступила в его творчестве место восхвалению театра «во имя ближнего своего».

«Самое главное» — пьеса, не менее революционная, чем трактат Керженцева, его «творческий театр», имеющий своей целью не пробуждение творческого инстинкта в массах, а преобразование конкретной человеческой «единицы».

В теории «Самому главному» сопутствовала идея театротерапии (1920). В одноименной статье говорилось о том, что театр призван исцелять любую немощь, физическую и психиатрическую, причем не только «пациента», но и самого «врача». Театро-

терапевтическая «утилитаризация» театра представляла собой новую «редакцию» театра реального (не художественного) воздействия, комплекс позитивных театральных приемов, врачующих преобразованием (самовнушением, мысленным вживанием в образ другого). «Лев Толстой, занемогая, придерживался принципа “превозможения болезни” и достигал почти всегда прекрасных результатов. Но что такое подобное “превозможение”, как не мысленное преобразование себя больного в здорового, со всеми вытекающими для здорового возможностями»¹, — писал Евреинов в «Театротерапии». Накануне премьеры «Самого главного» на сцене «Вольной комедии», в журнале «Жизнь искусства» Евреинов от лица Арлекина заявил: «Основное motto моей пьесы — интимизация социализма через посредство искусственного в искусстве преобразования актера»². Действие «для кого комедии, а для кого и драмы» могло бы происходить и в каком-нибудь благополучном 1912-м г., ее герои — вполне банальные обыватели. Только фигуре главного героя — Параклета, выступающего под личинами Гадалки, доктора Фреголи, пластиночного фабриканта Шмита, меняющего маски Монаха и Арлекина, идеального лицедея, лишённого собственного лица, Евреинов стремится придать «сверхчеловеческий», вневременной характер. В пьесе три, пересекающиеся в финале, сюжетные линии: I. загадочного многоженца-Параклета; II. актеров провинциального театра; III. обитателей меблированных комнат. Все три линии совпадают в затеянном Параклетом бале-маскараде, окончательно стирающем различия между мистическими и бытовыми персонажами, актерами-профессионалами и костюмированными обывателями.

Актеров жалкого провинциального театра, откликнувшихся на призыв Параклета, драматург выводит на сцену жизни, но не для масштабных социальных реформ. «Актерам милосердия» предстоит преобразить иллюзией жизнь обывателя. Не обывателя «вообще», а конкретного человека с конкретной фобией или комплексом неполноценности. Параклет выдвигает новый «им-

¹ Евреинов Н. Н. Театротерапия // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М., 2005. С. 260.

² Евреинов Н. Н. Сцена театра и сцена жизни // Жизнь искусства. 1920. № 640–642. С. 1.

ператив», цель которого — сделать счастливыми окружающих; выступает застройщиком новой нравственности — обман «подопытных» во их же благо и спасение не считается преступлением. Не случайно в его речах, облике, отношении окружающих угадываются черты Мессии (изначально Евреинов намеревался назвать пьесу «Христос — Арлекин»).

В «Самом главном» мы имеем дело с умозрительной утопической конструкцией. В ней, как и во многих других «теоретических» драмах Евреинова, программные реплики «от автора», вложенные в уста того или иного персонажа, символические аллюзии и атмосфера мистификаций, резко контрастируют с подчеркнуто бытовой обстановкой, в которой живут и действуют персонажи-схемы. Малейший намек на драматическое напряжение снимается неправдоподобными психологическими реакциями и поступками героев или «чудесными совпадениями». Одна из обманутых подруг многоженца-гуманиста Параклета, вместо того, чтобы наброситься на «афериста» с кулаками, упадет к его ногам, называя Спасителем. На что он отвечает патетически-мессианским текстом: «Все к лучшему, Мария... Встань, я не Бог <...> Может быть, тюрьма и в самом деле подходящее для меня место... — ведь там так много нуждаются в Параклете, в советнике, помощнике, утешителе...»³

В «Самом главном» метаморфоза, происходящая с «терапевтами», много важнее излечения «пациентов». Игра в «другого» — более совершенного — облагораживает, *преображает нравственно* души актеров. Разыгрывая «театр для других», они сами проходят курс театротерапии, проникаясь к своим подопечным чувством, которое можно определить как любовь-сострадание, преодолевая в себе «мещанское», т. е. собственническое, эгоистическое начало.

В этом и заключалась революционность пьесы, выдвинувшей новую нравственность и нового человека. «Роль создает характер человека порою так же, как человек, играя, создает характер роли. Через преобразование — к преобращению. Измениться к лучшему — разве это не достаточная награда?»⁴, — таков итог

³ Евреинов Н. Н. Самое главное // Евреинов Н. Н. Двойной театр. М., 2007. С. 103.

⁴ Там же. С. 59.

эксперимента Параклета. Художественное исполнение обретает силу реального воздействия. Красота и добро совпадают (по Толстому и Луначарскому), театральность приравнивается к религии (по Андрею Белому). Театр (как искусство) и жизнь (как театр) полностью растворяются друг в друге. В сцене карнавала костюмированные «пациенты» и явившиеся на праздник актеры-профессионалы перемешиваются.

«Самое главное» Евреинова и «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло — богатый материал для сопоставления. Да и сам Евреинов со свойственной ему ревнивостью не мог не чувствовать в Пиранделло опасного соперника, узурпировавшего его авторское право как «изобретателя» театральности.

Однако эти пьесы гораздо легче поддаются противопоставлению. «Шесть персонажей» — модернистское по форме произведение XX в., где «чередуются переходы от рассказа к показу, от представления к переживанию, от наглядного примера к философскому рассуждению»⁵. А «художественная суть “Самого главного”, — как справедливо замечает исследователь творчества Пиранделло, — основана на образности развлекательного театра, на технике внешней трансформации, свойственной, например, водевиллю с переодеваниями»⁶.

Очевидна и мировоззренческая разница. «Шесть персонажей» рисуют тупиковую ситуацию, основанную на трагическом несовпадении законов жизни и законов театра. В «Самом главном» театральность выведена в качестве универсальной панацеи от всех бед. Если Евреиновские персонажи-актеры покидают сцену профессионального театра, чтобы выступить на «сцене жизни» — нравственно преобразиться. Смысл творчества утилитаризуется. Искусству отказывается в художественной самоценности.

Таким образом, «с театральной метафорой Пиранделло, в которой игра — художественная условность, позволяющая вскрыть драму “недополученной” жизни, а не жизнотворный инстинкт, помогающий избыть ее, у Евреинова нет ничего общего»⁷.

⁵ Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. С. 136.

⁶ Там же. С. 152.

⁷ Там же.

«Самое главное», поставленное в 1921 г. Н. В. Петровым на сцене петроградского театра «Вольная комедия» и в московском Драматическом театре (режиссер В. Г. Сахновский), имело общественный резонанс. Об этом свидетельствует хотя бы глава из книги А. Беленсона «Искусственная жизнь» — «Самое главное о “Самом главном”, написанная в подражание гоголевскому “Театральному разъезду” и в юмористической форме описывающая реакцию разных слоев публики на постановку “Вольной комедии”»⁸. Критики же восприняли пьесу довольно скептически. Как полагал Павел Марков, в «Самом главном» Евреинов примерил на себя не идущую ему маску «философа-учителя». «...по задаче пьеса — попытка обосновать “философию”; по форме и по существу она — приятный, но чрезмерно растянутый и не очень удачно построенный “водевиль с переодеваниями”»⁹. Виктор Шкловский в отзыве на спектакль куда более язвительно подметил несоответствие пафоса главной идеи пьесы и «пустячности» формы. По его словам, Евреинов-драматург — из тех теоретиков, «которые в произведениях искусства интересуются идеями, выводами, а не строем вещей»¹⁰. И потому «Самое главное» — это не что иное, как водевиль, где «взято что-то вроде “Жильца с третьего этажа” Джером Джерома, смешано с “Гастролями Рычалова”, прибавлен Христос с открыток...»¹¹.

Несмотря на скепсис критиков, петроградский спектакль имел шумный успех. За один сезон «Самое главное» было сыграно более ста раз. Феерический финал 4-го акта: окончательное растворение театра в жизни, а жизни — в театре был адекватно поддержан сценографией Юрия Анненкова. Если первые три акта были оформлены вполне натуралистично, то в четвертом «карнавально-фантастическое превращение этих комнат <...>, апофеоз превращения жизни в театр, требовали от декоратора большой игры воображения»¹². Символом торжествующей пантеатрально-

⁸ См.: Беленсон А. Искусственная жизнь. Пб., 1921.

⁹ Марков П. А. «Самое главное». Драматический театр // Марков П. А. О театре: В. 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 31.

¹⁰ Шкловский В. Б. Рыбу ножом // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — Воспоминания — Эссе. М., 1990. С. 118.

¹¹ Там же.

¹² Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 131.

сти стал ленточный, отливающий всеми цветами радуги, занавес, «неожиданным взлетом преображающий бедную меблированную комнатку в волшебный зал»¹³. В финале «вся сцена заколыхалась в волнах ленточного моря. Влюбленная девушка закидала серпантинном Пьеро, “любовно обвивая его эфемерными узами”. Серпантин перемешался с занавесом...»¹⁴

Если довериться воспоминаниям Анненкова, в карнавальном финале премьерного спектакля случилось нечто сверхъестественное. В ответ на призыв Режиссера (действующее лицо пьесы) к общим танцам, обращенный, конечно же, участникам спектакля, «многие зрители кинулись по ступенькам на сцену и, в неудержимом порыве, слились в танце с костюмированными актерами — арлекинами, коломбинами, римскими сенаторами, маркизами»¹⁵.

Сейчас в подобное верится с трудом. Но фантастические воспоминания Анненкова успешно сработали на миф о «творческом порыве», объединяющем актеров и зрителей, и рифмуемся с прокламациями Керженцева.

Праздничный гимн театральности, сотворенный Евреиновым, Петровым, Анненковым, стал своего рода контрапунктом суровому, голодному 1921 г. (преьера спектакля состоялась в феврале — месяце Кронштадтского восстания). На фоне масштабных исторических катаклизмов, безжалостных к личности, «Самое главное» говорило об интимном, индивидуальном преобразении. Будучи утопией построения счастья в жизни отдельно взятого «маленького человека», пьеса Евреинова прозвучала жизнеутверждающе.

Видимо, лекарство под названием «театральность» пришлось по вкусу и Европе 1920-х, эпохе, когда рефлексия театра по поводу самого себя была особенно сильна, эпохе, когда свои лучшие «театральные» драмы создавали Пиранделло и Мишель де Гельдерод... Не последнюю роль в популярности пьесы Евреинова сыграло само обаяние идеи всепобедительности театра. В дальнейшем Евреинов продолжил пропагандировать идею

¹³ Беленсон А. Указ. соч. С. 75.

¹⁴ Анненков Ю. Указ. соч. С. 132–133.

¹⁵ Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 2. С. 133.

театральности в таких пьесах, как «Корабль праведных» (1924) и «Театр вечной войны» (1928). Однако утопия обернулась антиутопией войны всех против всех, на службу которой была поставлена театральность.

Жестокие социально-политические реалии второй половины 1930-х отвергали любые утопии. Тем более такие, в которых отдельная личность, индивидуальность выводилась в качестве пассивного подопытного. Современный исследователь А. М. Эткинд называет эксперимент Параклета в отношении жильцов меблированных комнат тоталитарным: «Театротерапия здесь — не ветхий катарсис, а любительский тоталитарный проект и даже больше, техническое обоснование возможности психологической манипуляции»¹⁶. От мысли об исправлении природы человека было уже недалеко до советской педагогики, где человек рассматривался как «пластичный материал, годный для творчества». Последнее эхо феноменального успеха «Самого главного» прозвучало в 1941 г., в экранизации Марселя Л'Эрбье по сценарию Жана Кокто с знаменитым Мишелем Симоном в роли Параклета. Как утверждала в своих воспоминаниях А. Кашина-Евреинова, все копии были утрачены. Этот факт нельзя не воспринимать символически.

¹⁶ Эткинд А. М. Эрос невозможного. СПб., 1993. С. 154.

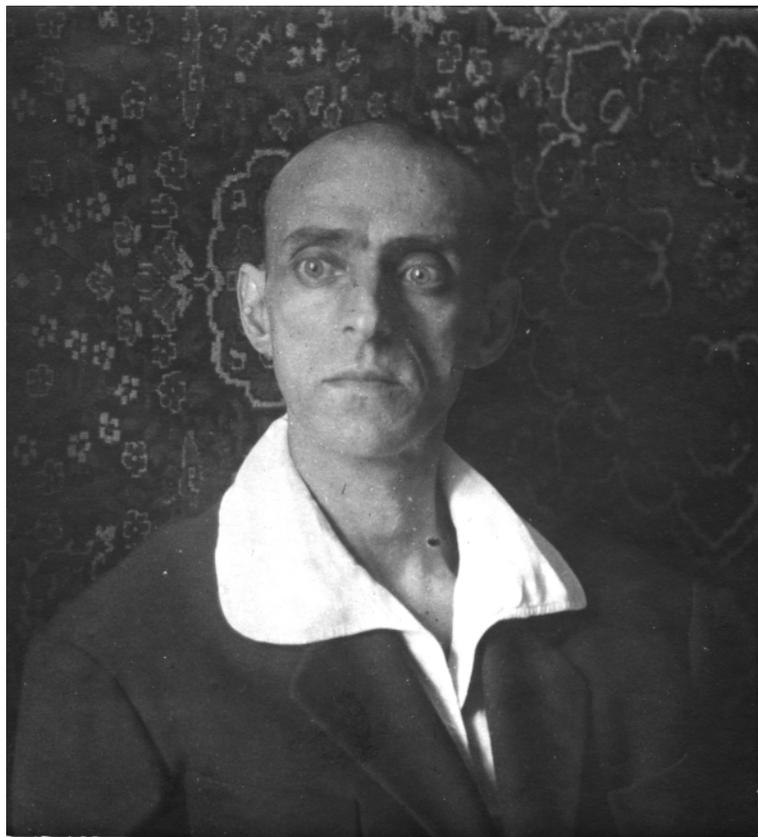
«Золотой сезон» советского театра 1921/1922 годов

Научное издание

Редактор *В. А. Фролов*
Корректор *С. П. Минин*
Верстка: *В. А. Фролов*

Подписано к печати 01.04.2016.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 6,75. Тираж 250 экз.

К статье В. В. Иванова



Е. Б. Вахтангов. Весна 1922 г.



«Гадибук». 1-й акт. Сцена из спектакля



«Гадибук». Леа — Х. Ровина



«Гадибук». 1-й акт. Сцена из спектакля



«Гадибук». 1-й акт. Финал 1-го акта



«Гадибук». 2-й акт. Сцена из спектакля



«Принцесса Турандот». Одевание актеров



«Принцесса Турандот».
Турандот — Ц. Л. Мансурова



«Принцесса Турандот».
Принц Калаф — Ю. А. Завадский



«Принцесса Турандот».
Адельма — А. А. Орочко



«Принцесса Турандот». Финал. Прощание с публикой

К статье Е. В. Соколовой

**3-я студия МХТ.
Принцесса Турандот.**



Альтоум—О. Н. Басов.
Рис. Б. Владимировского.

3-я студия МХТ
Принцесса Турандот.



Принц Калаф—Ю. А. Зявядский.

Рис. Б. Владимировского.

3-я студия МХТ
Принцесса Турандот.



Турандот—В. М. Мансурова.

Рис. Б. Владимировского.

3-я студия МХТ
Принцесса Турандот.



Паиталоне—И. И. Кудрявцев.

Рис. Б. Владимировского.

3-я студия МХТ
Принцесса Турандот.



Барах—И. М. Толчанов.

Рис. Б. Владимирского.

3-я студия МХТ
Принцесса Турандот.

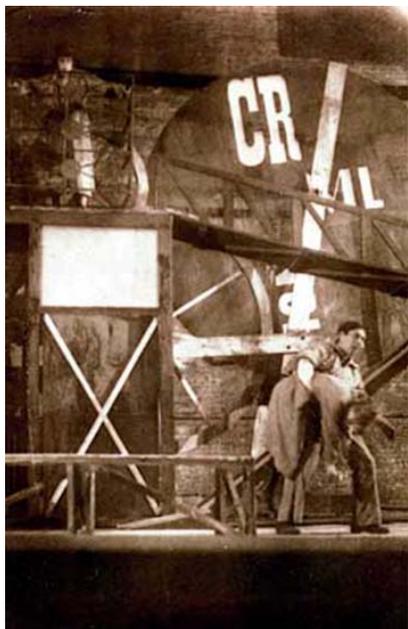


Таргалья—Б. В. Цукин.
Рис. Б. Владимировского.

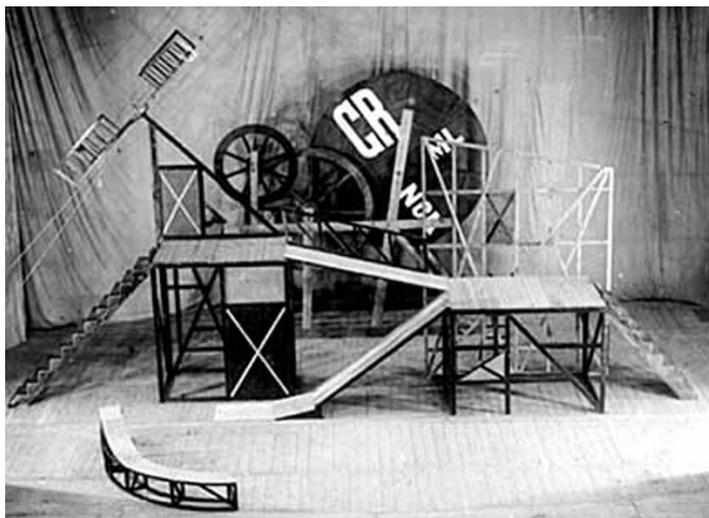
К статье Н. В. Песочинского



Акт I. Приезд Петрю. Петрю — Н. В. Карabanов, Брюно —
И. В. Ильинский, Стелла — М. И. Бабанова.
Реплика Брюно: «Нет, не могу выразить»: (Толкает Петрю головой в живот.)
Фотограф Н. В. Яровов. 1922



Акт 1. Сцена с Волопасом.
Кормилица — З. Н. Добринер,
Волопас — Н. К. Лосев, Стелла —
М. И. Бабанова.
Волопас: «А теперь на горку без
передышки!»
Стелла: «Романи, на помощь!»
Фотограф Н. В. Яровов. 1922



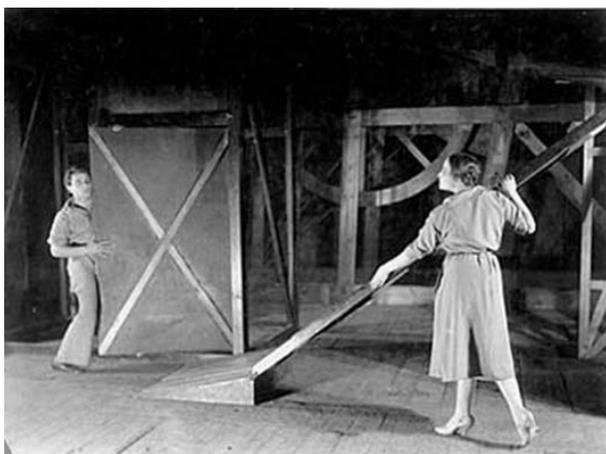
Конструкция Л. С. Поповой



Акт 1. Приезд Петрю.
Петрю — М. Г. Мухин,
Брюно — И. В. Ильинский,
Стелла — З. Н. Райх.
Монолог Брюно: «Грудку, грудку,
полную, как жемчужина».
Фотограф А. А. Темерин. 1928



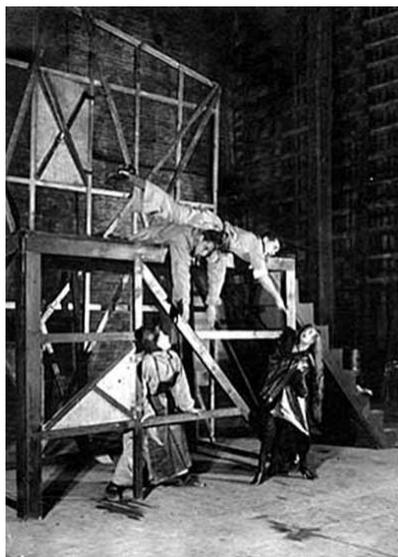
Акт 2. Монолог Брюно.
Брюно — И. В. Ильинский,
Эстрюго — В. Ф. Зайчиков.
Фотограф Н. В. Яровов. 1922



Акт 1. Сцена с Волопасом.
Волопас — Н. И. Боголюбов, Стелла — З. Н. Райх.
Фотограф А. А. Темерин. 1928



Акт 2. Сцена с Бочаром.
Эстриуго — В. Ф. Зайчиков,
Брюно — И. В. Ильинский,
Бочар — А. В. Кельберер.
Реплика Брюно: «Нет, это не бочар. Это
эолова арфа». (Пауза. Прыжок на грудь.)



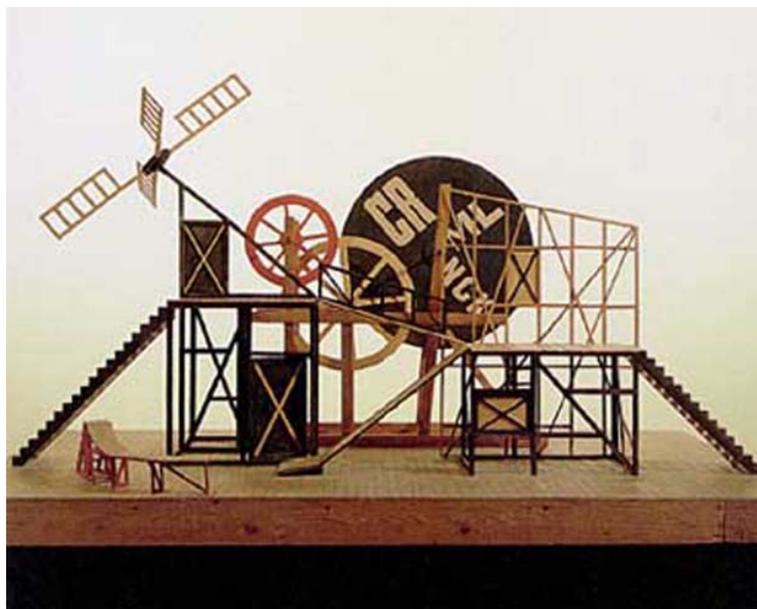
3-й акт. После речки.
Фотограф Я. М. Толчан. 1922



3-й акт. Выход
Бургомистра со
стражей и бабами.
Фотограф
А. А. Темерин. 1928



3-й акт. Сцена с парнями. Брюно — И. В. Ильинский,
Эстриого — В. Ф. Зайчиков.
Фотограф Н. В. Яровов. 1922



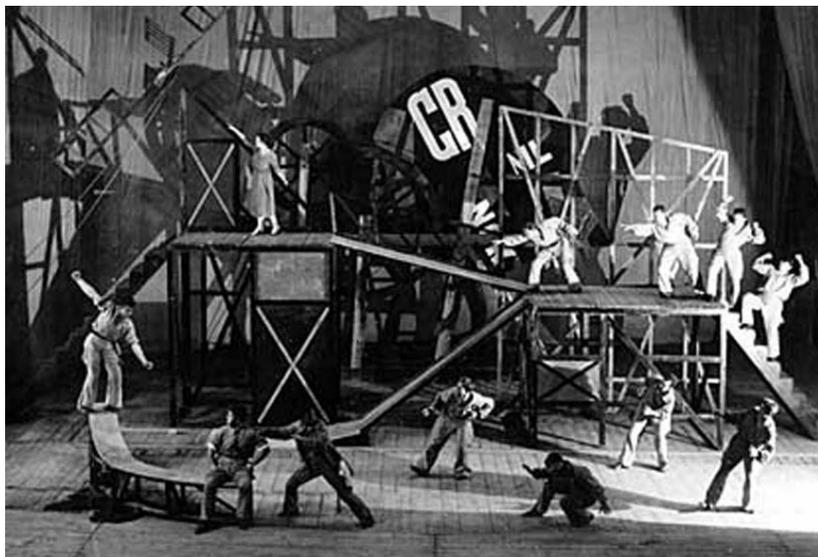
Реконструкция макета спектакля



3-й акт. Пляска парней.
Фотограф А. А. Темерин. 1928



3-й акт. Сцена с Волопасом.
Волопас — Н. И. Боголюбов,
Брюно — И. В. Ильинский,
Стелла — З. Н. Райх.
Фотограф А. А. Темерин. 1928



3-й акт. Сцена с Волопасом.

Стелла — З. Н. Райх, Волопас — Н. И. Боголюбов,
 Брюно — И. В. Ильинский, Эстриого — В. Ф. Зайчиков, Парни — Кустов,
 Цыплухин, Неципленко, Злобин, Шульман, Свердлин, Шорин;
 Реплика Волопаса: «Марсель — пес! Жан Кантен — свинья!»
 Фотограф А. А. Темерин. 1928



3-й акт. Парни ищут Волопаса.

Волопас — Н. И. Боголюбов, Брюно — И. В. Ильинский,
 Эстриого — В. Ф. Зайчиков;
 Реплики парней: «Ищи, ищи! Бей его, бей!»



3-й акт. Сцена с парнями.

Парни — Зотов, Коршунов, Свердлин, Злобин, Чикул, Глаголин;

Брюно — И. В. Ильинский, Стелла — З. Н. Райх,

Эстриого — В. Ф. Зайчиков;

Реплика Брюно: «Ну, ну, легче».

Фотограф А. А. Темерин. 1928



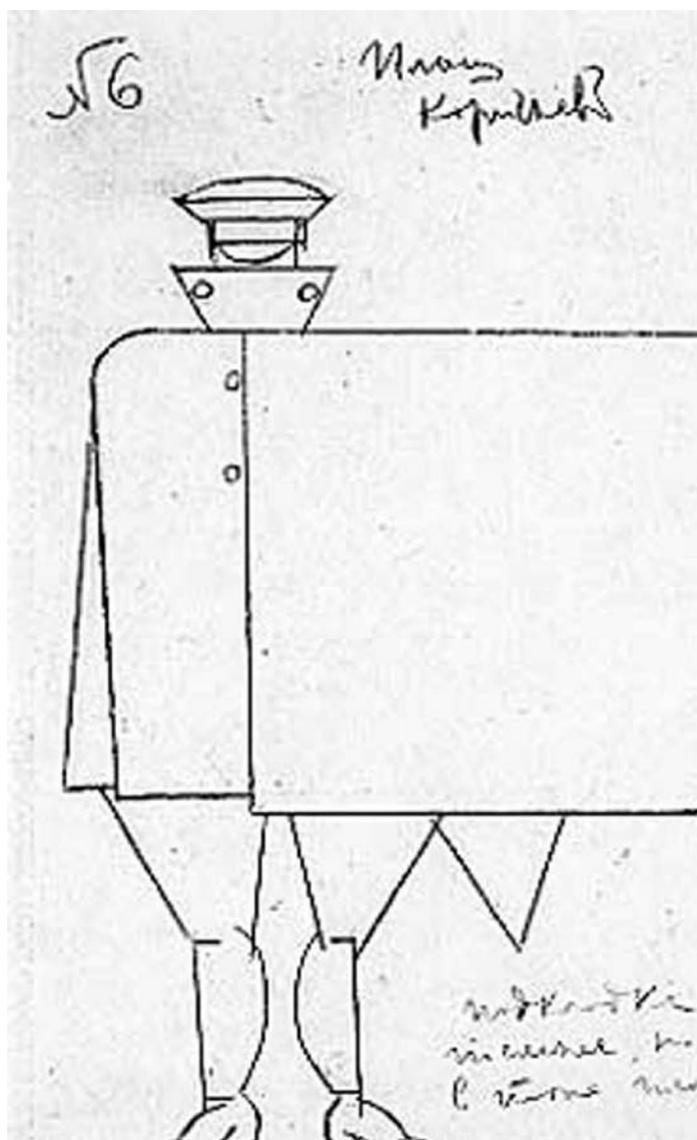
Бургомистр — А. А. Темерин.
Фотограф Я. М. Толчан. 1922



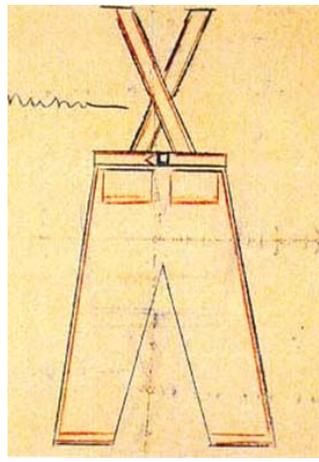
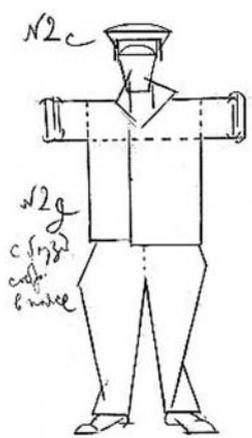
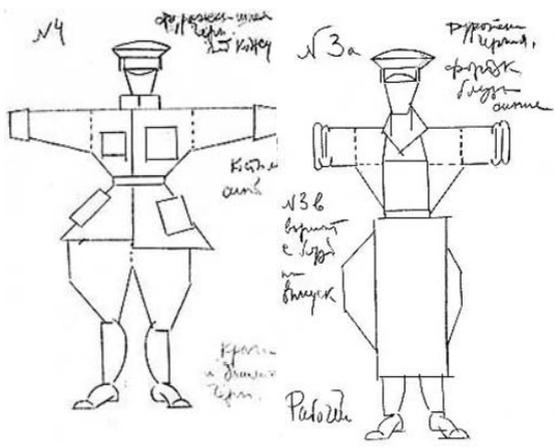
Брюно — И. В. Ильинский



Художник спектакля Л. С. Попова



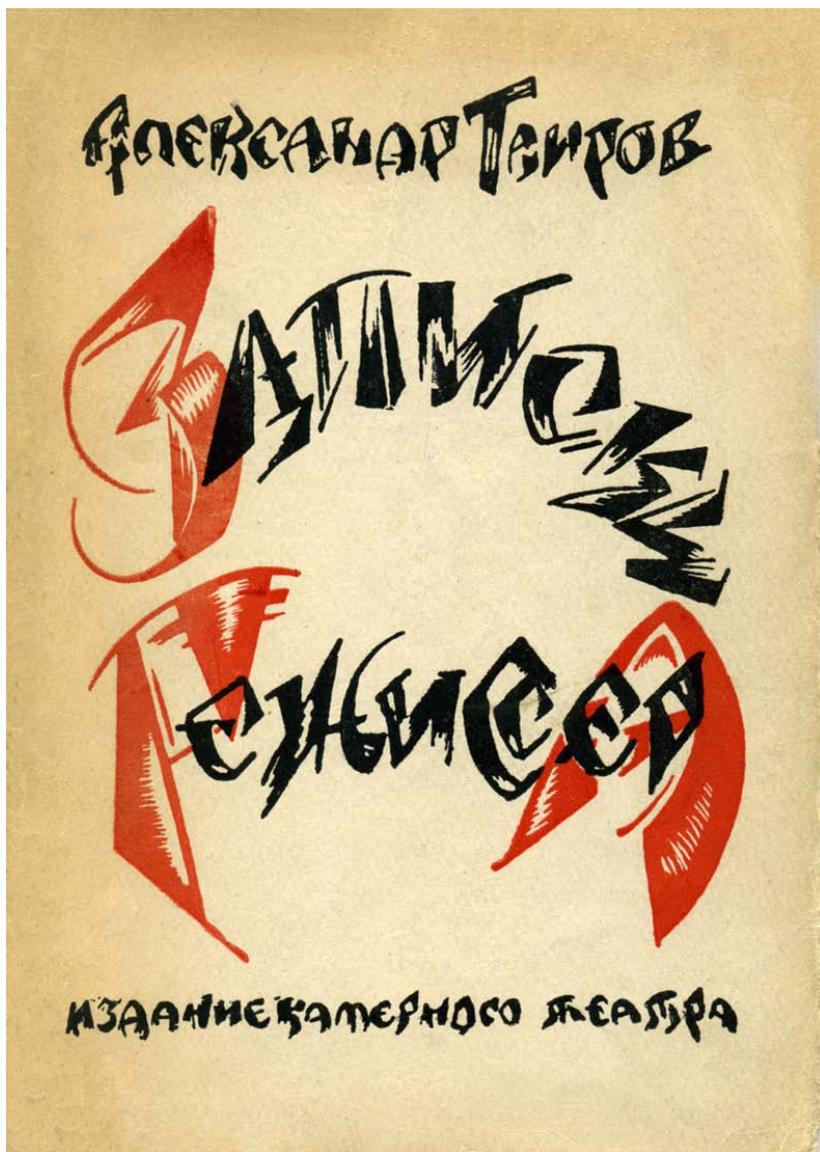
Л. С. Попова. Эскиз костюма. Бургомистр



Л. С. Попова. Эскизы костюма. Граф

Фотографии с сайта Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина и из книги: Мейерхольд и другие. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Документы и материалы. Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: О.Г.И., 2000

К статье С. Г. Сбоевой



ALEXANDER TAIROFF

Das entfesselte Theater

AUFZEICHNUNGEN EINES REGISSEURS

Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen.
Mit 20 Abb., darunter 6 Vierfarbendrucke und farbigem
Einband-Entwurf von El Lissitzky. Gebund. / 100 Expl.
in besonderer Ausstattung wurden vom Autor signiert.

Inhalt: Pro domo sua / Dilettantismus und Meisterschaft / Die innere Technik des Schauspielers / Die äußere Technik des Schauspielers / Der Regisseur / Die Literatur im Theater / Die Musik im Theater / Die szenische Atmosphäre / Das Kostüm / Der Zuschauer.
»Nach Tairoff ist – wie nach jeder großen Revolution – die Rückkehr zur Vergangenheit unmöglich. Nicht nur der Theaterfachmann, auch der gebildete Zuschauer, der diese „Aufzeichnungen“ nicht kennt, ist ein lebender Anachronismus in unserer Zeit.«

Nakanune / Berlin

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG
POTSDAM



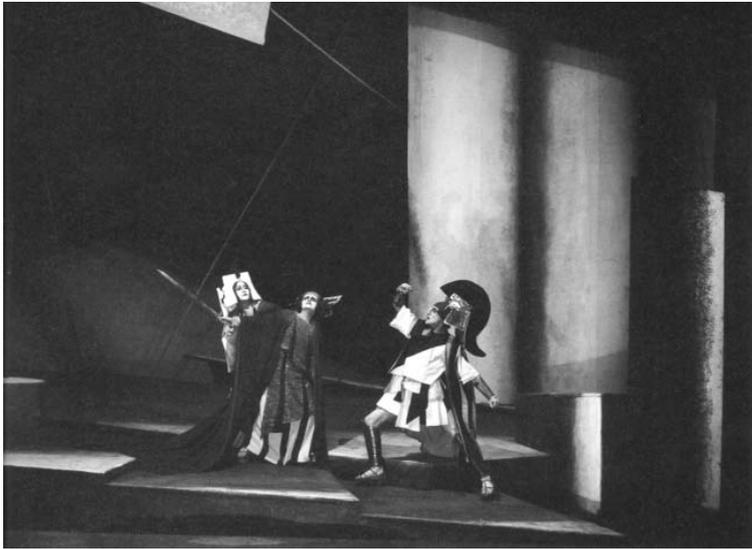
А. Г. Коонен в роли Федры



И. И. Аркадин в роли Терамена



А. Г. Коонен в роли Федры, Е. В. Позоева в роли Эноны,
Н. М. Церетелли в роли Ипполита



Е. В. Позоева в роли Эноны, А. Г. Коонен в роли Федры,
Н. М. Церетелли в роли Ипполита



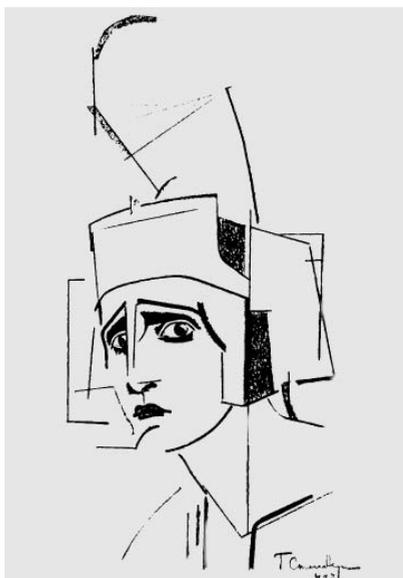
Сцена обвинения Ипполита. На первом плане К. В. Эггерт — Тезей,
Н. М. Церетелли — Ипполит, А. Г. Коонен — Федра



Ипполит.
Рисунок Г. А. Стенберга, 1923



Тезей.
Рисунок В. А. Стенберга, 1923



Федра.
Рисунок Г. А. Стенберга, 1923

К статье А. А. Кириллова



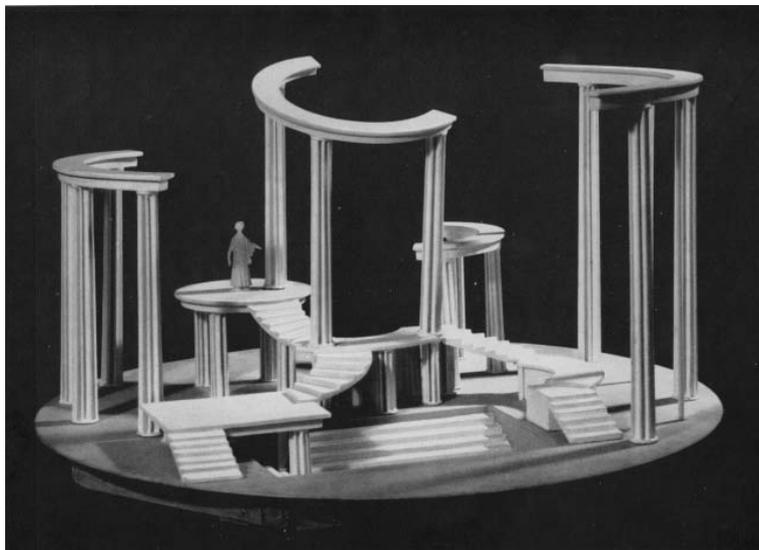
М. Чехов — Хлестаков.
Рисунок
Ю. П. Анненкова

М. Чехов в роли Хлестакова
в спектакле МХАТ. 1921

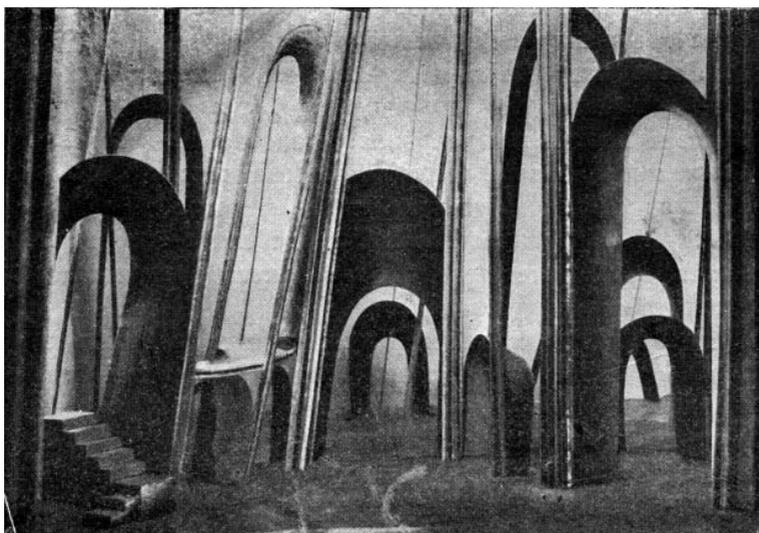


М. Чехов в роли Хлестакова
в спектакле гастрольной
труппы бывших актеров
МХАТ в США. 1935

К статье Е. И. Струтинской



«Лизистрата». Аристофан. Музыкальная студия МХАТ. 1923. Макет



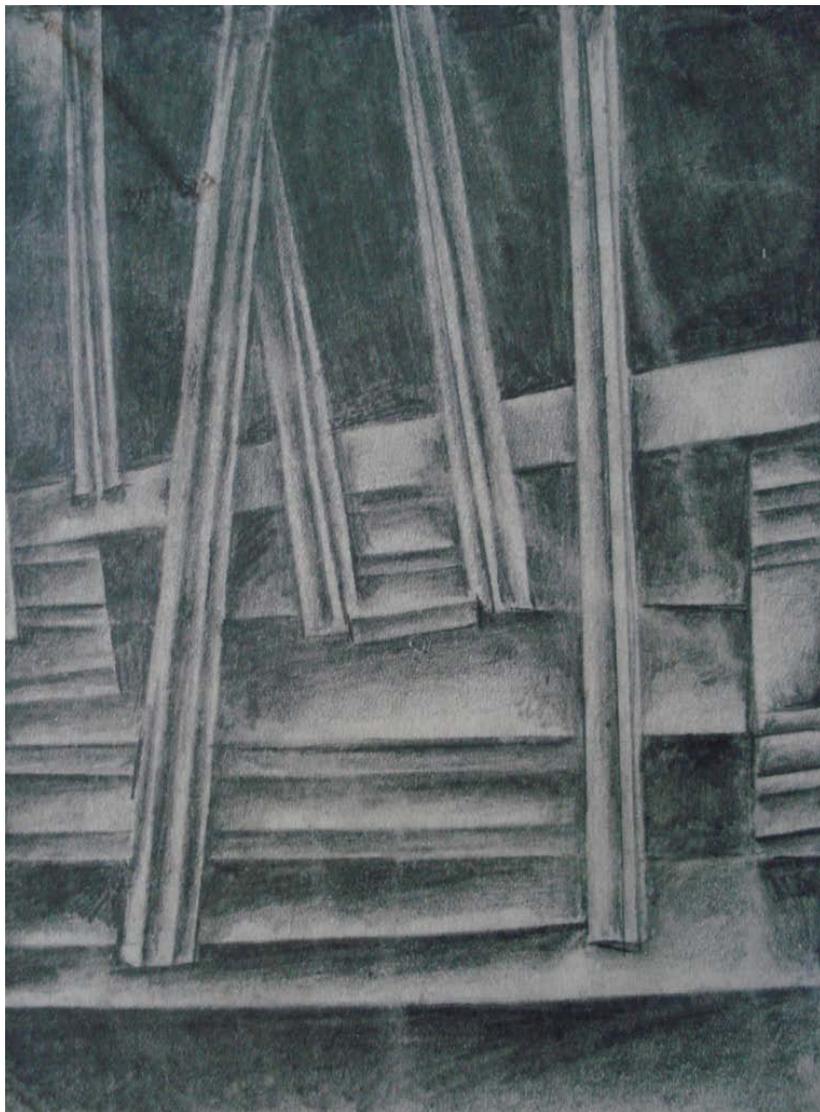
«Дон Карлос». Ф. Шиллер. Театр «Комедии» (бывш. Театр Корша). 1922. Фотография макета

«Дон Карлос». Ф. Шиллер.
Театр «Комедии» (бывш.
Театр Корша). 1922. Эскиз
костюма короля Филиппа.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



«Дон Карлос». Ф. Шиллер.
Театр «Комедии» (бывш.
Театр Корша). 1922. Эскиз
мужского костюма.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина





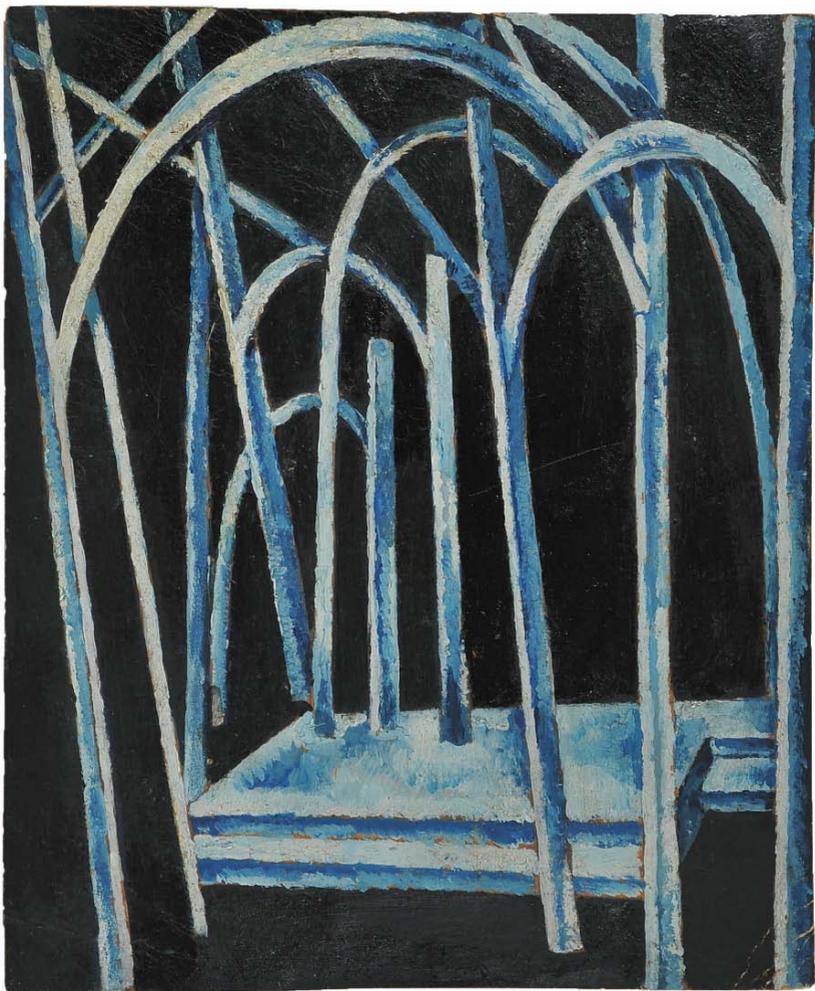
«Дон Карлос». Ф. Шиллер. Театр «Комедии» (бывш. Театр Корша). 1922.
Эскиз декорации.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

«Дон Карлос». Ф. Шиллер.
Театр «Комедии» (бывш.
Театр Корша). 1922. Эскиз
женского костюма.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



«Дон Карлос». Ф.Шиллер.
Театр «Комедии» (бывш.
Театр Корша). 1922. Эскиз
костюма дона Карлоса.
ГЦТМ им. А.А.Бахрушина





«Дон Карлос». Ф. Шиллер. Театр «Комедии» (бывш. Театр Корша). 1922.
Эскиз декорации.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

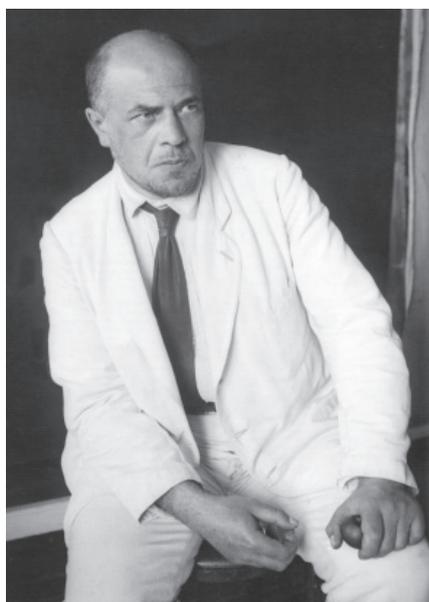
К статье Л. С. Овэс



А. А. Веснин. «Федра» Ж. Расина. Камерный театр. 1922



Л. С. Попова.
«Великодушный рогоносец»
Ф. Кромелинка. Театр
имени Мейерхольда. 1922



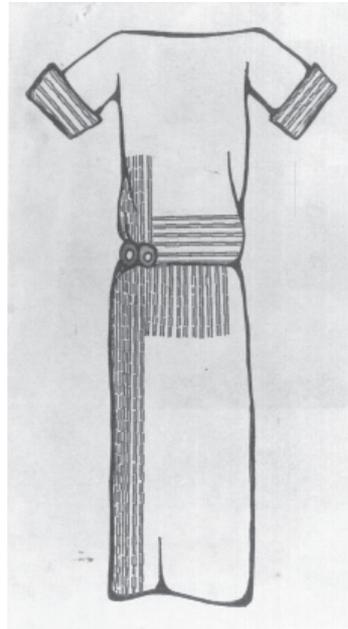
Александр Веснин. Фотография
А. М. Родченко. 1924



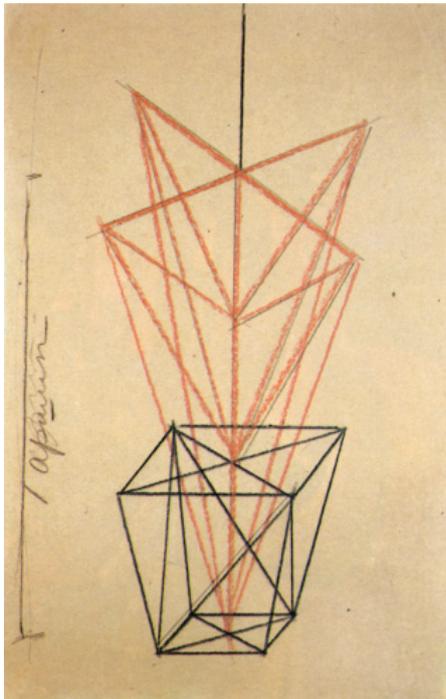
Любовь Попова в своей
мастерской. 1920



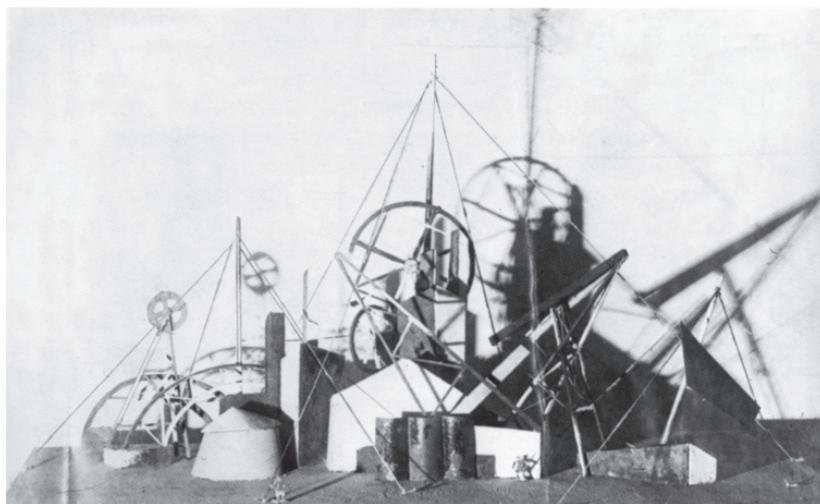
Л. С. Попова. Эскиз ткани. 1923–1924



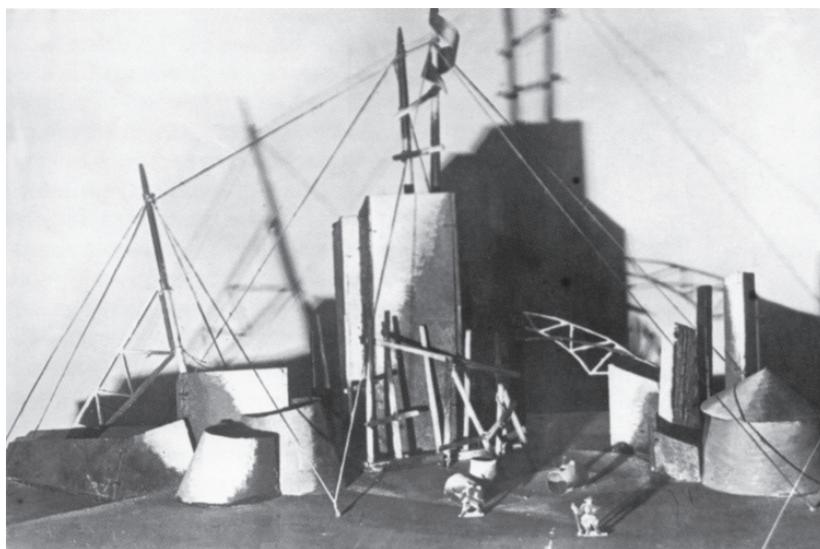
Л. С. Попова. Эскиз платья.
1923–1924



Л. С. Попова. Герань в горшке.
Эскиз детали оформления
спектакля «Великодушный
рогоносец». 1921–1922

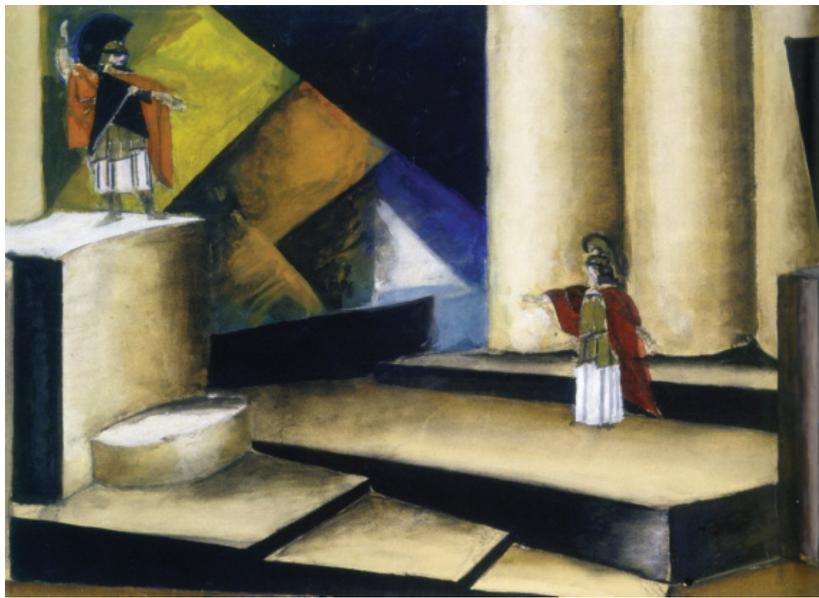


«Город будущего» (макет)



«Цитадель капитализма» (макет)

А. А. Веснин. Проект оформления массового действия
в честь 3-го Коминтерна (совместно с Л. С. Поповой). 1921



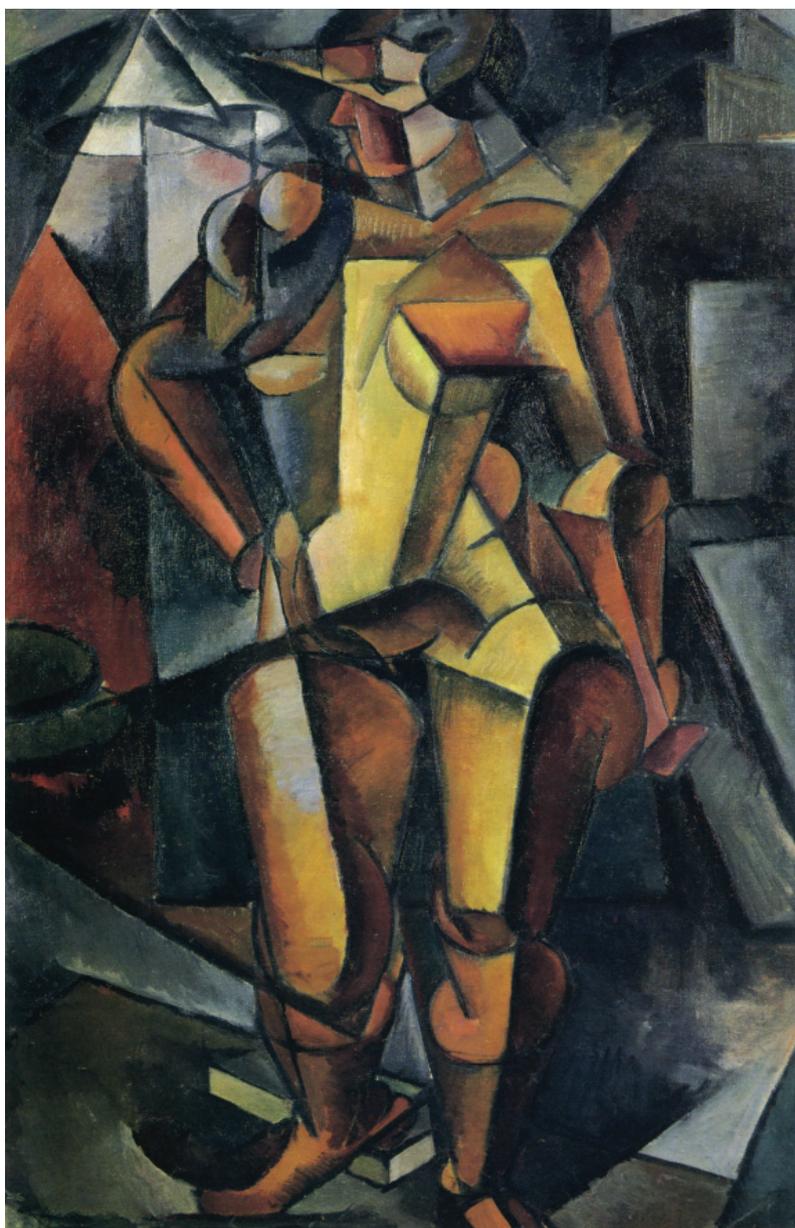
А. А. Веснин. «Федра» Ж. Расина. Камерный театр. Эскиз декорации.
Вариант. 1921–1922



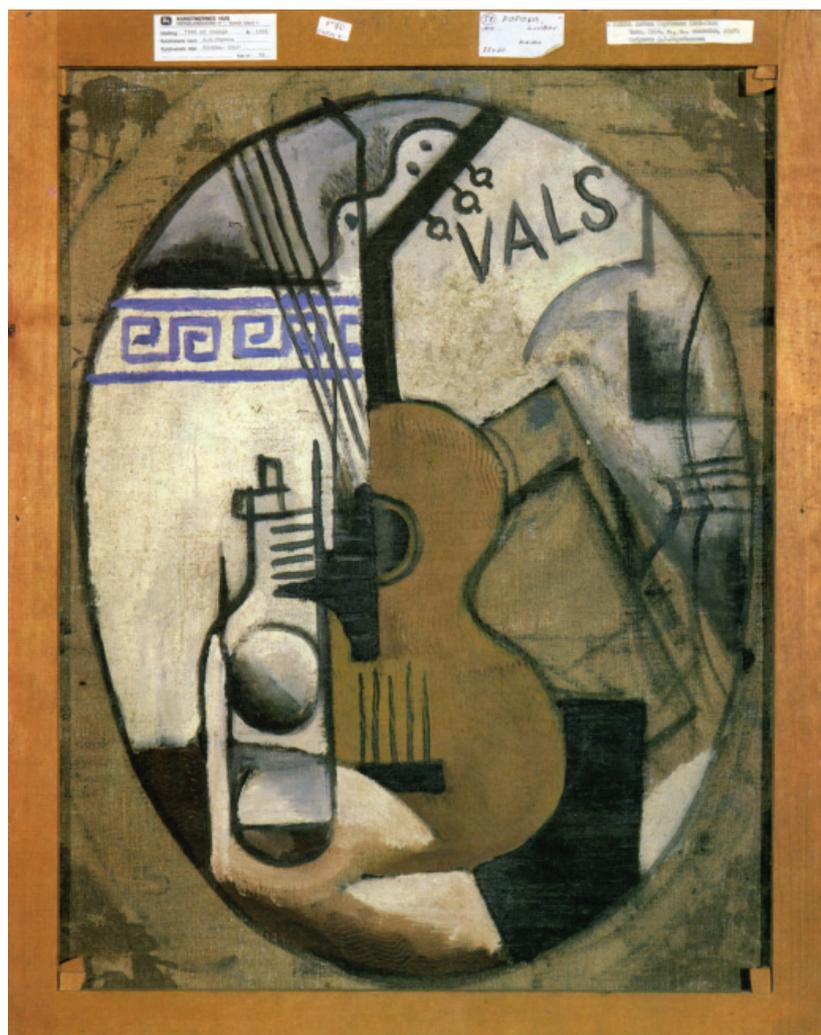
Л. С. Попова. Натурщица.
1913–1914



А. А. Веснин. Рисунки обнаженных моделей.
Различные стадии кубистического анализа. 1913



Л. С. Попова. Этуд натурщицы. 1913



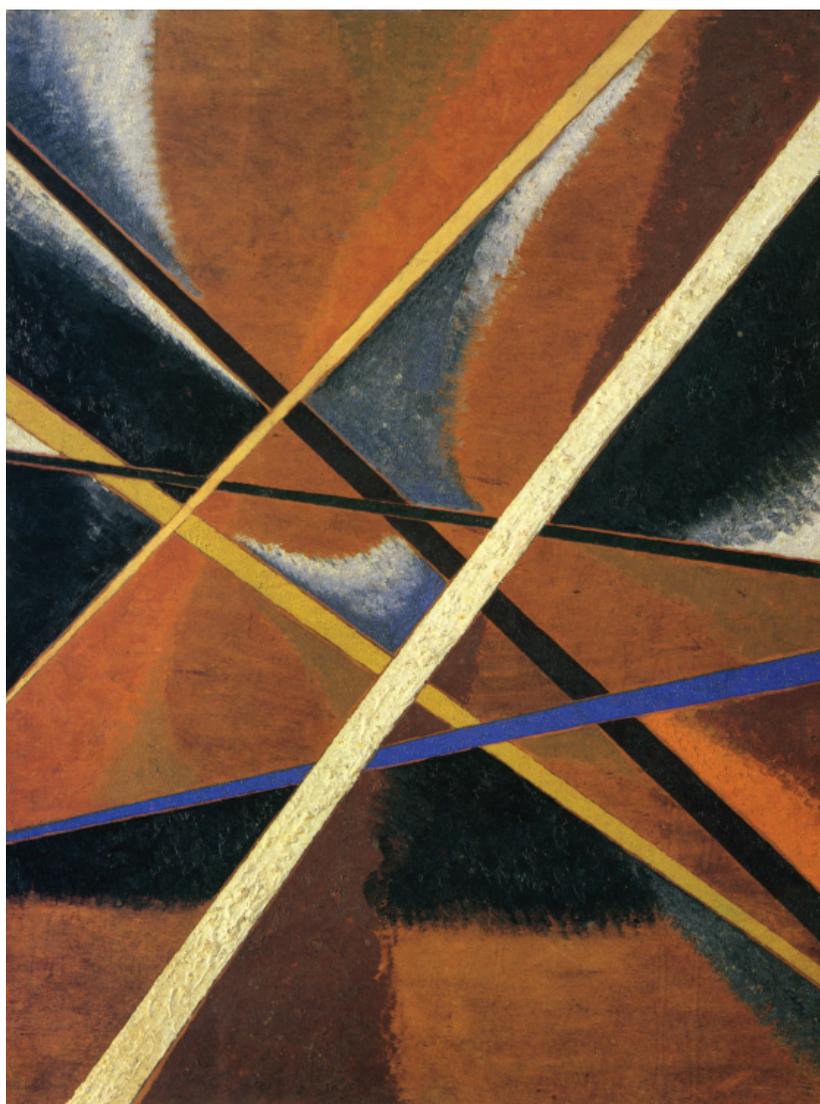
Л. С. Попова. «Гитара» (неокончена). 1914



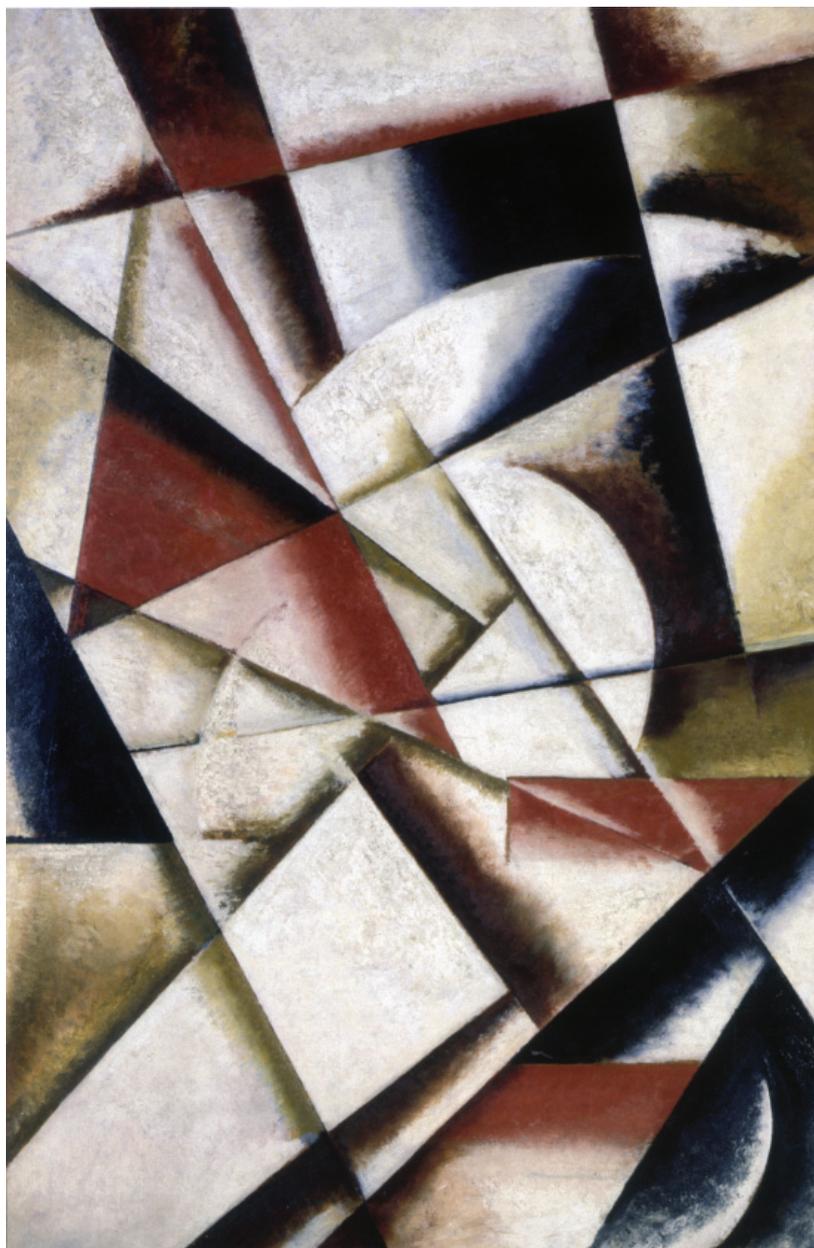
Л. С. Попова. Живописная архитектура. Черное, красное, серое. 1916



Л. С. Попова. Конструкция. 1920



Л. С. Попова. Пространственно-силовое построение. 1921



А. А. Веснин. Живописная композиция. 1921



А. А. Веснин. Цветовая композиция. 1917



А. А. Веснин. «Федра» Ж. Расина. Камерный театр. Эскиз декорации. Кубистический вариант. 1921–1922



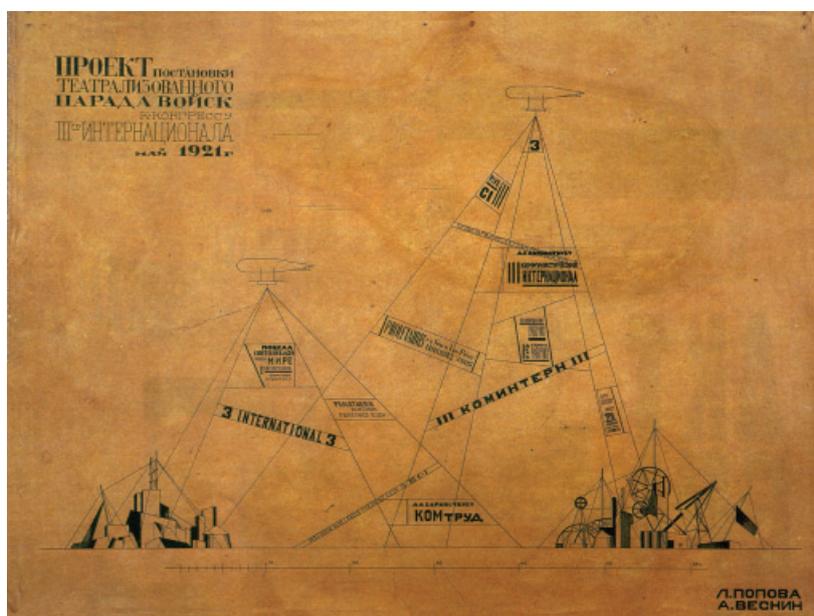
Л. С. Попова. «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Театр имени Мейерхольда. Установка. Чертеж сценической конструкции. 1922



Л. С. Попова. Продежда
актера № 3. 1921



Л. С. Попова. Продежда
актера № 5. 1921



Л. С. Попова. «Проект постановки театрализованного парада войск к конгрессу III Интернационала. Май 1921 г.». Чертеж массового действия «Борьба и победа» (совместно с А. А. Весниным)



А. А. Веснин. «Федра» Ж. Расина.
Камерный театр. Эскиз костюма
Федры. Кубистический вариант.
1921–1922



А. А. Веснин. Здание отделения газеты
«Ленинградская правда» в Москве.
Конкурсный проект
(совместно с В. А. Весниным). 1924