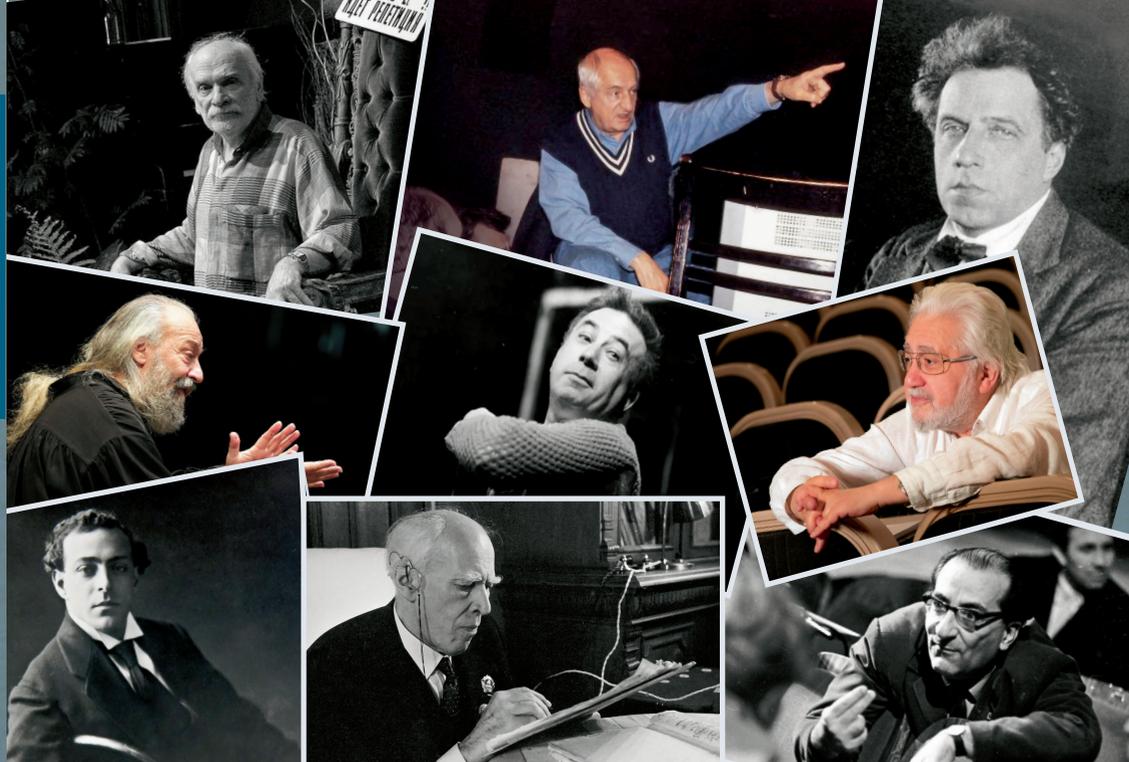


*А. Ю. Ряпсов,
составитель и редактор
коллективного исследования
«Премьеры БДТ: рецензии,
документы, архивные материалы».*

А. Ю. Ряпсов

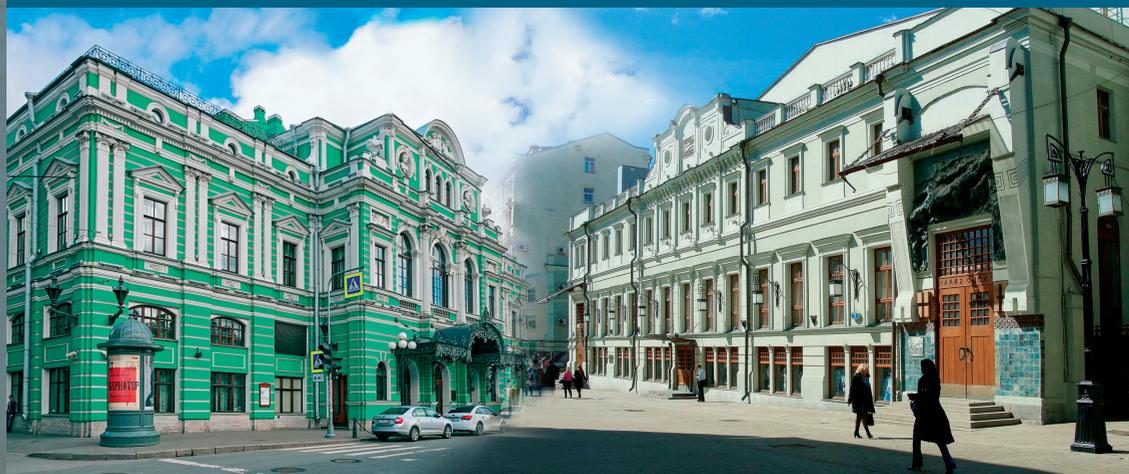
**РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА:
системы, направления, концепции, идеи**

В учебно-методическом пособии представлена авторская концепция возникновения, становления и развития русской театральной режиссуры XX века. Дается характеристика театральным системам К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, системе игрового театра Е. Б. Вахтангова и актерскому методу М. А. Чехова. Приводятся важнейшие театральные концепции и ключевые сценические идеи Н. Н. Евреина, В. Н. Соловьева, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. М. Эйзенштейна и др. Представлены основные параметры режиссерских методологий О. Н. Ефремова, Г. А. Товстоногова, Ю. П. Любимова, А. В. Эфроса, М. А. Захарова, А. А. Васильева, П. Н. Фоменко и Л. А. Додина. Непосредственными адресатами пособия являются аспиранты научной специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства», но 25-летний опыт преподавательской работы автора в высшей школе позволяет утверждать, что корпус креативных идей, содержащихся в пособии, представляет интерес как для театральных специалистов-практиков (режиссеров, продюсеров, художников и актеров), так и для широкого круга любителей сценического искусства



А. Ю. Ряпсов

**РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ
ИСКУССТВО XX ВЕКА:
системы, направления,
концепции, идеи**



Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

А. Ю. Ряпосов

**РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ
ИСКУССТВО XX ВЕКА:
системы, направления,
концепции, идеи**

Учебно-методическое пособие для аспирантов,
обучающихся по специальности 17. 00. 09
«Теория и история искусства»

Санкт-Петербург
 *Астерион*
2022

Рецензенты:

Е. А. Ткачева, кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена; *Е. А. Слесарь*, кандидат искусствоведения, доцент, руководитель магистерской программы кафедры «Режиссуры театрализованных представлений и праздников» Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК); *С. А. Филитова*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора историкологии РИИИ.

Утверждено и рекомендовано к печати на заседаниях Учебно-методического совета РИИИ 20 декабря 2021 года и 19 января 2022 года.

Ряпосов, А. Ю.

Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи : учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. — СПб. : Астерион, 2022. – 244 с.

ISBN 978-5-00188-153-7

В учебно-методическом пособии представлена авторская концепция возникновения, становления и развития русской театральной режиссуры XX века. Дается характеристика театральным системам К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, системе игрового театра Е. Б. Вахтангова и актерскому методу М. А. Чехова. Приводятся важнейшие театральные концепции и ключевые сценические идеи Н. Н. Евреинова, В. Н. Соловьева, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. М. Эйзенштейна и др. Представлены основные параметры режиссерских методологий О. Н. Ефремова, Г. А. Товстоногова, Ю. П. Любимова, А. В. Эфроса, М. А. Захарова, А. А. Васильева, П. Н. Фоменко и Л. А. Додина. Непосредственными адресатами пособия являются аспиранты научной специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства», но 25-летний опыт преподавательской работы автора в высшей школе позволяет утверждать, что корпус креативных идей, содержащихся в пособии, представляет интерес как для театральных специалистов-практиков (режиссеров, продюсеров, художников и актеров), так и для широкого круга любителей сценического искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ ОТ АВТОРА.....	4
ВВЕДЕНИЕ	6
РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	17
Становление искусства режиссуры и организация Московского Художественного театра (МХТ).....	18
Драматургическая поэтика А. П. Чехова и сценическая методология МХТ.....	28
Театр-студия на Поварской (1905) и система Станиславского. Спектакль «Гамлет» Э.-Г. Крэга и К. С. Станиславского.	44
Первая студия МХТ (1912) и система Станиславского	44
Режиссура В. Э. Мейерхольда	57
Режиссура Н. Н. Евреинова	123
Режиссура А. Я. Таирова.....	132
Система игрового театра Е. Б. Вахтангова.....	145
Метод М. А. Чехова	145
РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	163
Театральная оттепель 1950-х годов.....	164
Театр-студия «Современник»: первое десятилетие.....	167
Г. А. Товстоногов и БДТ в 1960-е годы	174
Ю. П. Любимов и Театр на Таганке в 1960-е годы.....	185
А. В. Эфрос в 1960-е годы.....	196
Режиссура М. А. Захарова	207
Режиссура А. А. Васильева	223
Режиссура П. Н. Фоменко.....	230
Режиссура Л. А. Додина	235
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	241
ОБ АВТОРЕ.....	242

ВСТУПЛЕНИЕ ОТ АВТОРА

Представленный здесь текст отражает мои научные интересы и является авторским историко-теоретическим изложением взглядов на процессы, происходившие в русском режиссерском театре XX века. Прделанная работа — это, прежде всего, дань уважения и памяти моим Учителям Ларисе Георгиевне Пригожиной (1937–2017) и Галине Владимировне Титовой (1937–2019). Но это и итог четвертьвекового опыта преподавания истории русского театра студентам всех специальностей, а также магистрантам и аспирантам Театральной академии (СПбГАТИ) — Института сценических искусств (РГИСИ); работы с аспирантами в качестве научного руководителя в Российском институте истории искусств (РИИИ); чтения лекций студентам-актерам театрального отделения филологического факультета Санкт-Петербургского университета (СПбГУ); занятий с режиссерами-магистрантами кафедры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского института культуры (СПбГИК). И этот опыт позволил многие положения, связанные с историей русского режиссерского театра XX века, излагать по-своему.

Учебно-методическое пособие адресовано аспирантам, обучающимся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». Текст пособия представляет собой предельно сконцентрированное выражение основных театральных идей и сценических процессов, имевших место в русском режиссерском театре XX столетия. Я позволил себе опереться на педагогический опыт В. Э. Мейерхольда, который в работе с учениками не склонен был «разжевывать» для них учебный материал, а предлагал лаконично сформулированный концепт, содержание которого ученикам предстояло открыть, усвоить или, возможно, опровергнуть.

Изложенные в пособии материалы отнюдь не являются истинами в последней инстанции, в современной науке о театре по многим из представленных здесь фигур существуют иные взгляды. К каждому разделу дается список литературы, самостоятельное изучение которой аспирантами даст им возможность сопоставить предлагаемые мною положения и идеи с другими точками зрения, позволит выработать собственное суждение. Контрольные вопросы помогут ориентироваться в материале, направят внимание на самые важные мысли, положения, идеи. Завершают каждый раздел Примечания, номера примечаний приводятся в тексте в квадратных скобках.

Сведения о тех или иных спектаклях в пособии используются только тогда, когда необходимо проиллюстрировать или подтвердить какую-то идею или концепцию.

Пособие разделено на две части, посвященные, соответственно, искусству русского режиссерского театра первой и второй половины XX века. Обоснованность такого деления будет ясна после прочтения Введения к данному пособию.

В пособие намеренно не включен материал, связанный с постмодернистским театром, перформативным искусством, постдраматическим театром и т. д. В русском режиссерском театре названные сценические формы в полной мере проявили себя уже в 2000-е и в 2010-е годы и еще не стали достоянием истории как таковой, а значит в настоящее время должны изучаться в рамках дисциплины «Актуальные проблемы современного сценического искусства» или какой-либо аналогичной.

Пособие адресовано аспирантам, но, как показывает моя преподавательская практика, вполне может быть интересным и студентам, так или иначе связанным со сценическим искусством: режиссерам, актерам, художникам-сценографам, продюсерам, театроведам, магистрантам-исследователям театра, а также — заинтересованным любителям театра.

9 декабря 2021 года.

А. Ю. Ряпосов

ВВЕДЕНИЕ

Русскому режиссерскому театру, начало которого принято отсчитывать от даты 14 (26) октября 1898 года — даты открытия Московского Художественного театра (МХТ), в настоящее время чуть более двенадцати десятков лет. При этом история русского режиссерского театра распадается на два больших периода: на театр первой половины XX века и на театр второй половины XX века (включая и начало текущего XXI столетия).

Русский режиссерский театр первой половины XX века — это период возникновения искусства режиссуры в ее современном понимании, это время появления различных *театральных направлений* и время возникновения, развития, становления и распада *театральных систем*.

Следует сразу оговорить, что термин «театральная система» в дальнейшем используется в узком и широком смыслах.

Театральная система в *узком смысле* — это предложенная *авторами театральных систем* оригинальная и целостная *концепция актера* (концепция *актерской техники; актерский метод*), а именно: система К. С. Станиславского [1]; биомеханика В. Э. Мейерхольда; система А. Я. Таирова [2]; игровой театр Е. Б. Вахтангова; актерский метод М. А. Чехова; методология очуждения (остранения) в эпическом театре Б. Брехта.

Театральная система в *широком смысле* — это все аспекты авторской *режиссерской методологии*: принципы работы с драматургией, особенности трансформации исходного литературного материала в собственно режиссерский сюжет; принципы развертывания режиссерского сюжета во времени, драматургические законы построения сценического действия, композиционные приемы и методы; принципы развертывания режиссерского сюжета в пространстве, особенности работы с художником; методология работы с актером (театральная система в *узком смысле*); принципы взаимодействия сцены и зрительного зала; и проч.

В режиссерском театре, в отличие от театра дорежиссерского, пьеса перестала быть *основой спектакля*; пьеса, инсценировка и любая другая литературная основа — это всего лишь *материал* для сочинения режиссером как *автором спектакля* своего собственного *режиссерского сюжета* будущей постановки.

Термин «автор спектакля» — термин поздний и вполне *авторский*, впервые появился, как известно, в 1923 году на афише мейерхольдовской постановки «Земля дыбом», которой открылся ТИМ (Театр имени Вс. Мейерхольда). В афише каждой своей последующей тимовской

работы Мастер неизменно указывал, что он, Мейерхольд, «автор спектакля» (так продолжалось до 1936 года, к тому времени сочинение на основе пьесы своего собственного режиссерского сюжета стало занятием попросту опасным; такой процесс получил название «пустое формотворчество» или — «формализм», о чем — чуть позже).

Но и в 1898 году К. С. Станиславский, сочиняя *мизансцену* (режиссерский план) «Царя Федора Иоанновича» по трагедии А. К. Толстого или *мизансцену* «Чайки» на основе чеховской комедии, действовал вполне как *автор спектакля*, а именно: он действительно сочинял *сценический текст* собственного авторского произведения — спектакля.

Авторство режиссера, помимо сочинения режиссерского сюжета, заключалось еще и в том, что постановщик на основе придуманного им текста должен был решить *парадоксальную задачу*: собрать коллектив сотворцов (актеров, художников, композиторов, балетмейстеров и пр., ведь театр — дело коллективное) и, с одной стороны, навязать им свой замысел будущей постановки, заразить их этим замыслом, увлечь им; и, одновременно, предоставить каждому из сотворцов свой участок для реализации собственных творческих устремлений, не дав при этом коллективу превратиться в пресловутых лебедя, рака и щуку.

Возникновение на рубеже XIX–XX веков фигуры режиссера как автора спектакля привело к тому, что среди постановщиков-практиков стали появляться режиссеры, которые выступали в роли своего рода *философов театра*, а именно — они задавались вопросом: «Что такое театр в принципе?». Очевидно, что однозначного ответа на данный вопрос не существовало и не существует, и ответы предлагались самые разные, порой — прямо противоречащие один другому. К. С. Станиславский считал, что театр — это жизнь. Н. Н. Евреинов, напротив, полагал, что жизнь — это театр, что жизнь должна быть устроена по законам театра (концепция *театрализации жизни*). Согласно воззрениям В. Э. Мейерхольда, театр — это не жизнь, а условное искусство, Условный театр. По мысли А. Я. Таирова, театр, конечно, искусство условное, но при всем том — это только театр (концепция *театрализации театра*), точнее — это театр эмоции, театр эмоционально насыщенных форм. И т. д., и т. п. Уже упомянутые режиссеры и постановщики, оставшиеся неназванными, реализовали в своей практической работе собственное понимание сущности театра, выступив, таким образом, родоначальниками различных *театральных направлений* (или, если использовать определение П. А. Маркова, *театральных течений*) в 1900-е, в 1910-е и в 1920-е годы.

В тот же период времени среди родоначальников различных театральных направлений мы можем выделить режиссеров, которых мы сегодня называем *авторами театральных систем*, то есть, как уже говорилось, — авторами оригинальных и целостных *концепций актера*. Из перечня, приведенного выше, видно, что таковых — шестеро, из них пятеро — принадлежат русскому драматическому театру. Именно их системы возникли и развивались в 1900-е, в 1910-е и в 1920-е годы; в своих существенных чертах российские театральные системы вполне сложились к середине 1920-х годов и получили широкое практическое применение в деятельности соответствующих режиссеров.

Что касается театральной системы Б. Брехта, то данная методика сформировалась чуть позже и не успела оказать влияние на российскую сцену 1920-х годов, а в дальнейшем, в сталинскую эпоху, брехтовская система как ярко выраженная форма условного театра не имела шансов проникнуть на подмостки советских театров. Начало такому процессу проникновения положили гастроли в СССР 1957 года Театра «Берлинер ансамбль» (Berliner Ensemble) уже в совершенно иную эпоху — во второй половине XX века, в эпоху оттепели и после смерти Брехта, последовавшей в 1956 году [3].

Сталинская эпоха 1930-х, 1940-х и начала 1950-х годов — это время *распада* российских театральных систем. Наиболее существенных тому причин, по меньшей мере, *три*.

Первая причина — специфически российская, точнее — *советская*, связанная с политикой компартии нашей страны и советского государства.

1920-е годы в стране победившего пролетариата — годы относительно *либеральные*, допускавшие в определенных пределах *многовариантность* общественных форм развития. Внутри партии большевиков существовало множество различных групп и течений (И. В. Сталин, Л. Д. Троцкий, Л. Б. Каменев и Г. Е. Зиновьев, Н. И. Бухарин и др.), представлявших очень широкий спектр программ, платформ и представлений о том, каково должно быть будущее СССР. Благодаря НЭП (Новой экономической политике) в хозяйственной деятельности допускались различные формы собственности — государственная, частная, смешанная. Во всех основополагающих направлениях искусства (литература, театр, кинематограф, изобразительное искусство и проч.) бурно развивались различные художественные направления и создавались творческие группировки и объединения (о театре уже было сказано; в качестве другого примера, в литературе — это направления: акмеисты, футуристы, имажинисты, конструктивисты и т. д.; объединения:

Серапионовы братья, ЛЕФ, обэриуты и т. п., не исключая и такую организацию, как РАПП).

На рубеже 1920-х — 1930-х годов в связи с «великим переломом» и «наступлением социализма по всему фронту» названным процессам пришел конец. Победивший во внутрипартийной борьбе И. В. Сталин приступил к построению *советской империи* как *тоталитарного государства*, где многообразию чего-либо — не было места. В сфере идеологии — только марксизм-ленинизм в сталинской транскрипции; в экономике — только госсобственность, в рамках которой сталинские колхозы — лишь новая форма крепостной зависимости; по аналогии, в искусстве вообще, в том числе и в искусстве сценическом, сталинское государство из всего многообразия форм должно было выбрать какую-то одну. Что, собственно, и было сделано.

В области сцены выбор партии и государства пал на искусство Московского Художественного Академического театра и, соответственно, систему К. С. Станиславского. Важно подчеркнуть, что никаких прямых указаний или постановлений на данный счет не существовало, судьбы театральных течений прояснялись прямо по ходу разворачивающихся исторических событий.

Не стоит игнорировать тот общеизвестный факт, что И. В. Сталин любил Московский Художественный театр, ходил на поставленные там спектакли, которые смотрел из специально оборудованной правительственной ложи, принимал активное участие во внутренних делах этого театра. Ни ТИМ, ни Камерный театр вождь не посещал, правительственных лож в этих театрах не было.

В 1931 году МХАТ был изъят из ведения Народного Комиссариата Просвещения РСФСР и подчинен Президиуму ЦИК СССР, а в январе 1932 года получил статус МХАТ СССР и подтверждение прямого подчинения советскому правительству (Президиуму ЦИК СССР) [4]. Показательно, что вслед за переменами положения МХАТ в ряду других сценических коллективов, в том же 1932 году были распущены все художественные объединения, включая и РАПП. А ведь именно рапповские лидеры неизменно квалифицировали театр, созданный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, как «пережиток прошлого», как театр интеллигентский и, в сущности, буржуазный.

Вместо множества различных художественных группировок и творческих объединений в 1934 году на Первом съезде писателей СССР был создан Союз писателей СССР как орган управления литературным процессом и контроля за деятельностью творческих кадров. По образцу СП СССР и вслед за ним были созданы аналогичные творческие союзы:

Союз художников, Союз композиторов, Союз журналистов и проч. Нужно заметить, что *Союз театральных деятелей* (СТД) создан не был, но на тот момент давно уже существовала общероссийская общественная организация сценических деятелей, изменившая в 1932 году в очередной раз название на такой вариант: ВТО (Всероссийское театральное общество), имевшее статус творческого объединения. ВТО было вполне способно выполнять функции творческого союза, подразумевавшиеся партией и правительством, и только в 1986 году, в эпоху Перестройки, ВТО было преобразовано в СТД РСФСР, а в 1992 году, в связи с исчезновением СССР, с прекращением в нашей стране совершенствования социализма и строительства коммунизма, превратилось в СТД Российской Федерации (СТД РФ).

В период подготовки Первого съезда писателей СССР (1932–1934 годы) была сформирована концепция *социалистического реализма* как единственного в СССР художественного направления и, соответственно, творческого метода.

МХАТ с его искусством *психологического реализма* и актерский метод К. С. Станиславского, предполагавшее максимально полное перевоплощение и правдивое проживание актером чувств и эмоций другого человека, оказались наиболее близкими к требованиям, которое предъявляло советское государство театральному искусству. На этом фоне все попытки В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова позиционировать себя хоть в какой-то степени реалистами (мейерхольдовское определение середины 1920-х годов «музыкальный реализм», формула Мастера 1930-х годов «я реалист, только в острой форме»; таировские термины 1920-х — 1930-х годов «конкретный реализм», «динамический реализм» и «структурный реализм») выглядели не слишком убедительно.

С точки зрения советского государства выбор искусства МХАТа в качестве единственного театрального направления в СССР был выбором верным, поскольку мхатовский психологический реализм — наиболее простая сценическая форма и, следовательно, наиболее доступная в отношении зрительского восприятия, вполне способная наилучшим из всех возможных вариантов решать поставленные перед советским театром социальные задачи для самой широкой зрительской аудитории.

На судьбах театральных течений и, соответственно, театральных систем сказалось еще одно обстоятельство. На рубеже 1920-х — 1930-х годов классическая драматургия оказалась под фактическим запретом как литература, рассказывающая о давно прошедших временах; драматические театры повсеместно должны были ставить только *современные советские пьесы*, то есть — драматургию, в которой была зафиксирована

новая советская жизнь и выведен новый советский человек. Данную драматургию не нужно было режиссировать, так как предполагалось, что уже в самой пьесе присутствовало все необходимое содержание. Задача режиссера сводилась лишь к тому, чтобы максимально точно перенести на сцену это заключенное в пьесе содержание и предоставить актерам возможность воплотить его в непосредственной игре соответствующих ролей (и, тем самым, режиссеру — «умереть в артисте»).

Такое положение дел означало фактический запрет на режиссуру и частичное возвращение к дорежиссерскому театру. Безусловный лидер театрального процесса 1920-х годов, *режиссер* в 1930-е и последующие годы сталинской эпохи уступил ведущую роль в театре *драматургу* и *актеру*. Стоит ли удивляться, что ключевой и самой значащей фигурой драматической сцены 1930-х годов стал В. И. Немирович-Данченко [5], чье театропонимание (театр есть пьеса, которая должна быть воплощена на сцене с минимальными потерями; художественные особенности пьесы диктуют те постановочные средства, которые должны быть использованы) почти идеально совпало с требованиями времени.

Продолжающаяся в 1930-е годы практика В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова сочинять на основе драматургии собственные режиссерские сюжеты рассматривались властью имущими и ангажированной критикой как *пустое формотворчество* (бессодержательное, ибо, как говорилось выше, содержание было уже заложено непосредственно в пьесе) и квалифицировалось как *формализм* с неизбежно вытекающими последствиями — цензурными (запреты спектаклей), организационными (закрытие ГосТИМа в 1938 году) и личностными (арест в 1939-м и гибель Мейерхольда в 1940 году).

Вторая причина распада театральных систем — уход из жизни их основателей. Смерть Е. Б. Вахтангова в 1922 году. Невозвращение М. А. Чехова на родину в 1928 году и последовавшее вслед за этим символическое «умирание» на территории СССР наследия великого актера, педагога и деятеля театра, фактически продолжавшееся более чем полвека, вплоть до эпохи Перестройки, когда появилась возможность издать его «Литературное наследие» [6] и другие работы. Кончина К. С. Станиславского в 1938 году. Ликвидация ГосТИМа как «чужого театра» в 1938 году, арест В. Э. Мейерхольда и расправа над ним). Изгнание А. Я. Таирова из Камерного театра в 1949 году и его кончина в 1950-м.

С оставшимися без авторского присмотра театральными системами происходило то же самое, что и с оставленными без хозяйского надзора домами: они ветшали и постепенно разрушались. Показательна в этом

смысле судьба системы Станиславского. Несмотря на всяческую поддержку со стороны советского государства, стремившегося превратить Станиславского в театрального пророка, а его «учение» — в непререкаемый театральный догмат, система как целостное авторское сочинение Станиславского — не сохранилась. Ученики Станиславского, работавшие с ним в разные годы жизни и сталкивавшиеся, соответственно, с разными стадиями развития и модифицирования методик работы актера над собой и над ролью, овладевали и в дальнейшем развивали освоенные ими навыки и подходы. При этом каждый из них искренне полагал, что его версия сценической методики и есть система Станиславского как таковая. Вполне закономерным был результат, когда модификаций «системы» становилось все больше и больше. Достаточно привести один пример: работавшие с К. С. Станиславским в последние его годы жизни М. Н. Кедров и М. О. Кнебель продолжили эксперименты своего учителя, но «метод физических действий» в версии Кедрова и «метод действенного анализа» Кнебель — это методологически довольно далеко отстоящие друг от друга модификации системы. В свою очередь, этюдный метод репетиций, полученный А. В. Эфросом и А. А. Васильевым «из первых рук» — непосредственно от М. О. Кнебель, использовался Эфросом и Васильевым по-разному и для разных целей, а следовательно — в свою очередь неизбежно по-своему модифицировался каждым из режиссеров.

И вот тут самое время сформулировать *третью причину* распада театральных систем. Причину, как представляется, наиболее важную.

Если продолжить аналогию «театральная система — дом» [7], то наибольший ущерб брошенные их владельцами дома несут не столько от естественных процессов разрушения, сколько от собственников других зданий и сооружений, которые готовы при случае «прихватить» то одно, то другое из того, что, как им кажется, «плохо лежит».

Не авторы театральных систем, но каждый из массива реально работавших режиссеров-практиков *вполне справедливо* могли предположить, что они *вправе* в своей каждодневной постановочной работе пользоваться приемами и методами *разных театральных систем*, сплошь и рядом — приемами и методами *вполне разнородными* [8].

Например, по *способу существования актера* одни эпизоды спектакля (воспользуемся терминологией Станиславского) могли решаться в духе *театра переживания*, а другие — в технике *театра представления*; и в той же постановке, уже при определении принципов выстраивания последовательности событий, вполне были допустимы и традиционные методы компоновки действия на основе *причинно-следственных*

связей, и заимствованные, к примеру, из мейерхольдовской практики *монтажные способы* структурирования действия.

Подводя итоги развития режиссерского театра первой половины XX века, можно констатировать, что к середине 1950-х годов театральных систем как таковых больше нет, как нет их и в театре другого периода: в театре второй половины XX — начала XXI веков.

Показательно, что и театральный система Б. Брехта не сохранилась в своем «чистом виде». Ни П. Брук, ни Дж. Стрелер за пределами нашей страны, ни, к примеру, Ю. П. Любимов на российской почве — никоим образом не стремились в своих спектаклях воспроизвести брехтовскую методику в ее каноническом, разработанном Брехтом виде, но извлекали и «присваивали» из нее то, что им было необходимо для решения их собственных театральных задач, неизбежно трансформируя и видоизменяя «присвоенное».

Наука о театре, изучающая русский театр второй половины XX (включая и начало XXI веков), не оперирует терминами «система Г. А. Товстоногова», «система Ю. П. Любимова», «система А. В. Эфроса», «система П. Н. Фоменко», «система М. А. Захарова», «система А. А. Васильева», «система Л. А. Додина» и т. д., поскольку, как было сказано выше, в театре этого времени *театральных систем больше нет*. С точки зрения режиссерской методологии весь театр и данного времени, и, по меньшей мере, ближайшего обозримого будущего — это *театр эклектичный* [9]. Театр, в котором перемешаны в различных пропорциях приемы и методы, принадлежавшие в сценическом искусстве первой половины XX века той или иной театральной системе и имевшие в данной системе вполне определенное место как *элементы целого*. Ныне это компоненты и слагаемые общего для всех и вполне доступного для всех (от любителей до профессионалов) *театрального языка*.

Итак, как уже было сказано, термин «система» к театру второй половины XX — начала XXI веков *не применим*. Мы говорим либо «театр такого-то» (например, «театр Г. А. Товстоногова», «театр Ю. П. Любимова», «театр А. В. Эфроса», «театр П. Н. Фоменко», «театр М. А. Захарова» и т. д.), либо «режиссерская методология такого-то» (например, «режиссерская методология Анатолия Васильева», «режиссерская методология Льва Додина», «режиссерская методология Валерия Фокина», «режиссерская методология Юрия Бутусова», «режиссерская методология Льва Эренбурга» и т. д.). Еще варианты: «режиссерская манера такого-то», «режиссерский почерк такого-то».

В дальнейших рассуждениях имеет смысл провести параллель между *обычным языком* (русским, английским, французским и проч.)

и языком театральным. Если мы овладели лексикой традиционного языка и усвоили правила соединения слов в предложения, то мы, в принципе, способны сделать любое *высказывание* — словами выразить мысль или описать владеющие нами чувства. Договоримся, по аналогии, что *театральный язык* — это набор приемов и методов, опираясь на которые актер, художник или режиссер могут сделать *театральное высказывание*: актер — подготовить роль, художник — создать сценографию, режиссер — поставить спектакль в целом.

Продолжая логику параллелей языков, обычного и театрального, сформулируем следующее. Когда человек в детстве осваивает родной язык, а позднее — пытается выучить какой-либо иностранный язык, то из всего словарного запаса соответствующего языка человек осваивает лишь часть, большую или меньшую, формируя тем самым свой *собственный словарь* — тот набор лексики, которым человек реально пользуется в повседневной жизни. Кроме того, каждому человеку присуща *индивидуальная манера* слагать слова письменно и устно — индивидуальная манера писать и индивидуальная манера говорить.

Нечто аналогичное происходит и в процессе профессионального становления актеров, художников и режиссеров. Обучаясь в театральных вузах по более или менее сходным программам и в достаточно похожих условиях и потенциально имея доступ ко всему арсеналу методов и средств, накопленных мировым театром за две с половиной тысячи лет его существования, — будущие актеры, художники и режиссеры в зависимости от совершенно не поддающегося учету количества факторов (врожденные способности и таланты; особенности психофизики; унаследованные через коллективное бессознательное и приобретенные в детстве комплексы; мироощущение и представления о человеке и мире; культурный и образовательный уровень; любимые в детстве герои сказок, подростковые кумиры, великие деятели театра, которым бы хотелось наследовать в зрелом возрасте; встретившиеся на жизненном и творческом пути педагоги и наставники; и проч.) вольно и невольно отбирают и осваивают те приемы, методы и навыки, которые представляются им органичными, верными и актуальными для того типа театра, которым им хотелось бы заниматься.

Так формируется индивидуальный «театральный словарь» и индивидуальная творческая манера, которая в определенный момент времени превращается в достаточно устойчивый и вполне узнаваемый *художественный почерк*. Безусловно, изменения в творческой манере могут происходить на протяжении всей творческой жизни художника, и все же, начиная с некоего поддающегося фиксации момента времени,

изменения в творческой методологии перестают быть радикальными и кардинальными и начинают носить характер дополнений и уточнений, модифицирующих сложившуюся творческую технологию. Это, опять же, не есть хорошо и не есть плохо, а есть реально имеющая данность.

И последнее.

Всякая режиссура складывается из двух компонент. Первая компонента — это *мироощущение* и *миропонимание* постановщика, данное слагаемое определяет те *сюжеты*, к которым тяготеет режиссер и которые он как художник хочет донести до театральной публики. Вторая компонента — это собственно *постановочная техника*, набор *постановочных приемов*, с помощью которых режиссер сценически воплощает волнующий его сюжет.

Примечания

1. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко выступили как создатели МХТ — МХАТ, но не существует системы Немировича-Данченко, поскольку последний пришел в режиссуру, будучи профессиональным драматургом. По вполне понятным причинам Немирович-Данченко основой театра считал пьесу, под ее художественные особенности он подбирал те или иные средства сценического воплощения, что и означало отсутствие системного подхода к режиссуре.
2. Сегодняшнее состояние театроведения с полной уверенностью позволяет говорить, что у А. Я. Таирова имелась и оригинальная концепция актера, и развитые методики подготовки артистов; другое дело, что данная сторона творчества создателя и лидера Московского Камерного театра недостаточно изучена и еще ждет своего исследователя.
3. О том, как происходило взаимодействие брехтовской театральной методологии и советского театра во второй половине 1950-х — в 1960-е годы, как для освоения советской сценой в 1960-е — 1970-е годы были востребованы приемы и методы из арсенала методологий К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова, подробнее см., напр.: Рудницкий К. Л. Уроки Брехта // Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 286–342.
4. См. подробнее: Золотницкий Д. И. Академические театры на путях Октября / ЛГИТМиК. М.: Искусство. Ленингр. отделение, 1982. С. 279.
5. К. С. Станиславский в 1930-е годы фактически выпал из реального театрального процесса и по состоянию здоровья, и в связи с его все увеличивающимся влечением к педагогике и совершенствованию собственной актерской системы.

6. См.: Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986.
7. Метафора «театральная система — дом», как представляется, хорошо коррелируется с концепцией «театра-дома», предложенной МХТ — МХАТ.
8. В. О. Семеновский в начале 1980-х годов писал о том, что современные ему режиссеры не готовы «осмыслить собственные усилия в широком историческом контексте», что «свою “родословную” они вычисляют лишь до первого колена, воспринимая непосредственных предшественников (имеются в виду Н. П. Охлопков, Г. А. Товстоногов и т. д. — А. Р.) <...> как единственную точку отсчета». И далее: «<...> достижение учениками духовной зрелости зависит от того, способны ли они в определенный момент увидеть в своих учителях не законодателей и, с другой стороны, оппонентов, но посредников (посредников для обращения к театру их предшественников — В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, прежде всего. — А. Р.). Иначе внутренний диалог с учителями, даже субъективно критический, объективно всегда будет ученически робок и по существу непринципиален». — См.: Семеновский В. Темп — 1806 // Театр. 1982. № 7. С. 58.
9. Понятие «эkleктика» и производные от него термины в настоящем исследовании используются не как понятия *оценочные*, но как термины *сущностные*. Эkleктичность театра второй половины XX века (включая и начало XXI столетия) — это не есть плохо и это не есть хорошо, а просто — так есть, таковая сценическая реальность.

◆ РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ
ИСКУССТВО ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

СТАНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА РЕЖИССУРЫ И ОРГАНИЗАЦИЯ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА (МХТ)

Театральная режиссура, как и подавляющая часть новейших направлений в искусстве, возникла и начала процесс становления не в России. И, прежде чем вести разговор о режиссуре в отечественном театре, имеет смысл обозначить основные этапы становления постановочного искусства в Европе, это позволит понять, в чем русская режиссура выступала как преемник европейского постановочного искусства, а в чем — была оригинальна и прокладывала новейшие пути развития режиссуры как общеевропейского искусства.

Режиссура — искусство аналитическое, тесно связанное с уровнем развития науки, и неслучайно разговор о европейской режиссуре начинается с театра Англии — мирового индустриального лидера в середине XIX века. Первым режиссером в современном понимании считается Чарлз Кин (Charles John Kean; 1811–1868), который в 1850–1859 годы работал в Лондоне, в «Принсес-тиэтр», и, как и положено английскому режиссеру, много ставил пьесы У. Шекспира, при этом строил свои спектакли исходя не из поэтики шекспировской драматургии, но опирался на законы *зрелища* в духе викторианского мироощущения. Кин использовал сложные массивные декорации, требовавшие много времени на чистую перемену, и поэтому перемонтировал пьесы Шекспира, стремясь в рамках установленного оформления сыграть максимум эпизодов. Зрелищность определяла структуру и смысл спектакля, а не драматургический материал, поэтому шекспировская «Буря» привлекала внимание не своим философским и мировоззренческим содержанием, но возможностью показать морской шторм и гибель корабля, полеты Ариэля, чудище Калибана и пр. Становление искусства режиссуры было непосредственно связано и со становлением исторической науки, и Кин в постановочной работе пользовался историческими материалами. Так, при постановке романтической драмы Байрона «Сарданапал» (1853), где фигурирует Восток вообще, Кин при работе над гримами и костюмами героев опирался на фрески, открытые при археологических раскопках Ниневии — столицы древней Ассирии.

Генрих Лаубе (Heinrich Laube; 1806–1884), немецкий прозаик, драматург и театральный деятель, в 1849–1967 годы руководил постановочной частью «Бургтеатра» в Вене и при постановке бытовых пьес уделял внимание не только манере произносить слова, но заполнению пауз между ними и выявлению того, что скрывалось за произносимым текстом. Иными словами, эксперименты Лаубе находились в той зоне режиссерских исканий, которые в МХТ получают названия «подводное течение» или *подтекст*.

Мейнингенский театр существовал в 1870-е — 1890-е годы как гастрольный театр. Герцог Георг II Мейнингенский в 1871 году утратил власть над своим карликовым государством в связи с процессом объединения Германии и, будучи художником-любителем, сосредоточился на искусстве сцены, непосредственно режиссером труппы выступал Людвиг Кронек (Ludwig Chronegk; 1837–1891). Мейнингенский театр в 1885-м и в 1890-м годах приезжал на гастроли в Россию, в период вторых гастролей спектакли мейнингенцев посещал К. С. Станиславский, на которого немецкие постановки произвели сильное впечатление.

Мейнингенский театр открыл исторически первый режиссерский метод постановки — *метод исторической реконструкции*, то есть — ставится не пьеса, а реконструируется, воссоздается с максимальной полнотой та историческая эпоха, во время которой происходит действие. Метод предполагает изучение соответствующей исторической эпохи по книгам, музейным и архивным документам, изобразительным материалам (рисунки, гравюры, картины и пр.), а также — организацию *экспедиций* на реальные места событий. Наиболее известной постановкой Мейнингенского театра стал спектакль «Юлий Цезарь» по одноименной пьесе Шекспира, при его подготовке была организована поездка в Рим, где сохранилось достаточно много памятников эпохи конца Римской Республики и начала Римской Империи. Экспедицию в Рим отправлял и МХТ при работе над собственной постановкой «Юлия Цезаря» (1903).

Методология Мейнингенского театра предполагала *панорамную декорацию*, которая соединяла живописные фрагменты оформления с трехмерными жесткими станками (пратикаблями), доминирование асимметрии в декорации и диагонали в мизансценах. Здания представлялись не целиком, а лишь частью (прием *часть вместо целого*), чтобы создать ощущения продолжения декорации за пределами видимой сцены-коробки. Освещение и музыкальное сопровождение также решали задачу создания достоверной сценической среды. Мейнингенский театр использовал *индивидуализированную массовку*, когда каждому участнику народной сцены (или группе участников) предлагалась мини-роль с наличием определенного костюма, жеста или пластической позы, выкрика и т. д.

Сила Мейнингенского театра заключалась не в искусстве отдельных актеров, но в коллективной работе в рамках спектакля, в готовности исполнителей ролей подчинять собственную игру задачам создания целостной сценической постановки.

Андре Антуан (André Antoine; 1858–1943) создал в Париже в 1887 году Театр Либр (Свободный театр) и руководил им до 1894 года.

Это был *натуралистический театр*, опиравшийся на идеи Эмиля Золя и Ипполита Тэна и перенесший достижения натуралистической литературы в сферу сценического искусства. Коробка сцены — это всего лишь вырез из жизни, отделенный от зрительного зала «четвертой стеной», в рамках самой сцены жизнь (среда обитания) должна была воспроизведена с максимальной полнотой. В плане исполнительского искусства исповедовавшие натурализм актеры особое внимание уделяли проявлениям физиологических и психических особенностей персонажей, подробностям «жизни тела». Театр Либр положил начало движению свободных театров в Европе: например, Freie Bühne («Свободная сцена») Отто Брама (Otto Brahm; 1856–1912) в Берлине, к этому же движению без сомнения принадлежал и Московский Художественный театр.

Поэт Поль Фор (Paul Fort; 1872–1960) в 1890 году в Париже создал Театр д'Арт. В репертуар этого *символистского театра* входили представления на стихи поэтов-романтиков и поэтов-символистов, постановки пьес К. Марло и П.-Б. Шелли, спектакли по пьесе Рашильд (Rachilde; 1860–1953) «Мадам Смерть», постановки пьес М. Метерлинка «Непрощенная» и «Слепые» и др. Театр стремился изобразить на сцене неизобразимое и экспериментировал с различными средствами воздействия на зрителей — световыми, цветовыми и даже прибегал к использованию запахов. В противовес пространственной организации сцены в натуралистическом театре (3D-модель) здесь не использовалась глубина площадки, доминировали приближенные к рампе фронтальные мизансцены (2D-модель, «барельефные мизансцены»), отделенные от зрительного зала растянутым по порталу тюлем, который давал эффект «размытости» сценической картинки. С театром сотрудничали такие художники группы наби, как М. Дени, П. Боннар, К.-К. Руссель, Ж.-Э. Вюйар, П. Серюзье и др.

Профессиональный актер Орельен Мари Люнье-По (Auréliine Marie Lugné-Рoë; 1869–1940) в 1893 году создал в Париже Театр Эвр (Театр Творчество), в котором символистски интерпретировались пьесы, которые либо не были собственно символистскими, либо содержали символистские мотивы: «Росмерсхольм» и «Строитель Сольнес» Г. Ибсена, «Отец» А. Стриндберга, индийские драмы «Глиняная повозка» и «Перстень Шакунталы» — и др.

Французский символистский театр на полтора десятилетия опередил мейерхольдовские сценические эксперименты в Театре-Студии на Поварской и в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской в символистский период творчества В. Э. Мейерхольда 1905–1907 годов.

Уильям Поул (William Poel; 1852–1934) в 1880-е годы в Обществе любителей елизаветинского театра ставил драматургию Шекспира

в манере и приемах, близких театру елизаветинской эпохи, то есть эпохи Шекспира и его старших и младших современников. Принято считать, что именно Уильям Поул заложил основы *традиционалистского* подхода к постановочной работе, а его эксперименты на три десятка лет опередили *традиционализм* на русской сцене и, прежде всего, традиционализм В. Э. Мейерхольда 1910-х годов.

22 июня 1897 года в ресторане гостиницы «Славянский базар» произошла встреча Константина Сергеевича Станиславского (наст. фам. Алексеев; 1863–1938) и Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1858–1943). Беседа, которая лишь началась в ресторане, имела общую продолжительность восемнадцать часов, на ней обсуждалось открытие в Москве нового театра.

Станиславский, взявший такой сценический псевдоним для своих любительских работ в качестве актера и режиссера, был представителем богатой купеческой семьи Алексеевых и директором фамильной фабрики по производству канители (тонкой металлической нити, золотой, серебряной или медной). Станиславский проводил на фабрике первую половину дня, поэтому в созданном МХТ и в появившихся позднее студиях необходимы были люди, которые бы занимались делами полный день. В МХТ таким человеком стал В. И. Немирович-Данченко, профессиональный драматург, театральный критик и преподаватель Музыкально-драматического училища при Московском Филармоническом обществе; в Театре-студии на Поварской В. Э. Мейерхольд (1874–1940); в Первой студии МХТ Л. А. Сулержицкий (1872–1916); во Второй студии В. Л. Мчедлов (1884–1924); и т. д.

Если говорить о художественной программе будущего театра, то таковой практически не было. Станиславский и Немирович-Данченко точно знали, чего не должно быть в новом театре, а именно — присущего московскому императорскому Малому театру премьерства ведущих актеров, их каботинству, сценическим штампам. Новое сценическое дело виделось интеллигентским театром, участники которого ценили бы, по выражению Станиславского, искусство в себе, а не себя в искусстве.

Есть несколько принципиальных пунктов обсуждения будущего театра.

Право «вето»

Немирович-Данченко закрепил за собой право *литературного вето*, Станиславский — право *сценического вето*. Буквальное значение слова «вето» (от лат. veto) — «запрещаю». В данном случае речь шла

не о запрещении чего-либо, а о разделе полномочий двух директоров и режиссеров МХТ. Немирович-Данченко взял на себя заведование репертуаром, Станиславский — воплощение драматических сюжетов на сцене. Немирович-Данченко, будучи драматургом, считал именно пьесу носителем сценического содержания, для которого лишь надо найти соответствующую форму. Поэтому выбирая для себя право литературного вето, Немирович-Данченко полагал, что именно он будет в театре главным. Но развитие режиссерского театра пошло по иному пути, основу спектаклей МХТ составили не пьесы, а режиссерские планы (мизансцены), написанные Станиславским на основе начального литературного материала. Станиславский создавал в полном смысле партитуру будущего спектакля, прописывая в своих режиссерских планах планировки сцен, выходы актеров, их расположение на сцене, переходы и пр., что обеспечило именно Станиславскому лидерские позиции в МХТ. Известно, как остро переживал Немирович-Данченко свое положение № 2 в театре и как стремился доказать свою значимость такими спектаклями, как «Юлий Цезарь» (1903), «Братья Карамазовы» (1910), «Воскресение» (1930), «Анна Каренина» (1937) и «Три сестры» (1940).

Амплуа

Станиславский, как известно, отрицательно относился к феномену амплуа, считая, что все роли должны быть *характерными*. Предполагалось, что в МХТ роли будут распределяться не по амплуа, а по таланту и значимости роли в постановке, то есть в соответствии с принципом, согласно которому актер «сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом». Вопреки намерениям, роли в раннем МХТ распределялись именно по амплуа: роли героев играл сам Станиславский, роли героинь — О. Л. Книппер (1868–1959); В. Э. Мейерхольд играл роли молодых героев, которых он трактовал в соответствии с амплуа актера-неврастеника. Появление в труппе в 1900 году В. И. Качалова (1875–1948) стало одной из причин ухода Мейерхольда в 1902 году из МХТ, поскольку он понимал, что Качалов как истинный герой в силу присущих ему психофизических данных неизбежно вытеснит его с ролей молодых героев, как чуть позже Качалов потеснил с ролей героев и самого Станиславского.

Отказаться от распределения ролей по амплуа невозможно, поскольку амплуа — это имманентное, внутренне присущее свойство театра. Мейерхольд в брошюре «Амплуа актера» (1922) считал, что амплуа — это *профессия* актера, только молодые актеры должны играть

много разных ролей — это необходимо, чтобы актер мог понять, какое у него амплуа, и в дальнейшем играть роли данного амплуа. При этом Мейерхольд говорил, что самое интересное, когда актер играет роль не своего амплуа (в брошюре «Амплуа актера» такое распределение ролей получило название «парадоксальная композиция»), однако Мейерхольд подчеркивал: чтобы дать актеру роль не его амплуа, сначала надо точно знать, какое у него амплуа. Иными словами, назначение актера на роль не своего амплуа определяется не желаниями актера расширить спектр исполнительских возможностей, но является прерогативой режиссера и во многом определяет концепцию постановки. Примеры: комик-«простак» Э. П. Гарин (1902–1981) в роли Чацкого в спектакле В. Э. Мейерхольда «Горе уму» (ГостИМ, 1928); А. И. Горюнов (1902–1951) в роли Гамлета в спектакле Н. П. Акимова «Гамлет» (Театр имени Е. Вахтангова, 1932); К. Ю. Лавров (1925–2007) в роли Молчалина в спектакле Г. А. Товстоногова «Горе от ума» (БДТ, 1962); Е. П. Леонов (1926–1994) в роли Иванова в спектакле М. А. Захарова «Иванов» (Ленком, 1975); О. И. Янковский (1944–2009) в роли Ленина в спектакле М. А. Захарова «Революционный этюд» (Ленком, 1979); И. М. Смоктуновский (1925–1995) в роли Иудушки Головлева в спектакле Л. А. Додина «Господа Головлевы» (МХАТ, 1984); и др.

Труппа МХТ была составлена из трех групп артистов. Первая — актеры-любители, работавшие вместе со Станиславским в «Обществе любителей искусства и литературы»: М. П. Лилина (1866–1943), А. А. Санин (1869–1956), М. Ф. Андреева (1868–1953), А. Р. Артем (1842–1914), В. В. Лужский (1869–1931), М. Г. Савицкая (1868–1911), художник В. А. Симов (1858–1935). Вторая группа — ученики Немировича-Данченко по Музыкально-драматическому училищу: В. Э. Мейерхольд, О. Л. Книппер, М. Л. Роксанова (1874–1958), И. М. Москвин (1874–1946), Е. М. Мунт (1875–1954). В третью группу вошли профессиональные актеры из провинции: М. Е. Дарский (1865–1930), А. Л. Вишневский (1861–1943), С. Н. Судьбинин (1867–1944) и др. Приглашение в труппу провинциальных актеров было связано с ограниченными финансовыми возможностями «Товарищества на вере для учреждения Московского Общедоступного театра». Театр был создан как акционерное общество, в число пайщиков входило ограниченное количество лиц, но Станиславский был уверен, что если МХТ зарекомендует себя театром, ставящим высокие художественные задачи, то обязательно найдутся состоятельные люди, которые поддержат театр финансово, что и произошло впоследствии. Но в первый сезон бюджет МХТ не позволял привлекать к работе артистов императорских

театров. Так, например, В. Э. Мейерхольд, один из ведущих актеров труппы МХТ, в первые два сезона получал в качестве жалованья 75 рублей в месяц, в третьем сезоне — 100 рублей, в то время как премьер петроградской драматической труппы М. В. Дальский (1865–1918) зарабатывал 300 рублей в месяц. Кроме Вишневого, никто из пришедших в труппу МХТ провинциальных артистов не смог приспособиться к требованиям художественников и не закрепился в ней.

Репетиции спектаклей шли летом 1898 года вблизи подмосковного Пушкина, где для артистов сняты были дачи, для репетиций приспособили сарай в имении режиссера Н. Н. Арбатова (наст. фам. Архипов; 1869–1926). Сами репетиции шли с 11 до 17 часов, Станиславский утром приезжал на экипаже из расположенной недалеко Любимовки, имения Алексеевых, и по окончании репетиций возвращался назад. И хотя будущие артисты МХТ жили коммуной, питались вскладчину, но отношения между ними складывались сложно. Чтобы притушить конфликты, связанные с назначением на роль, устраивались конкурсные просмотры. Так на роль Федора в спектакле «Царь Федор Иоаннович» претендовали пять актеров, в том числе, Мейерхольд и Москвин. Станиславскому импонировала натуралистическая трактовка Мейерхольда, который в кротком Федоре хотел показать родство с отцом, с грозным Иоанном. Немирович-Данченко делал ставку на Москвина, специально репетировал с ним роль Федора в сторожке, вдалеке от лишних глаз. Если кто-то из актеров вел себя недостойно, чем чаще всего грешили актеры, прошедшие провинциальную закалку, то режиссеры им объявляли бойкот, с ними не репетировали и они провалили конкурсные показы.

Долгое время Станиславский и Немирович-Данченко не могли решить, каким спектаклем открываться. Выбор, в конечном счете, выпал на пьесу А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», которая была доступна в печатном варианте с 1868 года, но на сцене до 1898 года никогда не шла. Издатель, драматург и театральный критик А. С. Суворин (1834–1912) сумел преодолеть цензурный запрет для руководимого им Театра литературно-художественного кружка (Суворинского театра), где «Царь Федор» впервые был показан 12 октября 1898 года.

Выбор Художественного театра открыться спектаклем по пьесе А. К. Толстого был продиктован коммерческими мотивами — директора МХТ справедливо рассчитывали на зрительский интерес к исторической драме, которая по причинам цензурным не видела сцены и публике была неизвестна (далеко не все любители книги склонны к чтению пьес).

Второй причиной выбора для открытия театра пьесы «Царь Федор Иоаннович» стал важнейший фактор — Станиславский владел

постановочным методом, который был необходим для постановки исторической драмы, а именно — *методом исторической реконструкции*. Методология мейнингенства была применена при подготовке спектакля, были организованы экспедиции в Ярославль, Ростов Великий, Троице-Сергиеву лавру, чтобы найти архитектуру, близкую к эпохе конца XVI — начала XVII столетий (в московском Кремле таких построек не сохранилось), а также состоялась поездка на Нижегородскую ярмарку в поисках старинных тканей и предметов домашнего обихода.

В МХТ премьеры «Царя Федора» состоялась 14 декабря 1898 года в помещении театра в Каретном ряду, в саду Эрмитаж. По замечанию критика Н. Е. Эфроса (1867–1923), в спектакле было два героя, мизансцена и Москвин.

Под мизансценой Эфрос подразумевал массовые сцены «На Яузе», «На крышах» и др., которые в МХТ называли *народными* и которые представляли собой *индивидуализированную массовку*. В сцене «На Яузе» было занято более семи десятков человек. По одной диагонали (из глубины сцены слева — вперед направо) протекала река Яуза, по ней группа бурлаков тянула баржу, по берегам реки рыбаки ловили рыбу, прачки стирали белье. По другой диагонали (спереди слева — в глубину сцены направо) располагалась дорога и мост через Яузу, по дороге в Москву и из Москвы двигались монахи, богомольцы, стрельцы, гонцы, немец и немка, две мордовки и т. д. По дороге стража вела арестованных Шуйских, народ бросался к ним, но стража отгоняла толпу и уводила конвойных. У каждого участника народной сцены была своя маленькая роль, характерный жест, пластическая поза, фраза, выкрик и прочее. Все это создавало столь живое течение сцены, какого русский театр ранее не знал.

Москвин играл Федора как царя-отрока, царя-ангела, царя-инока, слабого умом, но чуткого сердцем, который, в соответствии с христианскими заповедями старался «всех примирить», «все сгладить», но оказалось, что в государственных и политических делах христианская этика не работала, доброта была бессильна. В битве за власть победа оказывалась на стороне Годунова, который прислушивался и приноравливался к ходу событий и никак не сдерживал себя нормами морали, предавая вчерашних союзников и убивая конкурентов, если того требовала конкретная ситуация.

Другие роли исполняли: Борис Годунов — А. Л. Вишневецкий, Иван Шуйский — В. В. Лужский, Ирина Годунова — О. Л. Книппер, Василий Шуйский — В. Э. Мейерхольд.

В день премьеры аншлага не было, зал заполнился примерно на две трети, провала не было, но не было и внятного успеха. Однако

от представления к представлению спектакль набирал силу, совершенствовался, что является одним из важнейших качеств режиссерского театра. Соответственно, от представления к представлению увеличивался и успех спектакля, примерно с десятого представления «Царь Федор» пошел на аншлагах и до конца сезона прошел 57 раз, сделав важнейший вклад не только в художественный успех театра, но и в успех коммерческий.

Станиславский относил спектакль «Царь Федор Иоаннович» к *историко-бытовой линии* Московского Художественного театра, продолжили эту линию «Смерть Иоанна Грозного» (1899) и «Юлий Цезарь» (1903, постановка В. И. Немировича-Данченко, в роли Юлия Цезаря — В. И. Качалов), но повторить успех «Царя Федора» не смогли. Увлеченность Станиславского натурализмом приняла в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» гипертрофированные и явно избыточные формы, чего стоила сцена, в которой толпа разрывала провокатора Кикина в буквальном смысле: над разъяренными людьми, набросившимися на Кикина, начинали летать куски его тела (заранее изготовленные муляжи). Постановка «Юлия Цезаря» пала жертвой своей грандиозности, Немировича-Данченко наметил для спектакля 180 действующих лиц, большая часть которых — это эпизодические роли или роли на выходах. После премьерных показов актерский энтузиазм быстро исчез, труппа тяготилась этой постановкой. Станиславскому не нравилась роль Брута, которую он играл в спектакле. Постановочная часть была перегружена сложностью обслуживания спектакля. Спектакль прошел один сезон и более не возобновлялся. На этом увлечение мейнингенством сошло в Художественном театре на нет.

Возвращаясь к первому сезону МХТ, стоит сказать, что следовавшие за «Царем Федором» спектакли «Потонувший колокол» по пьесе Г. Гауптмана, «Трактирщица» по комедии К. Гольдони, «Венецианский купец» по комедии У. Шекспира (режиссер М. Е. Дарский) и др. — успеха не имели. Театру срочно требовался спектакль, успешный художественно и успешный в плане кассы, в противном случае МХТ грозила опасность банкротства еще до конца первого сезона. Таким успешным спектаклем стала постановка чеховской «Чайки», премьера которой состоялась 17 декабря 1898 года.

Литература

1. Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко: Очерк жизни и творчества / Отв. редактор П. А. Марков. М.: Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко, 1941. 328 с.

2. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: ГВЫРМ, 1922. 15 с.
3. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
4. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. 102 с. См. полный текст книги на сайте Российского института истории искусств (РИИИ) artcenter.ru, раздел «Издания», год 2019.
5. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. (Любое издание).
6. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. 376 с.

Контрольные вопросы

1. Почему, как вам представляется, так часто инициаторами нового театрального дела выступали любители, дилетанты (прозаик и драматург Г. Лаубе; художник-любитель герцог Георг Мейнингенский; служащий газовой компании А. Антуан; поэт П. Фор; актер-любитель, режиссер-любитель и фабрикант К. С. Станиславский; и др.)?
2. На основе какой экономической модели создавался МХТ?
3. Чем «мизансцена» (режиссерский план) Станиславского отличалась от пьесы, на основе которой она была написана?
4. Что такое русское мейнингенство?

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА А. П. ЧЕХОВА И СЦЕНИЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МХТ

Разговор о художественном строении пьес Антона Павловича Чехова (1860–1904) имеет смысл начать с рассмотрения заложенной в чеховской драматургии модели человека и мира. Чехов не принимал натуралистическую модель обусловленности человека средой, главный герой пьесы «Иванов» категорически отрицает объяснение случившегося с ним тем, что его, якобы, «среда заела». Пьесы Чехова справедливо относят к *новой драме* последней трети XIX — начала XX века (Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг, Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, М. Метерлинк и др.), конфликты в чеховских драмах существуют не между человеком и человеком, а между человеком и потоком жизни (рекой жизни, морем жизни) — потоком, который течет по неизвестным человеку законам неизвестно куда и неизвестно зачем и который совершенно равнодушен к человеку. Следует добавить, что в этот поток жизни включена и собственная природа человека.

Метафора сопоставления потока жизни с рекой жизни, морем жизни, наконец, океаном жизни — представляется содержательной, позволяющей наглядно объяснить многие составляющие драматургической поэтики Чехова, и, прежде всего, чеховскую модель человека и мира. Причем эта модель распространяется и на прозаические чеховские произведения, как и многие другие параметры чеховской поэтики. Вот Гуров и Анна, героини чеховского рассказа «Дама с собачкой», сидят на лавочке у самого обрыва над морем, и Гуров говорит о том, что там, внизу — шумит море, оно так шумело за миллион лет до этого момента и будет шуметь миллион лет спустя. Иными словами, люди — лишь песчинки в этом море жизни, и морю до них нет никакого дела.

Если сравнить человека с пловцом, который намерен переплыть реку жизни, то результат этого намерения может быть очень и очень разным. Крайне мало вероятно, что пловец приплывет именно в ту точку на другом берегу реки, куда он планировал приплыть, поскольку у реки есть течение и она будет сносить пловца; даже если ему удастся достичь другого берега, то это будет место значительно ниже по течению. И совершенно не факт, что у пловца вообще хватит сил переплыть реку жизни, хорошо, если он сможет просто держаться на поверхности, отдаст себя на волю течения и оно вынесет его на берег при повороте реки, но ведь силы могут оставить пловца вовсе — и тогда река жизни поглотит его. Такая модель показывает, что человек волен плыть туда, куда ему хочется, и у человека есть возможность доплыть туда, куда

он намеревался доплыть, но не все в конечном счете зависит от самого человека. Чехов хотел стать врачом — и стал им, не оставляя врачебную практику до самых последних дней; хотел стать писателем — и стал. Другое дело, что в 44 года Чехов умер от чахотки, поскольку ему изменила природа его собственного тела.

На творчество Чехова-драматурга оказала влияние философия А. Шопенгауэра, чеховских героев можно различать по присущей им «воле к жизни». Главный герой пьесы «Иванов» «надорвался», утратил вкус жизни, вспыхнувшая на какое-то время надежда Иванова на то, что любовь молоденькой Саши Лебедевой вернет его к жизни, оказалась самообманом. «Подвампирить» жизненной энергии за счет романа с юной Ниной Заречной попробовал Тригорин. В финале «Чайки» Нина продолжает любить знаменитого беллетриста, но у Заречной хватает сил, чтобы жить автономно от Тригорина и принять собственную реальную судьбу, далекую от мечтаний ее юности. А вот Треплев не смог найти силы жить без Нины и со второй попытки покончил с собой. В пьесе «Дядя Ваня» Елена Андреевна сторонится преследований Ивана Войницкого, инстинктивно чувствуя, что она нужна ему не сама по себе, но как средство ожить, обрести заново вкус и смысл жизни. И влечет Елену Андреевну к Астрову, которого жизнь сельского врача, конечно, серьезно потрепала, но присущей Астрову «воли к жизни» хватает, чтобы сохранять от порубки существующие леса и высаживать саженцы новых деревьев, увидеть которых выросшими доктору не суждено.

Уже современники Чехова заметили, что и в его прозе, и в драматургии имеется много *как бы лишнего*. После выхода в свет рассказа «Дом с мезонином» критики недоумевали, почему в названии рассказа дом именно с мезонином, ведь последний в сюжете рассказа никакой роли не играет. Или в третьем акте пьесы «Дядя Ваня» на стене в усадьбе, расположенной в средней полосе России, почему-то висит карта Африки, глядя на которую Астров произносит реплику о том, какая жарыща, наверное, в этой самой Африке. Драматургия до Чехова опиралась на принцип необходимости, ограниченность времени драматического действия диктовала автору отбор только необходимых для общего хода событий коллизий. Чехов не отказался от принципа необходимости при построении композиций своих пьес, но существенно ослабил ее и дополнил принципом случайности, ведь река своим течением переносит не только собственно воду, но и немало разного рода инородных предметов и мусора, нечто похожее происходит и с рекой жизни. Возвращаясь к ранее приведенным примерам, в тексте неслучайно

написано про «как бы лишнее». Если бы свой рассказ Чехов назвал «Дом», то такое название претендовало бы на изображение нечто большего, чем просто дом. А «Дом с мезонином» обозначает просто дом, но дом — еще и с мезонином. В приведенном примере из пьесы «Дядя Ваня» Астрова после отъезда профессора Серебрякова и Елены Андреевны ничего более не держит в усадьбе, где останутся Войницкий и Соня. Астров знает, что Соня влюблена в него, и перед тем, как уехать, доктору надо бы что-то ей сказать, но сказать Астрову ей решительно нечего, и чтобы хоть как-то заполнить паузу в ход идут те самые слова о жарнице в Африке. Последний пример позволяет сказать еще и о влиянии М. Метерлинка на чеховское драматургическое письмо, в эссе «Сокровища смиренных» Метерлинк писал о том, что слова люди используют не столько для того, чтобы что-то сказать, сколько для того, чтобы не сказать нечто важное.

Драматургию Чехова часто упрекают в отсутствии событий. Это не так, событий в чеховских пьесах достаточно: в «Чайке» Треплев дважды пробует покончить с собой, Войницкий в «Дяде Ване» дважды стреляет в Серебрякова, Тузенбах в «Трех сестрах» убит на дуэли... События есть, но меняется их функция в действии. В дочеховской драме события двигали вперед сюжет. У Чехова события не меняют течение жизни, после стрельбы Войницкого профессор и дядя Ваня продолжают общаться как ни в чем не бывало. Чехов говорил, что сюжет должен быть новым, а фабула может отсутствовать. Новизна чеховского сюжета заключалась в том, что события в жизни героев происходили, но они никак не меняли общего течения жизни.

«Чайка» стала первой из поздних, зрелых пьес Чехова. Суть новаторства драматурга определила формула В. Э. Мейерхольда «группа лиц без центра». То есть вместо центрального героя, каким был Иванов в одноименной пьесе, в «Чайке» выступает целая группа равнозначимых персонажей, причем достаточно трудно точно определить, сколько и какие действующие лица входят в данную группу. Как минимум, это Нина Заречная, Треплев, Аркадина, Тригорин, Маша и Медведенко, возможно — еще Дорн и Сорин.

О «Вишневом саде» Мейерхольд писал, что эта пьеса абстрактна, как симфонии Чайковского. Сравнение с симфонией уместно и для «Чайки». В этой пьесе у каждого из «группы лиц» своя драма, в которой есть своя завязка, развитие действия, кульминация и развязка. На тему драмы каждого персонажа этой группы лиц можно было бы написать отдельную пьесу, но у Чехова все эти драмы идут одновременно, сложно взаимодействуя друг с другом. Если сюжет драмы каждого

из героев сравнить с мелодией, а актера, исполняющего соответствующую роль, с музыкантом и одновременно с музыкальным инструментом (музыкант играет на том или ином инструменте, актер же играет на себе самом, инструментом актера выступает его собственный психофизический аппарат), то общее слаженное «симфоническое» звучание пьесы требует и подбора исполнителей, аналогичных музыкантам симфонического оркестра хотя бы в его камерном варианте, и наличия фигуры того, кто настроит «совместное звучание» отдельных «мелодий», а именно — театрального режиссера.

Проблема провала «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 года заключалась именно в том, что режиссер Е. П. Карпов (1857–1926) такой фигурой быть не мог. Для сценического воплощения «Чайки» собрались прекрасные актеры петербургской императорской драматической труппы, достаточно назвать В. Ф. Комиссаржевскую (Нина), Р. Б. Аполлонского (Треплев), Н. Ф. Сазонова (Тригорин), В. Н. Давыдова (Сорин), К. А. Варламов (Шамраев) и др., каждый из исполнителей играл свою роль, как он или она эту роль понимали и считали нужным играть. В результате получили спектакль, о котором рецензент «Биржевых ведомостей» И. И. Ясинский в номере от 18 октября позволил себе написать, что «это не чайка, просто дичь».

Чехов, как известно, покинул театр еще до окончания спектакля и в тот же вечер уехал из Петербурга, в письмах драматург сожалел, что испортил сюжет вместо того, чтобы написать повесть, клялся, что никогда больше не возьмется за драматургию. Но, как это часто с Чеховым случалось, поступил он по-другому. Чехов свою раннюю пьесу «Леший», написанную в 1889 году, впервые поставленную в том же году в Москве в частном театре М. М. Абрамовой и опубликованную в 1890 году тиражом 110 экземпляров, в том же 1896 году переделал в пьесу «Дядя Ваня» по тем же композиционным принципам, что впервые были опробованы на «Чайке». Иными словами, Чехов вполне понимал, какова была степень его новаторства в драматургии, а также и то, что существующий театр оказался не готов к адекватной сценической реализации такой драматургии. Третьей драмой, скомпонованной по принципу «группа лиц без центра», стала пьеса «Три сестры», написанная в 1900 году специально для Московского Художественного театра.

Пьеса «Вишневый сад» писалась Чеховым не специально для МХТ, текст там получили осенью 1903 года и были разочарованы новой чеховской драмой, поскольку посчитали, что драматург по сравнению с «Чайкой», «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами» сделал шаг назад, ведь

в пьесе, ставшей для Чехова последней, снова появились герои главные и герои неглавные.

На деле теперь уже МХТ не успевал за эволюцией чеховской драматургии, ведь музыкальная структура композиции в новой чеховской пьесе значительно усложнилась, здесь действующие лица не просто делятся на главных и неглавных — здесь присутствует *группа главных лиц* (Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов и др.) и *группа лиц неглавных* (Епиходов, Шарлотта, Дуняша, Яша и др.). Продолжая музыкальные аналогии, можно сказать, что сюжеты главных героев и героев эпизодических взаимодействуют подобно главным и побочным темам в классических музыкальных произведениях. Сюжетные мотивы, связанные с персонажами второго ряда, определенным образом отбрасывают отблеск на сюжетные темы главных героев. Конторщик Епиходов по прозвищу «двадцать два несчастья» является олицетворением неудачника, но и остальные по-своему немного епиховоды: Лопахин поезд проспал, Петя то с лестницы упал, то калоши потерял... Шарлотта — одинокая, у нее ни кола ни двора, но после продажи имения за долги все лишатся собственной крыши над головой и станут шарлоттами. Дуняша постоянно в кого-то влюблена и влюблена по-идиотски, но и влюбленности остальных не лучше; Раневская, например, снова рвется в Париж к человеку, который уже один раз предал и обобрал ее. Лакей Яша, конечно, хам, но кто те люди, что доверили именно ему Фирса, и о чем они при этом думали?..

Родом из музыки чеховский прием, который можно назвать *приемом переключения смысла* реплики за счет сопоставления в *контрапункте* этой реплики и идущего одновременно сценического действия, такое столкновение реплики и действия приводит к изменению (переключению) смысла реплики.

В качестве примера используем чеховскую пьесу «Три сестры». Л. С. Выгодский в книге «Психология искусства» (первое изд-е: М.: Искусство, 1965) отметил, что в отзывах на премьеру чеховской пьесы в МХТ 31 января 1901 года обозреватели А. И. Богданович, И. П. Игнатов, М. С. Ольминский и другие свели художественную полифонию «Трех сестер» к «драме железнодорожного билета». Рецензенты писали о том, что сестры все время говорят о поездке в Москву вместо того, чтобы пойти на железнодорожный вокзал, купить в кассе билеты, сесть на поезд и уехать в Москву. Но у Чехова сестры хотели бы поехать не в Москву географическую, а в Москву их детства, в ту Москву, когда еще был жив их отец, а в эту Москву поезда не ходят и билеты на них не продают. Точно также, как и для Раневской невозможна идея

превратить усадьбу в дачные участки, ведь для нее дом и вишневый сад — это не просто здание и вишневые деревья, а дом ее детства; и это место, где погиб ее сын.

Но вернемся к приему переключения смысла, заложенному в тексте чеховских «Трех сестер», когда, например, в одном случае реплика о поездке в Москву совмещена с хохотом стоящих рядом мужчин (они, видимо, обсуждали нечто смешное), а в другом случае — грохотом от разбитых пьяным Чебутыкиным часов покойной матери сестер. И в том, и в другом случае наложение на реплику о Москве посторонних шумов переключало смысл реплики — становилось ясно, что ни в какую Москву сестры не поедут.

С легкой руки Чехова данный прием входит в арсенал режиссуры и используется там, где в литературном материале ничего подобного нет. Так, например, Немирович-Данченко использовал *контрапункт режиссера* в спектакле «Воскресение» (1930) по роману Л. Н. Толстого для разоблачения раскаяния князя Нехлюдова, когда тот сожалел о своей связи с Катюшей Масловой и о тех несчастьях девушки, виновником которых он стал. Нехлюдов согрешил — соблазнил и бросил девушку, это его душа нуждалась в воскресении, но в 1930-е годы князь не мог быть хорошим человеком ни при каких обстоятельствах, поэтому раскаяние Нехлюдова трактовалось как ханжество и сценически разоблачалось состыковкой теми же средствами, что и в чеховских «Трех сестрах» (например, монтаж текста князя с раздающимся рядом смехом и т. д.).

О символике чеховской драматургии следует отметить следующее. О влиянии М. Метерлинка на пьесы Чехова ранее уже было сказано, третий акт «Вишневого сада» дал основание Мейерхольду трактовать эту пьесу символистски (за «топотаньем» людей-марионеток никто не замечает, как в их жизнь входит Ужас). Но чеховские символы «чайка», «колдовское озеро», «сюжет для небольшого рассказа», «вишневый сад» (И. Бунин утверждал, что в России не было вишневых садов), «звук лопнувшей струны», «звук ударов топором по дереву» и другие не являлись символистскими. Андрей Белый утверждал, что Чехов, истончая реальность, нападает на символы. Во втором акте «Вишневого сада» драматург дает несколько толкований звуку лопнувшей струны: Лопахин считает, что где-то далеко в шахте сорвалась бадья; Гаев думает, что это кричит «птица какая-нибудь ... вроде цапли»; по мнению Пети Трофимова это филин; Фирс замечает, что перед несчастьем (отменой крепостного права) «и сова кричала, и самовар гудел». Иными словами, посредством символов Чехов расширяет границы реальности, но нигде не порывает с ней.

И последнее — о жанре чеховских пьес, точнее — о том, почему жанр «Чайки» и «Вишневого сада» обозначен как «комедия». Неоднократные попытки ставить «Чайку» и «Вишневый сад» в жанре комедии высокого художественного результата не дали. С точки зрения теории драмы пьесы Чехова (какое бы авторское определение не давалось автором) — это *драмы* (не комедии и не трагедии, а «третий жанр» — драмы). В структуре зрелых чеховских пьес представлены фрагменты разной жанровой окраски — комической, драматической, водевильной, фарсовой и т. д. Обозначение «комедия» несет, как представляется, тот же смысл, как, например, название «Человеческая комедия» для цикла романов О. де Бальзака, или суть шутки, приписываемой Вуди Аллену, а именно: «если хочешь рассмешить Бога, расскажи ему о своих планах». Герои пьес Чехова мечтают, строят планы на будущее, а жизнь смеется над этими планами и мечтами.

Согласно существующим сведениям, чеховские пьесы не входили в постановочные планы Станиславского. Появление «Чайки» в афише первого сезона МХТ — целиком и полностью заслуга Немировича-Данченко, который не только уговорил Чехова рискнуть еще раз и предоставить Художественному театру право на постановку его пьесы, но и убедил Станиславского в необходимости для театра в такой сценической работы.

Станиславский без всякого энтузиазма взял экземпляр пьесы и отправился в Любимовку «писать мизансцену», но по мере разработки режиссерского плана «Чайки» он, по словам самого Станиславского, в пьесу влюбился. Причин тому могло быть несколько, но главная из них — Станиславский обнаружил, что он хорошо знает, как надо ставить эту чеховскую пьесу. Если применить к постановке *метод исторической реконструкции*, то воссоздавать на сцене нужно будет современную жизнь героев, которых Станиславский хорошо знал, их жизнь не надо было изучать по книгам, для воссоздания на сцене их жизненной среды не надо было ехать в экспедиции.

Таким образом, благодаря работе над постановкой чеховской «Чайки» был открыт исторически второй режиссерский метод — *метод реконструкции* современной жизни.

Режиссерский план был написан Станиславским за три недели, на подготовку спектакля было потрачено 26 репетиций. При этом решались следующие задачи:

1. Сценическое пространство — это *пространство жизни*. Собственно коробка сцены может показать лишь фрагмент, вырез из жизни, но этот фрагмент должен быть воспроизведен с максимальной

полнотой, Станиславский добивался от художника В. А. Симова заполнения планшета, особенно в интерьерных сценах, настоящими предметами. По мысли режиссера, это должно было помочь артистам адаптироваться к сценической среде и обрести правильное душевное состояние для игры соответствующих персонажей.

Чтобы воссоздать ту часть пространства, что не попала в пространство сценической коробки, использовалась звуковая партитура. Сцена первого акта шла вечером, под стрекотание кузнечиков. Вокруг озера были расположены другие усадьбы, где-то пели песни, где-то лаяла собака — и т. д.

Чехов зимой не мог жить в Москве, чахотка заставляла его уезжать в Ялту, поэтому до отъезда автору «Чайки» в Художественном театре успели показать только декорацию первого акта, причем, по воспоминаниям Мейерхольда, в МХТ были уверены, что Чехов будет в восторге, но тот, осмотрев работу художника, произнес только одно слово: «Мокро». Иными словами, в театре на сцене было показано *мокрое озеро*, а у Чехова — озеро *колдовское*. Художественному театру достаточно успешно удавалось воплотить те грани чеховского творчества, что были связаны с жизненными реалиями существования героев Чехова, но воплотить на сцене чеховскую поэзию не удалось. Мейерхольд вспоминал, что в качестве исполнителей ролей в спектаклях по чеховским пьесам была одна и та же небольшая группа актеров, и они *интуитивно почувствовали* музыку чеховского текста. А это означает, что режиссура планомерной работы в этом направлении не вела.

Сохраняя привычную для мейнингенства композиционную диагональ, Станиславский в режиссерском плане «Чайки» планировал мизансцены по трем планам планшета: игра одних персонажей планировалась на переднем плане сцены, игра других — на среднем плане, игра третьих — на дальнем плане (в театре «Эрмитаж» в Каретном ряду сцена оказалась неглубокой, и игру исполнителей распределили по двум планам сцены — переднему и заднему).

В первом акте «Чайки» во время представления пьесы Треплева о Мировой душе шесть персонажей (Аркадина, Треплев, Сорин, Дорн, Маша и Медведенко) заняли места на скамейке, которая стояла на авансцене фронтально по отношению к зрительному залу, и сели спиной к публике. Тем самым они, с одной стороны, обозначили «четвертую стену», отделяющую сцену и зрительный зал, а с другой стороны — эти действующие лица связали первый ряд зрителей спектакля по пьесе Треплева со зрителями спектакля по пьесе Чехова.

2. Освещение. Стоит иметь в виду, что прожекторов в современном понимании в театре на тот момент не было, они появятся в 1920-е годы после первой мировой войны благодаря развитию военной техники, особенно корабельной, где наличие мощных движительных установок и электрогенераторов обеспечивали необходимые для прожекторов параметры тока. В театре рубежа XIX–XX веков освещение было общее, которое обеспечивалось лампами по рампе и за порталами, и хорошо, если эти лампы были электрическими, а не газовыми или масляными. В МХТ стремились приблизить освещение к тому, что встречается в реальной жизни. Для этого свет от обычных ламп уменьшали, а на сцене, особенно в интерьерных сценах, вводили лампы в виде локальных источников света, дабы создавать более достоверное распределение света и теней.

3. Исполнение. Подобно тому, как в реальности жизнь человека является непрерывной и тогда, когда он говорит, и тогда, когда находится в зоне молчания, точно так же и в театре игра актера должна быть непрерывна вне зависимости от того, произносит ли исполнитель роли реплику или же лишен текста. Конечно, и в дорежиссерском театре лучшие из актеров старались играть свои роли непрерывно, но на уровне требования программного заявка на такое исполнение ролей выдвинул именно МХТ.

Роли в «Чайке» исполнили: О. Л. Книппер — Аркадина; К. С. Станиславский — Тригорин; В. Э. Мейерхольд — Треплев; М. Л. Роксанова — Нина Заречная; М. П. Лилина — Маша; В. В. Лужский — Сорин; А. Р. Артем — Шамраев; и др. Две роли были провалены — Тригорина и Нины. Станиславский оправдывался тем, что мало общался с писательской средой, и ему не хватило знаний для должного воплощения роли известного беллетриста, но причина неудачи, как представляется, заключалась в натуралистической трактовке образа Тригорина, нерешительность которого в исполнении Станиславского доведена была до патологии. Такую интерпретацию Чехов не принял, а Роксанову потребовал с роли снять — актриса слишком увлеклась красками неврастения. Факт любопытный и показательный для режиссерского театра — две важные роли провалены, а спектакль имел успех, который от представления к представлению нарастал. «Чайка» после «Царя Федора» стала второй постановкой, которая обеспечила театру возможность благополучно завершить сезон 1898–1899 годов как в плане реализации художественной программы, так и в плане финансового успеха.

Премьера спектакля «Дядя Ваня» состоялась в МХТ 26 октября 1899 года. Работая над постановкой, Станиславский сделал для себя

открытие: герои Чехова — вовсе не нытики, они жаждут жить и хотят быть счастливыми, но жизнь им этого не дает, и от этого их судьбы еще драматичнее. Режиссер старался найти в чеховской драме элементы комедийные, например, в сцене прощания профессор Серебряков (В. В. Лужский) по очереди пожимал руку остающимся в усадьбе домочадцам и, по рассеянности, пожимал руку и собственной жене, которая уезжала вместе с ним, что рассмешило присутствующих, не исключая и самого Серебрякова. Сам Станиславский с большим успехом сыграл роль доктора Астрова, особенно выделялись такие фрагменты его игры, как монолог о лесах или горькое признание, что у него под хлороформом пациент умер. В спектакле, так же как и в «Чайке», была подробно прописана звуковая партитура, например, в сцене накануне дождя раздавались звуки усиливающегося ветра, хлопающих оконных ставень, звон разбитого стекла и, наконец, шум сильного ливня; или, в сцене отъезда Серебрякова и Елены Андреевны (О. Л. Книппер), сначала слышно было, как коляска едет по деревянному настилу около дома, потом звук движения по грунтовой дороге, затем коляска проскакивала через деревянный мостик — и далее звук от движущейся коляски стихал; та же звуковая партитура повторялась при отъезде Астрова.

Другие роли исполнили: А. Л. Вишневский — Войницкий; М. П. Лилина — Соня; А. Р. Артем — Телегин; и др.

В первые года сотрудничества с Художественным театром Чехов был покорен всем, что было связано с МХТ, и пьесу «Три сестры», как уже было сказано ранее, писал специально для «художественников», в расчете на конкретных исполнителей. Так, например, Тузенбах выведен обрусевшим немецким бароном именно потому, что эта роль изначально писалась для Мейерхольда, выходца из семьи осевшего в России прусского подданного.

В одном из писем Чехов писал, что хотел бы в новой пьесе сделать такое начало: выходит человек и говорит о там, как тихо вокруг, кузнечики не стрекочут и собаки не лают. Чеховская ирония, безусловно, адресована была Художественному театру. Но в тексте самой пьесы драматург заложил возможности для разработки звуковой сценической партитуры, например — пожар за стенами дома Прозоровых в третьем акте.

Станиславский постарался обнаружить в чеховской пьесе смешное, например — как Тузенбах, Родэ и Ирина (М. Ф. Андреева) посмеивались над слишком серьезной Наташей (М. П. Лилина); или сцену, в которой Андрей Прозоров (В. В. Лужский) пытался поговорить с полуглухим Ферапонтом режиссер выстраивал почти по-водевильному.

М. Строева неверно трактовала конфликт «Чайки» 1901 года как столкновение между пошлостью быта и духовной жизнью героев, такое толкование конфликта — влияние спектакля 1940 года в постановке Немировича-Данченко. В первой редакции спектакля В. А. Симов понизил социальный статус сестер — из дочерей генеральских он сделал их дочерьми капитанскими, на сцене был дан в разрезе достаточно скромный дом, наполненный огромным количеством достоверных предметов, которые давали ощущение обжитого и наполненного уютом жилища.

Звуковая партитура складывалась из ритма соотношения производимых реплик и пауз, введения голосов по тембру, выстраивания сквозных лейтмотивов. Например, в первом и во втором акте раздавалась звуковая переключка часов, которые шли не синхронно: сначала в гостиной раздавался бой больших напольных часов, потом в столовой вступали часы с кукушкой и затем в глубине комнаты раздавался негромкий звон часов, принадлежавших матери сестер Прозоровых; в третьем акте били напольные часы и звучали часы-кукушка, а вот третьих часов слышно не было, потому что их разбил пьяный доктор Чебутыкин.

Роли исполнили: К. С. Станиславский — Вершинин; О. Л. Книппер — Маша; М. Г. Савицкая — Ольга; А. Л. Вишневский — Кулыгин; и др. После ухода из театра Мейерхольда в 1902 году роль Тузенбаха перешла к В. И. Качалову. Спектакль «Три сестры» в первой редакции играли в МХТ до 1919 года, до того, как группа актеров во главе В. И. Качаловым («качаловская группа») отправилась на гастроли в провинцию и в результате стремительного наступления Добровольческой армии оказалась на территории, контролируемой войсками под командованием генерала А. И. Деникина, а затем, под давлением Красной армии вместе с деникинцами попали в Крым и оттуда — за границу.

«Вишневый сад» был написан Чеховым не специально для Художественного театра, драматург уже отдавал себе отчет, что в МХТ далеко не все понимают в его творчестве, предназначенном для сцены. Чехов был связан с Художественным театром договором об эксклюзивном праве на постановку чеховских пьес в Москве и Петербурге, поэтому он, помимо МХТ, передал «Вишневый сад» для постановки в провинцию, например, Мейерхольду, работавшему с «Товариществом Новой драмы» в Херсоне.

МХТ почти три года ждал новую пьесу Чехова. В письмах драматург уверял, что его новая пьеса будет «неприменно смешная, очень смешная, может быть даже и водевиль», или, в другом варианте, что пьеса получилась «не драма, а комедия, местами даже фарс». Но смешное

Чехов понимал своеобразно, например, в его манере было написать, что с ним случились две смешные истории — он женился (в 1901 году на О. Л. Книппер) и врачи после консилиума подтвердили, что его чихотка неизлечима.

Очевидно, что Художественный театр получил от Чехова не то произведение, которого ожидал. Станиславский написал, что он в полном восторге и при прочтении плакал как женщина, и тем самым — напугал автора, который подумал, что в МХТ пьесу приняли за мелодраму. Отзыв Немировича-Данченко, несмотря на высказанную там высокую оценку пьесы, тоже Чехова не радовал, потому что в плане формы Немирович-Данченко посчитал «Вишневый сад» шагом назад, к дочеховской драматургии, а в плане общественном — пьесу посчитал не новой, ведь тема оскудения дворянских гнезд присутствовала уже в творчестве А. Н. Островского, например, в пьесе «Дикарка».

Чехов посещал репетиции, и многое из увиденного там его раздражало. Когда А. М. Леонидов (1873–1941), назначенный на роль Лопухина, спросил Чехова, как ему играть эту роль, автор «Вишневого сада» ответил: «В желтых ботинках». Чехова осторожно попросили не ходить на репетиции, а когда в связи с приближающимися холодами Чехов уехал в Ялту, в театре облегченно выдохнули, полагая, что уже готовы самостоятельно перенести на сцену чеховскую пьесу.

«Вишневый сад» был показан в МХТ 17 января 1904 года и успех имел скромный. Сам Чехов не собирался смотреть спектакль, но вынужден был посетить представление в связи с юбилеем — двадцатипятилетием своей литературной деятельности. Чествование происходило после третьего акта, и Чехову пришлось выступить в роли «многоуважаемого шкафа». По окончании церемонии Чехов уехал из театра и не стал досматривать спектакль, что наводит на мысль о сходности этого поступка с бегством из Александринского театра во время премьеры «Чайки» в 1896 году.

К. Л. Рудницкий считал, что причина неудачи «Вишневого сада» в том, что МХТ поставил пьесу в жанре драмы, а у Чехова жанр обозначен как «комедия». Ранее уже высказывалась точка зрения на этот счет, в комедийном ключе, например, «Вишневый сад» ставил А. М. Лобанов (1900–1959) в 1934 году силами актеров Студии п/р Р. Симонова и успеха не снискал. Подлинная причина возникших у театров трудностей с постановкой «Вишневого сада» заключалась в особенностях композиции, о чем уже говорилось. Чехов предоставил театру *традиционалистскую пьесу*, лишь по видимости похожую на традиционную дочеховскую драму, но обладающую сложной драматической структурой, аналогичной музыкальной.

Роли исполнили: О. Л. Книппер-Чехова — Раневская; К. С. Станиславский — Гаев; М. П. Лилина — Аня; М. Ф. Андреева — Варя; В. И. Качалов — Петя Трофимов; И. М. Москвин — Епиходов; А. Р. Артем — Фирс; и др.

Методологию постановки, которую МХТ выработал при работе над инсценизациями чеховских пьес, Художественный театр впоследствии применял к постановкам любых других пьес.

Премьера пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» в МХТ состоялась 5 ноября 1902 года (режиссер К. С. Станиславский, художник В. А. Симов). Была организована экспедиция в Тульскую губернию, в те места, где происходит действие пьесы, поскольку в Художественном театре мало что знали о реальной жизни крестьян. Симов зарисовывал избы, дворы, сараи. Режиссер и художник изучали обычаи, обряды, особенности повседневной крестьянской жизни. Закупались предметы крестьянской одежды, предметы быта и обихода. Станиславский пошел по линии воссоздания этнографии и быта, на сцене с помощью папье-маше имитировалась грязь, а с помощью ванночек — лужи, по ходу действия на сцену выводили настоящую лошадь — и т. д. Роли исполняли: А. Р. Артем — Аким; Грибунин (1873–1933) — Никита; С. Н. Судьбинин — Петр; К. С. Станиславский — Митрич; А. И. Помялова (1862–193?) — Матрена; и др.

Финансовые дела МХТ шли не очень хорошо, театр избегал банкротства, но, дабы находиться на плаву, в 1900 году окончательно отказался от общедоступности и стал самым дорогим театром в Москве. В 1901 году предприниматель и меценат С. Т. Морозов (1862–1905), который и ранее входил в состав пайщиков МХТ, скупил все паи театра и взял в свои руки все его финансовые дела, став третьим директором Художественного театра. Морозов на собственные деньги заказал архитектору Ф. О. Шехтелю (1859–1926) проект перестройки здания в Камергерском переулке в здание театра для МХТ и оплатил эту перестройку в 1902 году. Здание было оборудовано по последнему слову техники начала XX века, имело поворотный круг, развитое электрическое освещение, репетиционные комнаты, грим-уборные актеров и т. д. Морозов заново сделал Художественный театр Товариществом пайщиков, просто подарив паи сотрудникам театра, правда — в соответствии со своими представлениями, то есть кому-то давал паи больше, кому-то меньше, а кому-то, как, например, одному из основоположников МХТ и одному из ведущих актеров театра В. Э. Мейерхольду, не дал ничего, что стало одной из причин ухода Мейерхольда из Художественного театра весной 1902 года.

Морозов вмешивался в художественную деятельность театра, что раздражало Немировича-Данченко, который третьего директора МХТ называл «купчиной». Немирович-Данченко пытался поставить Станиславского перед выбором: Морозов или он, Немирович-Данченко. Станиславский ответил в том смысле, что занимать делами театра без Немировича-Данченко он не хочет, а без Морозова — просто не может.

Недоброжелатели Морозова утверждали, что в МХТ «купчину» интересует не столько театр как таковой, сколько — М. Ф. Андреева, которая стала членом партии большевиков с 1902 года и пополняла партийную кассу деньгами, которые получала от Морозова. Благодаря влиянию Андреевой, по всей видимости, Морозов способствовал появлению на сцене МХТ драматургии Максима Горького (1868–1936).

В первые годы работы Художественного театра А. П. Чехов призывал своих приятелей-литераторов писать для МХТ, в 1901 году на этот призыв откликнулся именно Горький, который хотел написать пьесу о босяках. Театр, ориентированный на интеллигентного зрителя, был заинтересован в таком молодом и энергичном авторе, как Горький, рассчитывая расширить круг зрителей театра.

Вопреки намерениям, Горький сначала написал пьесу не о босяках, а о мещанах. Горький находился под влиянием идей Ф. Ницше, и мещане — те последние люди, которые должны были исчезнуть вместе с умершими богами. Пьеса была написана за 18 дней, в центре ее старик Бессеменов, который переживает за своих родных детей Петра и Татьяну, которые более не хотят жить так, как жил сам Бессеменов, как жил его отец, дед и т. д., но которые оказались не способными жить по-иному. И только приемный сын Нил, машинист паровозного депо, без всякого сожаления покидает дом, где его кормили и поставили на ноги.

Горький не был доволен своей пьесой, но отправил ее и А. П. Чехову, и в МХТ. Чехов отметил, что присланная ему пьеса — пьеса хорошая, но присущий ей недостаток в виде консерватизма формы неустраивает, имея в виду столкновение героя и остальных — Нила и семьи Бессеменовых. В театре пьеса тоже не вызвала восторгов, новой была только фигура Нила, да и то только для России, в отличие от Запада, где такого рода рабочих было немало. О. Л. Книппер считала, что Нил — такой же мещанин, как и все остальные, никаких особых духовных запросов у него нет. Критика тонко подметила ницшеанские черты Нила — его жестокость, безжалостность и самодовольство.

Станиславский как истинный христианин и человек, исповедующий семейные ценности, был далек от идей ницшеанства и явно сочувствовал

Бессеменову. Постановщик «Мещан» стремился сгладить противоречия, семейные скандалы превратить в ссоры и т. д. Таким образом, намерения режиссера прямо противоречили установкам драматурга, поэтому событием спектакль по первой пьесе Горького не стал. Премьера «Мещан» состоялась 26 марта 1902 года во время гастролей в Петербурге и прошла спокойно. Роли исполнили: В. В. Лужский — Бессеменов; В. Э. Мейерхольд — Петр; М. Л. Роксанова — Татьяна; О. Л. Книппер — Елена; С. Н. Судьбинин — Нил; и др. Роль Петра стала последней актерской работой Мейерхольда в МХТ. В Москве «Мещан» сыграли осенью, 8 октября 1902 года, уже в новом, шехтелевском здании, а результат сам Станиславский оценил как провал.

«Мещане» — пьеса-диспут, среди всех художественных средств слово в ней имело решающее значение. Еще большее значение слово приобрело в структуре пьесы «На дне», премьера которой в МХТ состоялась 18 декабря 1902 года. Станиславский подошел к разработке режиссерского плана пьесы вполне по-мейнингенски. Была организована пешая экспедиция на Сухаревскую площадь, чтобы погрузиться в жизнь ночлежек и ночлежников, о которой в Художественном театре мало что знали. Подробно разрабатывался быт ночлежки, искалась характерность персонажей. Однако в пьесе Горького не было подтекста, горьковская драма почти сплошь состояла из лозунгов, сентенций и тирад: «Человек — это звучит гордо!»; «Ложь — религия рабов и хозяев. Правда — бог свободного человека»; и пр. Но ни быт, ни проработка характеров не давала ключа к постановке. Решение предложил Немирович-Данченко, который считал, что конфликт пьесы «На дне» лежит в плане столкновения идей, горьковская пьеса не содержала подтекста, а значит ее текст не надо переживать, а надо произносить именно как текст. Подобный подход дал нужный результат. Но актерскую игру вне характерности Станиславский не считал настоящим и искомым им театром, поэтому отказался ставить на афишу свою фамилию. Поскольку постановочная работа Станиславского и Немировича-Данченко шла совместно, то и второй режиссер спектакля «На дне» не вынес свою фамилию на афишу, где значился художник спектакля В. А. Симов и исполнители: К. С. Станиславский — Сатин; И. М. Москвин — Лука; В. И. Качалов — Барон; О. Л. Книппер — Настя; М. Г. Савицкая — Анна; В. В. Лужский — Бубнов; М. Ф. Андреева — Наташа; и др.

1904 год стал годом потерь для Художественного театра и фактически завершил период раннего МХТ.

Весной 1904 года Горький прислал в МХТ пьесу «Дачники», но она была отклонена как анти-интеллигентская и антихудожественная.

Обиженный Горький и его гражданская жена М. Ф. Андреева покинули театр.

В это же время С. Т. Морозов неожиданно потерял интерес к МХТ.

Летом, 15 июля 1904 года умер А. П. Чехов.

И хотя 24 октября 1905 года на сцене МХТ состоялась премьера пьесы Горького «Дети Солнца», но в связи с приближающимися событиями первой русской революции 1905 года спектакль прошел совсем мало. Пьесы, которые Горький писал во второй половине 1900-х — в 1910-е годы («Варвары», 1906; «Враги», 1906; «Последние», 1907–1908; «Мать» (первый вариант «Вассы Железновой»), 1910; «Зыковы», 1912; «Старик», 1915; и др.), на сцене МХТ не шли.

Литература

1. Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко: Очерк жизни и творчества / Отв. редактор П. А. Марков. М.: Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко, 1941. 328 с.
2. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
3. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. 376 с.
4. Чепуров А. А. Александринская «Чайка» / А. А. Чепуров. СПб., 2002 (ГИПП Искусство России). 351 с. (Библиотека Александринского театра / Рос. гос. акад. театр драмы им. А. С. Пушкина (Александрин. театр), С.-Петерб. театр. альм. «Балт. сезоны»).
5. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 293 с.
6. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Азбука, 2016. 704 с.

Контрольные вопросы

1. Какие новаторские приемы чеховского драматургического письма вы можете назвать?
2. В чем принципиальное отличие метода исторической реконструкции и метода реконструкции, предложенного МХТ?
3. Что удалось и что не удалось Художественному театру в освоении драматургической поэтики А. П. Чехова?
4. Что в творчестве Горького-драматурга можно считать новаторством?

**ТЕАТР-СТУДИЯ НА ПОВАРСКОЙ (1905)
И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО.
СПЕКТАКЛЬ «ГАМЛЕТ» Э.-Г. КРЭГА
И К. С. СТАНИСЛАВСКОГО.
ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХТ (1912)
И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО**

Первые годы XX века обнаружили повышенный интерес к направлению в искусстве, ранее представлявшему собой явление локальное, а именно — к символизму. Этот повышенный интерес подтверждался открытием сразу двух ориентированных на символизм изданий: религиозно-философского публицистического журнала «Новый путь» (1902–1904) в Петербурге и критико-библиографического и литературного журнала «Весы» (1904–1909) в Москве.

Станиславский не хотел отставать от новейших веяний в искусстве и поставил 2 октября 1904 года на сцене МХТ Метерлинковский спектакль по трем пьесам М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная» и «Там, внутри» (художник В. Я. Суреньянц; 1860–1921). Указанные метерлинковские пьесы относятся к так называемым *драмам ожидания*, поскольку действие в этих пьесах принадлежит судьбе, року, фатуму, а участь героев — лишь ожидать, когда свершится их судьба. Ни подробная проработка характеров персонажей, ни воссоздание бытовых подробностей, то есть применение сложившейся в МХТ на постановках по Чехову методологии, не давали возможности раскрыть художественный мир драм Метерлинка.

Неудача, постигшая Станиславского с постановкой Метерлинковского спектакля, привела его к мысли о создании экспериментального театра, где можно было бы искать методы постановки новейшей драматургии. Возглавить этот филиал МХТ Станиславский пригласил В. Э. Мейерхольда, который в Товариществе Новой драмы тоже пробовал ставить «Непрошенную» Метерлинка (под названием «Втируша», премьера 18 мая 1903 года). Именно Мейерхольд предложил включить в название театра слово «студия» (Театр-студия на Поварской), которое ранее использовалось лишь в значении студии художников. Мейерхольд полагал, что скоро в театре появятся актеры разных направлений подобно тому, как в изобразительном искусстве уже существовали различные направления (импрессионизм, постимпрессионизм, эстетизм, экспрессионизм и пр.).

Созданная по инициативе и на личные деньги Станиславского Театр-студия на Поварской (1905) по факту производимых там

экспериментов являлась студией Мейерхольда. Станиславскому это стало ясно после показа осенью 1905 года мейерхольдовского спектакля «Смерть Тентажиля» (художники Н. Н. Сапунов, 1880–1912; С. Ю. Судейкин, 1882–1946), поэтому он решил не открывать Студию, выплатив всем ее участникам положенные им по контрактам деньги как если бы театр проработал сезон 1905–1906 годов целиком. Иными словами, неоткрытый театр обошелся Станиславскому в весьма крупную сумму его личных денег.

Разговор о Театре-студии на Поварской имеет смысл вести в разделе, посвященном творчеству В. Э. Мейерхольда. Здесь стоит лишь сказать, что в Студии был открыт третий режиссерский метод — *принцип стилизации*. Этот метод уже использовался в живописи, например, в творчестве влюбленного в XVIII век К. А. Сомова (1869–1939). Но в сфере театра принцип стилизации был открыт именно в Театре-студии на Поварской, во время подготовки спектакля по пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу».

Это драматическое произведение уже автором было стилизовано под старину, действие в пьесе происходило когда-то давно, в некоей европейской стране, во владениях некоего государя, у ворот замка которого и был обнаружен лежащий в луже пьяный Яу. Но при работе над оформлением спектакля художник не может делать декорации и костюмы старинными вообще, необходима была какая-то временная и географическая привязка. Мейерхольд и художник Н. П. Ульянов (1875–1949) решили, что местом действия будет Франция эпохи Людовиков, от Людовика XIV до Людовика XVI, то есть Франция эпохи париков и пудры. Постановщики обложились старинными гравюрами и, в соответствии с методом исторической реконструкции, стали насыщаться эпохой, но такое насыщение очень быстро обратилось пресыщением. Режиссер и художник не хотели более копировать эпоху, а решили ее *стилизовать*, то есть использовать только *характерные черты* эпохи, перенести в современное произведение только *дух* эпохи.

Иными словами, *принцип стилизации* используется для создания *современного* произведения искусства, но с опорой либо на некий художественный стиль, либо на некую историческую эпоху, при этом стиль или эпоха — не копируются; используются лишь самые *характерные, существенные черты* стиля или эпохи, то есть те черты, что передают *существо* стиля или *дух* эпохи.

Частным случаем принципа стилизации выступил прием *часть вместо целого*, который предполагался при постановке «Шлюк и Яу». Так, вместо замка на сцене достаточно показать только его ворота, по их

величине и великолепию зрители должны были с помощью воображения представить себе замок целиком. Вместо спальни можно было поставить на сцене только роскошную кровать с балдахином, на которой валялась бы туша пьяного Яу. Здесь прием часть вместо целого (кровать вместо спальни) сочетался с другим приемом — *гротеском*, который *соединил несоединимое*: красоту и безобразия.

Первые соображения, связанные с идеей создания «системы», появились у Станиславского в 1906 году. Смысл любой системы — дать актеру такую *технику игры*, которая сделает его профессионалом, не зависящим ни от настроения, ни от вдохновения, ни от текущего самочувствия и пр.; технику, которая позволит актеру приготовить роль и воспроизводить ее когда угодно, где угодно и сколько угодно раз.

Система Станиславского создавалась как антипод *французской актерской школе*, представленной Парижской консерваторией и театром «Комеди Франсэз», то есть школе *имитации* чувств и эмоций (в терминах Станиславского это «театр представления» в противовес искомому «театру переживания»). С теоретическими установками этой школы можно познакомиться по работам французского актера и теоретика театра Коклена-старшего (Бенуа Констан Коклена; 1841–1909). Параметры системы Станиславского во многом определялись особенностью его предшествующего творческого пути. Как всякий актер своего времени, Станиславский был знаком с *техникой харАктерности*, то есть с умением актера с помощью грима, костюма, мимики, пластики, жеста и особенностей речи *изобразить* облик и манеру поведения самых разных людей. Увлечение натурализмом, как уже было отмечено ранее, привлекло внимание Станиславского к *жизни тела* играемого персонажа, к происходящим внутри действующего лица физиологическим и психическим процессам. Наконец, увлечение Станиславского символизмом пробудило у режиссера, далекого от символистского мироощущения, интерес к *жизни человеческой души*, к переживаемым человеком чувствам и эмоциям.

На первом этапе своего развития система Станиславского представляла собой следующие принципы:

1. Принцип актерского раздвоения, то есть принцип «я в предлагаемых обстоятельствах роли». Чтобы играемые актером на сцене чувства и эмоции были настоящими, это должны быть чувства и эмоции самого актера, но только *если бы* он с помощью воображения представил себя в предлагаемых обстоятельствах героя. По-другому этот принцип называется «идти к роли от себя». Данный принцип является основополагающим принципом системы Станиславского,

воображаемое «если бы» — ключ к правдивому существованию актера на сцене.

2. Борьба с мышечным зажимом. С подобным явлением в той или иной мере знаком всякий, кто имел опыт публичных выступлений и связанного с ними волнения. Полноценное выступление докладчика с докладом, лектора с лекцией или исполнение актером роли на сцене невозможно в состоянии мышечного зажима. Предполагалось обратиться к опыту восточных духовных практик (например — йоги), где существует большой опыт и целый арсенал методов по овладению собственным телом.

3. Управление вниманием. У обычного человека управление вниманием происходит автоматически, его внимание направлено на то, что в данную минуту действительно интересует человека. Актер должен обратить собственное внимание на то, что интересует играемое им лицо, но не слишком интересно для самого актера. Здесь также предполагалось учесть опыт и методы, накопленные на Востоке и позволяющие концентрировать свое внимание и направлять его в нужном направлении.

4. Лучеиспускания и лучевосприятия. Любое человеческое общение — это энергообмен, и Станиславский хотел выстроить общение партнеров по сцене, находящихся в сидячих мизансценах, как обмен внутренними энергиями в виде лучеиспускания и лучевосприятия. То есть предполагалось, что актеры будут аккумулировать в себе определенную энергию и в сценическом общении обмениваться ею лицом в лицо, глазами.

Три спектакля «Драма жизни» (по К. Гамсуну, премьера 8 февраля 1907 года, сорежиссер Л. А. Сулержицкий (1872–1916), художники В. Е. Егоров (1878–1960) и Н. П. Ульянов), «Жизнь человека» (по Л. Андрееву, премьера 12 декабря 1907 года, сорежиссер Л. А. Сулержицкий, художник В. Е. Егоров) и «Синяя птица» (по М. Метерлинку, премьера 30 сентября 1908 года, сорежиссеры Л. А. Сулержицкий и И. М. Москвин, художник В. Е. Егоров) принято называть *символистскими опытами* Станиславского. Данное определение неверно, правильно было бы назвать эти постановки *символическими*, поскольку в них есть символы, но нет символистского мироощущения.

Новизна пьесы К. Гамсуна заключалась в том, что в каждом из ее героев заключены были разные потенциалы: Отерман мог увлекаться идеями своего домашнего учителя Ивара Карено и, одновременно, использовать те предпринимательские качества, которые принесли ему богатство; его дочь Терезита соединяла в себе повадки робкой

девушки-подростка и при этом пускать в ход приемы кокетства пробуждающейся в ней молодой женщины; Карено мог увлечься своей ученицей Терезитой и при этом продолжать любить собственную жену; и т. д. В режиссерской трактовке Станиславского каждый герой драмы выступал носителем определенной *страсти*: Отерман — страсть делячества, страсть к наживе; Терезита — эротическая страсть; Карено — страсть ученого-исследователя и вместе с тем мечтателя, оторванного от реальной жизни; и др. Но, в отличие от чувств и эмоций, представляющих собой «слабые токи», малые мощности, страсти — это «токи высоковольтные», это носители мощной энергии. И такая энергия страсти непременно требует *выплеска в движение*, ведь основываясь на страсти театры — такие, как, например, театр В. Э. Мейерхольда и театр А. Я. Таирова — это театры *пластические, опирающиеся на музыку (ритм)*. Станиславский хотел, чтобы герои «Драмы жизни» были натурами страстными, но при этом они должны были находиться в сидячих мизансценах. Энергию страсти невозможно ни удержать внутри человека, ни передать ее лучеиспусканием. Эта энергия неизбежно прорывалась наружу в виде срывов в истерику, что происходило не только с актерами на сцене, но и случалось с некоторыми людьми из публики, сидящей в зрительном зале. Несколько лучше дело с поиском внутренней техники актера обстоит при работе над спектаклем «Синяя птица», ведь искать Синюю птицу надо в душе человека.

Любопытно, что рядом с так называемыми «символистскими» спектаклями Станиславского свет увидела в высшей степени натуралистическая совместная постановка Станиславским и Немировичем-Данченко гоголевского «Ревизора» (премьера 18 декабря 1908 года, режиссер И. М. Москвин, художник В. А. Симов), как показательно и то, что приехавший в Москву символист Э.-Г. Крэг (1872–1966) «символистским» работам Станиславского предпочел именно натуралистического «Ревизора», поскольку здесь заявлена зависимость человека от сил, лежащих вне этого человека (и пусть это силы не метафизические, а связанные с господством над человеком окружающей его среды).

Крэг предложил МХТ собственную концепцию постановки шекспировского «Гамлета», которая предполагала новый принцип строения действия — принцип *монодрамы*. Сам термин «монодрама» принадлежит Н. Н. Евреину (1879–1953), содержание этого термина было изложено им в работе «Введение в монодраму» (СПб.: Издание Н. И. Будковской, 1909), но суть термина была предложена именно Крэгом, а именно: на сцене должны быть представлены события не такими, как они представлены в шекспировской трагедии, а такими, какими

они уведены глазами Гамлета, то есть должны быть даны в *субъективном восприятии* Гамлета.

Изучавший человеческое сознание Уильям Джеймс (в старых изданиях У. Джемс, William James; 1842–1910) выдвинул термин «поток сознания», показав, что человеческое сознание имеет дело с цепью перетекающих один в другой образов, что наиболее очевидно при рассмотрении процесса сна, но, как выяснилось, дневные процессы, происходящие в сознании, мало отличаются от процессов ночных. Данное открытие привело к появлению, с одной стороны, такого художественного явления, как «роман потока сознания» (наиболее известные произведения — цикл романов «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Улисс» Дж. Джойса, «Звук и ярость» У. Фолкнера и др.), а с другой — принадлежавшей Крэгу концепции постановки «Гамлета», которая является приложением теории потока сознания в сфере театра. Для воссоздания текучести и изменчивости сценического пространства Крэг предложил новый тип сценографии — *кубы и ширмы*, которые представляли собой вертикальные щиты, шарнирно соединенные друг с другом и менявшие свою конфигурацию прямо на глазах зрителей по мере перетекания одного эпизода действия в другой.

Образ датского принца, какой виделся Крэгу, во многом определялся идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. На вопрос «Быть или не быть?» Гамлет отвечал «Не быть», но при всем том это был светлый и радостный Гамлет. «Не быть», — значит освободиться от тех страданий, что несет материальная жизнь. Гамлету противопоставлены все другие лица трагедии, которые виделись датскому принцу «пузырями земли» (так Макбет в одноименной трагедии называет ведьм), а именно: Клавдий — крокодил; Полоний — свинья; Офелия — дочь своего отца и продукт двора, она — поросенок, на которого ловят Гамлета; остальные — жабы и тритоны. Крэга нельзя понимать буквально, он мыслит художественными образами, но в МХТ английского режиссера понимали именно буквально: сохранились жабообразные и крокодилообразные эскизы костюмов персонажей. Призрак отца Гамлета предлагался в сверхнатуралистичном решении: фигура в саване, из прорех которого торчат кости, висят куски гниющего мяса; такое видение объясняло, почему Гамлет не может уклониться от помощи отцу, который был убит предательски, без покаяния, и теперь душа отца не может освободиться от мучений плоти. Наконец, Фортинбраса и его воинов, одетых в белые одежды и серебряные латы, умирающий Гамлет воспринимал как ангелов, которые спустились с неба, чтобы забрать его страдающую душу.

Идеи Крэга, связанные с его толкованием трагедии «Гамлет», сыграли важную роль в рецепции этого шекспировского произведения русской драматической сценой в XX веке как в плане продолжения и развития концепции Крэга (М. А. Чехов (1891–1955) и МХАТ-2, 1924; постановочные идеи В. Э. Мейерхольда; и др.), так и в плане спора и полемики (Н. П. Акимов (1901–1968) и Московский театр им. Е. Вахтангова, 1932).

Другое дело — реализация замысла Крэга в МХТ.

Предполагалось, что Крэг выступит как автор постановочной идеи и художник будущего спектакля, а непосредственно с актерами будет работать Станиславский. В январе 1909 года с Крэгом был заключен контракт, и он уехал во Флоренцию готовить соответствующие эскизы и прочие материалы.

Немирович-Данченко, который был против сотрудничества с английским режиссером, послал В. Е. Егорова в Данию и в Англию, в традиционную для МХТ экспедицию. Сделанные Егоровым эскизы и собранные им материалы послужили в советские годы для создания легенды о существовании у Станиславского «докрэговской», реалистической трактовки «Гамлета», от которой тот отказался под влиянием символиста Крэга.

Весной 1909 года Крэг привез необходимые материалы и в специальной комнате смоделировал сцену театра, ее освещение, ширмы и использовал фигурки персонажей, вырезанных из картона и установленных на основание наподобие шахматных фигур, которые можно было передвигать по планшету модели сцены. Здесь, на этой модели Крэг с помощью ассистентов продемонстрировал для избранного круга зрителей свое видение будущего спектакля с помощью *движения* ширм, *движения* света, *движения* фигур персонажей и *движения* стихотворного текста. Увиденное произвело на присутствующих сильнейшее впечатление.

Выпуск «Гамлета» предполагался осенью 1909 года, но в постановочные планы вмешались технические проблемы, связанные с изготовлением ширм (они получались слишком тяжелыми) и с их устойчивостью в вертикальном положении. Последнее было вызвано не только высотой ширм, но и тем обстоятельством, что сцена Художественного театра, как и большинство театральных сцен, имела небольшой наклон в сторону зрительного зала и для установки ширм должна была сначала выровнена.

Тем временем 9 декабря 1909 года состоялась премьера спектакля «Месяц в деревне» (сорежиссер И. М. Москвин). Художник из объединения «Мир искусства» М. В. Добужинский (1875–1957) отказался

от мейнингенской диагонали, предложил симметричные композиции и стилизовал действие под 1840-е годы, то есть под эпоху русского романтизма. Тонкое кружево чувств, порой неосознаваемых и самими героями пьесы И. С. Тургенева, стали хорошей основой для искомых Станиславским сидячих мизансцен и организации сценического общения путем лучеиспускания и лучевосприятия, впервые система Станиславского дала положительный результат. Роли исполнили: К. С. Станиславский — Ракитин; О. Л. Книппер-Чехова — Наталья Петровна; Л. М. Коренева (1885–1982) — Верочка; Р. В. Болеславский (1889–1937) — Беляев; Н. О. Массалитинов (1880–1961) — Ислаев; и др.

Успех спектакля «Месяц в деревне» не только вдохновил Станиславского на дальнейшие эксперименты в разработке собственной системы, но и позволил Станиславскому высказать относительно постановки «Гамлета» несколько идей, противоречащих концепции Крэга. Так, например, датский принц виделся режиссеру фигурой жертвенной, наподобие Христа. Остальные персонажи «Гамлета», по мнению Станиславского, вполне могли быть людьми плохими и даже ужасными, но — они должны были быть людьми, а не крокодилами, свиньями, жабами и тритонами. В переводе с языка Станиславского на язык обыкновенный это означало, что играть названных лиц надо по системе Станиславского.

Премьера «Гамлета» была перенесена на осень 1910 года, но и в этот период спектаклю по шекспировской трагедии не суждено было увидеть свет. Летом 1910 года Станиславский во время пребывания на одном из кавказских курортов заразился тифом и на год выбыл из театра. В новом сезоне 1910–1911 годов Немирович-Данченко оказался единоличным руководителем МХТ, и данный период получил название «сезон Немировича-Данченко». Сложившуюся ситуацию Немирович-Данченко хотел использовать для того, чтобы заявить о себе как о крупном режиссере. Он решил осуществить постановку по Ф. М. Достоевскому, при этом в работу был взят самый большой роман писателя — «Братья Карамазовы».

Перед режиссером неизбежно встал вопрос о том, как будет делаться инсценировка. Достоевский — единственный великий русский писатель XIX века, который в зрелом возрасте не занимался драматургией (ранние пьесы Достоевского до нас не дошли). При этом Достоевский — самый инсценируемый русский прозаик. Объяснение этому феномену дал М. М. Бахтин в книге «Поэтика Достоевского», выдержавшей несколько изданий и переведенной на множество языков. Во-первых, роман Достоевского — это *идеологический* роман, конфликт существует

в сфере идей. Во-вторых, роман Достоевского — это *диалогический* роман, Бахтин показал, что даже когда герой произносит монолог, то речь его выстроена как спор с неким отсутствующим в данный момент оппонентом. Поэтому такое важное для театра понятие, как «событие», Бахтин использовал в написании «со-бытие».

Инсценировать романы Достоевского начали еще при жизни писателя, беря за основу фабулу и отсекая «лишнее», а это и есть самое главное, ведь фабулы у Достоевского — это либо криминальное расследование, как в романе «Преступление и наказание», либо — мелодраматическая любовная история, как в «Идиоте», либо — и то и другое, как в романе «Братья Карамазовы». Сам Достоевский на вопрос об инсценировании его романов написал, что если бы он сам себя инсценировал, то он взял бы из романа какой-то один сюжетный мотив и на этой основе написал бы пьесу. Именно по этому пути пошел театр в XX веке, один из примеров — спектакль А. В. Эфроса (1925–1987) «Брат Алеша» (Театр на М. Бронной, 1972) по пьесе В. С. Розова, написанной на основе «детских» глав романа «Братья Карамазовы».

Немирович-Данченко отказался от инсценировки как таковой и предложил взять отдельные фрагменты романа Достоевского («*сцены из романа*»), которые будут связаны друг с другом фигурой Чтеца (Н. Н. Званцев; 1870–1925), функция которого заключалась не только в том, чтобы скреплять отдельные сцены, но и частично компенсировать купированный по требованиям цензуры текст Достоевского (споры о святости старца Зосимы и другие темы, связанные с церковными канонами). Всего в спектакль было включено 22 эпизода, из-за продолжительности действия спектакль (режиссеры В. В. Лужский и К. А. Марджанов (1872–1933), художник В. А. Симов) играли *в два вечера*, премьеры состоялись 12 и 13 октября 1910 года. Роли исполнили: А. М. Леонидов — Дмитрий Карамазов; В. И. Качалов — Иван Карамазов; М. Н. Германова (1883–1940) — Грушенька; Н. М. Москвин — Снегирев; С. Н. Воронов (1882–1938) — Смердяков; А. М. Коренева — Лиза Хохлакова; Б. М. Сушкевич (1887–1926) — следователь; и др.

Успех спектакля позволил и Немировичу-Данченко открыто высказаться по поводу постановки «Гамлета». Режиссер считал, что Художественный театр должен отказаться от концепции Крэга и на основе материалов, собранных В. Е. Егоровым, сделать спектакль по шекспировской трагедии в традиционном для МХТ ключе (т. е. по-мейнингенски). Но к данному моменту крэговские ширмы наконец были изготовлены, и Немирович-Данченко, как рачительный директор частного театра, решил посмотреть, на что были потрачены деньги. Работа ширм

произвела даже на Немировича-Данченко сильное впечатление, и было решено выпустить спектакль осенью 1911 года.

Между тем несчастья продолжали преследовать шекспировскую постановку. От роли Офелии отказалась А. Г. Коонен (1889–1974), на которую очень рассчитывал Станиславский как на помощницу в работе над системой. Но именно увлеченность Станиславского системой приведет вскоре к разрыву с Коонен, которой, по ее воспоминаниям, предлагаемая системой аналитическая работа над ролью (деление на куски, выявление действенных задач и пр.) не только не помогала в освоении ею роли, но, наоборот, мешала игре молодой актрисы, разрушая тот целостный образ, что интуитивно складывался в ее воображении. Коонен в роли Офелии сменила О. В. Гзовская (1883–1962), воспитанница училища при Московском Малом театре, которая сначала, будучи актрисой Малого театра с 1905 по 1910 годы, брала уроки у Станиславского, а в 1910 году перешла в МХТ с целью освоения системы. Крэг хотел, чтобы роль Гамлета играл Станиславский, но в Художественном театре его не считали трагическим актером, не понимая, к сожалению, что Крэг предлагал МХТ не трагедию в классическом ее понимании. Роль по сложившейся в театре традиции досталась В. И. Качалову, которому она совсем не нравилась и который представил Гамлета-мыслителя, стремящегося постичь несовершенство мира, то есть толкование образа датского принца, не имеющее ничего общего с замыслом Крэга.

Премьера «Гамлета» состоялась 23 декабря 1911 года, за несколько дней до этого в Москву приехал Крэг и успел кое-что поправить в сцене «Мышеловки» и в финале, но это мало что могло изменить, по сути, в постановке, которая была далека от крэговского замысла. Другие роли исполнили: О. Л. Книппер-Чехова — Гертруда; Н. О. Массалитинов — Клавдий; В. В. Лужский — Полоний; Б. М. Сушкевич — Розенкранц; С. Н. Воронов — Гильденстерн; Р. В. Болеславский — Лаэрт; И. Н. Берсенева (1889–1951) — Фортинбрас; и др. Спектакль продержался на сцене до 1914 года и выдержал 47 представлений.

В 1910-е годы Станиславский постепенно утрачивал интерес к непосредственной постановочной работе и все больше внимания уделял экспериментам в области педагогики. Актеры Художественного театра в это время обрели широкий успех у публики и не испытывали потребности в новых навыках, они всячески сопротивлялись превращению репетиций в учебные занятия по системе. На их стороне был весомый аргумент: они считали, что Станиславский-актер до системы играл лучше. В наибольшей степени проблема обозначилась в период 1915-го — 1917-го годов при работе Станиславского над постановкой спектакля

«Село Степанчиково» по ранней повести Ф. М. Достоевского, где сам режиссер репетировал роль полковника Ростанева. Эту роль Станиславский играл, еще будучи актером-любителем, и играл ее легко, поскольку его личные человеческие качества во многом совпадали с сутью образа, предложенного Достоевским. Но в 1910-е годы автор системы не мог себе позволить подменить собой сценический образ, а предложенная Станиславским-режиссером методология подготовки роли никак не давалась Станиславскому-актеру. Два года репетиций привели к плачевному результату: в работу над спектаклем вынужден был вмешаться Немирович-Данченко, который отстранил Станиславского от постановки, снял его с роли полковника и передал ее Н. О. Массалитинову. Немирович-Данченко быстро завершил спектакль и выпустил его 26 сентября 1917 года (художник М. В. Добужинский). Станиславский остро пережил свою неудачу и в оставшиеся 21 год своей жизни лишь доигрывал старые роли, не подготовив ни одной новой, но при этом продолжал обучать актеров системе, что неизбежно вызывало вопросы в актерской среде Художественного театра.

Как уже было сказано выше, Станиславский не открыл Театр-студию на Поварской, не считая ее своей, поэтому при организации в 1912 году новой студии назвал ее Первая студия МХТ, пригласив туда актерскую молодежь театра. Руководителем студии стал Л. А. Сулержицкий, который был ее духовным лидером. На роль собственно театрального лидера выдвинулся Е. Б. Вахтангов (1883–1922). Среди блестящего состава актеров студийцев (Р. В. Болеславский, Б. М. Сушкевич, А. И. Чебан (1886–1954), С. Г. Бирман (1890–1976), А. Д. Дикий (1889–1955), В. С. Смышляев (1891–1936) и др.) первую скрипку играл М. А. Чехов, который своих товарищей-студийцев называл «верующими в религию Станиславского» и который стал первым среди «актеров-испытателей системы». Программой студии стал *душевный натурализм*, то есть максимально правдивое изображение жизни человеческой души, ее чувств и эмоций.

Креатив, предложенный Станиславским, проходил практическую проверку и развитие в студийных экспериментах по выработке внутренней техники актера. К 1917 году студийцы достигли больших успехов по превращению идей Станиславского в реально работающую методику, многие, как Вахтангов, Чехов, Болеславский, Сушкевич, Смышляев и другие стали выдающимися педагогами по системе Станиславского. Методология, представляющая собой причинно-следственную связь мотивов, которые толкают человека к достижению тех или иных целей и выполнению определенных действий, а достижение или не достижение желаемых

целей провоцирует появление настоящих эмоций, плюс — обращение к механизму аффективных воспоминаний, стали давать свои плоды. Об этом можно судить по двум статьям, посвященным системе Станиславского, которые в 1919 году М. А. Чехов опубликовал в журнале «Горн», а также по книге В. С. Смышляева «Теория обработки сценического действия» (Ижевск: Изд-е Пролеткульта, 1921) [1], где также излагаются подходы Станиславского к выработке внутренней техники актера.

Литература

1. Бачелис Т. Шекспир и Крэг / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Искусство, 1983. 351 с.
2. Бачелис Т. Заметки о символизме. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. 196, [1] с.
3. Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко: Очерк жизни и творчества. М.: Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко, 1941. 328 с.
4. Гзовская О. В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской. М.: ВТО, 1976. 430 с.
5. Коклен-старший (Коклен Бенуа-Констан). Искусство актера / Пер., вступ. статья и прим. А. Г. Мовшесона. Л.; М.: Искусство, 1937. 142 с.
6. Коонен А. Г. Страницы жизни / Ред., послесл. Ю. С. Рыбакова. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. 446 с.
7. Крэг Э.-Г. Актер и сверхмарионетка; Артисты будущего театра; Заметка о масках; О призраках в трагедиях Шекспира; Предварительные наброски Крэга к беседам с участниками спектакля «Гамлет» в МХТ; Русский театр сегодня; Символизм // Крэг Э.-Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.
8. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. 334 с.
9. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
10. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
11. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. 376 с.
12. Французский символизм: Драматургия и театр / Сост. В. И. Максимов. СПб.: Гиперион: Гуманитарная Акад., 2000. 480 с.
13. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсбург: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с.
14. Черкасский С. Д. Станиславский и йога. Изд. 2-е испр. и доп. СПб.: РГИСИ, 2018. 112 с.

15. Чушкин Н. Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М.: Искусство, 1966. 364 с.
16. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. М.: Искусство, 1973. 448 с.

Контрольные вопросы

1. В чем отличие пьес символистских от пьес символических?
2. В чем сходство и различие натурализма и символизма?
3. Как вы поняли — что такое драма ожидания, в чем новизна предложенного Метерлинком трагизма?
4. Сможете привести примеры использования принципа стилизации и приема «часть вместо целого» в современном искусстве?
5. Сможете привести примеры использования приема «гротеск» в современном искусстве?
6. Каких представителей французской актерской школы во Франции и в России вы могли бы назвать?
7. Как вы думаете, почему именно Станиславскому первому пришла в голову идея создания системы?
8. В чем специфика актерского искусства, чем оно отличается от других искусств?
9. Какие еще романы потока сознания, помимо названных, вы знаете? Какие спектакли-монодрамы, помимо упомянутых, вам известны?
10. Что такое «душевный натурализм», как вы это понимаете?

Примечания

1. Второе издание: «Техника обработки сценического действия» (М., 1922).

РЕЖИССУРА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Символистский (1905–1907) и традиционалистский (1910–1918) периоды творчества

Мейерхольд (1874–1940) был рожден в городе Пенза в семье прусского подданного Эмиля Мейерхольда и был крещен по протестантскому обряду как Карл Каземир Теодор Мейерхольд. В 18 лет, в связи с вступлением в брак с Ольгой Мунт (О. М. Мунт; 1874–1940), Мейерхольд перешел в православие и взял имя Всеволод в честь своего любимого писателя — Всеволода Гаршина.

Мейерхольд вместе с Екатериной Мунт (Е. М. Мунт; 1875–1954), сестрой жены, О. Н. Книппер и М. Г. Савицкой закончили в 1898 году класс В. И. Немировича-Данченко на драматических курсах при Филармоническом обществе и поступили в труппу Московского Художественного театра.

С 1898 по 1902 годы Мейерхольд входил в число ведущих актеров труппы МХТ и играл роли: молодых героев, которых он интерпретировал в рамках амплуа «неврастеник» (Треплев, «Чайка» А. П. Чехова, 1898; Иоганнес Фокерат, «Одинокие» Г. Гауптмана, 1899; Тузенбах, «Три сестры» А. П. Чехова, 1901; Петр, «Мещане» М. Горького, 1902); возрастные роли, которые он трактовал натуралистически (Василий Шуйский, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, 1898; Тиресий, «Антигона» Софокла, 1899; Иоанн Грозный, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, 1899); острокомедийные (Принц Арагонский, «Венецианский купец» У. Шекспира, 1898).

Весной 1902 года Мейерхольд покинул МХТ, причин для такого поступка было много, но главный мотив — потребность поиска собственного пути в искусстве. Мейерхольд вместе с актером МХТ А. С. Кошеверовым (1874–1921) и его женой образовал товарищество на паях «Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда», в состав труппы были включены молодые актеры из школы при Художественном театре, из опытных актеров в труппу вошли Е. Мунт и И. Н. Певцов (1879–1934). Товарищество заключило выгодный контракт на аренду театрального здания в Херсоне, принадлежащего городу. Сезон продлился с 15 сентября 1902 года до 16 февраля 1903 года, затем последовали гастроли по южным городам России — Николаеву, Севастополю. В афише Товарищества было заявлено, что спектакли идут «по мизансценам Московского Художественного театра», иными словами — Мейерхольд переносил на сцену

херсонского театра постановки, что шли в МХТ в течение первых четырех сезонов 1898–1902 годов, но в совершенно иных условиях. Большая часть спектаклей давались один раз, некоторые постановки удавалось показывать дважды, и лишь спектакли по А. П. Чехову и М. Горькому (и некоторые другие) удалось представить публике по 3–5 раз, то есть Мейерхольду приходилось работать в условиях, когда он должен был давать 3–5 премьер в неделю. Прошедших обкатку в Художественном театре спектаклей не хватило на сезон 1902–1903 годов, и Мейерхольду пришлось самому подбирать драматургический материал и самостоятельно осуществлять новые постановки. Это была школа *практической режиссуры*, освоение организации оформления спектакля декорациями и костюмами из подбора и разведения актеров по мизансценам.

В сезоне 1903–1904 годов Мейерхольд остался единственным пайщиком товарищества. Важную роль в развитии мейерхольдовского театра сыграл А. М. Ремизов (1877–1957), писатель символистского направления, который занял в товариществе место, соответствующее должности заведующего репертуаром и литературного консультанта, и который привез Мейерхольду книгу Э. Штейгера «Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман» (СПб., 1902). Благодаря Ремизову и книге Штейгера мейерхольдовский коллектив получил название Товарищество Новой драмы. Предполагалось, что основу репертуара составят произведения Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Г. Зудермана, С. Пшибышевского, А. Шницлера и др., обещана была новая пьеса А. П. Чехова (8 февраля 1904 года в Херсоне был показан «Вишневый сад»). Обращение к *новой драме* означало не только освоение Мейерхольдом ремесленных навыков постановщика, но и служило одним из источников формирования мироощущения режиссера. Справедливости ради следует сказать, что *новейшие театральные течения* (П. А. Марков) первой четверти русского режиссерского театра были тесным образом связаны с новой драмой, но не исчерпывались ею; так, например, программные спектакли А. Я. Таирова в Камерном театре опирались на совсем другую драматургию.

Сезон 1903–1904 годов показал, что провинциальный зритель Херсона не готов был самостоятельно оценивать новые явления в искусстве. Спектакли первого сезона были поддержаны репутацией Московского Художественного театра, херсонский зритель точно знал, что новаторство этих постановок получило высокие оценки от критики обеих столиц и были приняты московской и петербургской публикой. Как «правильно» реагировать на спектакли «На дне» по М. Горькому, «Огни Ивановой ночи» и «Гибель Содома» по Г. Зудерману, «Монна Ванна»

по М. Метерлинку и пр. — подсказать херсонскому зрителю было некому. Особенно очевидным стало расхождение режиссуры Мейерхольда и херсонской публики при постановке 19 декабря 1903 года декадентской и символической драмы «Снег» С. Пшибышевского, когда атмосферу действия Мейерхольд создавал не бытовыми средствами, а через символику различных цветов — синего, красного, черного.

Сезон в Херсоне 1902–1903 годов условно можно было бы назвать периодом движения Мейерхольда в русле Московского Художественного театра, освоения и накопления практических режиссерских навыков и умений. Сезон 1903–1904 годов стал для Мейерхольда периодом осознания необходимости поиска новых театральных форм и первых самостоятельных, пусть и скромных, сценических экспериментов. Херсонская публика исканий молодого режиссера не приняла, и, хотя Товарищество Новой драмы в плане экономическом завершило сезон вполне успешно, стало очевидно — из Херсона надо было уезжать. Перебравшись в Тифлис, Мейерхольд получил в сезоне 1904–1905 годов весьма комфортные условия для жизни и постановочной работы, однако очередная попытка представить публике злосчастный «Снег», на этот раз сценически решенный путем борьбы света и тьмы, снова обернулся провалом, тифлисская критика и тифлиссский зритель исканий лидера Товарищества Новой драмы не принял и не оценил. И весной 1905 года Мейерхольд принял приглашение К. С. Станиславского возглавить создаваемый им в Москве новый экспериментальный театр

Театр-студия на Поварской (1905)

Работа в театре на Поварской, который именно с подачи Мейерхольда получил наименование «студия» (ранее так называли только мастерские художников), открыла *символистский период* мейерхольдовского творчества. Режиссура Мейерхольда родом из символизма, *символистскому мироощущению* режиссер не изменял до конца жизни.

Опираясь на статью В. Я. Брюсова «Ненужная правда» (1902), посвященную Московскому Художественному театру, Мейерхольд сформулировал ряд важнейших теоретических принципов собственной режиссерской методологии. Мейерхольд отказывается от принципа мимезиса, художник не копирует реальность, но, *самовыражаясь*, творит новую реальность — собственный *художественный мир*. Иными словами, содержанием мейерхольдовского художественного творчества является *душа художника*, его *художественный мир*, а само творчество Мейерхольда — творчество *лирическое*.

Из сказанного вытекает несколько важнейших следствий.

Во-первых, это отказ от идеи вагнеровского *синтеза искусств*. В эпоху, бредившую идеей синтетического театра, Мейерхольд отказывает театру в синтетизме, поскольку каждый из театральных творцов желает вложить свою душу в создаваемое произведение, что неизбежно превратит их в крыловских лебедя, рака и щуку; театр в понимании Мейерхольда — *самостоятельное искусство*, в котором все остальные искусства *подчинены* искусству играющего актера.

Во-вторых, Мейерхольд всегда чутко относился к художественному миру авторов пьес и никогда не ставил драматические произведения, чуждые ему по мироощущению. Однако и в том случае, когда режиссер обращается к идеально подходящей ему пьесе, возникает столкновение двух художественных миров — драматурга и режиссера, поскольку первый вложил свою душу в пьесу, а второй — намерен сделать то же самое со сценической версией этой пьесы. *Парадоксальную формулу*, которая давала ключ к решению данной проблемы, Мейерхольд предложил лишь в 1930-е годы, но суть самого решения была найдена уже в символистский период мейерхольдовского творчества, а именно: *режиссер должен выучить пьесу так хорошо, чтобы при постановке иметь право забыть ее*. Выучить пьесу в том смысле, чтобы проникнуть в художественный мир драматурга, схватить суть этого мира; затем режиссер, опираясь на эту суть, может совершенно свободно сочинять спектакль, вкладывая в него собственную душу, поскольку существо пьесы лежит в основе режиссерского сценического сочинения. Перед нами процесс, схожий с переводом стихотворения с одного языка на другой. Если переводить точно, получаем подстрочник и теряем поэзию. Если же стоит задача адекватной передачи художественного смысла, то переводчик, фактически, должен написать *новое* стихотворение, на другом языке. Пьеса написана на языке литературы, чтобы превратить ее в спектакль, перевести на язык театра, надо сочинить произведение на языке сцены.

Среди спектаклей, над которыми велась работа в Театре-студии на Поварской, стоит выделить постановку пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля», которая оказалась единственной доведенной до публичного показа. «Смерть Тентажиля» не являлась *драмой ожидания*, как пьесы «Слепые», «Непрошенная» и «Там, внутри», которые вошли в Метерлинковский спектакль МХТ 1904 года, потому что сестры мальчика Тентажиля не захотели подчиниться приказу Королевы, которая в этой метерлинковской пьесе символизирует смерть, и не отдали брата королевским служанкам. Сестры вступили в борьбу со смертью,

бросили вызов судьбе и, в конечном счете, проиграли, что делает их *трагическими героинями*, поскольку именно трагические герои ставят перед собой заведомо неразрешимые задачи.

Итак, любимый герой Мейерхольда — это тот, кто не хочет смириться с отпущенной ему фатумом участью, кто бросает вызов судьбе, вступает в схватку с роковыми силами. Отсюда, театр Мейерхольда — театр *внебытовой*, в мейерхольдовских спектаклях конфликт пролегает между героем и роком, героем и фатумом, героем и судьбой. Герой может бороться, стремясь изменить уготованную ему роковыми силами участь, но побороть судьбу ему не под силу, что означает: театр Мейерхольда — это театр *трагический*. Не следует при этом путать трагический характер мейерхольдовского творчества и *сценический жанр* того или иного спектакля. В зрелый период творчества Мейерхольд к трагедиям как таковым не обращался, жанры его спектаклей: фарс, мелодрама, комедия, романтическая драма, трагикомедия, водевиль. Так, например, в спектакле «33 обморока» (1935) по водевилям А. П. Чехова «Юбилей», «Медведь» и «Предложение» множество смешных эпизодов, трюков и аттракционов, но содержание спектакля — трагическое, поскольку чеховские герои не способны справиться с собственной природой, которая, в данном случае, и выступает роковой силой, которую Шипучину, Хирину, Мерчуткиной, Татьяне Алексеевне, Поповой, Смирнову, Ломову и другим не одолеть.

М. Метерлинк относил свою «Смерть Тентажиля» к пьесам для *театра марионеток*. Суть дела заключалась вовсе не в том, что «Смерть Тентажиля» — это пьеса для кукольного театра (хотя в театре кукол метелинковские пьесы идут лучше, чем в театре живого актера), но в особой *модели человека и мира*, согласно которой человек — это *марионетка в руках судьбы*. Мейерхольд утверждал, что *марионеточность* жизни он видит на каждом шагу, и подобной модели мироустройства был верен до конца жизни.

Важно не понимать Мейерхольда буквально. В кукольном театре кукловод непосредственно управляет марионеткой, он *водит* ее в точном смысле слова. В символистской модели мира есть сфера человеческая, а есть — сверхчеловеческая, недоступная человеческому пониманию, но именно эта сфера формирует судьбу человека. Однако какова эта судьба, человеку, чаще всего, знать не дано, поскольку эта высшая сфера говорит с человеком языком символов — языком снов, предчувствий, предощущений, то есть языком крайне невнятным, эти послания человек как правило не слышит вовсе, но даже если и слышит, то крайне редко слушает. В эссе «Сокровища смиренных» М. Метерлинк писал, что только

когда несчастье уже случилось, человек вспоминает, что он был предупрежден, но символы надвигающейся беды не принял всерьез. Можно привести в пример фрагменты из романа «Мастер и Маргарита», ведь творчество М. А. Булгакова (1891–1940) тоже родом из символизма. С одной стороны, Воланд говорит о том, что никакой кирпич ни с того ни с сего никому на голову не падает, но, с другой стороны, люди живут, забывая не только о том, что они смертны, но и том, что они внезапно смертны (Берлиоз строит планы на вечер, а тем временем Аннушка масло уже пролила)... Иными словами, линия судьбы человека прочерчена, но сам он об этом почти ничего не знает и живет так, словно он полностью над собой властен, однако чем дальше он удаляется от этой неизвестной ему линии, тем чаще поджидают его удары судьбы; и, наоборот, при сближении жизненного пути человека с линией его судьбы, последняя может подкидывать человеку счастливые подарки.

Принято считать, что для театра К. С. Станиславского требуется актер, владеющий техникой *психологического* театра, а для театра В. Э. Мейерхольда — актер, владеющий техникой *апсихологического* театра. По отношению к театру Станиславского данное представление справедливо, а вот в отношении театра Мейерхольда — дело заключается совершенно в другом.

Для иллюстрации подобного утверждения обратимся к концепции «актера сверхмарионетки» Э.-Г. Крэга. Никоим образом не претендуя на новое толкование данной концепции, рискнем предложить толкование, «заточенное» под задачу раскрытия *концепции мейерхольдовского актера*. Итак, с одной стороны, актер, будучи человеком, является марионеткой в руках судьбы. Но, с другой стороны, будучи художником, актер обладает более высокой, по сравнению с обычной публикой, способностью воспринимать символы, исходящие из сферы сверхчеловеческой, а главное — способностью транслировать воспринятое в зрительный зал. Иными словами, актер — это *проводник* смыслов. Опять же, нельзя сказанное воспринимать буквально, будто актер бродит по сцене, ловит некие сигналы и транслирует их в публику. Речь идет именно о том, что актер *проводник* смыслов от сцены зрителю, и смыслы эти связаны не с теми или иными переживаниями самого актера, а с вещами *важнейшими, высшими, основополагающими* для мейерхольдовского театра, то есть о столкновении человека с собственной судьбой, и в этом смысле актер- *сверхмарионетка* — это *сверхпроводник* высших смыслов.

Станиславский исходил из того, что если актер правильно и подробно проживет роль, то зритель считает играемую актером информацию и разберется в комплексе чувств и эмоций, переживаемых персонажем.

Иными словами, психологию персонажа (характер и линию поведения) актер у Станиславского воспроизводит психологическими средствами. В театре Мейерхольда, как было сформулировано выше, актер есть проводник смыслов в зрительный зал, его задача играть так, чтобы публике был ясен и характер действующего лица, и линия его поведения, а вот средства, которыми воспользовался актер, могут быть разными, поскольку Мейерхольду приходилось работать с артистами самых разных школ и творческих методов.

Стоит привести такой пример. В 1923-м — 1925-м годах Б. Е. Захава (1896–1976), наряду с работой в Студии им. Е. Вахтангова, выступал в постановках Театра имени Вс. Мейерхольда (ГИМ). В спектакле «Д. Е.» («Даешь Европу!»; 1924) Захава играл роль председателя парламента в одной из европейских стран, и Мейерхольд предложил актеру воспользоваться приемом *игры с вещью*, а именно: когда нужно было призвать к порядку депутатов от «правых», буржуазных партий, герой Захавы должен был деликатно звонить в небольшой колокольчик, но если требовалось успокоить депутатов от «левых», социал-демократических партий, то в этом случае председатель брал в руки колокольчик солидных размеров и звонил с помощью него решительно и агрессивно-требовательно. Захава в своих воспоминаниях утверждал, что он, будучи вахтанговским учеником, задания Мейерхольда переводил на язык театра Станиславского. И в случае указанной роли Захава вспоминал, что он обиделся, так как вместо того, чтобы играть самому, за него играли колокольчики. И на очередном спектакле актер, к удивлению помощников режиссера, взял только один колокольчик и с его помощью стал звонить по-разному, передавая необходимый смысл сцены. Вопреки предупреждениям помрежей, что актер за самовольное изменение игры получит нагоняй от постановщика спектакля, Захава и на последующих представлениях «Д. Е.» продолжал использовать только один колокольчик. Наконец, на одно из представлений «Д. Е.» заглянул Мейерхольд и увидел, как играл Захава в указанном эпизоде; увидел — и ничего не сказал. Если актеру удобнее играть так, как он играет, и при этом исполнитель роли доносит до публики требуемый смысл игры, то вмешиваться в его работу, по мнению Мейерхольда, не было никакого смысла. Другое дело, когда данная роль перешла к М. М. Штрауху (1900–1974), который всегда шел к сценическому образу от внешнего решения. По воспоминаниям актера, постановщик «Д. Е.» подсказал Штрауху идею с двумя колокольчиками, которую исполнитель роли воспринял с энтузиазмом и устраивал такой колокольный перезвон, что к Мейерхольду стали приходиться партнеры Штрауха по данной сцене с жалобами,

что тот полностью перетянул одеяло на себя и никому играть не дает. Пришлось лидеру ТИМа провести специальную беседу со Штраухом, чтобы умерить его пыл и уговорить дать возможность и другим участникам сцены проявить себя.

Если говорить об идеале, то стоит сказать о том, что в 1915 году Мейерхольд снял немой кинофильм «Портрет Дориана Грея» на основе собственного сценария по роману О. Уайльда (оператор А. А. Левицкий). В картине есть эпизод, когда Дориан приводит своих друзей в театр показать актрису Сибиллу Вэн, которая гениально играет Джульетту, но в этот вечер она играла из рук вон плохо. На вопрос Дориана о том, что случилось, Сибилла отвечала, что когда она не знала его, не знала подлинной любви, она играла Джульетту легко, но теперь, когда страсть сжигает ее как огонь, играть она не может. По личному опыту каждый знает, что, когда мы переживаем какие-либо проблемы, работники из нас плохие. И после опыта съемок «Портрета Дориана Грея» Мейерхольд говорил, что надо либо страдать, либо играть; или, в другом варианте, — актер на сцене должен *работать*, но работать так, чтобы заставить переживать зрителя.

Итак, задача актера — быть проводником смыслов, средствами для этого выступают *пластика* и *слово*. На момент работы в Театр-студии на Поварской о взглядах Мейерхольда на пластику можно привести только такую мысль — режиссер утверждал, что если смотреть издали на двух беседующих человека, то по их позам, отдельным движениям и жестам всегда можно понять, кто они такие и как относятся друг к другу. Об актерском слове можно сказать значительно больше. «Смерть Тентажиля» совсем небольшая пьеса в пяти актах, и чтобы актеры раньше времени не «затаскали» ее текст, Мейерхольд на репетициях использовал, помимо самой драмы, стихи и эссе Метерлинка на французском языке и в переводе на русский, что решало и еще одну задачу — помочь артистам проникнуть в художественный мир драматурга.

Репетиции показали, что просто читать метерлинковский текст лучше, чем все попытки играть его. Молодые артисты, вошедшие в труппу Театра-студии на Поварской, были выходцами из школы при МХТ и владели навыками бытовой игры, которая не подходила для инсценирования метерлинковской драматургии. При работе со словом Мейерхольд запретил актерам что-либо *переживать*, кроме самого процесса творчества и его результата, удачи или неудачи в работе. Отсутствие переживания должно было напрямую сказываться на звучании слова, режиссер требовал убрать *тремоло* (ит. tremolo букв. «дрожачий»),

то есть характерный прием игры на струнных инструментах, выраженный в «дрожании» звука скрипки или электрогитары, у которой есть специальный механизм для создания подобного эффекта. Итак, тремоло недопустимо, звук должен быть *твердый*, как, например, у рояля, где звук получается за счет удара молоточка по струне. Стоит особо обратить внимание на одно из трех важнейших высказываний Мейерхольда о произносимом актером слове, а именно: «Слова должны падать как капли в глубокий колодец».

Пятиактная пьеса «Смерть Тентажиля» была совсем небольшой, при ее переносе на сцену было решено декорацию представить в виде *единой установки*. Оформлявшие спектакль молодые художники Н. Н. Сапунов и С. Ю. Судейкин не имели ранее театрального опыта, в этом была их сила и слабость. Сценографы-дебютанты отказались делать макет для постановки, объявив макет моделью натуралистического театра, на деле они просто не умели делать макеты, им легче было писать живописные эскизы, а на планах указывать, где и какие полотна следует размещать. Эскизы не отменяют макет, но дополняют его: макет показывает пространственное решение спектакля, эскиз задает его стилистические особенности. Отсутствие у молодых художников опыта сказалось на открытом прогоне спектакля осенью 1905 года. Во время летнего показа актеры были одеты в репетиционную одежду и играли на фоне обычного холста, нейтральность фона подчеркивала выразительность фигур исполнителей и их группировок. На прогоне актеры выступали в цветных костюмах на фоне цветных декораций, которые «съели» актерские фигуры, особенно после того, как Станиславский попросил прибавить света, поскольку ему не удалось толком рассмотреть лица исполнителей. Проблема соотношения *фигуры* и *фона* впоследствии будет важна для Мейерхольда не только в плане *сценографическом*, но и в плане *композиционном*, о чем речь пойдет позднее.

Проблема спора Станиславского и Мейерхольда о свете — тоже предмет последующего разговора. Станиславскому важно было видеть лица играющих актеров, а в театре Мейерхольда актер не играл лицом, режиссеру важно было видеть всю картинку игры в целом. Мейерхольд смотрел спектакль издали, а Станиславский ставил режиссерский столик в седьмом ряду.

Генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» показала Станиславскому, что театральные искания, проводимые Мейерхольдом в Театр-студии на Поварской, не соответствовали направленности экспериментов организатора Студии, и Станиславский принял решение Театр-студию не открывать. При этом всем сотрудникам Студии были

выплачены все деньги, как если бы они полностью отработали сезон 1905–1906 годов. Если учесть аренду и ремонт помещения под театр, то, как уже говорилось ранее, вся затея со Студией обошлась Станиславскому в солидную сумму его собственных денег.

Эксперименты в Театре-студии на Поварской стали первым шагом в становлении мейерхольдовской концепции Условного театра и формирования режиссерской методологии Мейерхольда.

Зимой 1906 года Мейерхольд познакомился с Вяч. Ива́новым (Вячеслав Иванович Ива́нов; 1866–1949) и стал посетителем ивановских сред — литературно-философского салона в «Башне Иванова», в квартире дома на Таврической улице, 25 (в настоящее время — 35). Благодаря Вяч. Иванову Мейерхольд в ином ракурсе взглянул на идеи Фридриха Ницше, обратившись к первой его книге «Рождение трагедии из духа музыки», которая напомнила европейцам, что театр родился не из литературы и не из подражания жизни, но из *ритуального танца*. В отличие от идей *соборности* Вяч. Иванова, стремившегося возродить *дионисийский ритуал*, Мейерхольд искал для идей Ницше *театральное преломление*.

Назовем *мистерией* тот или иной способ преодоления хаоса души. Христианство, ислам и другие великие религии предлагают прямой путь мистерии — пост и молитва призваны сдерживать терзающие человека страсти. Ницше предложил *парадоксальный* путь мистерии — хаос души преодолевается путем погружения души в сверх-хаос, а моделью такого погружения и служит культ Диониса. Присущие дионисийским празднествам ритуальные танцы и песнопения, сопровождаемые обильными возлияниями молодым вином и иными сопутствующими формами времяпрепровождения приводят к расходованию такого количества энергии, что лишает страсти какой-либо энергетической подпитки. Из сказанного следует наличие таких важнейших для театра Мейерхольда понятий:

- 1) *страсть*, понимаемая как *энергия*;
- 2) *страсть* требует выплеска в *движение (пластику)*;
- 3) *движение* опирается на *музыку (ритм)*.

Источником страсти в театре Мейерхольда выступает *решительное нежелание* героя мейерхольдовского спектакля смириться с уготованной ему участью, *яростное стремление* бросить вызов судьбе, *склонность из последних сил сражаться* с роковыми силами и фатальными обстоятельствами.

Весной 1906 года Мейерхольд прочитал написанную в 1904 году на немецком языке книгу режиссера и руководителя Мюнхенского

Художественного театра Георга Фукса «Сцена будущего» [1]. Имя Ницше в книге не называется, но все это произведение проникнуто духом нецшеанского труда «Рождение трагедии из духа музыки».

Под спектаклем Фукс понимает тот или иной способ создания *напряжения* в зрительном зале, а затем — *разрядки* его. Достигнуть этого может только *движенческий театр*, которому Фукс дает еще такое определение — это *ритмические движения человеческого тела в пространстве*. Ритм определяет характеристики театрального действия, задаваемые во времени (*музыка* и, прежде всего, *ритм* — служат в театре способом *отсчета времени*). По свидетельству Фукса, в современном ему сценическом искусстве *движенческого театра* нет, но отдельные элементы такого театра можно обнаружить в *балаганах*, в *театрах кабаре* и *варьете*, в *мюзик-холлах*, в *восточном театре* и др.

У искомого *движенческого театра* должна быть своя *драматургия*, своя *сценическая площадка* и своя собственная *актерская техника*.

Когда речь заходит о драматургии *движенческого театра*, то слово «пантомима» Фукс не использует, но замечает, что пьеса для *движенческого театра* может быть вообще без слов. Мейерхольд в статье «Балаган» (1912) специально подчеркнет, что, отдавая приоритет пластическим средствам актерской техники, он не намерен превратить свой театр в театр пантомимы, а для него как режиссера важно подчеркнуть подчиненное пластике положение слова, поскольку «*слова в театре это всего лишь узоры на канве движений*» (это второе *программное высказывание* Мейерхольда о слове как элементе актерской техники). В организованной в Санкт-Петербурге Студии на Бородинской (1913–1917) Мейерхольд первые два сезона 1913–1914 и 1914–1915 годов занимался со студийцами почти исключительно пантомимами.

Фукс подверг решительной критике такой тип сценической площадки, как ренессансная сцена-коробка, представляющая собой, по мысли Фукса, *фотосценический ящик*, где либо средствами кулисно-задниковой декорации, либо средствами натуралистического театра создается некое пространство для игры актеров, за которой из темноты зрительного зала наблюдает публика. В первом случае живопись входит в сложные отношения с фигурами артистов, которые не имеют права близко подходить к живописным полотнам, поскольку в этом случае нарушаются законы перспективы. Натуралистическое оформление коробки сцены представлялось Фуксу абсурдом при сопоставлении с архитектурой многоярусного зрительного зала театра ренессансного типа.

В противовес сцене-коробке Фукс предложил идею *рельефной сцены*, которая была реализована в здании Мюнхенского Художественного

театра и которая приближала архитектуру театрального здания к структуре пространства, близкой архитектонике древнегреческого театра. Нужно не разделять пространство на сцену-коробку и зрительный зал, а соединить их в единую структуру. Зал в Мюнхенском Художественном театре представлял собой *амфитеатр*, а сцена имела три плана: 1) выдвинутый вперед *просцениум*; 2) *рельефную сцену*, которая могла превратить плоский планшет в трехмерную конструкцию-станок; 3) *живопись* — расположенные неглубоко задники, задача которых была не в том, чтобы дать иллюзию трехмерного пространства, но средствами живописи создавать художественную атмосферу разворачивающегося действия; следует еще раз подчеркнуть, что амфитеатр и *трехпланная сцена* составляли единое архитектурное пространство.

Мейерхольд творчески развил идею трехпланной сцены. В Мюнхенском Художественном театре зрительский амфитеатр и рельеф-сцена существовали как неотъемлемая часть архитектуры здания, а Мейерхольду предстояло работать в театральных зданиях ренессансного типа, то есть в зданиях, состоящих из сцены-коробки и ярусного зрительного зала. Поэтому трехпланная сцена в мейерхольдовском варианте представляла следующее строение: 1 план — *просцениум*, выдвинутый в зрительный зал; 2 план — *рельефная сцена*, которая располагалась на уровне порталного проема и могла, при необходимости, заменить с помощью *прафикаблей* (фр. *praticable*; нем. *praktikabel* — жесткий станок) плоский планшет на трехмерную конструкцию, способную служить своеобразным постаментом для воплощаемых актерами действующих лиц; 3 план — *живопись*, то есть задники, которые располагались практически сразу за порталом и своими изображениями и красками создавали художественную атмосферу происходящего на сцене действия. Если портал декоративно оформить в той же стилистике, в какой выполнено убранство зрительного зала, а на просцениуме положить ковер, который по цвету соответствует колористике партера и ярусов, то в результате получим единое театральное пространство, где актеры не отделены от публики.

Сценография большей части мейерхольдовских спектаклей второй половины 1900-х и постановок 1910-х годов — это *вариации* на темы трехпланной сцены.

Наконец, о *технике актера* движенческого театра Фукс заявлял следующее: тот факт, что театр был рожден ритуальным танцем, вовсе не означает, что актер должен стать танцором; первого и второго объединяло лишь то, что основой исполнительской техники того и другого выступало *движение*.

В 1933 году, во время репетиций спектакля «Свадьба Кречинского», Мейерхольд объяснял актрисе ГосТИМа Е. А. Тяпкиной (1900–1984), исполнительнице роли Атуевой, тетушки Лидочки, что Атуева находилась в таком эротически перевозбужденном состоянии, когда она не могла решить, то ли Лидочку за Кречинского выдавать, то ли самой за него замуж выйти, а степень эротической страсти, владевшей тетушкой, была настолько сильна, что у зрителей должно было возникнуть ощущение: еще чуть-чуть — и Атуева начнет отплясывать канкан.

В русском театре 1920-х годов следует отметить два важнейших процесса — это *циркизация театра* и *кинофикация театра*. Разговор об этом еще впереди, но здесь стоит отметить, что Мейерхольд, призывая театр учиться у цирка, подчеркивал при этом, что театральный актер отнюдь не должен становиться циркачом. Речь снова шла лишь о том, что основным средством выражения и у циркового артиста, и у артиста театрального служит *движение*.

Театр на Офицерской (1906–1907)

Весной 1906 года Мейерхольд принял приглашение В. Ф. Комиссаржевской стать режиссером и актером открываемого ей нового Театра на Офицерской [2].

В этом театре Мейерхольд с ноября 1906 года по ноябрь 1907 года поставил 12 спектаклей, из них четыре — несомненные шедевры: «Гедда Габлер» по Г. Ибсену (10 ноября 1906 г.); «Сестра Беатриса» по М. Метерлинку (22 ноября 1906 г.); «Балаганчик» по А. Блоку (30 декабря 1906 г.); «Жизнь Человека» (22 февраля 1907 г.). Режиссерские эксперименты, проведенные Мейерхольдом в Театре на Офицерской, стали временем становления *постановочной методологии Условного театра*.

Первые эксперименты с трехпланной сценой Мейерхольд предпринял во время гастролей Товарищества Новой драмы в Полтаве в июне и июле 1906 года. Такую возможность постановщику предоставила архитектура полтавского театрального здания, где была большая оркестровая яма; закрыв ее помостом, Мейерхольд получил в свое распоряжение далеко выдвинутый в зрительный зал просцениум. В здании театра на Офицерской оркестровой ямы не было, и поэтому устроить просцениум не было возможности, вместо трехпланной сцены пришлось использовать сцену *двупланную*, то есть расположенную перед порталом авансцену и совсем узкую полосу сцены за порталом, ограниченную неглубоко расположенным задником. Спектакли с такой архитектоникой сцены, а именно: «Гедда Габлер», «Сестра Беатриса»

и «Вечная сказка» (по С. Пшибышевскому; 4 декабря 1906 г.) — получили название спектаклей, поставленных по принципу *панно* [3].

Премьера «Гедды Габлер» поразила критику и публику двумя вещами.

Во-первых, необыкновенной красотой оформления сцены, предложенной художником Н. Н. Сапуновым. Критика, особенно газетная, и во второй половине 1900-х годов, и в 1910-е годы отставала от новаторский исканий Мейерхольда, рецензенты привычно за точку отсчета брали пьесу и, опираясь на здравый смысл, упрекали постановщика в разного рода нелепостях, связанных с отклонениями от текста драматурга. Самый последовательный противник режиссуры вообще и режиссуры Мейерхольда в частности, А. Р. Кугель (1864–1928) писал о нелепости мейерхольдовской постановки «Гедды», ведь у Ибсена героиня, разочарованная в любви, жаждет окружить себя красотой и страдает от того, что ни Тесман, ни ее среда в целом не способны дать ей желаемое. Только Юрий Беляев (Ю. Д. Беляев; 1876–1917), давний поклонник творчества В. Ф. Комиссаржевской, написал, что сцена театра на Офицерской показывала не квартиру, где жила Гедда, но *жилище ее духа*. Такое толкование в духе *монодрамы* тоже не вполне верно. В брошюре «Амплуа актера» (М., 1922) Мейерхольд относил ибсеновскую Гедду к новому, введенному Мейерхольдом амплуа «неприкаянной», «отщепенки» или «инодушной», чья сценическая функция заключалась в концентрации интриги выведением ее в иной внеличный план, иными словами — в план фатума, рока, судьбы. Мейерхольд трактует пьесу Ибсена в духе *романтической драмы*, когда душа Гедды вознесена на такие высоты духа, откуда уже не видны отличия между Тесманом, Левборгом и Браком. Точно так же объясняется гимн красоте, запечатленной в мейерхольдовском спектакле «Гроза» (Александринский театр, 1916) художником А. Я. Головиным (1863–1930) в декорациях и в костюмах исполнительницы центральной роли Катерины Кабановой Е. Н. Рошиной-Инсаровой (1883–1970). В противовес концепции «луча света в темном царстве» душа «отщепенки» Катерины в романтической драме Мейерхольда устремлена в иные выси, бесконечно далекие от обыденной жизни города Калинов и его обитателей.

Второе, что вызвало и удивление, и отторжение мейерхольдовской «Гедды», — это исполнение В. Ф. Комиссаржевской роли Гедды. Поклонники актрисы, привыкшие к обилию эмоций в ее игре, не приняли сдержанную манеру игры Комиссаржевской. Актриса в первой совместной работе с Мейерхольдом доверяла ему и выполнила его требование *играть вне быта*, тогда как Комиссаржевская привыкла *проживать* вне быта определенный комплекс эмоций, когда мечты и надежды ее

героинь — юных девушек или молодых женщин — разбивались о суровую реальность жизни.

Статья «Русские драматурги» впервые была опубликована в сборнике статей Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913), точная дата написания статьи не известна. Здесь разговор о данной работе возник из-за одного из важнейших положений мейерхольдовской театральной теории, согласно которой *литература подсказывает театр*, что репертуар это уже театр. Новое направление в искусстве сначала проявляет себя в поэзии, в произведениях малой формы, требующей лишь вдохновения поэта и нескольких листов бумаги. Потом новое направление приходит в эпические жанры (новелла, повесть, роман) и в драматургию. И последним новое направление в искусстве осваивается театром как делом коллективным и требующим существенных материальных затрат.

Пьесой, подсказавшей новый поворот в сценическом творчестве Мейерхольда, стала стихотворная драма «Балаганчик» А. Блока.

Во-первых, Мейерхольд впервые практически столкнулся с искусством *комедии масок*, но не в классическом виде итальянской *commedia dell'arte*, где в наиболее часто встречающемся сюжете молодые влюбленные с помощью слуг преодолевают препятствия, которые им устраивают старики (отцы, опекуны) и дураки (Капитан, Доктор). В блоковской пьесе представлены маски и сюжет, трансформированные в романтическом духе и представляющие любовный треугольник: Пьеро, Арлекин и Коломбина. Главная маска здесь — маска Пьеро, маска поэта и мечтателя, вечного неудачника в любви, у которого Арлекин всегда уводит Коломбину.

Во-вторых, в пьесе Блока доминирующим методом построения действия выступает *гротеск*, понимаемый как *соединение несоединимого*. За счет соединения того, что в обыденной жизни не соединяется, возникают новые смыслы. Так, Коломбина — образ двойственный, амбивалентный: она и девушка с косой (из волос, заплетенных в косу), то есть невеста Пьеро; и она же — девушка с косой буквально, то есть — смерть. Завидев Коломбину и приняв ее за Смерть, мистики *повисают на стульях словно тряпки*. Потом из рассказа Пьеро становится известно, что невеста оказалась *картонной* и упала в снег. Опираясь на этот образ, Мейерхольд сценических мистиков представил *картонными*, сделав корпуса их тел из картона. Другие гротескные образы: Арлекин прыгает в окно, которое оказывает нарисованным на бумаге; рыцарь в картонных доспехах и с деревянным мечом; балаганный паяц, перегнувшийся через рампу и кричащий «Истекаю клюквенным соком!» В спектакле театра на Офицерской в роли Пьеро выступил сам постановщик спектакля и играл его как *страдающую куклу*. Этот гротескный

образ нес сугубо мейерхольдовское послание: Пьеро страдает, поскольку он кукла в руках судьбы.

Наконец, в-третьих — заимствованный у немецких романтиков и, прежде всего, у Л. Тика (пьеса «Кот в сапогах») прием *разоблачения* театральной условности, *обнажения* театральной условности, *разрушения театральной иллюзии*. В блоковском «Балаганчике» эта сторона поэтики воплощена путем вывода на сцену автора пьесы, который не согласен с тем, что его серьезную историю о любви двух, которым мешает третий, превратили в балаган; смена декораций должна была проходить на глазах у зрителей; участники шествия получали факелы из рук бутяфоров, и зритель должен был видеть эти руки. В сжатом и компактном виде здесь представлена дальнейшая театральная программа Мейерхольда не только периода *традиционализма* в 1910–1918 годы, но и периода конструктивизма и биомеханики 1920-х — 1930-х годов, когда мейерхольдовский театр, по признанию самого режиссера, продолжал развиваться «на ковче традиционализма».

Этапной работой в эволюции режиссерской методологии Мейерхольда стал спектакль «Жизнь Человека», в работе над ним постановщик выступил и в качестве режиссера, и в качестве художника. Была использована вся глубина сцены-коробки, которая по трем сторонам оказалась закрыта сукнами серых тонов и погружена в темноту. В спектакле использовались локальные источники света, ток на лампы подавался через реостат, то есть устройство, которое позволяет плавно менять напряжение электрического тока от нуля до максимума и наоборот. Форма спектакля создавалась за счет взаимодействия света, тьмы и актерских группировок. В начале спектакля свет постепенно давался на верхнюю лампу, которая светила вертикально вниз. По мере формирования луча света и увеличения его силы в темноте начинала прорисовываться фигура персонажа, обозначенного у Л. Андреева как Некто в сером. Сам этот персонаж называл себя наемным чтецом в Книге Судеб и сообщал зрителям, что сейчас перед ними «словно во сне» пройдет жизнь Человека. По завершении пролога свет постепенно терял силу, и столь же постепенно фигура Некто в сером «растворялась» в темноте. Далее шла первая картина из пяти, имеющих в пьесе, а именно — «Рождение человека». В глубине сцены помещалась с кровать роженицей, вокруг расположились бабки-повитухи, лампа помещалась за этой группировкой на уровне планшета. По мере подачи тока на лампу формировался луч света и контражуром прорисовывал фигуры участников данной сцены, а затем, при постепенном уменьшении светового луча, снова создавался эффект «растворения» группы действующих лиц в темноте. Аналогично

игрались и четыре другие картины: «Любовь и бедность», «Бал у Человека», «Несчастье Человека» и «Смерть Человека».

Сотрудничество Комиссаржевской и Мейерхольда закончилось увольнением последнего осенью 1907 года. Из всех спектаклей, поставленных режиссером с участием хозяйки театра на Офицерской, успех Комиссаржевская имела только в «Сестре Беатрисе». Играя Гедду, актриса следовала указаниям режиссера, но в последней их совместной постановке, «Пелеас и Мелисанда» (по М. Метерлинку; 10 октября 1907 г.), которую Комиссаржевская навязала Мейерхольду, роль Мелисанды актриса готовила сама и на репетиции не ходила, как результат — повторить успех «Сестры Беатрисы» не удалось.

Пока фельетонисты и карикатуристы соревновались в остроумии на тему дальнейшей судьбы уволенного Мейерхольда (в одной из карикатур, например, было изображено, как режиссер в петербургском дворе-колодце крутит ручку шарманки и показывает кукольное представление с Петрушкой), стало известно, что по инициативе А. Я. Головина состоялась встреча Мейерхольда с директором Конторы императорских театров В. А. Теляковским (1860–1924). Было достигнуто соглашение, что, начиная с сезона 1908–1909 годов, Мейерхольд поступает на государственную службу актером и режиссером петербургской драматической труппы и режиссером петербургской оперной труппы.

Итоги режиссерских исканий в период 1905–1907 годов Мейерхольд подвел в статье, которую начал писать в 1906 году и закончил в 1907-м, впервые она была напечатана в книге «Театр. Книга о Новом театре» (СПб., 1908) под названием «Театр. (К истории и технике)», затем включена в сборник 1913 года «О театре» под названием «К истории и технике театра» и потом перепечатана в первой части мейерхольдовского сборника «Статьи, письма, речи, беседы» (М., 1968).

Готовясь к приходу на казенную сцену, Мейерхольд итоги своих размышлений на тему, как режиссер-новатор должен работать в императорском театре, изложил в статье «Из писем о театре» (журн. «Золотое руно». М., 1908. № 7–9. С. 108–110; в первой части мейерхольдовского сборника «Статьи, письма, речи, беседы» эта статья опубликована в разделе «Из дневника» под названием «III. (1908 г.)»).

Все существующие театры Мейерхольд разделил на *студии* и «большие» театры, то есть, по мысли режиссера, театры для *широкой публики* — императорские и частные театры. Мейерхольд был убежден, что только в студиях возможно подлинное новаторство и только из студий смогут родиться новые театры и новые *театральные школы* (история, впрочем, показала, что возможны и другие варианты появления

новых театров). Сказанное вовсе не означает, что режиссеры-новаторы не должны работать в больших театрах. Мейерхольд задался вопросом: чем сильны эти театры? И сам предоставил ответ: большими актерами. Режиссер дал им *гротескную* характеристику: они сильны своими *потрескавшимися от времени масками*. Формулировка двойственна, амбивалентна: с одной стороны, актеры за время сценической службы нарабатывали себе маски, которые не просто одеревенели, окаменели и пр., но и покрылись трещинами; с другой стороны — эти маски сами по себе стали *раритетными произведениями искусства*. Режиссеры-новаторы не должны пытаться изменить маски, наработанные большими актерами, но должны использовать их как готовые произведения искусства. Новизна всей инсценировки в целом может быть достигнута за счет новаторства живописного решения, предложенного декоратором, и новизны формирования и трансформации сценического пространства за счет использования пратикаблей и движения отдельных фигур и больших актерских группировок, определенных режиссером.

Классический пример — работа с К. А. Варламовым (1848–1915) над ролью Сганареля при постановке спектакля «Дон Жуан» (Александринский театр, 1910). Варламов играл роль Сганареля в прежних постановках мольеровской пьесы, и, по неписанным законам театра того времени, роль Сганареля и в новых постановках принадлежала артисту. Сценическая версия пьесы Ж.-Б. Мольера должна была построена на движении, на пластике, на танце, ведь не зря же А. Н. Бенуа (1870–1960) назвал свою рецензию на данную постановку «Балет в Александринке». Но Варламов принадлежал к числу «толстяков» Александринского театра, причем был самым толстым из них и даже передвижение шагом давалось ему с трудом. У Сганареля в мольеровской пьесе есть несколько больших монологов. Но у Варламова, как это часто бывает у старых артистов, имелись серьезные проблемы с памятью, кроме того, будучи любимцем публики, Варламов задолго до репетиционной работы над «Дон Жуаном» перестал учить тексты ролей, целиком полагаясь на суфлеров. При этом на мейерхольдовские репетиции актер не ходил, полагая, что роль, которую он уже играл, он хорошо знает и ни в каком режиссере не нуждается.

Справедливости ради стоит сказать, что Мейерхольд, вопреки собственной стратегии, пытался жаловаться на Варламова директору Конторы императорских театров, но Теляковский ничем режиссеру помочь не мог, пояснив Мейерхольду, что театр может найти другого режиссера и другого директора, но другого Варламова найти невозможно. Только после этого Мейерхольд воспользовался собственными

рекомендациями для режиссера-новатора, работающего в большом театре с большим артистом, и превратил минусы сложившейся ситуации в плюсы. Если Варламову трудно ходить, то на авансцене, слева и справа, надо поставить две скамейки, на которых актер может сидеть; более того, статичная и грузная фигура Варламова-Сганареля служила хорошим контрастом стремительно порхающему по сцене Дон Жуану Ю. М. Юрьева (1872–1948). Если Варламову нужен суфлер, то его фигуру и работу надо стилизовать в духе мольеровского театра и обыграть в рамках раскрытия сценической иллюзии: за левой и правой скамейкой были поставлены ширмы, стилизованные в соответствии с общим оформлением постановки, у каждой было окошечко, закрытое занавеской; в начале каждого из актов слева и справа выходили суфлеры в париках и соответствующих костюмах, с собой у них были большие папки с суфлерскими экземплярами пьесы, суфлеры скрывались за ширмами, раскладывали на подставках бумаги, зажигали свечи, отодвигали занавески на окошечках и через них открыто, не прячась от глаз публики, суфлировали Варламову. Актер был очень доволен — он находился на переднем крае сцены, его все видели, и он всех видел, прямо за ним располагался суфлер и подсказывал текст. Этот ставший хрестоматийным пример работы режиссера с великим комиком может стать примером работы для любого молодого или еще не ставшего маститым режиссера, когда тот приходит работать в прославленный театр и сталкивается с ведущими актерами труппы.

И еще об одной мейерхольдовской публикации рассматриваемого времени стоит сказать перед тем, как обратиться к традиционалистскому периоду творчества Мейерхольда. Речь идет о статье «I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907)», где автор пишет о том, что понятие «условный театр» не следует смешивать с такими формулировками, как «античный театр», «театр средневековых мистерий», «театр эпохи Возрождения», «театр Шекспира», «театр Мольера», «театр Вагнера», «театр Чехова», «театр Метерлинка» и «театр Ибсена». Эти понятия включают в себя особенности драматургического материала эпохи или автора, представление о соответствующем театре и многое другое. Термин «условный театр» определяется лишь *техникой сценической постановки*, любой из представленных выше театров может быть поставлен с использованием как условной техники, так и с применением техники натуралистического театра (или театра жизненных соответствий); в первом случае, соответственно, получим «условный театр», во втором — «натуралистический театр» (или «реалистический театр»).

Традиционалистский период творчества (1910–1918)

Считается, что начало данного периода связано с выходом в свет следующих мейерхольдовских работ 1910 года: постановки на сцене «Дома интермедий» пантомимы «Шарф Коломбины» по А. Шницлеру (художник Н. Н. Сапунов) и спектакля «Дон Жуан» (художник А. Я. Головин).

Сам термин *традиционализм* был предложен В. Н. Соловьевым (1887–1941) — театральным режиссером и театральным педагогом, драматургом, театральным критиком и театроведом. Суть термина заключалась в обращении к лучшим достижениям старинных театров подлинно театральные эпохи с целью обогащения языка современного условного театра. Иными словами, традиционализм — это *стилизация*, но не стилия или исторической эпохи, а стилизация *приемов* и *форм* старинных театров с целью создания современного произведения искусства.

Приведем несколько примеров.

Испанский театр Золотого века XVI–XVII столетий привлекал Мейерхольда лежащей в основе его представлений *интригой*, то есть внешне выраженными действиями одних лиц и внешне выраженными противодействиями лиц других, а также *трехчастным построением* этих представлений; с точки зрения законов драматургии такое построение Мейерхольд считал идеальным.

Представления испанского театра Золотого века проходили под открытым небом, поэтому ночные сцены невозможно было реализовать путем затемнения, и в Испании был выработана условная форма — *сцена ночи*: если зрители видели на подмостках одного, двоих и более мужчин, которые были закутаны в плащи, их шляпы были сдвинуты на лоб, а извлеченные из ножен шпаги они держали под мышкой, то зрители понимали — дело происходит ночью, во тьме, в постоянной опасности нападения грабителей и других лихих людей.

Обращение к *commedia dell'arte* пробудило интерес Мейерхольда к актерским *маскам*, к *импровизации*, к искусству отточенной *пластики* и выверенного *жеста*, к владению актером мастерством *лацци* и склонностью его к *шуткам*, *свойственным театру*. В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд отметил *двойственность* маски Арлекина — с одной стороны, слуга, простак-весельчак, а с другой — маг, чародей и волшебник, представитель inferнальных сил; два *лика* Арлекина — это два полюса, между которыми большое количество видоизменений, оттенков.

Лик отличается от лица тем, что в лике *зафиксированы* основные и самые выразительные черты характера. Сила лица в его *изменчивости*, сила лика в его *выразительности*.

Маска мейерхольдовского актера — это не маска, которая надевалась на лицо [4], как, например, древнегреческая маска или маска *commedia dell'arte*; и это не маска, которая делалась с помощью лица, как, например, маска в театре Кабуки, когда на лицо актера определенным образом накладывались краски; более того — актер у Мейерхольда не играл лицом; маска мейерхольдовского актера создавалась за счет пластики всего тела, что придавало маске *двойственность*: она одновременно была и *устойчива*, и *вариативна*, позволяла играть *ракурсами*.

Сам Мейерхольд, а потом и его наиболее талантливые ученики, как, например, Э. П. Гарин или И. В. Ильинский (1901–1987), приводили в качестве *модели* мейерхольдовского актера *перчаточную куклу*. Голова у нее представляет собой шарик, надеваемый на палец, и лицом эта кукла играть не может, поскольку это лицо раз и навсегда нарисовано. Но работая телом куклы и, конечно, голосом, можно заставить зрителя поверить, что кукла радуется, смеется, горюет, плачет и т. д.

Игру *ракурсами* маски можно показать на примере сценического образа Дон Жуана в исполнении Ю. М. Юрьева. Сам Мейерхольд писал то о *маске* Дон Жуана, то о его *масках*. С одной стороны, в спектакле «Дон Жуан» Юрьев присутствовал со своим лицом, играя маску Дон Жуана. Но при игре разных ипостасей своего героя Юрьев *варьировал* пластику, изображая то Дон Жуана — блестящего кавалера, то Дон Жуана — умелого обольстителя, то Дон Жуана — бретера, дуэлянта и драчуна, а все это — определенные *вариации* пластики Дон Жуана; тем самым Юрьев играл *ракурсами* маски своего героя.

Так формировались представления Мейерхольда о *первичных элементах* театра — это *маска, жест, движение, интрига*.

Мейерхольд японский театр Кабуки ценил в первую очередь за то, что он сохранил *музыкально-танцевальные истоки* своего сценического искусства. Если же говорить об условности этого театра, то внимание Мейерхольда привлекли присутствующие на сцене и одетые в черное актеры — *куромбо*. Они считались условно невидимыми и по ходу представления вносили на сцену или выносили необходимые для игры предметы, следили за костюмами действующих лиц, особенно — за костюмами женщин (все роли в театре Кабуки, как известно, игрались мужчинами), поправляя при необходимости те или иные обнаруженные изъяны в одежде; наконец, если кто-то из героев произносил важный монолог, то один из *куромбо* мог фонариком подсветить лицо персонажа, чтобы зрители смогли рассмотреть все малейшие нюансы игры актера.

В постановку «Дон Жуан» Мейерхольд ввел группу лиц, которых нарядил и загримировал как арапчат и назвал *слугами просцениума*. Они

выполняли те же сценические функции, что и куромбо в театре Кабуки: в начале спектакля поджигали с помощью специальной нити свечи в трех люстрах, висящих над просцениумом, а также в двух напольных шандалах слева и справа от сцены (свечи отсылали к театру эпохи Мольера, а колеблющееся пламя свечей создавало атмосферу таинственности); объявляли начало представления, антракты и их завершение; вносили и выносили предметы и вещи, необходимые по ходу действия; следили за костюмом Дон Жуана, обильно украшенным цветными лентами, и, если какая-то лента запутывалась, то арапчата расправляли ленту; наконец, если Дон Жуан ронял платок, то арапчата поднимали его и подавали герою Ю. М. Юрьева. Но, помимо служебных функций, арапчата выполняли в мейерхольдовском спектакле и художественные задачи: в момент первого появления Статуи командора испуганные арапчата с визгом прятались под столом, Сганарель от ужаса каменел, сидя на стуле, и только Дон Жуан не терял присутствия духа, его храбрость дополнительно *оттенялась по контрасту* трусостью арапчат и Сганареля.

В 1913 году Мейерхольд организовал в Петербурге собственную студию — Студию на Бородинской. Предполагалось, что на основе этой студии будет подготовлена группа для нового театра Мейерхольда. Планам этим не суждено было сбыться: в 1914 году началась Первая мировая война, мужчин стали призывать в армию, многие не военнообязанные шли на фронт добровольно и служили санитарями в медчастях; Февральская и Октябрьская революции 1917 года окончательно поставили крест на возможностях студийной работы. Студия на Бородинской выпускала периодическое издание «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто» [5]. Особо следует отметить, что среди воспитанников Студии на Бородинской наиболее известными стали отнюдь не актеры, но режиссеры и теоретики театра: С. Э. Радлов (1892–1958), А. Л. Грипич (1891–1983), К. К. Тверской (1890–1937), К. М. Миклашевский (1886–1943), Б. В. Алперс (1894–1974) и др.

В Студии на Бородинской было три класса.

Первый назывался *класс комедии дель арте*, им руководил В. Н. Соловьев (псевдоним — Вольмар Люсциниус). В классе была теоретическая группа, которая изучала итальянский театр масок: сценарии, маски, принципы мизансценирования и т. д. И еще в классе была группа студийцев, которая пробовала воспроизвести данный тип театра практически.

Руководителем *класса сценического движения* был Мейерхольд (псевдоним — Доктор Дапертутто [6]). Пластическое мастерство студийцев

Мейерхольд разрабатывал на материале постановок пантомим. Важнейшее значение в арсенале техники мейерхольдовского актера занял прием *игры с вещью*, заимствованный из *commedia dell'arte*.

Мейерхольд-режиссер сочинял свои спектакли как актер, проигрывая все роли и по-актерски находя игровой подход к ним. Задачи перед исполнителями ролей Мейерхольд тоже ставил посредством показа. Играя для актера соответствующий кусок роли, Мейерхольд еще раз проверял себя, свой замысел. Мейерхольд отмечал, что очень часто режиссеры много и долго говорят актеру, что он должен играть, но так толком и не могут донести до исполнителя суть своих требований. Мейерхольд же говорил с актером на актерском языке, кроме того, он был уверен, что если он сам способен сыграть тот или иной фрагмент роли, то и исполнитель роли сможет сыграть ее так, как это требовалось постановщику. В воспоминаниях о Мейерхольде сохранилось достаточно много описаний, как Мейерхольд показывал актрисам женщин. Взяв в руки самый обычный веер, Мейерхольд посредством игры с этой вещью создавал множество оттенков в поведении женщины — вот она волнуется, радуется, злится, кокетничает и т. д. И мало было актрис, которые были способны хотя бы приблизиться по уровню игры к мейерхольдовскому показу. В рамках освоения приема *игры с вещью* студийцы учились носить сценический костюм и играть с ним; тренировались обращаться с цилиндром и тросточкой; штудировали навыки обращения с моноклемом или пенсне; и др.

Третий класс — *класс музыкального чтения в драме*; эти классом руководили разные люди: М. Ф. Гнесин (1883–1957), Е. М. Мунт и др. С точки зрения Мейерхольда, слово — это тоже *движение*, слова надо не мямлить, не жевать — слова надо *бросать*; обмениваться репликами надо так, словно ударами шпагой на поединке. Мейерхольд подчеркивал традиционалистский характер такого понимания слова, идея *«бросать слова»* была почерпнута им от старых опытных актеров, знавших путь к успеху. Выражение «бросать слова» стоит включить в состав знаменитых высказываний Мейерхольда о словах («слова должны падать как капли в глубокий колодезь»; «слова это всего лишь узоры на канве движений»).

При работе с речью и в поэтических произведениях, и в прозе прежде всего выявлялась их *темпо-ритмическая основа*, а также и другие *музыкальные* характеристики — громкость, тембровые характеристики и др.

Благодаря работе МХТ — МХАТ прежде всего с драматургией А. П. Чехова широкое распространение получил феномен, названный «подтекст», когда за произносимыми словами скрыты чувства, эмоции,

переживания часто либо далекие от смысла озвучиваемых слов, либо вовсе имеющими другое значение. В мейерхольдовской театральной системе нет разделения на *внешнюю* и *внутреннюю* техники; режиссерская методология Мейерхольда исключает термин «подтекст», текст в мейерхольдовском театре — это именно текст, который должен быть четко и ясно произнесен.

Вместе с тем, общение людей предполагает наличие смыслов, о которых не говорят, но которые подразумеваются. Применительно к мейерхольдовской театральной системе обозначим этот феномен определениями «сверхтекст» или «надтекст», а сценически воспроизводится данный феномен не средствами внутренней техники (которой, повторимся, в арсенале мейерхольдовского театра попросту нет), а с помощью *контрапункта* словесного и пластического рядов роли.

В качестве примера используем **прием переключения**, который широко использовался Мейерхольдом в 1920-е — 1930-е годы. Суть приема заключалась в том, что при соединении слова и определенной пластики смысл слова меняется — пластика *переключает* смысл слова.

Приведем два примера из мейерхольдовского спектакля «Ревизор» (ГосТИМ, 1926).

В первом случае речь идет об эпизоде «Шествие», где Хлестаков (Э. П. Гарин), после обильного угощения в богоугодном заведении, нетвердо стоял на ногах и двигался параллельно рампе, но не по прямой, а зигзагом; за ним длинным и виляющим «хвостом» следовали чиновники во главе с Городничим (П. И. Старковский; 1884–1964). Хлестаков, прикрыв рот рукой, до поры удерживал содержимое съеденного и выпитого, которое рвалось наружу. Но в тот момент, когда Городничий, сделав широкий жест рукой, начал с пафосом говорить о трудностях своей работы по обустройству вверенного ему города, Хлестаков вдруг шмыгнул за кулису, куда Городничий вынужден был адресовать остаток своей фразы. По возвращении герой Гарина жестами показывал, что его вырвало, и эта пластическая сценка целиком обесценивала пафос Городничего.

Второй пример — фрагмент сцены, где Хлестаков ухаживал за Городничихой (З. Н. Райх; 1894–1939). Анна Андреевна в мейерхольдовской постановке представляла «губернской Клеопатрой», переполненной эротическими страстями. Райх была женщиной достаточно корпулентной, эта телесность образа подчеркивалась платьями и прической Городничихи, создавая образ «кустодиевской русской Венеры». На этом фоне гаринский Хлестаков выглядел фигурой более чем subtilной. В гоголевском «Ревизоре» Хлестаков произносил реплику: «... я влюблен

в вас. Жизнь моя на волоске». На сцене данный фрагмент игрался так. Хлестаков-Гарин говорил: «... я влюблен в вас». Городничиха-Райх страстно обнимала его, и герой Гарина исчезал, скрытый буйством волн платья Анны Андреевны. Оттуда, из глубины ее страстных объятий слышался хриплый голос гаринского Хлестакова: «Жизнь моя на волоске». Очевидно, смысл гоголевской реплики поменялся, поскольку поэтическое преувеличение о жизни, висящей на волоске, приобрело значение буквальное.

Третий пример — не из Мейерхольда, а из спектакля «Волки и овцы» П. Н. Фоменко (1932–2012), поставленного в его гитисовской Мастерской в 1992 году. Это важно, чтобы подчеркнуть, что речь идет не только и не столько об истории театра, сколько о *театре как таковом* в самых лучших его проявлениях. Переполненная романтическими чувствами помещица и молодая вдова Купавина (П. Кутепова; р. 1971) нетерпеливо ждет приезда Беркутова (К. Бадалов; р. 1965), и ее приятель Лыняев (Ю. Степанов; 1967–2010) привозит Беркутова в имение Купавиной. Мужчины в ожидании выхода хозяйки расположились в гостиной, и вот на сцену стремительно вылетала Купавина-Кутепова в утреннем бежевом кружевном полупрозрачном пеньюаре. Героиня Кутеповой грациозно порхала по сцене и произносила «не смотрите на меня», «не смотрите на меня», «не смотрите на меня»... Но пластика поз и характер движений Купавиной-Кутеповой недвусмысленно подразумевали прямо противоположное: «смотрите на меня», «любуйтесь мною», «восхищайтесь мною»...

Концепция «театра синтезов» предполагала, что актер играет не характер как *набор свойств* персонажа, а играет само *свойство*. Не Дон Жуана — *донжуанство*. Не Гамлета — *гамлетизм*. Не Дон Кихота — *донкихотство*. Не Хлестакова — *хлестаковищину*. Не Расплюева — *расплюевищину*. Совершенно очевидно, что это особого рода роли и роли штучные, встречающиеся в репертуаре мирового театра крайне редко.

Пожалуй, с наибольшей полнотой мейерхольдовский традиционализм в драматическом театре был проявлен в спектакле «Маскарад», премьеры которого на сцене Александринского театра состоялась 25 февраля 1917 года. Зафиксируем наиболее характерные черты этой постановки.

Жанр спектакля — *романтическая драма*. Незвестный, персонаж у М. Ю. Лермонтова не вполне внятно прописанный, был уравнен режиссером в правах с Арбениным; Незвестный — мститель, ведущий интригу против Арбенина, Шприх и Казарин — его подручные; Незвестный — *персонализация* Рока, тяготеющего над Арбениным; подручные Незвестного Шприх и Казарин — это воплощение *мелкобесовского* начала.

В основу лермонтовского сюжета была положена интрига с браслетом, которую Мейерхольд обостряет: у Лермонтова Нина теряет браслет, а в спектакль введен специальный персонаж — Голубой Пьеро, который срывает браслет с руки Нины и подбрасывает баронессе Штраль. У Пьеро, как известно, костюм белого цвета, но и Нина должна быть в белом; белое с белым — сочетание, невозможное на большой сцене, и художник-постановщик спектакля А. Я. Головин нашел сведения, согласно которым у Пьеро костюм мог быть голубого цвета, что позволило создать *зрительный контраст* с белым платьем Нины.

Мейерхольд отказался от деления сюжета на 4 действия, как в пьесе Лермонтова, и распределил 10 картин «Маскарада» по *трем частям* спектакля. Первая часть — 3 картины: игра и спасение Звездича; маскарад; возвращение Арбенина и Нины домой. Вторая часть — 4 картины: Нина и Звездич у баронессы Штраль; Арбенин читает письмо Звездича к Нине; баронесса Штраль и Арбенин; игровой дом и месть Арбенина — объявление Звездича шулером. Третья часть — 3 картины: бал; отравление Нины; сумасшествие Арбенина.

Для каждой из 10 картин Головиным была сделана отдельная декорация, обстановка и костюмы были стилизованы под 1830–1840-е годы. На сцене не было ни одного предмета (мебель, бутафория), который не был бы изготовлен для данного спектакля по эскизам Головина. Идея трехпланной сцены была реализована следующим образом: выдвинутый в зал полукругом просцениум был сделан за счет настила над оркестровой ямой, по краю просцениума была поставлена балюстрада, две лестницы вели с просцениума в оркестровую яму и являлись дополнительными входами-выходами; декоративное оформление портала зеркально отражало декор зрительного зала, в портал были вмонтированы матовые зеркала — в «Маскараде», в отличие от «Дон Жуана», не использовались свечи, а эффект таинственности достигался за счет размытости отражений зрительного зала в матовых зеркалах.

В постановке использовались 5 занавесов. Главный — черно-красный, с нашитыми внизу четырьмя картами — символами игры. Чистые перемены не предусматривались — при закрытом основном занавесе за ним шла перемена декораций, а перед ним, на просцениуме — продолжалась игра. Второй занавес — для картины маскарада, он имел вертикальные прорезы снизу вверх; на маскараде шла любовная игра, одни убегали или делали вид, что убегают, другие — их преследовали; разрезы можно было использовать как входы и выходы, в разрез можно была высунуть только голову или голову и часть корпуса — и т. д. Третий занавес, бело-розово-зеленых тонов — для сцены бала. Четвертый,

белый, тюлевый, кружевной — для спальни Нины. Пятый, траурный, из черной кисеи — для последней картины.

Для сцены маскарада Головин придумал две сотни персонажей с соответствующими костюмами и масками; использовались всевозможные варианты масок *commedia dell'arte*, национальные костюмы (бухарец, китаец, тиролоец, испанка, мулатка, индус и др.), костюм смерти, костюм домино (черный плащ с капюшоном), костюмы оперных персонажей. В картине маскарада Неизвестный появлялся в костюме в духе Пьетро Лонги — в черном плаще с пелериной, черной шляпе-треуголке с белой отделкой и в маске бауте — белой маске, похожей на клюв птицы. Эта маска венецианского карнавала имеет массу толкований, в том числе такие маски носили браво — наемные убийцы.

Композитор спектакля А. К. Глазунов (1865–1936) написал музыку кадрили и мазурки для сцены маскарада; музыку полонеза и вальса для картины бала (вальс на темы вальса-фантазии М. И. Глинки звучал в тот момент, когда Арбенин приносил и подавал Нине отравленное мороженое); здесь же звучал романс Нины «Когда печаль слезой невольной...» (исполнялся певицей, стоявшей за кулисой); темы Неизвестного и Арбенина — использовались как лейтмотивы на выход соответствующих персонажей.

Роли исполняли: Арбенин — Ю. М. Юрьев; Нина — Е. Н. Рощина-Инсарова (урожд. Пашенная; 1883–1970), Н. Г. Коваленская (1888–1993); Звездич — Е. П. Студенцов (1890–1943); баронесса Штраль — Е. И. Тиме (1884–1968); Неизвестный — Н. С. Барабанов (1890–1970); Шприх — А. Н. Лаврентьев (1882–1935); и др.

Футуризм и театр. Эксцентрическая школа

Футуризм (от *лат.* futurum — будущее) — общее название одного из авангардных художественных движений 1910–1920-х годов. У истоков футуризма стояла группа итальянских художников, проживавших в Париже. Футуризм как художественное направление имел два идейных истока.

Это, во-первых, комплекс идей Ф. Ницше о смерти богов, о последних людях и о сверхлюдях, каковыми себя и ощущали футуристы в противовес публике — тем самым последним людям, не способным жить самостоятельно, вне опоры на божественное начало. Манифесты футуристов — это в большей или меньшей степени авторизованные пересказы ницшеанских идей. Публика (читатели, зрители), как считали футуристы, не способна их понять, публика непременно будет освистывать

футуристов, и они не только должны быть к этому готовы, но должны получать от этого *наслаждение*, всячески провоцируя и эпатажуя зрительный зал. Ф.-Т. Маринетти (1876–1944) в манифесте 1913 года «Мюзик-холл» дает ряд *радикальных* способов эпатажа театральной публики, а именно: рассыпать чихательный порошок в проходах зрительного зала; намеренно продавать двойные билеты на одни и те же зрительские места и провоцировать тем самым скандалы между зрителями; мазать сиденья кресел клеем (правда, оговаривалось, что стоимость испорченной одежды впоследствии будет компенсирована); взрывать под сиденьями зрителей пиротехнику, петарды и шутихи (что и проделает С. М. Эйзенштейн в 1923 году в финале спектакля «Мудрец»).

Другим идейным истоком футуризма стала теория относительно-сти А. Эйнштейна (1879–1955). Все относительно, кроме *движения*, понимаемого футуристами как *развитие*. То, что перестало двигаться, что прекратило развитие — должно быть, как утверждал В. В. Маяковский (1893–1930), сброшено с корабля современности. Обеспечить движение должна была современная машинная техника, отсюда — вера в то, что благодаря технике человечество совершит резкий рывок в будущее, оставив все проблемы в прошлом.

Футуризм — движение *утопическое* и в плане веры в технику, и в плане исчезновения последних людей. В русском языке понятия «мещане», «мещанин», «обыватель», «массовый человек» и т. д. — включают оценку и оценку отрицательную, а вот взятое из западной лексики понятие «средний класс» вполне нейтрально. Именно средний класс является опорой современных демократий и гарантирует преемственность поступательного развития человечества (так называемый «прогресс»). И сегодня наука и техника служат этому среднему классу и подстраиваются под него, под его культурный и образовательный уровни: чтобы пользоваться современными гаджетами пока еще нужно хотя бы читать и писать, а для вождения современного автомобиля не требуется уже и этого. И, как показал печальный опыт футуристов, умрут и сгинут кто угодно, но только не мещане и не обыватели.

Футуристы первыми столкнулись с феноменом радикального изменения потребителя искусства. В предшествующую эпохи основным адресатом искусства была элита, высшие слои общества. И вот в первые десятилетия XX века начались процессы, позднее получившие название «восстание масс» (Х. Ортега-и-Гассет). Футуристы, будучи художниками, при всем своем высокомерии к публике хотели быть ею услышанными, а для этого необходимо было обращаться к этой массовой публике на ее языке — на языке *низового искусства*. Имелось в виду следующее:

1. Балаганы. 2. Театры кабаре, варьете и мюзик-холл. 3. Цирк. 4. Бокс (шире — спорт). 5. Синематограф (до 1920-х годов кинематограф не воспринимался как искусство и считался новейшей формой балагана) в его *жанровых* формах: «американская комедийная фильма [7]» (Г. Ллойд, Б. Китон, Ч. Чаплин и др.); кинодетектив (особенно с участием фигуры Ната Пинкертон, ставшей именем нарицательным): фильм ужасов («Вампиры», «Носферату, симфония ужасов», «Кабинет доктора Калигари» и др.); киномелодрама (с участием фигуры *femme fatale* — «роковой женщины»).

Невозможно не заметить серьезное совпадение перечисленных форм низовой культуры и источников создания *движенческого театра* в понимании Мейерхольда. Но есть и различия. Итальянские футуристы приняли активное участие в фашистском движении в Италии, русский футуризм до поры до времени воспринимался большевистским движением как художественное направление, попутное процессам социалистических преобразований, ведь и футуристы, и коммунисты-большевики совпадали в главном: «... Весь мир насилия мы разрушим // До основанья, а затем // Мы наш, мы новый мир построим...» — таков официальный текст Интернационала как гимна РСФСР (1918–1944) и СССР (1922–1944). Футуристы собирались строить новое искусство с нуля, отличие Мейерхольда — в его сценическом *традиционализме*, новое театральное искусство он собирался строить на фундаменте лучших достижений старинных театров подлинно театральных эпох.

Футуризм быстро пришел в Россию: в 1911 году были напечатаны первые переводы манифестов итальянского футуризма, а в 1913 году в помещении Луна-парка (где ранее, в 1906–1908 годах, располагался Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской) состоялись представления «Первого в мире футуристов театра». 2 и 3 декабря 1913 года была показана написанная и представленная В. В. Маяковским трагедия в двух действиях с прологом и эпилогом «Владимир Маяковский» [8]. Спектакль оформили художники П. Н. Филонов (1883–1941) и И. С. Школьник (1883–1926). 4 и 5 декабря — была показана «первая в мире футуристическая опера» «Победа над Солнцем», текст либретто написал А. Е. Крученых (1886–1968), музыка М. В. Матюшина (1861–1934). Оформил спектакль К. Малевич (Казимир Северинович Малевич; 1879–1935), его эскизы костюмов к этой постановке стали манифестом *супрематизма*. Текст Крученых [9] является характерным примером «зауми» — особого направления в футуризме, идеологом которого был Велимир Хлебников (наст. фам. Виктор Владимирович Хлебников; 1885–1922). Предполагалось, что у нового «массового» человека нет

ни должного образования, ни культурного уровня, обращаться к уму данного человека не имело смысла, поэтому нужно было обратиться к тому, что «за умом» — иными словами, к подсознанию публики. Для этого использовались либо принципиально *новые слова*, либо, наоборот, архаические, отсылающие к генетической памяти. Основу сюжета «Победы над Солнцем» составляет борьба Будетлянских силачей с Солнцем как последним оплотом старого мира. Если «земляне» — это жители земли, то «будетляне» [10] — это жители будущего. Пример использования архаики возьмем из Пролога к «Победе над Солнцем», написанного Хлебниковым, который вместо слова «театр» употреблял слова «созерцог» и «созерцавель» и суть театра передавал формулой «созерцавель есть преображавель», то есть инструмент, с помощью которого человек способен духовно преобразиться и стать тем, кого Ницше определил как сверхчеловека.

Художественный путь такого духовного преображения был показан в первой редакции пьесы В. В. Маяковского «Мистерия-буфф», перенесенной Мейерхольдом на сцену Театра музыкальной драмы и представленной публике 7, 8 и 9 ноября 1918 года (художник К. Малевич). Спасение от потопа и путь «нечистых» в Землю обетованную — это путешествие не географическое, но духовное; для духовно преображенного человека везде Земля обетованная. Вторая редакция «Мистерии-буфф», представленная Мейерхольдом 1 мая 1921 года на сцене Театра РСФСР Первого, жанрово ближе была к политобозрению, футуристическое содержание во многом было отодвинуто на второй план введением в сюжет современных политических событий и реальных политических фигур.

Важным сценическим преломлением футуризма в России стала эксцентрическая школа, которая здесь будет представлена *фэксами* и театральным творчеством С. М. Эйзенштейна (1898–1948).

ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) была основана Г. М. Козинцевым (1905–1973) и Л. З. Траубергом (1901–1990) в 1921 году в Петрограде, в коллектив входили С. И. Юткевич (1904–1985), К. М. Миклашевский, Ю. П. Анненков (1889–1974), Г. К. Крыжицкий (1895–1975), С. А. Мартинсон (1899–1984), Ф. Ф. Кнорре (1903–1987) и др. «Фабрика» занималась «производством» молодых актеров и постановкой спектаклей («Женитьба», 1922; «Внешторг на Эйфелевой башне», 1923). В 1922 году ФЭКС опубликовала манифест «Эксцентризм» с очень характерным для футуристов текстом, вот его фрагмент: «Мы дали 5 свистков — 1) актеру — от эмоции к машине, от надрыва — к трюку; техника — цирк; психология — вверх ногами; 2) режиссеру — максимум

выдумки, рекорд изобретательности, турбина ритмов; 3) драматургу — *цепщик трюков*; 4) художнику — декорация вприпрыжку: Спице спокойно, Александр Ник. (Бенуа; курсив мой. — А. Р.); 5) теоретику — по Козьме Пруткову: заткни свой фонтан!»

Спектакль «Женитьба» был поставлен «машинистами», 17-летним «реждеком» Козинцевым и 21-летним «музлитом» Траубергом, — как «трюк в 3 действиях» [11], то есть в основе действия лежал новый *композиционный принцип*: вместо имевшей место в гоголевской пьесе последовательности событий в их причинно-следственных связях — *цепка трюков*, как и сказано в манифесте «Эксцентризм». Связно пересказать сюжет сценической «Женитьбы» практически невозможно, поскольку набор входящих в спектакль трюков, по всей видимости, менялся в широких пределах от представления к представлению.

Спектакль вели два клоуна, сценическое имя одного из них в данной постановке было Альберт, другого — Эйнштейн. Они находили ящик и в нем обнаружили тело сомнамбулы, подобно сомнамбуле Чезаре в исполнении Конрада Фейдта (1893–1943) из фильма «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Роберт Вине; 1920). Найденный в фэксской «Женитьбе» сомнамбула оказывался Подколесиным, но в облике столь любимого футуристами Чарли Чаплина. Клоуны с помощью клистиров и электрошока оживляли Чарли, тот делал несколько характерных проходов и сообщал, что собирается жениться на мисс Агате (гоголевской Агафье Тихоновне. — А. Р.), чтобы на деньги из ее приданого снять фильм о теории относительности. При этом Чарли обнаруживал криминальные наклонности, и его начинал преследовать Нат Пинкертон, что позволило проделать на сцене ряд трюков в духе гэгов «американской комедийной фИльмы». Наконец Нату Пинкертону удавалось подстрелить Чарли, но клоуны его снова оживляли — на этот раз в виде киноизображения: на экране демонстрировался фильм с Чарли Чаплиным... Как уже говорилось выше, к данной основной цепочке трюков можно было добавить большое количество трюков, которые носили *номерной характер*, что и делалось на представлениях «Женитьбы». Например, мисс Агата пела куплеты о том, что в Александринском театре ее уже 100 лет не могут выдать замуж. Или такой эпизод: на сцене появлялся какой-то мужчина с усами, который разговаривал на смеси украинского и русского языков; увидев киноизображение Чарли Чаплина, мужчина хватался за сердце и падал. По радио объявляли: «25 сентября 1922 года вторично умер великий писатель земли русской Николай Васильевич Гоголь». Клоуны Альберт и Эйнштейн находили тело «Гоголя» и проделывали с ним ту же операцию, что и ранее с Подколесиным-Чарли; получив разряд

электрическим током, «Тоголь» кричал: «Долой Александринский театр! Да здравствует Уткина заводь [12]! Надо электрофицировать театр! Ура! Ура! Ура!»

С 1924 года ФЭКС функционировала как мастерская при кинофабрике «Севзапкино» (впоследствии «Ленфильм»). Среди выдающихся учеников «фабрики» следует назвать такие имена, как режиссер и педагог С. А. Герасимов (1906–1985), актер О. П. Жаков (1905–1988), актриса Я. Б. Жеймо (1909–1987), сценарист А. Я. Каплер (1903–1979) и др.

Монтаж аттракционов. Спектакль «Мудрец» (1923)

В 1923 году С. М. Эйзенштейн поставил в Первом театре Пролеткульта спектакль «Мудрец». Обобщив практический опыт работы над весьма вольно прочитанной пьесой А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Эйзенштейн в том же 1923 году написал статью «Монтаж аттракционов». Но здесь выгоднее сначала разобрать теорию монтажа аттракционов, которая имеет значение, далеко выходящее за рамки творчества Эйзенштейна, и проиллюстрировать ее фрагментами спектакля «Мудрец».

Термин «аттракцион» пришел из цирка, но, будучи помещен в театральный контекст, изменил свой смысл. *Аттракцион* — это любой *агрессивный акт театра*, цель которого — заставить зрителя испытать нужную режиссеру эмоцию хочет того зритель или нет. Когда в финале «Мудреца» под сидениями зрителей были взорваны петарды и шутихи, абсолютно все зрители испытали необходимые постановщику эмоции.

Центром театра Эйзенштейна являлся не актер, но *зритель*, причем — особый зритель и в плане образования, и в плане знания культуры. Эйзенштейн, как и футуристы, исповедавшие теорию «зауми», не доверял уму нового зрителя и полагал, что работать надо не с умом зрителя, а *обрабатывать* с помощью аттракционов *подсознание* зрителя подобно тому, как станок обрабатывает деталь. Ведь станок не спрашивает у детали, нравится ли ей или не нравится, как ее обрабатывают; таким же образом следует поступать и со зрителем.

«Монтаж аттракционов» — это новая *структура действия*, похожая на ту, что была использована в фэксовской «Женитьбе»: там была сцепка трюков, а здесь — *последовательность аттракционов*: $A_1, A_2, A_3, A_4, \dots, A_n$. Эйзенштейн говорил, что, если вы не знаете, почему третьего аттракциона вы хотите поставить четвертый аттракцион, сделайте после третьего аттракциона антракт, зритель погуляет, посетит буфет

и т. д., после чего можно ставить любой аттракцион. Это вовсе не значит, что последовательность аттракционов может быть произвольной; А. В. Сергеев заметил, что один закон тут имеет место, а именно: каждый последующий аттракцион должен быть сильнее предыдущего [13]. Правило это выработано опытом цирковых представлений, а также видно по сборным концертам: последовательность выступлений фактически отражает рейтинг артистов.

Спектакль «Мудрец» был представлен в бывшем особняке С. Т. Морозова, в одном из помещений прямоугольной формы. В центре зала была устроена арена наподобие цирковой, по бокам длинных сторон помещения были построены два полуамфитеатра; на стенах по коротким сторонам помещения было установлено оборудование для канатоходцев — лестницы, площадки для артистов, протянуты горизонтальный канат и канат, идущий от одной площадки на центральную арену; канатоходцы использовали *перши* — специальные шесты для поддержания равновесия; были подвешены трапеции для воздушных гимнастов; и пр.

Все мужчины были одеты как клоуны (фраки, трико, клоунский грим), специальная обувь позволяла им ходить по канату. Для женщин были сделаны платья с кринолином, но скроенные так, чтобы можно было делать сальто вперед или сальто назад и другие акробатические трюки. Эйзенштейн в 1922 году обучался у Мейерхольда в ГВЫРМ, и при работе с актерами использовал элементы биомеханики. Например, *отказ* — когда человеку сообщают нечто неожиданное, он инстинктивно делает движение — либо немного отклоняется назад, иногда — делает шаг назад, а в «Мудреце» в таких случаях делалось сальто назад — такова была *эксцентричная реакция* на неожиданность. Везде, где это было возможно, женские роли отдавали мужчинам, причем желательно крупным; им в лифчики были вмонтированы электрические лампочки, которые в любовных сценах зажигались, и это был один из многих используемых Эйзенштейном аттракционов.

Персонажи спектакля представляли собой маски. Глумов — покидает пределы России и в Париже пытается пробиться в среду белоэмигрантов; в финале возвращается в Россию, где, как считал главный герой «Мудреца», благодаря НЭП найдет место и для таких «мудрецов» как он. Генерал Крутицкий был переименован в генерала Жоффра, главнокомандующего французскими войсками в 1914 году; можно с большой долей уверенности сказать, что сделано это было ради того, чтобы на седалищной части штанов-галифе написать: «ЖОф-фр». Мамаев был превращен в Мамилюкова-Проливного (здесь была

ироничная отсылка к фигуре П. Н. Милюкова (1859–1943), лидера Конституционно-демократической партии («кадеты»), министра иностранных дел Временного правительства в 1917 году и др.). Машенька Турусина трансформировалась в американку-биржевничку — и т. д. Клеопатру Львовну играла 19-летняя В. Д. Янукова (1904–1939) только потому, что она была способна проделать следующий аттракцион. От Жоффра Клеопатра Львовна узнавала, что Глумов собрался жениться на молодой и богатой невесте. Возмущенная женщина произносила: «Ну хоть на рожон полезай!» Генерал брал перш, нижним концом ставил в специальный упор на поясе и держал шест вертикально. Янукова сбрасывала костюм этуали и оставалась в черном обтягивающем трико с блестками; актриса стремительно взбиралась по шесту наверх, то есть в буквальном смысле «лезла на рожон», а потом спрыгивала на балкон.

Среди исполнителей ролей было немало тех, кто стал впоследствии весьма знаменитыми. Мамилюкова-Проливного играл ранее уже упоминавшийся актер М. М. Штраух; генерала Жоффра — актер А. П. Антонов (1898–1962; исполнитель роли матроса Вакулинчука в фильме «Броненосец «Потемкин»», 1925); Голутвина и Городулина — актеры, которые в скором времени проявят себя мастерами советской кинокомедии, соответственно Г. В. Александров (1903–1983; «Веселые ребята», 1934; «Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938; и др.) и И. А. Пырьев (1901–1968; «Богатая невеста», 1937; «Трактористы», 1939; «Свинарка и пастух», 1941; и др.). И список выдающихся исполнителей можно было бы продолжить.

В. Э. Мейерхольд в 1920–1930-е годы

В 1921–1922 годах Мейерхольду удалось создать учебные заведения на государственной основе: *мастерские* — Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ, где вводилось совместное обучение актеров и режиссеров) [14]. Мейерхольд исторически первый *мастер* в понимании «руководитель учебной актерской (режиссерской; актерско-режиссерской) мастерской», а само определение «Мастер» можно использовать как одно из наименований Мейерхольда в 1920–1930-е годы. Называя свои учебные заведения «мастерскими», а себя «Мастером» — Мейерхольд стремился подчеркнуть, что он и его актеры — не богема, не бездельники, а мастера — то есть такие же *работники*, как и все остальные. Пафос Мастера соответствовал духу времени — времени «производственного искусства», рассматривающего искусство

как новую форму практической деятельности, направленной на преобразование быта; эпохи, одним из памятников которой стала статья В. В. Маяковского «Как делать стихи?» (1926).

Конструктивизм. Спектакль «Великодушный рогоносец»

25 апреля 1922 года Мейерхольд в Театре Актера поставил спектакль «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка «Великолепный рогоносец» в переводе И. А. Аксенова (1884–1935), ректора ГВЫРМ и ГВЫТМ. Художник Л. С. Попова (1889–1924) вместо традиционных декораций построила единый *станок*, который ставился на планшет сцены и никак не был связан со сценой-коробкой театра; вместо традиционных костюмов актеры были одеты в *прозодежду* (сейчас бы мы сказали — спецодежду): у женщин были синие платья, у мужчин синие брюки и синие рубашки; актерские гримы полностью исключались. Постановка «Рогоносца» стала *спектаклем-манифестом* мейерхольдовского *театрального конструктивизма*.

Наличие станка и прозодежды можно было объяснить в той же логике, как и наличие мейерхольдовских мастерских: если воспитанники Мастера не артистическая богема, не бездельники, а мастера нового искусства, то у них должен быть *станок*, на котором они работают, и должна быть *специальная (прозаическая) одежда*, в которой они работают.

Но, как справедливо отмечала Г. В. Титова (1937–2019), главный на сегодняшний день специалист по *театральному конструктивизму*, суть проблемы связана отнюдь не с наличием или отсутствием сценического станка, в 1920-е годы под влиянием немецкого экспрессионизма оформление спектаклей в виде разного рода станков стало почти повсеместным. И второе — Титова подчеркивала, что в каждом из искусств конструктивизм имеет свою специфику. Подробности можно почерпнуть в работах Титовой [16].

Здесь суть театрального конструктивизма будет изложена по-другому и, в силу особенностей жанра научно-методического пособия, предельно кратко. Любое художественное произведение можно сопоставить с домом, который состоит из множества элементов — это фундамент, несущие стены или несущие колонны, поперечные балки перекрытий, конструкции крыши, лестничные марши, шахты лифтов, перегородки, окна, двери, навесы над входами в здание и пр. Совокупность всех этих элементов дает *композицию* здания. Но только часть перечисленных элементов обеспечивают сохранность здания как некоего

сооружения. Можно выбить окна, снять двери, сломать перегородки, обрушить лестничные марши — все это не приведет к разрушению здания как такового. Но есть элементы (фундаменты, несущие стены или несущие колонны, поперечные балки перекрытий), которые мы будем называть *конструктивными*; изъятие даже одного из таких элементов приводит к обрушению здания.

Исходя из написанного, можно утверждать, что конструктивным элементом рисунка является *линия*; с помощью линий можно сделать любой рисунок. Конструктивным элементом живописи можно считать *цветной мазок*, который наносится на холст художником с помощью кисти [16]. Мейерхольд в «Великодушном рогоносце» отказался от традиционной декорации, от традиционных костюмов и от актерского грима. Что же осталось? Только *играющий актер*, который и есть *конструктивный элемент* мейерхольдовского театра. Если есть такой актер и есть публика, готовая смотреть его игру, — есть и театр. Все остальное: оформление, свет, музыка, танец и пр., — может быть, а может и не быть.

После «Рогоносца» Мейерхольд частично возвращает в свои спектакли элементы традиционных декораций и традиционные костюмы, но и те и другие приобретали в мейерхольдовских постановках *функциональный характер* — они не имели самостоятельного значения, а должны были быть подчинены интересам играющего актера.

Стоит еще раз напомнить, что Мейерхольд отрицал вагнеровскую идею *синтеза искусств* в театре, поскольку в сценическом искусстве, как его понимал Мейерхольд, все остальные искусства приобретали *функциональный характер* и должны были быть подчинены играющему актеру.

Пока Мейерхольд был занят постановкой «Рогоносца», в мастерской шла работа над спектаклем «Смерть Тарелкина» по комедии-шутке А. В. Сухова-Кобылина, премьера состоялась 24 ноября 1922 года в помещении Театра ГИТИС [17]. Оформляла спектакль В. Ф. Степанова (1894–1958), режиссером-стажером выступил С. М. Эйзенштейн. Степанова вместо единого станка, как у Поповой, предложила целый ряд отдельных станков, которые получили название «аппараты для игры». Так, например, обычный с виду табурет, когда на него садился кто-то из действующих лиц, начинал стрелять пистонами. Если кто-то опирался на стол или кровать, то их специально устроенные ножки складывались. И т. д. И здесь тоже не использовались традиционные костюмы, персонажи были одеты в дизайнерски украшенную *цирковую униформу*. Уже зная, как был устроен спектакль Первого театра Пролеткульта «Мудрец», нетрудно догадаться, что инициатором сценографического

решения «Смерти Тарелкина» был С. М. Эйзенштейн, но гнев Мейерхольд пал на без вины виноватую Степанову.

Мейерхольд был возмущен тем, что вместо играющего актера в «Смерти Тарелкина» играли «аппараты». И тут следует отметить, что конструктивным элементом театра Эйзенштейна выступал не актер, как у Мейерхольда, но — *аттракцион*, который мог быть сделан как с участием актера, так и без него (взрыв петард и шутих под сидениями зрителей в финале «Мудреце»).

В 1923 году Мастеру наконец удалось создать свой собственный театр — Театр имени Вс. Мейерхольда (ТИМ) [18], который поначалу имел статус трудовой артели и лишь с 1926 года стал государственным театром (ГосТИМ). Открылся театр 4 марта 1923 года спектаклем «Земля дыбом», действие которого происходило во время войны. Художник-постановщик Л. С. Попова продолжила тенденцию на дробление сценического оформления, предложив вместо единого сценического станка, как в «Рогоносце», или нескольких «аппаратов для игры», как в «Смерти Тарелкина», — *монтаж реальных вещей*. На сцене располагались зарядные ящики, пулемет системы Максим, составленные в снопы винтовки и пр. Единственным бутафорским предметом была модель козлового крана, что очень расстраивало Попову, но втащить настоящий козловой кран внутрь театра было невозможно, да и никакая сцена не выдержала бы веса такого механизма.

Оформление к «Земле дыбом» стало последней театральной работой Поповой, которая ушла из жизни в 1924 году. После смерти Поповой Мейерхольд больше не обращался к крупным художникам и сам выступал в качестве сценографа, отдавая предпочтение *вещественному оформлению* спектакля, то есть оформлению, составленному из реальных вещей. В афишах обычно было написано, что *план* вещественного оформления принадлежал Мейерхольду, а *разработка* была сделана группой художников (давался перечень имен, как правило это были молодые люди, только начинающие свой творческий путь).

Иль-Ба-Зай. Главные роли в спектакле «Великодушный рогоносец» исполнили: Брюно — И. В. Ильинский; Стелла — М. И. Бабанова (1900–1983); Эстрюго — В. Ф. Зайчиков (1888–1947). Игра этих трех исполнителей в названных ролях А. А. Гвоздев считал одним из важнейших звеньев в построении новой актерской техники. Игра каждого из актеров была до такой степени неотрывно связана с работой партнеров, что можно было говорить не о взаимодействии трех персонажей, а об одном «трехтельном» персонаже, формулу которого Гвоздев обозначил «Иль-Ба-Зай» (**Ильинский-Бабанова-Зайчиков**). Сценический образ того или иного персонажа создается силами не одного только

непосредственного исполнителя роли, у Мейерхольда актер входит в систему действующих лиц. Можно еще раз обратить внимание на *прием переключения*, о котором речь шла ранее — смысл игры одного актера может быть изменен за счет игры другого актера.

Биомеханика. Вахтанговский ученик по Третьей студии МХТ — МХАТ Б. Е. Захава, как уже говорилось выше, в 1923–1925 годы работал в ТИМе и с биомеханикой как *техникой мейерхольдовского актера* сталкивался непосредственно; другое дело — Захава при работе над ролью пытался (с разным успехом) переводить задания Мейерхольда на язык системы Станиславского.

Например, в уже упоминавшемся спектакле «Д. Е.» Захава в эпизоде «Кольцо из супа» играл английского лорда, который в условиях разразившейся новой европейской войны и связанными с нею бедствиями, чтобы угостить своих друзей-лордов супом, заманил к себе еще одного лорда, убил его и сварил из него суп. Захава вспоминал, что в тот момент, когда он на глазах публики помешивал стоящий на огне суп и снимал пробу, проверяя готовность блюда, то комплекс проживаемых в соответствии с техникой Станиславского чувств приводил к тому, что Захаву начинало подташнивать, да и кое-кто в публике тоже при этом испытывал дискомфорт. В конце концов Захаве пришлось отказаться от этой роли, которая требовала определенного остранения (дистанции между актером и ролью) в связи с особенностями жанра данного эпизода (сегодня можно было бы использовать термин «черная комедия»).

В учебнике «Мастерство актера и режиссера», который был написан Захавой прежде всего для Щукинского училища (ныне Федеральное бюджетное государственное образовательное учреждение высшего образования «Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова»), автор уделил биомеханике менее одной страницы текста. Захава в своих рассуждениях опирался на такую ситуацию: некий человек чего-то испугался, что и заставило его бежать от опасности. В рамках системы Станиславского актер должен понять, что именно испугало человека, почему это так страшно для данного человека, при каких обстоятельствах произошла данная ситуация; и если актер правильно воспроизведет тот комплекс чувств и эмоций, вызванных опасностью, то это вызовет у актера правильную реакцию — его бег достоверно передаст переживания испуганного человека. Между тем, по свидетельству Захавы, Мейерхольд якобы утверждал, что человеку достаточно просто побежать — и он испугается (формула «побежал и испугался»). Иными словами, по сравнению с методикой Станиславского мейерхольдовская

формула в подаче Захавы выглядела, если высказаться максимально осторожно, — как минимум не очень серьезной.

Как это часто бывает, автор учебника «Мастерство актера и режиссера» процитировал Мастера не полностью, да и само цитируемое высказывание принадлежит не Мейерхольду, а философу и психологу Уильяму Джеймсу, уже известному нам ранее по термину «поток сознания», сценически реализованному посредством принципа *монодрамы*. Высказывание У. Джеймса целиком можно сформулировать так: человек увидел медведя, побежал и испугался. То есть в данной мысли У. Джеймса для Мейерхольда принципиально важной была фиксация того, что физическая, движенческая реакция *предшествует* чувствам и эмоциям (человек увидел медведя, организм человека побежал и лишь через какое-то время к человеку возвращается возможность осознать и пережить то, что с ним происходит) [19].

Два слова следует сказать о *биомеханической формуле* мейерхольдовского актера: $N = A1 + A2$, где N — актер; A1 — конструктор, предлагающий сценические формы; A2 — исполнитель, сценически воплощающий предложенные игровые формы. Данная формула отражает специфику театрального искусства: актер одновременно и художник, создающий сценический образ; и он же — материал, из которого делается данный образ.

Театр Мейерхольда — театр *движенческий, пластический*, в котором слово — это тоже *движение* (упомянем еще раз высказывание «слова надо бросать»). В 1920–1930-е годы Мастер широко применял прием *предыгры*, который реализует принцип: движение предшествует слову (в соответствии с другим ранее приводимым мейерхольдовским высказыванием «слова в театре это всего лишь узоры на канве движений»). Прием *предыгры* также был заимствован в старинном театре, Мейерхольд в качестве одного из примеров приводил мастерство актера Московского Малого театра А. П. Ленского (1847–1908) в роли Бенедикта («Много шума из ничего» У. Шекспира), когда тот услышал специально подстроенный для него диалог о том, что Беатриче его любит. Прежде чем произнести хоть слово, актер посредством пластики поз, жестов и мимики передавал целую гамму переживаемых его персонажем чувств — от удивления, недоумения и до всепоглощающего счастья (принципиально важно подчеркнуть — переживаемых действующим лицом чувств, но не актером, не исполнителем роли).

Итак, слово — есть движение, *статическая поза* — это либо завершившееся движение, либо — начало нового движения. На языке конструктивизма это означает, что конструктивным элементом театральной

системы Мейерхольда является *движение*, которое надо тренировать. Для этого служили *биомеханические этюды*, наиболее известные из них и доступные для просмотра на видео в интернете: «Стрельба из лука», «Удар кинжалом», «Прыжок на грудь» и др.

Особо стоит высказаться об этюде «Стрельба из лука». Всякого, кто видел этот этюд, не могло не смущать, что так, как стреляет из лука в этюде мейерхольдовская ученица, не стреляет более никто: ни воины-лучники или охотники-лучники прошлого и настоящего, ни лучники-спортсмены. В этой связи стоит напомнить, что Мейерхольд занимался не отражением или воспроизведением реальной жизни, а создавал методами Условного театра *новую художественную реальность*. На одном из мастер-классов артистов пекинской оперы актриса, играющая молодых девушек, показала, как ходят ее героини. В реальной жизни так не ходят ни молодые девушки, ни кто-либо вообще. Зритель пекинской оперы узнает, что перед ним на сцене молодая девушка не по возрасту играющей ее актрисы, но по манере ее походки и, шире, — по характеру ее пластики в целом.

Смысл биомеханического этюда заключался в том, что некое сложное движение *раскладывалось* на составляющие его *элементарные движения*, после чего каждое из составляющих движений *тренировалось* и *отрабатывалось* до совершенства, а затем все составляющие снова *соединялись* в изначальное целое, но при этом само исходное сложное движение исполнялось уже на совершенно ином уровне гармонии и совершенства.

Сегодня, в период мощнейшего развития профессионального спорта, примерами биомеханического этюда могла бы быть пластика дискобола, метателя копья, метателя ядра или метателя молота, которые для достижения высочайших результатов должны проделать сложнейший комплекс движений. Еще одна наглядная сфера — большой теннис, если открыть любой учебник или учебное пособие по этому виду игрового спорта, то там каждый из ударов, особенно — подача, будет представлен серией фотографий, фиксирующих все составляющие удара от его начала и до конца. В большом теннисе, как и в теннисе настольном, удар производится не ракеткой, а движениями всего тела: в зависимости от полета мяча нужно выйти из позы готовности; подойти к мячу так, чтобы ударить по мячу центром ракетки; направить мяч направо, прямо или налево; ударить плоско, получив прямой и быстрый удар, с быстрым и низким отскоком от корта; или придать мячу вращение вперед, добиваясь высокого и быстрого отскока мяча; или «подрезать» мяч, придать ему обратное вращение и получить либо минимальный отскок от корта, либо — отскок в обратную сторону; вернуться в положение готовности.

Возникает вопрос: какое отношение все сказанное имеет к театру?

В интернете написано, что биомеханика — это *гимнастика и тренинг*. Между тем во введении к этому научно-методическому пособию было сказано, что биомеханика — *театральная система* Мейерхольда. Противоречия тут нет, поскольку в современном театре, отечественном и зарубежном, никто не использует биомеханику именно как театральную систему. Максимум, о чем идет речь — применение отдельных элементов биомеханики в качестве именно гимнастики или различных вариантов тренинга. Элементы биомеханика сегодня встречается как составные части тренингов по сценической пластике, тренингов по фехтованию и бою с применением другого холодного оружия, тренингов по сценической речи, тренингов по сценическому танцу и пр.

Между тем биомеханика у Мейерхольда — это именно *театральная система*, когда любая *роль* рассматривается как *большой биомеханический этюд*. Роль в театре представлена фрагментами, каждый из фрагментов раскладывается на элементарные составляющие, последние — отрабатываются до совершенства; и сами движения, и их последовательность запоминаются (у каждого человека есть движенческая память, у профессионального актера движенческая память специально тренируется); наконец, элементарные составляющие соединяются в конечное целое. Таким образом актер и решает биомеханически задачу театральной системы: он *осваивает* роль и способен *воспроизвести* ее когда угодно и где угодно, то есть, как и положено *профессионалу*, не зависит от вещей случайных (вдохновение, настроение, состояние здоровья и пр.).

Приведем пример использования биомеханического этюда как фрагмента роли; кроме того, данный пример позволит продемонстрировать, что значит высказывание Мейерхольда об актере, который на сцене *должен работать*, заставляя *переживать* зрителя.

Представим, что некий сценический персонаж по какой-то причине должен упасть, например, на правый бок. Падение раскладываем на составляющие, которых может быть как минимум семь: 1) из положения стоя надо присесть на корточки; 2) положить на сцену правую ногу; 3) положить на сцену правым боком тело; 4) положить на сцену правую руку; 5) положить к правой ноге левую ногу; 6) положить на левый бок тела левую руку; 7) положить на сцену голову. Выяснив, таким образом, составляющие падение движения, начинаем их тренировать, повторяя их раз за разом. С каждым повтором движения актера становятся все более ловкими и все более быстрыми. Наконец, благодаря тренировкам, все семь движений актеру удастся сделать так быстро, что сбавывает

«кинематографический эффект» (кадры показываются с частотой 24 кадра в секунду, при этом глаз уже не различает отдельные кадры, а воспринимает их последовательность как непрерывное движение). То есть актер все семь движений, составляющих падение, проделывает так быстро, что зритель *увидит то, чего нет*: зритель увидит падение человека, между тем как актер проделал *профессиональную работу* — быстро, спокойно и аккуратно, избегая травм, положил свое тело на сцену.

Брошюра «Амплуа актера» [20]. 15-страничная работа предназначалась для обучения режиссеров в ГВЫРМ, после 1922 года брошюра ни разу не переиздавалась и без дополнительных комментариев во многом остается вещью в себе. Мейерхольд исповедовал *методологический подход*, согласно которому режиссеру-ученику даются лишь основные идеи, которые он должен был сам домысливать и доводить до практического применения. Поэтому была сделана специальная монографическая работа по раскрытию структуры, содержания и смысла мейерхольдовской брошюры [21], здесь же будут приведены лишь ключевые положения теории Мастера, посвященные проблеме амплуа.

Многokrатно появлявшиеся в прошлом и возникающие в настоящем высказывания о «смерти амплуа», которые, несомненно, будут появляться и в будущем, доказывают лишь одно: умирает не амплуа как сценический феномен, но умирает та или иная его форма: на смену одним амплуа приходят другие. Амплуа — это *имманентное* свойство театра, то есть свойство, *внутренне присущее* сценическому искусству.

Мейерхольд считал амплуа *профессией* актера, лишь молодые артисты должны играть много разных ролей, чтобы сценически определить собственное амплуа и быть готовыми к тому, чтобы в последующие годы играть роли преимущественно данного амплуа.

Автор брошюры «Амплуа актера» в основу своей типологии положил классификацию амплуа по *функции в действии*, поэтому предложенная Мейерхольдом система амплуа является, с одной стороны, *мейерхольдовской* системой амплуа, а с другой — может использоваться в рамках других представлений о сути актерского творчества и о способе актерского существования, поскольку буквальный смысл слова «драма» (драматическое искусство) и означает «действие».

Существуют амплуа сугубо *функциональные* — Вестник, Наперник. Большую часть брошюры составляют таблицы амплуа — амплуа мужских и амплуа женских. Трагический характер творчества Мейерхольда подчеркивает тот факт, что на первом месте в таблицах стоят Герой (Первый) и Героиня (Первая), которые преодолевают *трагические*

препятствия, то есть стремятся решить заведомо нерешаемые задачи, преодолеть изначально непреодолимые препятствия (например, бросить вызов судьбе, попытаться изменить уготованную себе участь).

Таблицы представлены четырьмя колонками: данные актера, амплуа, примеры ролей и функция в действии. Есть амплуа, как тот же Вестник, где данные актера безразличны (пришел и сообщил некую информацию) или минимальны, как, например, у Наперника (желательно, чтобы Горацио ростом был не выше Гамлета). Вряд ли вызовет удивление, что самые строгие требования к данным актера — все у тех же Героя (Первого) и Героини (Первой), но в рамках данной работы лучше обратиться к другому амплуа, заимствованному из *commedia dell'arte*, а именно — Влюбленный (Первый). Функция этого амплуа — *преодоление любовных препятствий*. Требования к данным актера: «Рост не ниже среднего, ноги длинные. Выразительные глаза и рот. Голос может быть высоким (тенор). Отсутствие полноты» [22]. Примеры ролей: «Ромео, Молчалин [*], Альмавива, Калаф» [23].

Молчалин помечен звездочкой, так как он явно выпадает из ряда стопроцентных влюбленных (Ромео, Альмавива и Калаф). Звездочка в таблице означает факт отнесения роли к амплуа, к которому роль явно не принадлежит, Мейерхольд назвал ситуацию такого рода «парадоксальная композиция». Со школьной скамьи мы привыкли судить о Молчалине с точки зрения свойств его характера и манеры поведения (немногословный, скромный, услужливый и пр.), но Мастера интересует *функция* этого персонажа в действии, а это — *счастливый соперник* Чацкого (решая карьерные задачи, Молчалин играет роль влюбленного в Софью и играет успешно). Такое положение ставит перед каждым постановщиком грибоедовской комедии вопрос, почему неглупая девушка Софья предпочла Чацкому — Молчалина? В мейерхольдовской постановке «Горе уму» (ГосТИМ, 1928) парадоксальная композиция использовалась и по отношению к роли Чацкого. Мейерхольд подчеркивал, что Чацкого обычно дают играть или актеру амплуа «любвник», или — амплуа «резонер». Но *функция* Чацкого в действии — быть несчастливым соперником в любви, более того — он *простак* в любви, поскольку даже не способен представить, что Молчалин может быть его соперником. Именно поэтому роль Чацкого отдана Э. П. Гарину, который в рамках традиционной системы амплуа — *комик-простак*. Но Мейерхольду этого было мало, в его постановке Чацкий Гарина — лирический герой, Мастер хотел видеть главного героя своего спектакля «Горе уму», решенного в жанре *романтической драмы*, художником, который *лишний* в представленном на сцене мире. Мейерхольд

изобразил Чацкого Гарина музыкантом — в тех эпизодах, где это было возможно, на сцене появлялся рояль, за который садился главный герой постановки и «исполнял» фрагменты произведений Шопена, Листа и т. д. (за сценой стоял другой рояль, на котором профессиональный пианист играл выбранную Мейерхольдом романтическую музыку). Стоит еще раз подчеркнуть, что *сценический образ* Чацкого как *целое* в мейерхольдовском спектакле «Горе уму» создавался не только игрой актера Гарина, но и сопровождаемой эту игру музыкой (*монтируемой* с игрой Гарина музыкой).

Завершая разговор о мейерхольдовской теории амплуа в целом и о парадоксальной композиции в частности, стоит подчеркнуть следующее: 1) дать или не дать актеру роль не его амплуа — это *прерогатива режиссера*, а не актера; 2) чтобы дать актеру роль не его амплуа, режиссер, как минимум, должен *точно знать*, какое у данного актера амплуа.

Особенности использования такого специфического амплуа, как *амплуа клоуна*, будет рассмотрено чуть позже.

Драматургия мейерхольдовского спектакля

Во второй половине 1920-х годов и в 1930-е годы Мейерхольда стали называть режиссером-драматургом. Речь шла не о пьесах, сочиненных Мастером, но о *драматургии спектакля*, иными словами — о том, что Мейерхольд брал к постановке пьесы, написанные по одним драматургическим законам (например, традиционную комедию А. Н. Островского «Лес»), а спектакли строил по другим драматургическим законам — монтажным и музыкальным (33 эпизода «Леса» и многолинейный сюжет этого спектакля).

Как и в случае с брошюрой «Амплуа актера», проблеме *драматургии мейерхольдовского спектакля* также посвящено специальное и подробное монографическое исследование [24], а здесь будут представлены лишь самые существенные идеи Мастера, связанные с принципами компоновки сценического действия.

Напомним, что под спектаклем Мейерхольд понимал тот или иной способ создания напряжения в зрительном зале, а потом — разрядки его. Мейерхольд говорил, что для этого, казалось бы, необходимо максимально нагрузить публику в зрительном зале разного рода сценическими воздействиями; на самом деле такой спектакль непременно провалится, потому что зритель просто не выдержит подобного давления.

Важнейшая характеристика спектакля — это его *ритм*, а одно из важнейших качеств режиссера — *ритмическое чутье*. Если постановщик

осуществил некое мощное воздействие на зрителя, которое привело к выбросу значительного количества эмоциональной энергии, то затем необходимо предоставить публике возможность для передышки, для восстановления израсходованной энергии, после чего публику снова можно подвергать эмоциональному удару. Иными словами, спектакль должен «дышать», в постановке должны чередоваться «вдохи» (энергетические всплески) и «выдохи» (моменты затишья). Мейерхольд утверждал, что в спектакле должны быть мощные начало и конец, два-три сильных эпизода в середине, остальное же может быть «разжижено». Ритм является самым сильным средством воздействия на зрителя, с композиционной точки зрения самое страшное — это *монотонность* действия, когда все только быстро или только медленно, только весело или только грустно, только пафосно-возвышенно или только буффонно-низменно — и т. д.

Мейерхольд отмечал, что при подготовке постановки режиссер может определить, сколько и где необходимо сделать антрактов, если он будет читать пьесу, игнорируя авторское деление на акты и опираясь только на собственное ритмическое чутье. При этом необходимо следовать правилу — каждый последующий акт должен быть короче предыдущего, поскольку по мере развития действия зритель устает, его способность к восприятию происходящих событий уменьшается. Сам Мейерхольд считал идеальным *трехактное* деление спектакля, такая форма построения действия была выработана испанским театром Золотого века: первый акт — экспозиция; второй акт — обострение действия, завершающееся ложной развязкой; третий акт — собственно развязка. Стоит напомнить, что речь идет о времени, когда в ходу были постановки из пяти актов с четырьмя антрактами. Сегодня речь может идти либо постановке, идущей без перерыва, либо о спектакле в двух актах, но и в последнем случае закон работает: первый акт, пока зритель не накопил усталость, может быть существенно длиннее второго.

Режиссерская *формула* Мейерхольда выглядела так:
МЫСЛЬ — ЗРИТЕЛЬ — КОМПОЗИЦИОННЫЕ СРЕДСТВА.

Когда Мейерхольда спрашивали, с чего он начинает работу над спектаклем, он отвечал — с *мысли*. Свежая постановочная идея тем более ценна, когда речь идет о переносе на сцену классики, особенно — таких хорошо известных со школьной скамьи произведений, как «Горе от ума», «Ревизор», «Гроза» и т. д.; при отсутствии оригинального постановочного подхода вряд ли стоит обращаться к произведениям хрестоматийным.

Критерием качества постановочной мысли является *зритель*. Для Мейерхольда нет ничего более страшного, чем скука в зрительном

зале. В 1920-е и в 1930-е годы Мастер работал с самой разной публикой и умел находить к ней нужный подход. Если бы в это время Мейерхольд столкнулся с явлением, ныне обозначаемым «элитарный театр» или «театр не для всех», он просто не понял бы, о чем идет речь. Если ты способен завладеть вниманием зрителей и заставить с интересом смотреть происходящее на сцене до самого финала, то ты — режиссер. Если же сценическое содержание не дошло до зрителя, заявлял Мейерхольд, значит оно не было должным образом оформлено. Если же художественное произведение не оформлено должным образом, то его как бы и нет вовсе, а к профессиональной подготовке режиссера есть вопросы.

Мейерхольд несколько раз упоминал правило *семи минут*, а Марк Анатольевич Захаров (1933–2019) неоднократно писал, что после начала спектакля у театра есть семь минут, чтобы заинтересовать зрителя. Если сделать этого не удалось, зритель уже не будет смотреть постановку; даже если воспитание не позволит такому зрителю сразу встать и покинуть театр, все равно внимание данного зрителя переключится на что-то иное — на ход собственных мыслей, на ленту новостей социальных сетей и пр. Но и завладеть вниманием публики в первые семь минут спектакля — это только начало дела, далее необходимо сделать так, чтобы заинтересованность зрителя поддерживать до самого финала постановки, для чего и используются *композиционные средства*.

Такие средства из постановочного арсенала Мейерхольда можно разделить на *три группы*.

Первая группа — это *приемы хорошо сделанной пьесы*.

Автором, который выработал приемы *хорошо сделанной (хорошо слаженной) пьесы*, стал чрезвычайно плодовитый и успешный французский драматург, либреттист и прозаик Эжен Скриб (1791–1861). Он модифицировал основные законы драматургии, открытые еще Аристотелем в IV веке до н. э., применительно именно к воздействию на публику. С фигурой Скриба и его драматургическими приемами связан целый ряд предрассудков. В советское время Скриб совершенно справедливо считался буржуазным автором, и уже поэтому использовать его опыт и навыки считалось зазорным. Другой стереотип — причисление и самого Скриба, и его последователей к коммерческому театру. Конечно, и драматургия Скриба, и творчество В. Сарду справедливо относят к образцам коммерческой драматургии, но вряд ли кому-либо придет в голову причислить такие пьесы Г. Ибсена, как «Гедда Габлер» или «Кукольный дом», к коммерческому театру, хотя они написаны по всем правилам хорошо сделанной пьесы.

Приемы хорошо сделанной пьесы — не имеют отношения к качеству сюжета, сегодня любой голливудский фильм снимается

по соответствующим правилам, и это самое разное по результату кино. Если режиссеру все равно, будут ли смотреть его спектакль или нет, то компоновать действие он может как ему угодно, но если режиссеру хотелось бы овладеть вниманием зрительного зала в 300–400 человек и больше и удерживать это внимание до финала постановки, то знать законы хорошо сделанной пьесы желательно.

Техника хорошо сделанной пьесы представлена ключевыми *тремя правилами*.

Правило 1. В основе сюжета должна лежать *интрига* с обилием неожиданных поворотов и опирающаяся на *предмет*.

Интрига — это *внешне выраженное* действие одних персонажей и *внешне выраженное* противодействие других персонажей, причем желательно, чтобы борьба первых со вторыми происходила вокруг какой-то реальной *вещи* или какого-то *предмета*.

В комедии А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» в основе интриги лежал *солитер* (фр. *solitaire*; бриллиант, оправа которого была сделана в виде булавки-заколки). Шекспировская трагедия «Отелло» опирается на интригу с платком, подаренным мавром Дездемоне. Ранее уже было показано, как в спектакле «Маскарад» Мейерхольд развивает и усиливает интригу лермонтовской драмы, опирающейся на браслет. Режиссуре Мейерхольда было присуще такое *вещное, предметное* мышление. Мастер, например, рассказывал, что после открытия перестроенного здания ТИМ он поставит там спектакль «Отелло», который начнется так: полная темнота, сверху вертикально вниз падает луч света, а в световом круге на сцене — лежит платок (план, к сожалению, не был осуществлен).

Правило 2. Зритель не любит *слишком неожиданных* поворотов в действии, неожиданные повороты должны быть *подготовлены*.

Правило это хорошо знакомо широкой публике по иронической шутке А. П. Чехова о ружье: если таковое висит на стене в первом акте, то в последнем оно непременно выстрелит. Хотя Чехов в письме А. С. Лазареву-Грузинскому (1861–1927) от 1 ноября 1889 года имел в виду совсем другое: если у вас на сцене присутствует заряженное ружье, оно непременно должно выстрелить; в противном случае ружью на сцене места нет. Иными словами, «ружья» необходимо заранее выносить на сцену, «заряжать» на глазах у публики и вешать на стену, чтобы позднее оно «выстрелило».

В уже упоминавшейся «Свадьбе Кречинского» главному герою жизненно необходимо жениться на девушке с приданым, и в первом акте он взвешивает шансы на успех сватовства, «сорвется» или «не сорвется»

затеянная им аферы; в финале третьего акта Кречинский констатирует: «Сорвалось». Стоит последить, как в сюжетах голливудского кино «стреляют» разного рода предметы или вещи. Что касается самого Мейерхольда, то чеховскую шутку Мастер переформулировал так: если в первом акте у меня на стене висит ружье, то в последнем акте я вытаскиваю на сцену пулемет.

Правило 3. Каждый фрагмент действия (явление, эпизод, картина, акт и спектакль в целом) должен иметь *эффектную развязку*.

Мейерхольд рассказывал, что старые опытные актеры в том случае, когда играли в пьесах современных и здравствующих авторов, просили последних дописать сцены с их участием таким образом, чтобы завершить их эффектно, запомниться публике, сорвать аплодисменты. Значительно позже Штирлиц в телефильме «Семнадцать мгновений весны» (1973) утверждал: «Запоминается последняя фраза».

Особенно важны концовки актов, от их завершения во многом зависит, вернется ли публика после антракта досматривать следующий акт. В конце первого акта «Свадьбы Кречинского» речь заходит о ведении хозяйства. Кречинский, желая понравиться отцу Лидочки Муромскому, говорит, что у них в имении коровы непременно будут колмогорской породы (так у автора пьесы, А. В. Сухова-Кобылина; правильно *холмогорская порода*. — А. Р.). Муромский сомневается, считая, что она очень нежна. «Кто нежна?» — спрашивает вошедший в гостиную Нелькин, молодой сосед Муромских по имению, ревнующий Лидочку к Кречинскому и решивший, что речь идет именно о Лидочке. Кречинский, после продолжительной паузы и глядя прямо на Нелькина, отвечает: «Скотина...»

Наконец, в финале спектакля, после того как вы долго держали зрителя в напряжении и интриговали его неожиданными поворотами и ложными развязками, дайте же зрителю то, что он так долго и терпеливо ждал — поставьте в действии *эффектную точку*.

Вторая группа композиционных средств — *монтажные принципы*, заимствованные из цирка и кино.

Монтаж — *язык кино*, в театре монтажные приемы имеют ограниченное применение. В 1920-е годы на русский советский театр оказывает мощное воздействие два процесса — *циркизации* и *кинофикации*. Под влиянием названных процессов прежде всего становится очевидно, что в театре можно показывать не все происходящие события, а только *важнейшие* из них (прием «часть вместо целого»). Последнее приводит к появлению *эпизодных спектаклей*. В качестве отдельных фрагментов постановки могли выступать *трюки*, *аттракционы* и *эпизоды*

как таковые, то есть такие фрагменты, где эпизод имел *собственный сюжет* и *законченное строение* (начало и конец; завязку, кульминацию и развязку). Эпизодное строение спектакля, в свою очередь, поставило вопрос: на каких *принципах* должен быть осуществлен *монтаж эпизодного спектакля*?

Простейшая форма монтажа — *монтаж аттракционов* в «Мудреце» С. М. Эйзенштейна (и аналогичный *монтаж трюков* в фэксовской «Женитьбе») уже был рассмотрен ранее.

В эпизодных сценических работах Мастера ситуация другая — не раз говорилось, что в зрелом возрасте Мейерхольд не ставил спектакля на основе пьес, в которых сюжет не содержал *интриги*. Иными словами, последовательность эпизодов должна быть такова, чтобы зритель «прочитывал» сюжет, то есть цепочка эпизодов спектакля должна была соответствовать последовательности сюжетных событий. Но при этом должно быть выполнено и второе требование — соблюдение законов ритма, а для этого необходимо было избегать *монотонности* и монтировать эпизоды *по контрасту*.

Совместить два композиционных правила — *сюжетный* и *ритмический* — не просто. Вот характерный случай — спектакль «Земля дыбом», который рассказывал о солдатском восстании в период первой мировой войны и о гибели вожака этого восстания. Большая часть эпизодов исходного сценария носили пафосный характер, но, что еще хуже, эти пафосные эпизоды шли один за другим, и такого количества пафоса зритель бы не выдержал. На помощь режиссеру пришли *аттракционы*.

Вот один из примеров: между двумя пафосными эпизодами Мейерхольд вводит еще один эпизод, сюжет которого практически не был связан с общим сюжетом «Земли дыбом» (упоминалось, что император чудом спасся от восставших солдат, нагулял аппетит и его надо было бы покормить). После завершения одного пафосного эпизода на сцену с очень серьезным видом выходил Э. П. Гарин в костюме повара, в руках он держал живого петуха, предназначенного попасть в суп к императору. Гарин делал вид, что он споткнулся, падал, выпускал из рук петуха, и тот начинал метаться по сцене, а Гарин — его ловить. В воспоминаниях «С Мейерхольдом» актер написал, что петух у него был привязан на черной нитке, иначе его невозможно было поймать. Сделав два-три якобы неудачных броска, Гарин при очередной попытке хватал петуха, поднимался на ноги и, прижимая петуха к груди и с не менее серьезным видом уходил со сцены. Зритель посмеялся, переревел дух — и теперь его снова можно было «грузить» пафосом.

В современном театре *аттракционы* получили самое широкое распространение именно как инструмент по регулированию *ритма* спектакля. Разница подходов заключается лишь в том, что в театре М. А. Захарова аттракционными были все компоненты спектакля — и строение сюжета, и сценографические приемы, и манера актерской игры на основе монтажа экстремальных ситуаций; а в театре Л. А. Додина, который позиционирует себя как прямого наследника Московского Художественного театра, аттракционы используются точно, именно тогда, когда ритмически требуется устроить эмоциональную встряску для публики.

Третья группа композиционных средств — приемы, заимствованные из *сферы музыки*.

К сценическому искусству приемы музыкально-драматической композиции приложимы еще более ограниченно, чем приемы киномонтажа. Применительно к театру Мейерхольда речь в основном идет о *контрапункте режиссера*, то есть о композиционном принципе, ранее уже известном по приему переключения.

Рассмотрим сложный пример, а именно — мейерхольдовский спектакль «Лес», в котором были использованы и *монтажные приемы*, аналогичные кинематографическим, и *контрапункт режиссера* как один из принципов, аналогичный приемам музыкально-драматической композиции.

И до премьеры 19 января 1924 года, и после нее Мейерхольд настаивал на социологической трактовке комедии А. Н. Островского, утверждая, что персонажи спектакля — это *социальные маски*: Аксюша — пролетарка; Гурмыжская — помещица; Восмибратов — купец; Буланов — люмпен; Милонов — священник; и пр. На деле постановка продолжала *традиционалистские искания* Мейерхольда, а сами персонажи спектакля выступали *театральными масками*.

Сюжет «Леса» Островского содержал две сквозные *сюжетные линии*: 1) линия молодых влюбленных Аксюши и Петра, где прежде всего Аксюша преодолевает препятствия, связанные с отсутствием приданого, чтобы соединиться с Петром; 2) линия актеров Счастливецца и Несчастливцева.

Мейерхольд обнаружил, что в 5-актной комедии *экспозиция* занимает два с лишним акта: первый акт — экспозиция в усадьбе Пеньки; второй акт — встреча актеров на дороге из Керчи в Вологду и решение Несчастливцева посетить усадьбу его тетушки Гурмыжской; при этом Аркашка рассказывает, как он в свое время несколько дней пожил у родственников, и вдруг ему повеситься захотелось, то есть в соответствии

с законами хорошо сделанной пьесы в сюжет заранее закладывается неизбежная развязка сюжетной линии актеров — в Пеньках им места нет; 3) в начале третьего акта Гурмыжскую тревожит приснившийся ей сон, что некий неизвестный причинит вред Буланову, и тут в усадьбе появляется Несчастливцев, которому она еще и деньги должна.

Мейерхольд делит все действие на 33 эпизода, каждый имел название, словно титры в немом кино; название высвечивалось с помощью кинопроекции на специальном экране. Эпизоды распределены по трем актам спектакля: первый акт — экспозиция, завершается *аттракционным* на гигантских шагах; второй акт — обострение действия, завершается *ложной развязкой* (Аксюша надеялась получить нужную ей сумму приданого у Несчастливцева, но у него денег нет, и девушка в отчаянии бросается в пруд; Несчастливцев спасает Аксюшу и ликует: актриса с необходимыми душевными качествами найдена); третий акт — собственно развязка. Во втором и в третьем актах эпизоды выстроены одной линией; в первом же акте эпизоды скомпонованы по принципу *параллельного монтажа*, то есть попеременно чередовались то эпизод из усадьбы, то эпизод из происходящих на дороге событий.

Предполагалось, что планшет сцены — это Пеньки, усадьба помещицы Гурмыжской; дорога, где произошла встреча актеров, представляла собой деревянный мост, подвешенный на металлических тросах, который полуспиралью вел из глубины сцены сверху и справа на планшет слева (план вещественного оформления сцены принадлежал Мастеру, разработка — В. Ф. Федорову). Для артистов было придумано немало действий (устраиваются на привал, ловят рыбу, готовят еду, спят и т. д.), чтобы уравнивать количество эпизодов в усадьбе и количество эпизодов на мосту. В кинокартине параллельный монтаж осуществляется путем склейки киноплёнки поочередно кадрами то из одного, то из другого параллельно развивающихся действий; в спектакле Мейерхольда «склейка» эпизодов делалась с помощью переключения света то на планшет, то на мост, чередуя таким образом действия персонажей в Пеньках с действиями Счастливецца и Несчастливцева на дороге.

Роль Аксюши была отдана 30-летней З. Н. Райх, второй жене Мейерхольда [25], которая впервые играла в ТИМе главную роль. Сказать, что Мейерхольд любил, обожал и боготворил Райх — это ничего не сказать о том, кем была для Мастера эта женщина. Великий режиссер хотел представить Райх большой актрисой и немало сделал для этого. Сюжетная линия любви Аксюши и Петра трактовалась как *романтическая драма* и подавалась максимально возвышенно.

Особое значение тут имел *аттракцион на гигантских шагах*, которым завершался первый акт спектакля «Лес». Этот вид русской национальной забавы представлял собой столб с поворотной кареткой наверху, к которой крепились либо две, либо четыре веревки с петлями на концах. Участник аттракциона продевал, в зависимости от направления движения (по или против часовой стрелки), правую или левую ногу в петлю, соответствующей рукой держался за веревку. Когда все участвующие в забаве бежали в одну сторону, часть веса бегущего по кругу игрока принимала на себя веревка, и можно было делать все более и более размашистые шаги (отсюда и название аттракциона «гигантские шаги»). Райх была, как уже отмечалось ранее, женщиной крупной, она училась в ГВЫРМ как режиссер и не была сильна в биомеханике. В аттракционе с гигантскими шагами Райх была «пассажиркой», то есть она использовала петлю на веревке как сидение карусели, а раскручивал всю конструкцию партнер Райх — исполнитель роли Петра актер И. И. Коваль-Самборский (1893–1962). При этом он текст Петра о том, как они с Аксьюшей сбегут, сядут на пароход и пройдет денёк — они в Казани, еще денёк — они в Самаре, еще денёк — они в Саратове..., совмещал с движением так, что каждый его прыжок соответствовал перемещению сначала — в Казань, потом — в Самару, потом — в Саратов. Так создавалась сценическая метафора *любви как полёта*. Не было ни одной рецензии, где бы с восторгом не отмечалась бы данная режиссерская находка, а сам аттракцион сегодня считается одной из вершин мировой театральной режиссуры.

Но Мейерхольду мало показать высокое как просто высокое, режиссер в своей практике использовал *контрапункт* для того, чтобы, столкнув высокое с низким, высокое сделать еще более высоким.

С. М. Эйзенштейн указал, что есть еще один вариант монтажа кинематографического «происхождения», который близок по механизму воздействия на контрапункт: берется нечто одно, берется нечто другое, а при их столкновении возникает нечто третье. В качестве примера такого монтажа Эйзенштейн предлагал *язык иероглифов*. Возьмем иероглиф, обозначающий «смотреть», «видеть». Возьмем другой иероглиф, обозначающий «вода», «течет». Если соединим два этих иероглифа, то для их комбинации мы получим принципиальное новое значение «плакать».

Теперь обратимся к примеру из театральной практики Мастера. Несколько десятилетий Мейерхольд мечтал о постановке «Гамлета», но так и не смог осуществить эту мечту в полной мере. Однако в 1931 году режиссер поставил спектакль «Список благодетелей»

по одноименной пьесе Ю. Олеси, где Райх играла роль актрисы Елены Гончаровой, в репертуаре которой была роль Гамлета; по крайней мере, Райх-Гончарова на сцене читала от лица Гамлета монолог о флейте [26]. Выяснилось, что в СССР новой публике, заполнившей зрительные залы, тема Гамлета не была интересна. Гончарова уверена, что если бы ей удалось попасть в Европу, на Запад, то там ее работа в шекспировской трагедии непременно была бы замечена и должным образом оценена. Судьбе было угодно, чтобы Гончарову послали в командировку в Париж. Она не возвращается вовремя на родину со всеми вытекающими последствиями, но ее надеждам не суждено было осуществиться: когда она приходит в парижский театр «Водевиль» и рассказывает директору, что она русская актриса и в ее репертуаре есть роль Гамлета, тот ей сообщает, что в настоящее время злключения принца датского для западного зрителя не интересны, другое дело — если бы она могла проделать с флейтой какой-нибудь эффектный трюк, желательно — непристойный [27].

М. М. Штраух, игравший роль директора театра «Водевиль», вспоминал, что с первых репетиций Мейерхольд настраивал его на шумный и подвижный характер игры. Актер решил, что его герой либо своего рода Карабас-Барабас, либо — цирковой укротитель хищников; придумал соответствующий грим и костюм: волосы на прямой пробор, золотые зубы, мундир укротителя, плетка в одной руке и специальный шест, которым укротители направляют хищников на арене, в другой руке. В результате сцена визита Елены Гончаровой в театр получилась динамичной, шумной и крикливой, пользовалась успехом у зрителей и нравилась самому Штрауху. Так продолжалось до тех пор, пока Е. П. Гарин, который в ТИМе работал как актер, но в ГВЫРМ учился как режиссер, не объяснил Штрауху смысл происходящего. Дело было в том, что следующей сценой шел эпизод, в котором Райх читала монолог Гамлета о флейте. Если бы Райх просто вышла и прочитала бы этот монолог, то, по мнению Гарина, всем было бы очевидно, что актриса гамлетовский монолог не тянет. Но после того, как Штраух в предшествующем эпизоде набегается, напрыгается и наорется, выходила Райх, читала монолог и, вроде бы, — читала неплохо.

Иными словами, на *фоне* буффонно-шумной и грубо-подвижной предшествующей сцены *высокая лирика* монолога о флейте воспринималась как еще более лирическая и возвышенная.

Тот же принцип работал и при использовании *режиссерского контрапункта* при сопоставлении или столкновении нескольких *сюжетных линий* в мейерхольдовских спектаклях.

Ранее уже говорилось, что в «Лесе» сюжетная линия влюбленных Аксюши и Петра подавалась Мейерхольд как линия *возвышенно-любовная и крыляющая* (любовь как полет на гигантских шагах). Вместе с тем режиссер в спектакле выделил еще две пары «влюбленных», но влюбленных *балаганных, низменно-комедийных* — это, во-первых, Гурмыжская и Буланов и, во-вторых, Аркашка Счастливец и Улита.

Среди новых амплуа, введенных Мейерхольдом в таблицы брошюры «Амплуа актера», наиболее интересное — это *амплуа клоуна*, точнее — в мужском варианте это «клоун, шут, дурак, эксцентрик», а в женском — «клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик». Очевидно, что данное амплуа было заимствовано из цирка, но, будучи помещено в театральный контекст, смысл и содержание данного амплуа изменилось. Амплуа клоуна — единственное амплуа, где в графе «Данные актера» исполнителям соответствующих ролей предъявляют требования не *физического* характера (рост, тип лица, длина ног и пр.), а требования *эстетические*: умение играть в *манере преувеличенной пародии* (или, иными словами, умение играть *гротескно*).

В цирке воздушные акробаты, канатоходцы, жонглеры и другие «нормальные» артисты *демонстрируют* публике *мастерство*. Клоун забирается на канат и *пародирует* канатоходцев — смешит публику тем, что он, якобы, не умеет ходить по канату. А это, как подчеркивал Мейерхольд, означает *двойное мастерство* — клоун ходит по канату и делает вид, что он сейчас вот-вот и упадет, но при этом не падает.

В мейерхольдовском театре клоуны тоже играли роли *пародийного* характера.

У А. Н. Островского Гурмыжская — старуха, гонящаяся за гимназистом-переростком Булановым (И. А. Пырьев); но Мейерхольду по контрасту с *возвышенной влюбленной* Аксюшей-Райх нужна была *пародийно-низменная* влюбленная, и режиссер роль Гурмыжской отдал 24-летней клоунессе Е. А. Тяпкиной. Грубо-балаганный юмор достигался переменой традиционных ролей: переполненная эротической страстью Гурмыжская при каждом удобном случае «распускала руки» и жадно «лапала» гимназиста в исполнении 23-летнего Пырьева.

Другой парой пародийных влюбленных в «Лесе» стали Аркашка И. В. Ильинского и ключница Улита В. Ф. Ремизовой (1882–1951), которые даже по внешнему облику представляли клоунской парой: «колясок» Ильинский и высокая и худая Ремизова. Сцена их ночного свидания была вынесена в отдельный эпизод, который получил название «Лунная соната», а само свидание — *пародийно рифмовалось* с эпизодом свидания Аксюши и Петра на гигантских шагах, вот только свидание

Аркашки и Улиты игралось артистами на качелях в виде бревна. В те моменты, когда Улита оказывалась в верхней точке, она подпрыгивала на бревне и взвизгивала, наконец, именно в подобный момент картинка словно бы остановилась в стоп-кадре. После довольно длительной паузы бревно повернулось так, что Улита оказалась в нижнем положении. Герой Ильинского смачно сплёвывал и закуривал папиросу, а Улита, лениво потягиваясь, дурным голосом пела «Я босая с постели вставала...» [28] Непристойный характер происходящего вполне очевиден и по контрасту лишний раз подчеркивал разительное отличие от другого, «полетного» свидания на гигантских шагах.

Итак, *сопоставление* романтически-возвышенной любовной сюжетной линии Аксюши и Петра с низменно-балаганной любовной сюжетной линией Гурмыжской и Буланова и с грубо-непристойным эпизодом свидания Аркашки и Улиты позволили Мейерхольду представить посредством *контрапункта* сюжетную линию Аксюши и Петра как еще более романтическую и возвышенную.

Сходный, но значительно усложненный вариант использования режиссерского контрапункта можно обнаружить в «Даме с камелиями» (ГосТИМ, 1934), при подготовке спектакля Мейерхольд опирался не только на мелодраму А. Дюма-сына, но и на одноименный роман того же автора.

Особенно важна была предыстория событий, подробно представленная в романе. Маргерит Готье [29] — молодая куртизанка, которая серьезно больна чахоткой (туберкулезом легких. — А. Р.). С ней случился серьезный приступ, она бросила все свои дела в Париже и отправилась на курорт, где познакомилась с молодой женщиной. Судьба распорядилась так, что новая знакомая Маргерит умерла, а ее состояние улучшилось, и Маргерит дала слово, что изменит свою жизнь, но по возвращении в Париж вернулась к привычному образу жизни. Больные чахоткой никогда не знают, что готовит им следующий день и будет ли у них этот завтрашний день, поэтому они каждый день живут как последний день жизни.

Мейерхольд не идеализировал Маргерит, она — куртизанка, которая позволяла молодому провинциалу Арману Дювалю (М. И. Царев; 1903–1987) любить себя, но легко обманывала его, если хотела встретиться с другим мужчиной. Когда летом Маргерит отправилась на отдых в парижский пригород Буживаль, она разрешила Арману ехать с ней, заранее предупредив, что это ничего не означало в их отношениях, поскольку не было никакой уверенности, доживет ли она до конца лета. Однако Мейерхольд романтизировал эту героиню, которая сумела

по-настоящему полюбить Армана. Поэтому режиссер сюжетную линию Маргерит Готье в исполнении Райх подавал как *романтически-возвышенную*, используя самые разные приемы. Короля, как известно, играет свита, и в первых эпизодах спектакля героиня Райх неизменно появлялась на сцене в окружении множества молодых людей, которые восторженно демонстрировали Маргерит свое восхищение и обожание. Или, другой пример: героиня Райх ждала Армана, за кулисами раздавался какой-то шум, Маргерит убежала туда, а на сцену ее уже выносил на руках Арман. И примеры подобного рода можно было бы продолжать и продолжать.

Но, как и в «Лесе», Мейерхольду мало было показать главную героиню как *фигуру возвышенную*, режиссер хотел за счет *сопоставления* ее с *низменным фоном* сделать еще более *возвышенной*. Для этого использовались Прюданс, приятельница Маргерит, и другие куртизанки, которые изображались крайне вульгарно: если кто-то из них брался что-то спеть, то это было нечто фривольное; если они танцевали, то обязательно разнузданный канкан; если кто-то из них садился на стул, то неизменно «верхом», высоко задирая юбки и обнажая ноги в чулках с подвязками; и пр.

Однако, в отличие от «Леса», Мейерхольд и на этом не остановился. В одном из фрагментов пьесы А. Дюма-сына присутствует приятель Армана Гюстав и его невеста Нишетт. Режиссер вводит эту пару героев во все сцены с участием Маргерит в Бужевале и позднее. Гюстав и Нишетт молоды, влюблены, беззаботны; они неизменно приходили с охапками цветов, превращая в любовную игру процесс расстановки букетов по вазам. На одной из репетиций Мейерхольд сказал, что ему эти герои нужны с целью показать, что подобного рода любовь Маргерит уже не дана.

Иными словами, *сопоставляя, сталкивая* сюжет Маргерит с сюжетной линией куртизанок, Мейерхольд *возвышал* героиню; но *сталкивая, сопоставляя* сюжет героини Райх с сюжетной линией молодых влюбленных, режиссер снижал образ Маргерит, не давал ей превратиться в безгрешную и идеальную героиню; судьба настигала героиню «Дамы с камелиями» в тот момент, когда она уже изменилась, что делало драму Маргерит еще более трагичной.

Внутрисценический монтаж. Очевидно, что предложенный термин связан с терминами «внутрикадровый монтаж» или «эффект Кулешова». Напомним, что режиссер, актер, сценарист, теоретик кино, один из основателей и первых педагогов ВГИКа Л. В. Кулешов (1899–1970) проделал следующий эксперимент: на одну половину кадра одной

ленты был снят актер немого кино И. И. Мозжухин (1889–1939), сидящий на стуле и смотрящий куда-то вдаль. На другую половину кадра трех других пленок снимали следующие сюжеты: тарелка дымящегося супа; мальчик, лежащий в гробу; сидящая на диване молодая девушка. Потом все четыре ленты были разрезаны так, чтобы получить ленту с изображением Мозжухина на левой половине кадра и три половинки лент с изображением тарелки супа, мальчика в гробу и девушки на диване на правой половине кадра. Половину ленты с Мозжухиным последовательно склеивали с тремя половинками лент с другими сюжетами, в результате получили ленты, где в одном случае внутри кадра оказались соединены изображения Мозжухина и тарелки супа, во втором случае — изображения Мозжухина и мальчика в гробу, в третьем случае — изображения Мозжухина и девушки на диване. Когда все три ленты были прокручены для небольшой группы зрителей, то каждый из них, независимо от мнения других, уверял, что в первом случае актер явно хочет есть, во втором случае — скорбит из-за кончины ребенка, а в третьем случае — очарован красотой молодой девушки. *Объективно* это было невозможно, поскольку везде на лентах изображен один и тот же снимок Мозжухина, но, при добавлении внутри кадра к этому снимку еще одного снимка, можно повлиять на *субъективное восприятие* зрителя и заставить его увидеть то, чего нет.

Иными словами, перед нами тот же тип монтажа, который Эйзенштейн представлял с помощью *языка иероглифов*: внутри кадра соединялись два изображения, благодаря чему полученное изображение приобретало *новый смысл*, не совпадающий со смыслами исходных изображений.

Мейерхольд неоднократно повторял, что самое *ценное* в театре [30] — это *время*, которым необходимо пользоваться *экономно*. В качестве весьма эффективного средства экономии времени Мастер использовал разные варианты *совмещения* внутрисценического и параллельного монтажа.

Пример 1. В гоголевском «Ревизоре» значительная часть времени отводилась на сцены взяток: в комнату к Хлестакову один за другим входили чиновники и пытались разными способами вручить «инкогнито из Петербурга» деньги, а Земляника еще успевает и ябедничать на своих сотоварищей по государственной службе. В спектакле Мейерхольда было 15 эпизодов, одним из которых стал фрагмент «Господин финансов», в который уместилось все, что было связано с взятками мнимому ревизору. За порталным проемом была выстроена полукруглая стена с 15-ю двустворчатыми дверьми. Когда на сцену выходил Хлестаков

и Земляника, все двери одновременно открывались, а стоящие за ними чиновники делали одно и то же движение, похожее на выпад дуэлянта при схватке на шпагах, только вместо шпаги они держали в руках деньги. Земляника, словно своего рода конферансье, представлял Хлестакову каждого из чиновников, используя текст своих ябед, а герой Э. П. Гарина молча забирал деньги. Благодаря такому решению весь эпизод со взятками получилось уложить в 7 минут.

Пример 2. В комедии А. С. Грибоедова достаточно много времени занимает сцена возникновения и развития сплетни о том, что Чацкий — сумасшедший. В мейерхольдовской постановке «Горе уму» (Гостим, 1928) один из 17 эпизодов был посвящен данной теме и носил название «Столовая». На авансцене был поставлен обеденный стол, занимавший всю ширину подмостков. За этим столом сидели гости (лицами к зрительному залу), приехавшие на бал к Фамусову, и обедали. На одном конце стола у Софьи (З. Н. Райх), раздраженной и рассерженной поведением Чацкого, на вопрос о том, каким она нашла Чацкого по возвращении, в сердцах вырывалась реплика «Он не в своем уме». Кто-то на другом конце стола произносил: «Уж ли с ума сошел?» И далее «новость» о сумасшествии Чацкого распространялась в жанре своеобразной оратории, когда разрозненные реплики, посвященные Чацкому, сливались в единый текст, построенный по музыкальным законам. Из левой кулисы появлялся герой Э. П. Гарина, он шел по узкой авансцене между обеденным столом и рампой и был занят какой-то своей мыслью, не замечая ни фамусовских гостей слева, ни публики справа, и уходил в правую кулису. По мере того, как Чацкий шел вдоль стола, сидящие за ним старались отгородиться от него белыми салфетками, они возводили между ним и собою своего рода белую стену. Тем самым Мейерхольд и воспроизвел механизм зарождения и распространения сплетни о сумасшествии Чацкого, и еще раз подчеркнул романтический характер этого героя, совершенно лишнего в фамусовском мире.

Пример 3. Здесь речь пойдет немного о другом варианте внутрисценического запараллеливания действия. А. С. Пушкин, как известно, не считал Чацкого умным человеком, поскольку таковой с дураками не разговаривает и бисер перед свиньями не мечет. Мейерхольд решил эту задачу в эпизоде, названном «Бильярдная и библиотека». Планшет в глубину сцены был разделен на первый и второй план. На первом плане Фамусов и Скалозуб играли на бильярде. На втором плане был установлен станок, немного поднимавший уровень сцены. На этом станке был установлен полукруглый диван, на котором располагались друзья Чацкого, гражданские лица и молодые офицеры, специально

введенные режиссером в данный эпизод. Свой монолог «А судьи кто?» герой Э. П. Гарина читал не Фамусову и Скалозубу, а своим друзьям, которые бурно и одобрительно встречали его речь, но играющие в бильярд Фамусов и Скалозуб тоже слышали речь Чацкого и по характеру их ударов кием по шарам можно было легко понять, как они воспринимали услышанное.

Литература

1. Аксенов Иван. Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда. Исторический очерк // Мейерхольдовский сборник. Выпуск третий. «Правда нашего бытия». Из архивов театра Вс. Мейерхольда / Вступ. статья, коммент. и послесловие О. М. Фельдмана; сост. и подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. М.: «Новое издательство», 2014. С. 21–208.
2. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М.: Киноцентр, 1991. 133 с., с ил.
3. Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные монографии. С. 27–162.
4. Варламова В. П. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Российский институт истории искусств. СПб., 1998. С. 82–113.
5. Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1. 1874–1908. 404 с.; 13 л. илл.; Т. 2. 1908–1917. 494 с.; 14 л. илл.
6. Габрилович Евгений. Одна жизнь // Искусство кино. 1990. № 4. С. 75–83.
7. Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров Нового театра. (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь: Сборник статей. Л.; М., 1926. Сб. 1. С. 49–59.
8. Гарин Э. П. С Мейерхольдом (воспоминания). М.: Искусство, 1974. 290 с.
9. Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). Л.: Academia, 1927. 56 с.
10. Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1987. 280 с., портр.
11. Гладков Александр. Горе уму и Чацкий — Гарин // Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). М.: Искусство, 1974. С. 190, 192.
12. Гладков А. К. Пять лет с Мейерхольдом // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 5–344.
13. Гудкова В. В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетней». М.: Новое литературное обозрение, 2002. 608 с., ил.
14. Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. М.: Искусство, 1967. 380 с.

15. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Изд. 3-е, испр. и доп. / Учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ. просвет. училищ. М.: Просвещение, 1973.
16. Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с., илл.
17. Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.
18. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. 255 с.
19. Золотницкий Д. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 4–51.
20. Ильинский Игорь. Сам о себе. 3-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. 536 с.
21. Кафанова Л. «Как закалялась сталь» // Театр. 1967. № 4. С. 7–11.
22. Крученых Алексей. Победа над солнцем. Опера в двух деймах, шести картинах // Современная драматургия. 1993. № 3–4. С. 163–168.
23. 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 / Отв. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 54–67.
24. Мацкин А. Время ухода. Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. С. 24–51.
25. Мацкин А. Мейерхольд. Драма раздвоения // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 54–56.
26. Маяковский В. В. Владимир Маяковский. Трагедия. Пролог. Два действия. Эпилог. (1913) // Маяковский В. В. Театр и кино: В 2 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 113–136.
27. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. М.: Изд-е Высших Государственных Режиссерских Мастерских, 1922. 15 с.
28. Мейерхольд В. Э. Лекции. 1918–1919. М.: ОГИ, 2000. 282 с.
29. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А. В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б. И. Росточкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891–1917. С. 105–142.
30. Мейерхольд В. Э. VIII. К постановке «Дон Жуана» Мольера (1910 г.) // Там же Ч. 1. С. 192–197.
31. Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Там же. Ч. 1. С. 203–229.
32. Мейерхольд В. Э. «Маскарад» (первая сценическая редакция). II. «Маскарад» на сцене Александринского театра. Первая беседа (1911 г.) // Там же. Ч. 1. 1891–1917. С. 296–297.

33. Мейерхольд В. Э. «Маскарад» (первая сценическая редакция). IV. Первые наброски к статье (1911 г.?) // Там же. Ч. 1. С. 297–299.
34. Мейерхольд В. Э. «Маскарад» (первая сценическая редакция). VII. <Перед премьерой> (1917 г.) // Там же. Ч. 1. С. 303–304.
35. Мейерхольд В. Э. «Лес». I. Выступление на обсуждении спектакля. 18 февраля 1924 г. // Там же. Ч. 2. С. 55–56.
36. Мейерхольд В. Э. «Ревизор». II. Беседа с актерами. 17 ноября 1925 года // Там же. Ч. 2. С. 118–123.
37. Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре». 24 января 1927 // Там же. Ч. 2. С. 133–147.
38. Мейерхольд В. Э. О слиянии режиссера и художника: Черновые записи 1907–1908 гг. // Театр. 1974. № 2. С. 29–32.
39. Мейерхольд В. Э. Из лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАС. 10 января 1929 г. // Театр. 1974. № 2. С. 32–33.
40. Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и авт. коммент. М. М. Ситковецкая; вступ. тексты к стенограммам М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 1. Спектакли 20-х годов. 272 с.; ил.
41. Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и авт. коммент. М. М. Ситковецкая; вступ. тексты к стенограммам М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 2. Спектакли 30-х годов. 431 с.; ил.
42. Мейерхольд и художники (А. А. Михайлова, Л. М. Данилова, Н. П. Макарова, О. В. Мичасова, Н. М. Зайцева; Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Альбом. М.: Галарт, 1995. 360 с., ил.
43. Вс. Э. Мейерхольд о своем методе. 1914–1936 / Публ. Н. В. Песочинского // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / Ред.-сост. Н. В. Песочинский; отв. ред. Е. А. Кухта; Российский институт истории искусств. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 14.
44. Михайлова Алла. Режиссер как автор сценографии [Из опыта В. Э. Мейерхольда] // Театральная жизнь. 1994. № 10. С. 11–13.
45. Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольд «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 544 с.
46. Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 81–170.
47. Песочинский Н. В. Ампула // Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Составители С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис; Российский институт истории искусств. Вып. 1. СПб., 2005. С. 28–32.

48. Песочинский Николай. Мейерхольд: амплуа актера // Московский наблюдатель. 1993. № 4. С. 3–8.
49. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
50. Рудницкий К. Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 12–14.
51. Рудницкий К. Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 22. С. 15–17.
52. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
53. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. 279 с.
54. Ряпосов А. Ю. Брошюра В. Э. Мейерхольда «Амплуа актера» // «Золотой сезон» советского театра 1921 / 1922: Сб. науч. статей / РИИИ. СПб., 2016. С. 73–81.
55. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля / Александр Ряпосов; СПбГАТИ; театроведч. ф-т. 2-е изд., испр. СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Академия театрального искусства, 2001. 116 с.
56. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / Александр Ряпосов; Мин-во культуры Рос. Федерации; Рос. и-т истории искусств. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2004. 288 с.
57. Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.
58. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. (См. полный текст книги на сайте Российского института истории искусств (РИИИ) artcenter.ru, раздел «Издания», год 2019).
59. Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Издатель Е. С. Алексеева, 2008. 160 с.
60. Смирин А. Мольер-Мейерхольд-модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. №5. С. 44–53.
61. Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». Опыт литературно-сценического изучения сценической постановки [в Театре им. Вс. Мейерхольда]. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. 99 с.
62. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 164 с.
63. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм / СПбГАТИ. СПб., 1995. 255 с.

64. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру / Учебное пособие. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2006. 176 с.
65. Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с.
66. Туровская М. Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 100–109.
67. Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978. 239 с., 1 л. портр.
68. Фельдман Олег. Мейерхольд в ГВЫРМЕ и ГВЫТМЕ // Вопросы театра. PROSCAENIUM. 2017. № 1–2. С. 313–335.
69. Хлебников Велимир. Пролог [к опере «Победа над солнцем»]. Чернотворские вестручки // Современная драматургия. 1993. № 3–4. С. 162.
70. Штраух Максим. Три кита // Искусство кино. 1993. № 5. С. 113–120.
71. Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / Сост., подгот. текста статьи и коммент. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. 351 с.

Контрольные вопросы

1. По какой причине мы считаем театр Мейерхольда *лирическим* театром?
2. По какой причине мы считаем театр Мейерхольда *трагическим* театром?
3. Почему Мейерхольд отрицал вагнеровскую идею синтеза в сценическом искусстве?
4. Что такое *принцип стилизации*? Приведите примеры.
5. Что такое прием «часть вместо целого»? Как этот прием используется в сценическом искусстве? Приведите примеры.
6. По какой причине мы считаем театр Мейерхольда *пластическим, движущимся* театром?
7. Каково соотношение движения и слова в сценическом искусстве Мейерхольда?
8. Какова роль музыки в сценическом искусстве Мейерхольда?
9. Что представляет собой идея «трехпланной сцены», каков смысл ее применения в сценическом искусстве?
10. Что такое «традиционализм» как театральный термин и сценическое явление?
11. По какой причине, как вы думаете, Мейерхольд считал, что новый театр непременно должен родиться из студии? Назовите новые театры, родившиеся в XX веке из студии, и театры, организованные иным путем?
12. Что такое «шутки, свойственные театру»? Приведите примеры.
13. Что такое «игра с вещью»? Приведите примеры.
14. Что означает термин «слуги просцениума»? Приведите примеры.
15. В мейерхольдовском театре играемый актером персонаж представлял собой *маску*. Каковы специфические черты этой маски, чем она отличается от маски древнегреческой, от маски commedia dell'arte, от маски театра Кабуки?

16. Что такое концепция «театра синтезов»? Приведите примеры.
17. Что такое «гротеск» в сценическом искусстве вообще и в театре Мейерхольда в частности? Приведите примеры.
18. Что такое «контрапункт режиссера»?
19. Что такое «прием переключения»? Приведите примеры.
20. Как вы понимаете идею Мейерхольда о том, что актер на сцене должен работать, а переживать должен зритель?
21. Как вы понимаете, что такое *эксцентрика* в театре? Приведите примеры актеров-эксцентриков?
22. Что такое театральный *аттракцион*, каков смысл термина «монтаж аттракционов»?
23. Какова суть современного понимания феномена «театральный конструктивизм»?
24. Что такое «вещественное оформление» спектакля? Приведите примеры.
25. Что такое «биомеханический этюд»? Приведите примеры.
26. Какие существуют толкования термина «биомеханика»?
27. Какой смысл вкладывал Мейерхольд в термин «амплуа актера», что такое «парадоксальная композиция»?
28. В чем специфика введенного Мейерхольдом *амплуа клоуна*, чем клоун в театре отличается от клоуна в цирке?
29. Что означает термин «драматургия спектакля»? Приведите примеры.
30. Что такое «циркизация театра» и «кинофикация театра»?
31. Объясните, в чем сходство и различие терминов «парадокс», «гротеск», «контрапункт» и «монтаж»?

Примечания

1. На русском языке можно читать книгу Г. Фукса «Революция театра», перевод которой вышел в России в 1911 году.
2. В Санкт-Петербурге два сезона 1904–1905 и 1905–1906 годов работал Драматический театр в Пассаже, то есть в том помещении, где ныне располагается Академический драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской, организованный в 1942 году как Городской театр и к В. Ф. Комиссаржевской никакого отношения не имеющих. Актриса была владелицей и директором Драматического театра в Пассаже, деятельность которого совпала с временем первой русской революцией 1905 года и во многом определялась общественно-политическими запросами общества. Комиссаржевская-актриса была не удовлетворена художественной программой театра и своим местом в нем, что и привело к появлению Театра на Офицерской.
3. Сегодня можно было сказать, что данные спектакли были поставлены в формате 2D.

4. Хотя в отдельных спектаклях, как, например, «Маскарад» (Александринский театр, 1917), такие маски использовались.
5. Полные тексты всех номеров журнала, сопровождаемые научными статьями и комментариями, доступны в издании: Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольд «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 544 с.
6. Псевдоним был предложен поэтом, драматургом, переводчиком и композитором М. А. Кузминым (1872–1936). Доктор Дапертутто — персонаж сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Принцесса Брамбилла», маг и волшебник. Мейерхольд использовал этот псевдоним для режиссерских работ вне императорской сцены, чтобы Контора императорских театров не несла за них ответственности.
7. Слово «фильм» в России начала XX века использовали в женском роде («фильма») и ударение ставили на первом слоге.
8. Текст трагедии см.: Маяковский В. В. Владимир Маяковский. Трагедия. Пролог. Два действия. Эпилог. (1913) // Маяковский В. В. Театр и кино: В 2 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 113–136.
9. Текст либретто см.: Крученых Алексей. Победа над солнцем. Опера в двух деймах, шести картинах // Современная драматургия. 1993. № 3–4. С. 163–168.
10. Текст пролога см.: Хлебников Велимир. Пролог [к опере «Победа над солнцем»]. Чернотворские вестручки // Современная драматургия. 1993. № 3–4. С. 162.
11. Так были обозначены функции постановщиков и сценический жанр фэкссовской «Женитьбы» в афише.
12. В 1922 году была запущена в строй первая турбина гидроэлектростанции, которая строилась в районе Уткина заводь по плану ГОЭЛРО — государственному плану электрофикации России.
13. Подробнее см.: Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Издатель Е. С. Алексеева, 2008. 160 с.
14. Подробно о деятельности Мейерхольда в мастерских см.: Фельдман Олег. Мейерхольд в ГВЫРМЕ и ГВЫТМЕ // Вопросы театра. PROSCAE-NIUM. 2017. № 1–2. С. 313–335.
15. См.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм / СПбГАТИ. СПб., 1995. 255 с.; Титова Г. В. Глава вторая. Театральный конструктивизм: идеи и метод // Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 97–270.
16. В данном случае речь идет о традиционной технике — холст и масло.
17. Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) был создан на основе нескольких мастерских, в том числе и мейерхольдовской мастерской.

18. Имеет смысл напомнить, что Театр РСФСР Первый, Театр Актера, Театр ГИТИС и ТИМ — это названия театров, которые помещались в одном и том же здании, до революции принадлежавшем И. С. Зону («Театр Зон»), антрепренеру и владельцу театров.
19. Есть классический литературный пример — фрагмент романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», где отец Федор украл у «концессионеров» колбасу и от страха расправы залез на такую скалу, откуда самостоятельно спуститься уже не мог — его пришлось снимать спасателям.
20. См.: Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: Изд-е Высших Государственных Режиссерских Мастерских, 1922. 15 с.
21. См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. (См. полный текст книги на сайте Российского института истории искусств (РИИИ) artcenter.ru, раздел «Издания», год 2019).
22. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 6–7.
23. Там же.
24. См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / Александр Ряпосов; Мин-во культуры Рос. Федерации; Рос. и-т истории искусств. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2004. 288 с.
25. Райх и Мейерхольд-Райх (при оформлении брака он официально взял себе вторую фамилию) были женаты с 1922 по 1939 годы.
26. «Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя». Пер. Б. Пастернака.
27. Истоки сюжета пьесы Ю. Олеши связаны с судьбой М. А. Чехова, который в 1928 году после отпуска, проведенного в Европе, не вернулся в СССР. Чехов приехал в Берлин к Макс Рейнхардту (1873–1943) как один из самых известных русских актеров, исполнивший, помимо прочего, роль Гамлета в одноименном спектакле МХАТ Второго 1924 года, но русскому актеру сказали, что сюжет о принце датском в современной Европе не актуален. Впрочем, для Чехова в венском театре Рейнхардта есть подходящая роль, если, конечно, Чехов умеет танцевать стэп. Мейерхольд узнал эту историю от самого Чехова, с которым встречался в Берлине в 1930 году, и пересказал Ю. Олеше. В художественно переработанном виде чеховская история стала основой сюжета пьесы «Список благодарений».
28. Слова из стихотворения 1860 года «Я у матушки выросла в холе...» А. Н. Плещеева (1825–1893).
29. Так звучало имя главной героини мелодрамы «Дама с камелиями» в новом переводе Г. Г. Шпета, З. Н. Райх и М. И. Царева.
30. Возьмусь смелость утверждать, что и в экранных искусствах тоже.

РЕЖИССУРА Н. Н. ЕВРЕИНОВА

Николай Николаевич Евреинов (1879–1953) — драматург, режиссер, теоретик и историк театра. Мировую славу снискал прежде всего как теоретик театра, его драматургия и постановки были подчинены его теоретическим идеям и служили для выражения последних. Так, например, пьеса «Ревизор» (1912) высмеивала формы академического и современного театров; пьеса «В кулисах души» (1912) иллюстрировала идеи Евреинова, изложенные в статье «Введение в монодраму»; сюжеты пьес «Стёпик и Манюточка» (1904) и «Красивый деспот» (1906) могли бы служить примерами сценариев претворения в жизнь концепции «театра для себя»; наконец, «Самое главное» (1921) — это и злое высмеивание традиционного театра для публики, и демонстрация возможностей использования сценического искусства для задач *театротерапии*.

Аналитическая основа теории *театральности* была заложена Евреиновым в книге «Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)» (1912). Основная мысль автора: помимо таких хорошо известных инстинктов, как инстинкт самосохранения или инстинкт продолжения рода, человеку присущ инстинкт *преображения* или *театральный инстинкт*. Евреинов утверждал, что люди не хотят быть сами собой, люди хотят быть кем-то другими, в чем легко убедиться, наблюдая за детьми, женщинами и дикарями. Дети — это идеальные актеры, которые легко преобразуются в кого и во что угодно и не нуждаются ни в какой исполнительской технике; женщин и дикарей роднит, по мысли Евреинова, стремление к боевой раскраске и любви украшать себя разного рода нарядами, аксессуарами и пр. Справедливости ради стоит добавить от себя, что за прошедший с момента выхода в свет книги «Театр как таковой» век с лишним мужчины перестали уступать женщинам и дикарям в плане стремления к преобразению.

Евреинов не упоминает имени З. Фрейда (1856–1939), но подоплека его теории театральности — *фрейдистская*. Человек — существо двойственное; с одной стороны, человек такое же животное, как и все остальные, со всеми присущими животному желаниями и влечениями; но, с другой стороны, человек, как утверждал Аристотель, — животное *общественное*, и многие его желания обществом *запрещены* (*табуированы*); *энергия нереализованных желаний* никуда не исчезает и, будучи погружена в *подсознание*, ищет возможность вырваться наружу. Человеческое подсознание можно уподобить кастрюле с кипящей водой, которая стоит на плите с зажженной конфоркой, а сама кастрюля плотно

прикрыта крышкой; рано или поздно водяной пар вырвется наружу — такой же процесс неизбежен и для энергии, заключенной в подсознании, прорывающаяся наружу энергия нереализованных желаний приводит к *нервным срывам, неврозам и психозам*.

Проблема может быть решена на основе того же принципа, что применяется при конструировании и производстве паровых котлов: как только давление пара в котле приближается к опасному значению, срабатывает предохранительный клапан, который сбрасывает излишнее количество пара. Механизм перевода энергии запрещенных желаний в социально-приемлемую форму получил название *сублимация*, и в качестве таковой может выступать *занятие искусством*. Английский романист и драматург Сомерсет Моэм (1874–1965) утверждал, что быть писателем хорошо уже тем, что в ситуации, когда другой бы повесился, он пойдет и книгу напишет. Фрейдистская теория, согласно которой источником художественного творчества являются скрытые в подсознании комплексы автора, стала первым научным объяснением, зачем и почему люди занимаются искусством, а главное — понравилась самим художникам и стала исключительно популярной в 1920-е годы.

В книге «Театр для себя» (часть 1 вышла в 1915 году, части 2 и 3 — в 1916 году) главная идея заключалась в том, что театр нужен отнюдь не для того, чтобы человек, сидя в кресле зрительного зала, наблюдал за некоей разыгрываемой на сцене историей. Такой театр, по мысли Евреинова, есть *вульгарная* форма для выражения театральности. Подлинный театр необходим для того, чтобы *собственную жизнь устраивать по законам театра*.

Это нужно, во-первых, для того, чтобы *преодолеть пошлость окружающей обыденности*. Евреинов утверждал, что человеку как *животному театральному* присуще из рождения ребенка, из охоты, из свадьбы, из войны, из суда, из казни, из похорон и прочее — устраивать *представления* театрального характера. Такой характер проявления инстинкта преобразования с наибольшей полнотой выражен, пожалуй, в еврейновском «Красивом деспоте», к этой пьесе и стоит отослать читателя.

Во-вторых, устройство жизни по законам театра необходимо для решения задач *театротерапии*. Стоит привести лишь один пример сценария такого «театра для себя» с поправкой на современные реалии.

Сценарий называется «Я заболел». Одно из преимуществ детства — это право ребенка болеть, соблюдать постельный режим, быть окруженным заботой родителей и пр. Чем более взрослым становится человек, тем меньше остается у него таких привилегий. Сегодня взрослый человек, если он намерен получить или сохранить хорошую работу, болеть

не имеет права, поскольку ни один работодатель не захочет иметь работника, слишком часто берущего больничный лист. Взрослый человек сегодня обременен множеством и служебных, и семейных обязанностей, он постоянно должен, должен, должен... А это страшно давит на психику, создает неблагоприятный эмоциональный фон. Выход — сыграть в игру «Я заболел». В пятницу вечером вы приходите домой и заявляете домочадцам, что вы заболели и никакие домашние обязанности выполнять не можете. Сценарий предполагает, что живущие с вами члены семьи поддержат вашу игру и подыграют вам. Вы ложитесь в постель, вас кормят чем-нибудь особенным и изысканным и делают так, чтобы ваш покой ничем не беспокоить. В субботу утром вы спите столько, сколько вам спится, после чего встаете и объявляете: «Я выздоровел». Уверю вас, по личному опыту периодического применения в жизни подобного сценария, солнце в этот день будет светить ярче, небо будет синее, а лица окружающих значительно симпатичнее, чем обычно.

Важным начинанием Евреинова стала организация (соучредителями стали театральные деятели — литератор М. Н. Бурнашев (1882–1928) и историк театра барон Н. В. Дризен (1868–1935)) Старинного театра в Петербурге, практическую сторону театрального дела взял на себя выходец из Московского Художественного театра, режиссер А. А. Санин.

Обращение к старинному театру было для Евреинова возможностью противопоставить доминирующему натуралистическому театру и театру жизненных форм новый *сценический язык*, нацеленный на *условность*. Изначально Старинный театр задумывался авторами противоречиво. Бурнашеву и Дризену он виделся аналогом *музея*, где могли быть представлены в исторически достоверном виде спектакли прошедших эпох. Санин готов был продемонстрировать *метод исторической реконструкции*. Евреинов рассчитывал сценически воплотить на историческом материале *идеи театральности*.

В сезоне 1907–1908 годов были показаны спектакли Средневекового цикла, разбитые на два вечера.

В состав *Первого вечера* вошли: 1) «Три волхва», литургическая драма — «пролог и картина представления в XI в. Евреинова (по рукописи этого времени)». Постановка — А. А. Санин и М. Н. Бурнашев. Художник — Н. К. Рерих (1874–1947). Музыка — И. А. Сац (1875–1912). 2) «Действо о Теофиле», миракль трувера XIII в. Рютбефа, перевод — А. А. Блок (1880–1921). Постановка — Н. В. Дризен и А. А. Санин. Художник — И. Я. Билибин (1876–1942). Спектакль, составленный из двух данных постановок, показывался ежедневно с 7 по 13 декабря 1907 года включительно.

В состав *Второго вечера* были включены: 1) «Нынешние братья», моралите XV в.; перевод — С. М. Городецкий (1884–1967). Постановка — Н. В. Дризен и А. А. Санин. Художник — В. А. Щуко (1878–1939). 2) «Игра о Робене и Марион», пастораль (пастурель) трувера XIII в. Адама де ла Гааля (Адама де ла Аля), перевод — Бенедикт (Н. Н. Вентцель (1855/1856–1920)). Постановка — Н. Н. Евреинов и А. А. Санин. Художник — М. В. Добужинский. 3) «Очень веселый и смешной фарс о чане» (перевод А. Н. Трубникова (1953 (1956) — 1922)), «Очень веселый и смешной фарс о шляпе рогаче» (перевод барона Н. Н. Врангеля (1880–1915)) — фарсы XV–XVI вв. сочинения Жана Дабонданса, королевского нотариуса города Пон-Сент-Эспри. Постановка — М. Н. Бурнашев и Н. Н. Евреинов. Художник — В. Я. Чемберс (1877 (1878) — около 1934). Премьера Второго вечера состоялась 15 декабря 1907 г., последнее представление — 13 января 1908 г.; показы Второго вечера, в отличие от Первого, шли не каждый день и были повторены меньшее количество раз.

В рамках Средневекового цикла Евреинов как режиссер поставил спектакль в жанре пасторали («пастурели») «Игра о Робене и Марион». Поставил предельно условно, причем показал и само представление пасторали, и его зрителей — предполагалось, что «Игра о Робене и Марион» шла в центральной зале рыцарского замка в присутствии самого сеньора, его домочадцев и челяди, по бокам расположились менестрели с их музыкальными инструментами. Овцы, барашки и козочки, которых пасли Робен и Марион, были сделаны наподобие детских лошадок, стоящих на четырехколесных основаниях. Лошадь рыцаря была весьма больших размеров и сделана трехколесной. Рыцарь на этой лошади выезжал из правой кулисы (со стороны публики) параллельно рампе таким образом, что лошадь двигалась мордой вперед; уезжал со сцены рыцарь в ту же правую кулису «задним ходом» — лошадь с рыцарем двигалась хвостом вперед. Ну и т. д.

Старинный театр дал важный толчок в развитие сценографии, художникам приходилось в рамках традиционной сцены-коробки и ярусного зала воплощать различные по архитектонике подмостки: сцену для литургической драмы, представляемой на паперти храма перед публикой, расположившейся на площади; трехуровневую сцену миракля (ад, расположенный в оркестровой яме; земля на собственно сцене; небо на балконе); секционное построение сцены для моралите; и пр.

Хуже всего дело обстояло с актерским исполнением. Автор теории театральности полагал, что непрофессиональная игра актеров средневекового театра отличалась простотой и наивностью наподобие

современных Евреינוву солдатских спектаклей. Предполагалось, что игра средневекового актера питалась той самой тягой к театральности, адептом которой и выступал Евреинов. Но ничего подобного труппа Старинного театра, почти полностью составленная из начинающих и малоопытных актеров, не продемонстрировала.

О спектаклях Средневекового цикла Старинного театра высказался В. Э. Мейерхольд в статье «Старинный театр» в С.-Петербурге (первый период) (1908 г.). Суть претензий режиссера, если перевести их на современный язык, заключалась в том, что создатели «Старинного театра» при постановке спектаклей использовали одновременно два режиссерских метода — метод исторической реконструкции и принцип стилизации.

Вместе с тем, и это стоит отметить: Старинный театр сыграл важную роль в движении русского театра к *традиционализму* 1910-х годов.

В сезоне 1911–1912 годов публике был показан Испанский цикл Старинного театра, представлявший собой три вечера.

В *Первом вечере* (18 ноября 1911 г.) были даны: 1) «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») по драме Лопе де Вега, перевод — С. А. Юрьев (1821–1889). Режиссер Н. Н. Евреинов. Оформление сцены — Н. К. Рерих, костюмы — И. Я. Билибин. 2) «Два болтуна» по интермедии, приписываемой М. Сервантесу.

Второй вечер (28 ноября 1911 г.) составили: 1) «Великий князь московский и гонимый император» по драме Лопе де Вега. Постановка — Н. И. Бутковская (1878–1948). Художник Н. К. Калмаков (1873–1955). 2) «Благочестивая Марта» по комедии Тирсо де Молина. Режиссер К. М. Миклашевский (1886–1944). Художник князь А. К. Шервашидзе (1867–1968).

В *Третий вечер* (6 декабря 1911 г.) давалось «Чистилище св. Патрика» по драме П. Кальдерона. Художники — В. А. Щуко (декорации), И. Я. Билибин (костюмы).

«Овечий источник» в спектакле Евреинова игрался бродячей труппой на открытой площадке, где располагалась лишь П-образная деревянная конструкция с занавесом, а фоном представления служил роскошный горный пейзаж, написанный Н. К. Рерихом.

Два слова стоит сказать о статье 1909 года «Введение в монодраму». Монодрама — термин, выражающий особый принцип построения действия в спектакле, когда все происходящие события словно бы увиденны глазами одного из персонажей, пропущены сквозь его субъективное восприятие. Термин как таковой действительно принадлежал Евреינוву, но существо этого термина впервые было выработано Э.-Г. Крэггом

еще в Англии в рамках его концепции постановки шекспировского «Гамлета» — концепции, которая была представлена осенью 1908 года руководству МХТ как основа будущей совместной постановки Э.-Г. Крэга и К. С. Станиславского.

Евреинов выехал из СССР в 1925 году. В период эмиграции идеи Евреинова получили распространение по Европе, а затем и мировое признание, продолжение и развитие. Можно отметить два основных направления.

Первое — *культурологическое*. В 1938 году вышла книга Йохана Хейзинги (1872–1945) «*Homo ludens*» («Человек играющий»), в которой автор утверждал: напрасно в Библии сказано, что вначале было Слово; вначале была Игра, поскольку уже животные играют. В своей книге Хейзинга показал, что игра пронизывает все сферы существования человека: искусство, военное дело, судебное дело и пр.

Второе — *психоаналитическое*. Психиатр, психолог и социолог Якоб Леви Морено (1889–1974) в 1920-е годы, полемизируя с З. Фрейдом, создает психодраму как психоаналитический вариант групповой психотерапии.

Морено явно был знаком с идеями Евреинова, поскольку в 1925 году рассматривал как один из вариантов переезда из Вены эмиграцию в Советский Союз, где в 1920-е годы и идеи Евреинова, и психоанализ были весьма популярны. Морено, возможно, узнал о планах Евреинова эмигрировать, и в конечном счете предпочел перебраться в США. Психоанализ в СССР курировал Л. Д. Троцкий, но после эмиграции Евреинова в 1925 году и высылки Троцкого за границу в 1929 году закатилась звезда и театральной теории Евреинова, и психоанализа в Советском Союзе. Новые издания книг З. Фрейда, его учеников и его оппонентов увидят свет лишь в конце 1980-х годов. Научное переиздание трудов Евреинова началось в 2000-е годы и продолжается до сих пор [1].

Морено в рамках психодрамы предложил использовать театр для психотерапии: на тему тех или иных психологических проблем пациента (невозможность построить контакт с родителями или, наоборот, с детьми; конфликт с начальником и пр.) сочинялся сценарий, который разыгрывался либо силами участвующих в групповой терапии людей, либо с привлечением профессиональных артистов (сравните с пьесой «Самое главное»). При этом сам пациент может участвовать в игре и в своей собственной роли, и в ролях своих антагонистов, что открывало путь к постижению пружин и механизмов их поведения, а значит — десакрализации конфликтов, переводу отношений с людьми из сферы подсознательной, иррациональной — в сферу сознательную, рациональную.

Литература

1. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Татьяна Джурова; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ, 2010. 157, [1] с.
2. Джурова Т. С. Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»», 2018. С. 222–258.
3. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с. [В составе: Театр как таковой; Введение в монодраму; Театр для себя. — Доступно на ресурсе: teatr-lib.ru]
4. Евреинов Н. Н. Любовь под микроскопом [Комедия в 3-х действиях и 6-ти картинах] / Публикация и вступительный текст В. В. Иванова // Мнемозина: Док. и факты из истории отеч. театра XX века: Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 87–149.
5. Евреинов Н. Н. Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма в 4 д. / Вступ. статья Т. С. Джуровой. М.: Совпадение, 2005. 102 с.
6. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / Николай Евреинов; Сост., подготовка текста и коммент. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. 399 с.
7. Евреинов Н. Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны / Николай Евреинов; Вступ. статья Т. С. Джуровой. М.: Совпадение, 2007. 303 с.
8. Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис / Николай Евреинов; Сост., статья, подготовка текста и коммент. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2021. 560 с.
9. «Играть по-русски». Психодрама в России: история, смыслы, символы / Сост. Е. В. Лопухина, Е. Л. Михайлова. М.: «Класс», 2003. 320 с.
10. Каменский В. В. Книга о Евреинове. Пг.: «Современное искусство» Н. И. Будковской, 1917. 101 с.
11. Каменский В. В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л.: Academia, 1925.
12. Кашина-Евреинова Анна. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж: Les Éd. Réunis, 1964. 107, [2] с., [4] л. ил.
13. Лейтц Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено / Пер. с нем. 2-е изд. М.: «Когито-Центр», 2007. 380 с.
14. Литаврина М. Г. Русский театральный Париж: Монография / М. Г. Литаврина. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 224 с., [6] л. ил. (Русское зарубежье).

15. Мейерхольд В. Э. VII. «Старинный театр» в С.-Петербурге (первый период) (1908 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891–1917. С. 189–191.
16. Морено Я. Л. Психодрама /Пер. с англ. Г. Пимочкиной, Е. Рачковой. 2-е изд., испр. М.: Психотерапия, 2008. 496 с.
17. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
18. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. 279 с.
19. Семкин А. Д. Николай Евреинов и его «Театр для себя» // Вестник Русского христианского гуманитарного института. 1997. № 1. С. 56–66.
20. «Старинный театр». Средневековый цикл / Вступ. статья, сост. и прим. А. Ю. Ряпосова // Петербургские театры, которых нет: научное издание. Вып. 1 / Российский институт истории искусств; о тв. редактор и составитель С. А. Филиппова. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2019. С. 285–368.
21. Старк Э. Старинный театр. Пг.: Книгоиздательство «Третья стража», 1922. 75 с.
22. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по происхождению культуры / Пер. с гол. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

Контрольные вопросы

1. Какие статьи и книги Евреинова, помимо уже упомянутых, вы знаете?
2. Какие еще теории, которые объясняют причины, по которым люди занимаются искусством, вы знаете?
3. Для каких целей создавался «Старинный театр», каковы его достижения и неудачи?
4. Что такое «инстинкт преображения»?
5. Каков смысл концепции театрализации жизни?
6. Какие задачи призван был решать «театр для себя»?
7. Какие формы проявления концепции Homo Ludens вы могли бы назвать?
8. Что такое «психодрама» и какие задачи она могла бы решать?
9. Какие методики, помимо психодрамы, терапии искусством вы знаете?

Примечания

1. См., напр.: Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.; Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / Николай Евреинов; Сост., подготовка текста и коммент. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. 399 с.; Евреинов Н. Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны / Николай Евреинов; Вступ. статья Т. С. Джуровой. М.: Совпадение, 2007. 303 с.; Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис / Николай Евреинов; Сост., статья, подготовка текста и коммент. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2021. 560 с.; и др.

РЕЖИССУРА А. Я. ТАИРОВА

Александр Яковлевич Таиров (1885–1950) — театральный актер, режиссер и педагог, теоретик театра и театральный деятель, создатель и художественный руководитель Московского Камерного театра (1914–1949).

Открылся Камерный театр 25 декабря 1914 года спектаклем «Сакунтала» по одноименной стихотворной драме [1] в 7-ми действиях индийского драматурга Калидаса (жил в период IV–V веков н. э.), перевод К. Д. Бальмонта (1867–1942), художник — П. В. Кузнецов (1878–1968); в главных ролях: Сакунтала — А. Г. Коонен (1889–1974), царь Душианта — Н. М. Церетели (1890–1942).

Таиров далеко не сразу нашел основные параметры своего театра, в том числе и в плане репертуарном. В промежутке между 1914 и 1916 годами в Камерном театре ставились такие разнородные спектакли: 1) «Веер» по комедии К. Гольдони, художники Н. С. Гончарова (1881–1962) и М. Ф. Ларионов (1881–1964), премьера 27 января 1915 г.; 2) «Духов день в Толедо» по пантомиме М. А. Кузмина, художник П. В. Кузнецов, премьера 23 марта 1915 г.; 4) «Женитьба Фигаро» по комедии П. Бомарше, художник С. Ю. Судейкин, премьера 10 октября 1915 г.; 5) «Сирано де Бержерак» по драме Э. Ростана, художник В. А. Симов, премьера 17 декабря 1915 г.; 6) «Покрывало Пьеретты» по пантомиме А. Шницлера, которую Таиров уже ставил в «Свободном театре» К. А. Марджанова (1872–1933) в сезоне 1913–1914 годов, художник А. А. Арапов (1876–1949), Пьеретта — А. Г. Коонен, премьера 6 октября 1916 г.; 7) «Фамира-Кифарэд» по вакхической драме в 20 эпизодах И. Ф. Анненского (1856–1909), художник — Александра Экстер (А. А. Экстер, 1884–1949), Фамира — Н. М. Церетели; премьера 2 ноября 1916 г.; 8) «Соломенная шляпка» по оперетте Э. Лабиша, художник И. С. Федотов (1881–1951), премьера 29 декабря 1916 г.; и др.

Из всего данного перечня стоит выделить постановку «Фамира-Кифарэд», где сценография была сделана художницей-кубистской Александрой Экстер, которая в Камерном театре оформила еще такие спектакли, как «Саломея» по О. Уайльду (премьера 9 октября 1917 г.) и «Ромео и Джульетта» по У. Шекспиру (премьера 17 мая 1921 г.) и привила таировскому театру интерес к кубизму. Этот интерес был поддержан и развит А. А. Весниным (1883–1959) в работе над постановкой «Благовещение» по пьесе П. Клоделя (премьера 16 ноября 1920 г.) и особенно в оформлении высшего достижения Таирова — спектакля

«Федра» по трагедии Ж. Расина (перевод и обработка В. Я. Брюсова, премьера 8 февраля 1922 г.).

Временной отрезок 1914–1916 годов можно считать периодом *раннего* Камерного театра, когда режиссерские искания Таирова не испытывали никакого внешнего давления и были оформлены в **театральную систему**, описание основных параметров которой последует далее.

Театр Таирова, как и театр Мейерхольда, — это *театр, рожденный из духа музыки*. Театры Таирова и Мейерхольда — театры *родственные*, хотя и *разные*. И очень важно не перепутать их особые свойства, проследить их сходство и различия.

Таиров в «Записках режиссера», увидевших свет в 1921 году, противопоставлял себя и К. С. Станиславскому, чей театр, по мнению автора «Записок...», слишком зависел от литературы; и В. Э. Мейерхольду, чей театр был избыточно, на взгляд лидера Камерного театра, зависел от художника.

Ни то, ни другое не соответствовало действительности, но таков принцип художественного манифеста: чтобы предложить нечто новое, надо отречься от чего предыдущего. Таиров определял собственный театр на основе своего рода *минус-приема*: режиссер заявлял, чем его театр не является, чтобы в сухом остатке получить то определение театра, которое бы адекватно передавало содержание таировского театра. Итак, театр, по мнению Таирова, не являлся кафедрой, как полагал Н. В. Гоголь; театр не служил для воплощения жизненных форм, как считал К. С. Станиславский; театр не обязан был сценически воспроизводить содержание литературных произведений, в чем убежден был В. И. Немирович-Данченко [2]; театр не являлся храмом, как думали символисты; и т. д. *Театр*, по мысли Таирова, *должен был быть только театром*. Подобный взгляд на театр, по аналогии с идеей Н. Н. Евреинова о театрализации жизни, получил название концепции *театрализации театра*.

Вместе с тем вполне очевидно, что определения, согласно которому театр — это только театр, *недостаточно*, необходимы еще какие-то дополнительные дефиниции.

Таиров утверждал, что его театр — это *театр эмоции* или, по-другому, *театр эмоционально-насыщенных форм*.

Театр эмоции Таирова — это *театр страсти* (преимущественно *любовной*), понимаемой как некая *внешняя сила*, приходящая неизвестно откуда и неизвестно почему; эта внешняя сила по своей энергетике многократно превышает силы человека; эта внешняя сила захватывает человека, поработывает его, полностью подчиняет своей власти и по отношению к этому человеку выступает как *судьба*.

Такое доминирование любовной страсти объясняет, почему свой театр Таиров называл Камерным или Интимным.

Из сказанного сразу вытекают несколько *следствий*.

Во-первых, театр Таирова, как и театр Мейерхольда, — театр *внебытовой*, в нем не предусмотрены бытовые сюжеты.

Во-вторых, театр Таирова, как и театр Мейерхольда, — театр *страсти*, понимаемой как особая и мощная *энергетика*, а это, в свою очередь, означает, что театр Таирова, как и театр Мейерхольда, — театр *движенческий (пластический)*, опирающийся на *музыку (ритм)*.

В-третьих, в театре Таирова, как и в театре Мейерхольда, — речь идет о *роковых* силах, о силах *судьбы*, о силах *фатума*.

Далее начинаются различия.

В театре Мейерхольда *источником страсти* героя выступает его *яростное нежелание подчиниться* уготованной ему судьбе, жажда *брошить вызов* фатуму, *вступить в борьбу* с роком.

В театре Таирова сама страсть выступает в *качестве* роковой силы.

В качестве примера — спектакль «Саломея» по драме О. Уайльда. При дворе царя Ирода до поры до времени спокойно жила, не зная горя, молодая девушка Саломея, пока не увидела плененного пророка Иоканаана и, непонятно по какой причине, не прониклась к нему всепоглощающей страстью. Саломея — действительно молодая и невинная девушка и хочет она всего лишь коснуться его тела, поцеловать его волосы и поцеловать пророка в губы, но хочет — *очень страстно*. Пророк же, и совершенно напрасно, ничего этого совсем не желает. Тогда Саломея заключает с царем Иродом договор о танце семи покрывал в обмен на исполнение желания. И когда отрубленную голову пророка приносят Саломее, та реализует свое желание. Иными словами, сила страсти такова, что голову пророку отрежу — но в губы его поцелую. И увидев эту сцену, перепуганный Ирод приказывает стражникам убить Саломею. То есть сама *страсть*, захватившая Саломею, по отношению к ней выполнила роль *судьбы*.

Жанр спектаклей. По книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» известно, что культура имеет только два начала: *аполлоническое* — светлое, радостное, гармоническое и *дионисийское* — темное, хаотическое и оргиастическое. Иными словами, есть страсти светлые и темные, соответственно — в театре Таирова все спектакли делились только на два жанра — *комедии* (другое название — *арлекинады*) и *трагедии* (другое название — *мистерии*).

Театр Таирова в историю мирового театра вошел прежде всего как театр *трагический*, соответственно — А. Г. Коонен называют *последней русской трагической актрисой*.

Речь идет, прежде всего, о таких *трагических* спектаклях, как «Саломея», «Федра» и «Гроза» (по драме А. Н. Островского, художники — братья В. А. Стенберг (1899–1982) и Г. А. Стенберг (1900–1933), К. К. Медунецкий (1900–1935); премьера — 18 марта 1924 г.).

Их важной отличительной чертой стало отнесение времени действия в далекие, порой архаические времена — в библейскую старину для «Саломеи», в архаическую Грецию для «Федры», в домостроевскую Русь для «Грозы». В далеком прошлом жизнь людей происходила до появления морали и нравственности и не была еще регламентирована и сопровождалась множеством табу, люди без ограничений *еще могли* руководствоваться своими страстями. В современную Таирову эпоху после объявленной Ф. Ницше смерти богов для людей *уже нет преград* в их следовании собственным страстям. Налицо *парадокс*: чем в более *далекое прошлое* Таиров переносил действие своих постановок, тем более *современным* становилось это действие.

Такой подход к проблеме времени действия имел непосредственное отношение к сценографии спектаклей, которая основывалась на соединении стилистики современного *кубизма* и разных вариантов архаики (библейской в «Саломее», крито-микенской в «Федре» и домостроевской Руси в «Грозе»).

Структура спектакля в театре Таирова была аналогична структуре балетной постановки, где в центре спектакля стоит *солистка* или *солист*, остальные — это *кордебалет*. Вот и в спектаклях Таирова в центре действия находился *герой* или *героиня* (иногда, как в «Ромео и Джульетте», герой и героиня), остальные действующие лица выступали подобно *хору* в классической трагедии и по аналогии с балетом этот хор стал называться *кордедрама*. При этом взаимодействие сцены и зрительного зала строилось по принципу *четвертой стены*, то есть спектакль игрался так, словно никакой публики во время действия не присутствовало.

Таиров любил балет и считал его подлинным театром, поскольку там у балетного актера есть *настоящая техника*, которую надо долго осваивать, а потом всю творческую жизнь поддерживать, ежедневно выходя к станку вне зависимости от статуса — прима-балерины, премьер-танцовщика или рядового участника или участницы кордебалета.

Но в случае театра Таирова *балетные аналогии* — это всего лишь и только аналогии, суть предложенной Таировым структуры спектакля и четвертой стены как типа связи сцены и зрительного зала определялась специфическим *трагическим конфликтом* в постановках Камерного театра. Таким конфликтом служило столкновение героя или героини с овладевшей ими страстью.

Коонен-Федру сжигает страсть к Ипполиту, она не может ни утолить эту страсть, поскольку Ипполит к ней равнодушен, ни избавиться от нее, так как сила этой страсти многократно превышает силы самой Федры. Единственная возможность разорвать цепь страданий — это убить себя, что и делает Федра [3].

Другой вариант — Коонен-Катерина в «Грозе». Катерину отдали замуж рано, без любви, она мало что знает о своей собственной натуре и поначалу в доме Кабановых выполняет все требования, диктуемые правилами домостроя. Но потом Борис своей любовью имел неосторожность пробудить в душе Катерины вулкан страстей. Оттуда полыхнуло с такой силой, что, с одной стороны, никакой Борис и уж тем более Тихон ничем не могли помочь Катерине, а с другой — упаковать обратно открывшийся вулкан страстей не было никакой возможности. И прервать страдания героини Коонен можно было лишь утопив себя в Волге вместе овладевшими Катериной страстями.

Иными словами, конфликт героя (героини) и владеющей им (ею) страсти *герметичен* — по сути, он требует только этого героя, остальные персонажи необходимы постольку, поскольку они имеют отношение к данному конфликту. Именно *специфика конфликта* разделяет действующих лиц таировского спектакля на главного героя или главную героиню и остальных, та же специфика ставит публику в положение наблюдателя происходящих на сцене событий (принцип «четвертой стены»).

А. Г. Коонен далеко не сразу получила статус «прима-балерины» Камерного театра, в 1920-е годы важное место в труппе принадлежало Н. М. Церетели, в спектакле «Фамира-Кифарэд» именно он в роли Фамиры выступал центром постановки, а Коонен — была всего лишь одной из вакханок. Но с течением времени растущее мастерство актрисы позволило именно Коонен все чаще и чаще претендовать на место центральной фигуры таировских спектаклей.

Что касается таировских *арлекинад*, то они значительно менее изучены, чем таировские *трагедии*. Бросается в глаза, что существенная часть комедийных спектаклей Камерного театра была поставлена на основе *оперетт* (например: «Соломенная шляпка» Э. Лабиша; «Жирофле-Жирофле» Ш. Лекока, текст А. М. Арго (1897–1968) и Н. А. Адуева (1895–1950), художник Г. Б. Якулов (1884–1928), премьера 3 октября 1922 г.; «День и ночь» Ш. Лекока, текст — В. З. Масс (1896–1979), художники — В. А. и Г. А. Стенберг, танцы — Н. А. Глан (1904–1966); «Сирокко» Л. А. Половинкина (1894–1949), сорежиссер Л. Л. Лукьянов (1884–1967), художники — В. А. и Г. А. Стенберг, премьера 28 января 1928 г.)

и *опер* (например: «Опера нищих» по «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, художники — В. А. и Г. А. Стенберг, музыка К. Вайля (1900–1950), премьера 24 января 1930 г.; «Богатыри» на музыку А. П. Бородина, текст — Демьян Бедный (1883–1945), художник — П. Д. Баженов (1904–1941), премьера 29 октября 1936 г.).

Точно можно лишь утверждать, как справедливо отмечала С. Г. Сбоева, что таировские арлекинады не были опереттами. Не были они и операми. Но чем они были — вопрос открытый, а предложенный С. Г. Сбоевой термин «синтетический спектакль» мало что объясняет [4].

Скорее речь идет о термине «комедия на музыке» (шире — «спектакль на музыке»), предложенном В. Э. Мейерхольдом в связи с постановкой «Учитель Бубус» по пьесе А. Файко; оформление — В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (1900–1951) (разработка); музыка Ф. Шопена и Ф. Листа; премьера 29 января 1925 г.). Имеется в виду, что пластическая и речевая составляющие игры актеров опираются на такие музыкальные параметры, как *темп, ритм, громкость, тембровые характеристики* и т. д. Особо стоит обратить внимание, что речь идет не о «спектакле *под* музыку» или о «спектакле *с* музыкой»; термин «спектакль *на* музыке» предполагает возможность постановки, где музыка как таковая может вообще отсутствовать, но пластика и речь актера будут подчинены перечисленным выше музыкальным параметрам.

К сожалению, та часть режиссерской методологии Мейерхольда, где речь идет о строении актерской игры в соответствии с принципами *спектакля на музыке*, изучена недостаточно; то же самое можно сказать и о законах строения таировских *арлекинад*.

Актер в театре Таирова

В театре Таирова, как и в театре Мейерхольда, — персонаж, которого играл актер, представлял собой *маску*. Но если существо маски в театре Мейерхольда сегодня понятно — это маска, создаваемая *пластическими* средствами, за счет чего достигалась *игра ракурсами* маски, и без использования грима (за редкими исключениями, которые никак не влияют на существенные характеристики маски). Многочисленные фотографии актеров в отдельных ролях и сцен из спектаклей Камерного театра показывают, что таировские актеры и актрисы обильно использовали грим; порой грима было так много, что иногда создается впечатление, будто эти исполнители — выступали носителями масок. Напрашивается *аналогия* с маской театра Кабуки, когда на лицо актера определенным образом наносятся краски и получается маска. Правда, в данном случае

это именно и только аналогия, никаких специальных исследований на данную тему маски в театре Таирова не существует.

Маска актера Таирова — это *маска страсти*. То есть подобная маска могла не включать в себя и такую характеристику, как возраст. А. Г. Коонен роль Адриенны Лекуврёр в одноименном спектакле по мелодраме Э. Скриба и Э. Легуве (художник — Б. А. Фердинандов (1889–1959)) впервые сыграла на премьере 25 ноября 1919 года в возрасте тридцати лет и играла на протяжении тридцати лет — до 1949 года включительно, до изгнания Коонен и Таирова из Камерного театра. В 1944 году Коонен в возрасте пятидесяти пяти лет выступила в роли Нины Заречной в спектакле-концерте «Чайка» по одноименной комедии А. П. Чехова (художники — Е. К. Коваленко (1910–1993) и В. Ф. Кривошеина (1909–1991); премьера 20 июля 1944 г.). Конечно, актриса не пыталась в этой постановке сценически воплотить образ молодой девушки Нины, но играла *комплекс страстей* Заречной, а это в полной мере была роль примы Камерного театра. Точно так же Коонен в мелодраме Э. Скриба и Э. Легуве не решала задачу показать образ героини, у которой был реальный исторический прототип — французская актриса Адриенне Лекуврёр (1692–1730); Коонен играла *комплекс страстей* Адриенны, что было вполне доступно для этой актрисы и в тридцать лет, и в шестьдесят.

При наличии фундаментальных работ [5], посвященных актерскому искусству таировского актера, существует ряд вопросов, на которые пока нет ответа. Помимо упоминавшейся ранее проблемы *средств построения* маски таировского актера, это и вопрос о *способе выстраивания* игры в роли (нечто сходное или, наоборот, отличное от мейерхольдовской биомеханики); это и проблема *соотношения маски и амплуа* в рамках спектакля, отличия и сходство с такого рода соотношениями в театре Мейерхольда (например, в мейерхольдовском «Лесе» (ТИМ; оформление — В. Э. Мейерхольд (план), В. Ф. Федоров (разработка); премьера 19 января 1924 г.) Мастером были декларированы, с одной стороны, *социальные маски*: *пролетарка* Аксюша, *помещица* Гурмыжская, *люмпен* Булатов и т. д.; с другой стороны — те же персонажи выступали *театральными масками*: *влюбленная* Аксюша и *клоунесса* Гурмыжская и *клоун* Булатов, игравшие влюбленных в *манере преувеличенной пародии*).

Сценическая площадка

В спектаклях Таирова сцена представляла собой либо просто плоский горизонтальный планшет, как в балете (например, в спектакле

«Сакунтала»), либо — систему плоских площадок, ступенчато поднимающихся от авансены в глубину сцены-коробки (например, в постановках «Фамира-Кифарэд», «Саломея» и «Федра»), либо — систему плоских горизонтальных площадок, которые были разнесены по вертикали на разную высоту и соединялись друг с другом лестницами и лифтами (например, в спектакле «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону; художник — А. А. Веснин; премьера 6 декабря 1923 г.). Такая особенность сценической площадки была продиктована наличием кордебрамы, для танцевально-пластической игры которой и необходимы были плоские горизонтальные площадки.

Таиров использовал геометрию сценической площадки для управления внутренним состоянием своих актеров. Если энергетику этого состояния необходимо было повысить, то мизансцены строились режиссером по ступеням площадки вверх, наращивая потенциальную энергию, если понизить — по ступеням вниз, за счет сброса кинетической энергии.

Стоит привести пример, но не из постановочной практики Таирова, а из режиссуры А. В. Эфроса (1925–1987), чтобышний раз подчеркнуть, что разговор идет не о далекой и никому не нужной истории, а о подлинном театре и о его преемственности.

Четверть века главной актрисой Эфроса была О. М. Яковлева (р. 1941), которую режиссер встретил в Московском театре имени Ленинского Комсомола и которая переходила с ним работать и в Театр на М. Бронной, и в Театр на Таганке. Актриса лирического плана, Яковлева любила строить сцены любовных объяснений на принципе «отказа». Происходило это так. Желательно, чтобы на планшете была лестница или ступенчатая конструкция, поднимающаяся со стороны зрительного зала вглубь площадки. Героиня Яковлевой поначалу отступала, поднимаясь на ступень вверх, и говорила: «Нет!» Еще шаг назад и вверх — и снова: «Нет!» Еще и еще... Настойчивость партнера брала, наконец, верх, героиня Яковлевой произносила долгожданное: «Да!» — и стремительно бросалась по ступеням вниз, тело актрисы попадало в объятия партнера, а накопленная энергия — мощной волной уходила в зрительный зал.

В ранних постановках Таирова часто использовались костюмы, оставлявшие существенную часть тел актрис и актеров обнаженными, в этой связи режиссер утверждал, что *тело актера — это его костюм*. Так, например, в «Сакунтале» использовалась подкраска обнаженных частей тела, а в спектакле «Фамира-Кифарэд» в дополнении к подкраске тела делалась прорисовка рельефа мышц — грудных, бицепсов на руках, икроножных и пр.

В раннем Камерном театре, когда актеры Таирова не имели еще должной *пластической подготовки*, режиссеру для исключения из постановок *бытовой пластики* приходилось использовать специальные приемы. Так, например, в постановках «Сакунтала», «Федра» и, возможно, других — в качестве обуви использовались аналоги японских гэта, в которых невозможно было ходить в привычном смысле слова — в них можно было только *ступать*. Для тех же целей А. А. Экстер в «Саломее» и А. А. Веснин в спектакле «Благовещение» (по пьесе П. Клоделя; премьера 16 ноября 1920 г.) сделали для персонажей этих постановок *каркасные костюмы*, которые превращали действующих лиц в некое подобие *движущихся скульптур*. Костюмы к «Благовещению», к тому же, были выполнены в *кубистической стилистике*.

Два слова стоит сказать о теме «Таиров и конструктивизм» [6]. Г. В. Титова, главный специалист по театральному конструктивизму, совершенно справедливо утверждала, что Таирову конструктивизм как таковой, конструктивизм как *методология* — был чужд, Таиров открытия конструктивизма воспринял лишь частично и сугубо *стилистически*. Отдельно Титова выделяет постановки с участием А. А. Экстера, в которых художница заняла доминирующее положение и подчинила своей сценографии работу актеров. Другая линия спектаклей — это «Адриенна Лекуврёр» в оформлении актера труппы Камерного театра Б. А. Фердинандова; «Благовещение» и «Федра» с декорациями А. А. Веснина; постановки 1920-х годов в оформлении братьев В. А. и Г. А. Стенберг; спектакль «Оптимистическая трагедия», сценография В. Ф. Рындина (1902–1974). Работы перечисленных художников учитывали специфику театрального искусства и не вторгались на территорию актера, а существовали в режиме сотрудничества с ним.

Ранний и советский этапы творческого пути Камерного театра разделили триумфальные семимесячные гастроли Камерного театра 1923 года в Германии и Франции [7]. На родине Таирова и его коллектив ждала новая социально-политическая и культурно-художественная ситуация. В 1923 году праздновалось 100-летие А. Н. Островского, и нарком просвещения А. В. Луначарский выдвинул лозунг: «Назад к Островскому!» Луначарский вовсе не имел в виду, что все театры должны были ставить пьесы Островского, а драматурги — писать пьесы в подражание Островскому. Однако наркома просвещения поняли именно так, и Камерный театр отметил постановкой «Грозы» (1924). Смысл лозунга Луначарского был в другом: драматургия Островского создала настоящий сценический репертуар русского театра, вот и теперь, в 1920-е годы нужно заново создавать новый сценический репертуар советского театра.

В 1920-е годы от советского искусства непременно требовалось, чтобы оно было *реалистическим и социальным*.

Сценическая версия «Грозы» дала Таирову основание утверждать, что искусство Камерного театра подчинено законам *конкретного реализма*. Трактуется режиссером понятие «конкретный реализм» как соответствие сценического произведения духу современности. Но вряд можно найти постановщика, который не стремился бы своим спектаклем ответить на запросы конкретного временного отрезка?

Неоценимую услугу развитию Камерного театра оказала драматургия Юджина О'Нила (1888–1953) своим сочетанием социально-политических проблем (классовое, имущественное и расовое неравенство), с одной стороны, и столкновением иррациональных страстей — с другой. Спектакли по пьесам Ю. О'Нила «Косматая обезьяна» (художники — В. А. и Г. А. Стенберг, премьера 14 января 1926 г.), «Любовь под вязами» (художники — В. А. и Г. А. Стенберг, танцы Н. А. Глан; премьера 11 ноября 1926 г.) и «Негр» (художники — В. А. и Г. А. Стенберг, Элла — А. Г. Коонен, Джим — И. Н. Александров (1904–1962), премьера 21 февраля 1929 г.) позволили Таирову и утверждать «социальный» характер своего театра, и следовать традиционным путем сценического постижения страстей человеческих. Особенно это показательно на примере постановки «Любовь под вязами», где яростные споры о том, кому принадлежит ферма (мотив *собственности и собственности*), соединены с хорошо знакомыми Таирову *архетипическими сюжетами* (Эбби, подобно Федре, влюбляется в своего пасынка Эбина и, подобно Медее, убивает своего ребенка).

Вписывается в данную линию и продолжает ее сценическая версия романа Г. Флобера «Мадам Бовари» (инсценировка и исполнение роли Эммы Бовари — А. Г. Коонен; художники — Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; композитор — Д. Б. Кабалевский (1904–1987); премьера (на Дальнем Востоке) 2 апреля 1940 г.). Страстная по натуре Эмма Бовари задыхается в мелкобуржуазной и провинциальной среде, где она вынуждена существовать, но «предметы» ее любовных увлечений на стороне мало чем отличаются от ее мужа Шарля. Раскрытие тайной жизни мадам Бовари не оставляет ей выбора, разорвать цепь страданий способна лишь смерть, и Эмма кончает жизнь самоубийством.

Общественно-политическая и культурно-художественная ситуация рубежа 1920-х — 1930-х годов поставила перед *западником* Таировым, казалось бы, неразрешимую задачу: Камерный театр, как и другие театры советской страны должен был переключиться на современный

советский материал — на работу с современной советской драматургией, поскольку только она способна была передать содержание новой советской жизни. Но Таирову повезло: Вс. Вишневский (Всеволод Витальевич Вишневский, 1900–1951), поссорившись с Мейерхольдом, рукопись пьесы, которая в конечном счете получит название «Оптимистическая трагедия», принес в Камерный театр. В ходе совместной работы режиссера и драматурга пьеса, посвященная событиям Гражданской войны 1918 года, приобрела черты, необходимые для театра Таирова. Действие было увидено глазами потомков из далекого будущего, а сами события приобрели характер *легенды*. Коонен-комиссар представляла женщиной, страстно преданной идеалам революции, и в этом смысле манера игры актрисы в этой роли мало чем отличалась от исполнения роли Федры, Катерины в «Грозе» или Эбби в «Любви под вязами». Гибель Комиссара в финале давала возможность еще более сплотить моряков и превратить их в настоящих борцов за революцию. Название спектакля «Оптимистическая трагедия» (художник — В. Ф. Рындин; премьера 18 декабря 1933 г.) отразило рождение особого жанра советской пьесы — героической драмы, когда гибель героя (героев) лишь подчеркивает продолжение дела революции и коммунистического строительства («Отряд не заметил / Потери бойца, / И “Яблочко”-песню / Допел до конца...»).

Литература

1. Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 305–393.
2. Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. 352 с.
3. Державин К. Н. Книга о Камерном театре: 1914–1934. Л.: Художественная литература, 1934. 240 с.
4. Зноско-Боровский Е. А. Таиров // Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 364–368.
5. Иванов В. Полночное солнце. «Федра» Александр Таирова в отечественной культуре // Новый мир. 1989. № 3. С. 233–244.
6. Камерный театр и его художники: 1914–1934 / Предисл. А. М. Эфроса. М.: ВТО, 1934. XLVIII + 211 с. с илл.
7. Камерный театр и его художники: 1914–1949 / Каталог-резюме из собрания Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина. М.: ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, 2014. 568 с. 2338 ил.
8. Коонен А. Г. Страницы жизни / Ред., послесл. Ю. С. Рыбакова. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. 446 с.

9. Крыжицкий Г. К. А. Я. Таиров // Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты / Предисл. С. А. Воскресенского. М.; Л.: Театропечать, 1928. С. 77–87.
10. «...Письма ползут, разминаются в пути, пропадают...»: Переписка А. Г. Коонен и А. Я. Таирова / Публ., вступ. статья и коммент. М. В. Хализевой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 272–330.
11. Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения): Сб. статей / Ред. К. Л. Рудницкий. М.: ВТО, 1987. 152 с.
12. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. 279 с.
13. Сбоева С. Г. Жанровые полюсы «синтетического театра» Александра Таирова // Режиссер и время: Сборник научных трудов / ЛГИТМиК; Светлана Сбоева. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 8–43.
14. Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930 / Светлана Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 688 с., ил.
15. Сбоева С. Г. Актер в театре А. Я. Таирова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 259–362.
16. Таиров А. Я. Записки режиссера / Обл. и рис. А. Экстер. М.: Изд-во Камерного театра, 1921. 2, 194 с.
17. Таиров А. Я. О театре / Комм. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
18. «...Я не Ермолова, не Рашель. Я, пожалуй, — современная Адриенна Лекуврёр». Дневники А. Г. Коонен 1914–1925 гг. / Публ., вступ. статья и коммент. М. В. Хализевой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 9–175.
19. Титова Г. В. Вариант Таирова // Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 147–169.

Контрольные вопросы

1. Как вы понимаете, что такое концепция театрализации театра?
2. Почему Таиров назвал свой театр Камерным театром?
3. Какова жанровая природа спектаклей Камерного театра?
4. Почему А. Г. Коонен считается последней русской трагической актрисой?

5. Зачем в спектаклях «Саломея», «Федра» и «Гроза» действие отнесено в далекие, архаические времена? Как это сказалось на сценографии этих постановок?
6. Какова особенность структуры спектакля в театре Таирова?
7. Что такое «кордедрама»?
8. Какие приемы использовал Таиров и его художники для решения задачи исключить бытовую пластику актеров?

Примечания

1. Правильное название пьесы «Шакунтала», но сложилась традиция называть и спектакль Таирова, и пьесу так, как это было в 1914 году, а именно — «Сакунтала».
2. Более того, такой взгляд на театр вообще был присущ дорежиссерскому театру, о чем шла речь во введении к данному учебно-методическому пособию.
3. Достаточно подробное описание спектакля «Федра» см., напр.: Сбоева С. Г. Жанровые полюсы «синтетического театра» Александра Таирова // Режиссер и время: Сборник научных трудов / ЛГИТМиК; Светлана Сбоева. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 8–22.
4. См., напр.: Сбоева С. Г. Жанровые полюсы «синтетического театра» Александра Таирова // Режиссер и время: Сборник научных трудов / ЛГИТМиК; Светлана Сбоева. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 22–43.
5. См., напр.: Сбоева С. Г. Актер в театре А. Я. Таирова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 259–362.
6. Подробно о данном аспекте таировского творчества см.: Титова Г. В. Вариант Таирова // Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 147–169.
7. О гастрольях Камерного театра 1920-х годов см.: Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930 / Светлана Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 688 с., ил.

СИСТЕМА ИГРОВОГО ТЕАТРА Е. Б. ВАХТАНГОВА. МЕТОД М. А. ЧЕХОВА

В Первой студии МХТ — МХАТ (1912–1924), куда Е. Б. Вахтангов и М. А. Чехов, по словам последнего, вступили как «верующие в религию Станиславского», они преданно и плодотворно служили основной задаче Студии — практической разработке системы Станиславского, следуя программе «душевного натурализма». Как уже было сказано ранее, Вахтангов и Чехов сыграли решающую роль в превращении системы Станиславского из креатива, из общих теоретических идей — в реальную актерскую методику, а сами они — стали практикующими педагогами по системе. Вахтангов и Чехов были связаны тесными дружескими отношениями, но, следуя в фарватере театральных экспериментов Станиславского, искали каждый свой путь в искусстве. Можно с большей или меньшей уверенностью утверждать, что Вахтангов руководствовался методиками Станиславского до 1918 года (до «Росмерсхольма» включительно), Чехов — до 1917 года, до душевной болезни, прервавшей на некоторое время театральную карьеру артиста. Задача данного раздела — проследить путь Вахтангова и Чехова к созданию собственных театральных систем.

Творчество Вахтангова-режиссера до сих пор исследовано недостаточно, о Вахтангове не написано ни одной в полной мере фундаментальной научной книги, сопоставимой, например, с трудом К. Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» (М.: Наука, 1969). Вахтангов не получил высшего образования и, в отличие от Мейерхольда и Таирова, не был теоретиком, вахтанговские высказывания не выстраивались в сколько-нибудь стройную теорию. Вахтангов был настоящим художником, творившим *интуитивно*, он ушел из жизни в 39 лет и в тот момент, когда в свет стали выходить такие принципиально новые, отличные от прежних спектакли, как «Гадибук» (Студия «Габима», 1921) и «Принцесса Турандот» (Третья студия МХАТ, 1922). Трудно сказать, как и в каком направлении развивалось бы творчество Вахтангова-режиссера, отпусти ему судьба более длительную жизнь.

Первые самостоятельные работы Вахтангова сопровождалась конфликтными столкновениями с К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким. Скрупулезное следование принципам системы в спектакле «Праздник мира» по одноименной пьесе Г. Гауптмана (1913) вывело Вахтангова к пределам использования системы — к переживаниям на грани патологии. При работе над постановкой «Потопа» по одноименной пьесе Ю.-Х. Бергера (1915) Вахтангов разошелся с руководителями Студии,

Станиславским и Сулержицким, в толковании драмы и персонажей. И Сулержицкий, и Станиславский (при всех увлечениях последнего и натурализмом, и символизмом) оставались представителями «Золотого века» русского реализма XIX столетия, Вахтангов же представлял и новый, XX век — и новое направление в искусстве, *экспрессионизм* (или, по крайней мере, тяготел к таковому). В отличие от руководителей Студии, Вахтангов не готов был видеть человека изначально добрым и показывать его в рамках «Потопа» таким, наступивший XX век в скором времени подтвердит, что природа человека иная и тяготеет к злу значительно больше, чем к добру.

Особо стоит остановиться на таком сугубо театральном аспекте творчества Вахтангова, связанном с тяготением к экспрессионизму, как интерес к *устойчивым психологическим состояниям* человека (то-ска, депрессия, восторг, эйфория и пр.). Подобная склонность не только не противоречила стремлению Станиславского в рамках *душевного натурализма* к раскрытию изменчивых чувств и эмоций человека, но и развивала и дополняла систему Станиславского, поскольку гаммы изменчивых чувств и эмоций человека были тесно связаны с его устойчивыми психологическими состояниями и зависели от них. Если человек, находящийся в состоянии эйфории, получал некое известие о несчастье, то он переносил его значительно легче, чем в состоянии депрессии, когда такое известие, будучи не бог весть какой бедой, могло стать той каплей, что переполнила чашу терпения, и обернуться крупными несчастьями (суицидом, например).

С устойчивыми психологическими состояниями связано, как представляется, и такой термин театра Михаила Чехова, как *психологический жест*, имеющий множество толкований, но имеет смысл предложить еще одно. Психологический жест — это *обобщенное пластическое выражение* того или иного устойчивого психологического состояния.

Обратимся к аналогии. Волнение в океане может быть очень разным. Есть океанские волны, соответствующие господствующим ветрам и устойчивым течениям, параметры таких волн могут сохранять свои значения на протяжении многих дней, пока на пути таких волн нет препятствий в виде островов или береговой линии континента. При движении корабля по океану возникают волны, размеры и конфигурация которых зависит от размеров судна, его скорости, обводов подводной части корабля и пр. Вызываемые судном волны накладываются на океанскую волну, но происходящие при этом переходные процессы взаимодействия двух типов волн кратковременны, энергия корабельных волн несопоставима мала по сравнению с той, что несут океанские

волны, и быстро рассеивается и поглощается океанскими волнами, которые продолжают свое движение, словно никакого морского судна не было и в помине.

Пластика старых людей часто характерна тем, что жизнь их согнула, вынудила опираться на палочку. Можно сказать, что это психологический жест, продиктованный *состоянием старости*. Пластические реакции, которые были вызваны тем или иным сиюминутным воздействием, накладываются на устойчивую пластическую основу старого человека, но не изменяют ее. Как справедливо указывал Чехов в книге «О технике актера» (смотрите рисунки актера-автора) [1], для отдельных сцен спектакля могут быть найдены собственные психологические жесты. Например, творимая Варравиним и его чиновничьей сворой в финале спектакля «Дело» (по одноименной драме А. В. Сухова-Кобылина, МХАТ-2, 1927, режиссер Б. М. Сушкевич) несправедливость пробуждала в старике Муромском доблесть и честь офицера, вынесшего на своих плечах Отечественную войну 1812 года, что неизбежно должно было изменить психологический жест Чехова при игре в данной сцене.

Стоит согласиться с Е. В. Соколовой [2], что линия спектаклей «Праздник мира» и «Потоп» завершалась постановкой «Эрика XIV» (по одноименной пьесе А. Стриндберга, Первая студия МХАТ, 1921) с присущей ей графикой линий и контрастом черного и белого и в оформлении И. И. Нивинского (1880(1881)–1933), и в гримах актеров.

С устойчивыми психологическими состояниями связаны и эксперименты Вахтангова с таким элементом играемого актером сценического образа, как *маска*. Важнейшим свойством характера, запечатленного в форме маски, является именно *устойчивость* черт и качеств, присущих образу. Конечно, искания Вахтангова в сфере обращения к технике маски носили самый начальный характер и выразились в использовании грима, костюма и пластики в «Эрике XIV» и в «Чуде св. Антония» (по одноименной пьесе М. Метерлинка, Третья студия МХАТ, 1921) и в *кубизированном рисунке* гримов в «Гадибукке» [3]. В прологе к «Принцессе Турандот» будут фигурировать персонажи-маски *commedia dell'arte* — маски стариков Панталоне, Тарталья, Бригелла и Труффальдино, но в структуре сценического образа маска как таковая отсутствовала — молодые исполнители ролей стариков не прибегали к технике характерности, чтобы создать достоверные образы стариков, но, не скрывая своей молодости, *играли в стариков* (очки, нарисованные прямо на лице; бороды на резинках, которых никто не стремился скрывать; и пр.).

Обратимся к двум последним вахтанговским постановкам — «Гадибукке» и «Принцессе Турандот», поскольку данные спектакли

свидетельствовали о том, что у Вахтангова сформировались *романтическая модель* человека и мира и соответствующий *менталитет*.

Работа над «Габидуком» растянулась на три года, что было связано и с особенностями студии «Габима», и со спецификой литературного материала, положенного в основу спектакля. Еврейская студия «Габима» возникла до революций 1917 года в Витебске, входившем в черту оседлости. Участники студии в первую очередь ставили цели национального становления и развития и, в противовес разговорному языку *идиш*, изучали язык *иврит*, который на тот момент был *мертвым* языком [4], то есть языком священных книг, доступным лишь узкому кругу избранных. Театр как дело коллективное использовалось студийцами скорее, как средство, нежели как цель. Театральная подготовка «габимовцев» была крайне невысока.

В 1918 году «Габима» переехала в Москву и обратилась к Станиславскому с просьбой включить их коллектив в систему студий Московского Художественного театра, но Станиславский посоветовал студийцам обратиться за помощью к молодому, энергичному и жаждущему работы Вахтангову.

Пьеса С. Ан-ского (С. А. Раппопорта), которую Вахтангову предстояло воплотить на сцене, тоже была далека от совершенства, ее текст на русском языке (цензурный вариант) был обнаружен и опубликован достаточно недавно [5]. Автор дебютировал в качестве драматурга и представил произведение, которое в плане сценичности не выдерживало никакой критики. Далее пьеса была переведена на иврит, и перед Вахтанговым встала задача перенести на сцену достаточно сырой и рыхлый в плане драматургической структуры литературный материал, написанный на языке, который не знал ни режиссер-постановщик, ни будущая публика, а потенциальные исполнители ролей учили подобно тому, как учат любой иностранный язык.

Главным средством сценического выражения в данном случае выступила *пластика*. Вахтангов на основе пьесы сделал короткий *сценарий* трехактного спектакля, содержание которого в наиболее сжатом виде можно описать так [6]:

В первом акте действие происходило в синагоге. Юноша Ханан, влюбленный в Лею, осознавал, как малы его шансы на девушку, чей отец богат, а Ханан сирота и очень беден. Юноша был увлечен древними магическими книгами, ему представлялось, что он овладел определенными умениями в области магии, ведь уже было несколько попыток посвататься к Лее, но они сорвались. Тут в синагогу врвались нищие, они пели и пускались в пляс, поскольку объявили о предстоящей свадьбе

Леи, где всех не только угостят, но и каждый присутствующий имел право на танец с невестой. Никто не заметил, как Ханан упал и умер, пока кто-то из танцующихся не споткнулся о тело юноши. Персонаж, которого в спектакле называли Прохожий, накрыл тело Ханана черным покрывалом и поставил, тем самым, точку в первой части постановки.

Во втором действии гости собирались на свадьбу, тут же крутились нищие. Стоило появиться Лее в белом свадебном платье, как нищие бросались к ней, спеша реализовать свое право на танец, но девушка падала, лишившись чувств, а потом начинала говорить голосом Ханана, потому что в нее вселился Дибук, дух Ханана, предъявляя свои права на девушку. Разразившийся скандал завершал вторую часть спектакля.

В третьем акте свершался обряд изгнания Дибука, приглашенные мастера древней магии произносили одно заклинание за другим, но дух Ханана сидел в девушке крепко и не собирался сдаваться. Наконец, произносилось сверхсильное заклинание, которое выбивало Дибука из Леи, а сама она падала в обморок. По одним сведениям, ее оставляли лежать там, где она упала, по другим — переносили и укладывали на лавку, но в любом случае вокруг Леи рисовался магический круг, который не позволял духу Ханана вернуться назад. Когда девушка приходила в себя, она слышала голос Ханана, который звал ее, поскольку сам он не мог преодолеть наложенное магическим кругом заклятье, но как только Лея вставала и пересекла магический круг, она падала и умирала. Сбегались люди, Прохожий закрывал тело девушки черным покрывалом и ставил, таким образом, точку во всем спектакле.

Перед нами *трагический* вариант разрешения романтического взгляда на жизнь: несовершенство мира преодолевалось за его границами, влюбленные соединялись в ином, лежащем за пределами реальности мире. По этому пути пойдет после смерти Вахтангова в 1922 году Первая студия МХАТ и далее, с 1924 года — МХАТ Второй.

Инициатором последней сценической работы Вахтангова, спектакля «Принцесса Турандот», были участники Третьей студии МХАТ, они самостоятельно начали работу над постановкой, взяв за основу пьесу в варианте Ф. Шиллера. Посмотрев первые пробы спектакля, Вахтангов переориентировал своих студийцев на тот же сюжет, но в варианте К. Гоцци. Именно в работе над «Принцессой Турандот» Вахтангов отказался от основополагающего принципа системы Станиславского — от принципа «я в предлагаемых обстоятельствах...» или от принципа «идти к роли от себя». Режиссером был предложен принцип *игры* (или принцип «роли в роли»): студийцы играли актеров труппы *commedia dell'arte*, которые, в свою очередь, играли персонажей пьесы Гоцци.

Вахтанговская «Принцесса Турандот» заложила основы *системы игрового театра* и, соответственно, основы *игрового способа* существования актера. Если предельно упростить ситуацию, то, по Станиславскому, актер должен так перевоплотиться в персонаж, чтобы актер на сцене «исчез»; зритель на сцене должен видеть только играемый актером персонаж. В вахтанговском игровом театре актер не перевоплощался в персонаж, а *играл* его, *изображал* его, *представлял* его; зритель всегда видел на сцене *играющего актера*, который мог не только представлять персонаж, но и, при необходимости, играть свое *отношение к персонажу*.

В современном театре наиболее последовательно позиции игрового театра поддерживает Ю. Н. Бутусов (р. 1961), совсем не случайно он с 2018 года занимает должность главного режиссера Московского государственного академического театра имени Евг. Вахтангова. Бутусов неизменно подчеркивает, что у него на сцене присутствуют актеры, которые, по мере необходимости, могут играть что угодно. Показательным тут может служить спектакль «Гамлет», поставленный Бутусовым на сцене МХАТ имени А. П. Чехова в 2005 году. Гамлета в этой постановке играл М. Н. Трухин (р. 1971), Клавдия — К. Ю. Хабенский (р. 1972), Полония — М. Е. Пореченков (р. 1969). Но в сцене, где Гамлет и его друзья отправлялись на встречу с Призраком, Хабенский и Пореченков, никак не меняя своей внешности, играли друзей Гамлета.

Стоит остановиться на структуре действия вахтанговской «Принцессы Турандот». Начинаясь постановка с пролога, который игрался четырьмя персонажами-масками стариков *commedia dell'arte* — Панталоне, Тарталья, Бригелла и Труффальдино, но, как уже было сказано выше, пролог исполнялся молодыми актерами, которые играли *не стариков*, они — *играли в стариков*. Далее звучала музыка, на сцену выходили актеры и актрисы театра, одетые в вечерние наряды, они вставали парами и танцевали вальс, а в это время слуги просцениума передавали им детали костюмов. Так, Ю. А. Завадский (1894–1977) надевал чалму на голову и кусок черной ткани обыгрывал как плащ, этого было достаточно для создания образа принца Калафа (собственно восточных костюмов в постановке было не так много, Восток тут был вполне условен и, в сущности, исчерпывался надписью «Пекин»). Далее игрались события пьесы Гоцци, но подлинным сюжетом спектакля была *игра в театр*. Завершалась «Принцесса Турандот» эпилогом, снова звучала музыка, танцующие вальс исполнители ролей передавали слугам просцениума элементы своих костюмов и становились вахтанговскими актерами и актрисами. Взявшись за руки, они прощались с публикой и убежали со сцены.

Перед нами *комедийный* вариант разрешения романтического взгляда на жизнь: *несовершенство мира* преодолевалось посредством *творчества*, с помощью *театральной игры*. По этому пути, завещанному Вахтанговым, пойдет после смерти режиссера Третья студия МХАТ, и далее, с 1924 года — Студия имени Евг. Вахтангова, а с 1926 года — Театр имени Евг. Вахтангова.

Стоит обратить внимание, что и сам игровой театр, и структура спектаклей, аналогичная вахтанговской «Принцессе Турандот», будут присущи программным постановкам Ю. П. Любимова на сцене Московского театра драмы и комедии на Таганке.

Игровой театр предполагает, как правило, и наличие *игровой сценорафии*, когда любой предмет на сцене в зависимости от того, как его будет обыгрывать актер, способен трансформироваться во что угодно (обыкновенный стол может стать самолетом, пароходом, автомобилем, печкой и пр.).

В начале сценической работы в Первой студии МХТ Михаил Чехов тяготел к ролям стариков: Кобус («Гибель “Надежды”» по одноименной пьесе Г. Гейермансу, 1913, режиссер Р. В. Болеславский), Фрибэ («Праздник мира», 1913), Калед Племмер («Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу, 1914, режиссер Б. М. Сушкевич) и Фрэзер («Потоп», 1915). Но это не была игра *характерного* актера, создающего образы того или иного конкретного старика, — это было стремление играть *состояние* старости, *старость* как таковую.

В статье «К истории и технике театра» (1907) В. Э. Мейерхольд, как уже говорилось ранее, в противовес существующему «Театру Типов» выдвинул идею «Театра Синтезов», когда актер играет не характер человека как набор тех или свойств, но играет само свойство (не Дон Жуана, но *донжуанство*; не Дон Кихота, но *донкихотство*; не Гамлета, но *гамлетизм*; и пр.). Михаил Чехов в возрасте 22–24 лет и совершенно самостоятельно реализовал концепцию «Театра Синтезов» практически. Стоит ли удивляться, что Мейерхольд считал Чехова идеальным актером для собственного театра и периодически заводил разговор о приглашении Чехова в ТИМ даже после эмиграции актера в 1928 году, когда о его возвращении на родину не могло быть и речи.

П. А. Марков утверждал, что актерам МХАТ Второго была свойственна «статичность исполнения», они «показывали образ как законченную и совершенную *маску* (курсив мой. — А. Р.)» [7]. О масочной природе исполнительской манеры МХАТ Второго писал Э. С. Капитайкин в статье «Режиссура МХАТ Второго (1913–1932)», создаваемый сценический образ — это маска, рождающаяся «на пределе заострения

психологической характеристики персонажа» [8]. Очевидно, что склонность к образу-маске была присуща Чехову-актеру с первых лет участия в Первой студии МХТ. По мере исполнения роли такая маска способна была поворачиваться к публике разными гранями, давала возможность играть ракурсами.

В 1918 году Чехов сыграл роль молодого приказчика Божазе в водевиле «Спичка между двух огней». Чеховский герой был сценическим воплощением такого свойства, как *влюбчивость*: он оказался неспособным сделать выбор между двумя женщинами, ведь он был настолько переполнен эротической страстью, что за этим чувственным маревом плохо отличал одну женщину от другой — вспыхивал страстью к той, что в данный момент попадала в поле его зрения.

В 1920 году Чехов был введен на роль Мальволио в спектакль «Двенадцатая ночь» (1917, режиссер — Б. М. Сушкевич), актер наделил своего героя двумя устойчивыми свойствами: присущую юности *влюбчивость* соединил с состоянием *старости*.

В 1921 году Чехов воплотил на сцене МХАТ роль Хлестакова в спектакле «Ревизор» К. С. Станиславского, и одной из граней сыгранной актером *хлестаковщины* была влюбчивость, ведь чеховский Хлестаков не видел особой разницы между городничихой и ее дочкой, влюблялся в одну, в любви объяснялся второй, а предложение руки и сердца снова делал первой.

Легендарному характеру роли Хлестакова немало способствовали многократно описанные *пластические импровизации* актера, который придавал огромное значение пластике как средству актерской выразительности. Чехов утверждал, что наибольшей выразительностью обладают глаза актера, но для публики, сидящей за десятым рядом, глаза актера не видны. Однако, если актер при этом правильно работает пластически, то зрителям кажется, что они видят глаза исполнителя. Этот эффект связан с такой закономерностью, как *целостность* восприятия образа. И вот эта целостность была крайне важна для Чехова, который не мог приступить к игре, если им не была схвачена роль как целое, если не появилось «предощущение целого» будущей роли.

А. А. Кириллов свою статью, написанную для сборника «Русское актерское искусство XX века», назвал «Театр Михаила Чехова» [9], подчеркивая важное свойство Чехова-актера — превращение игровой роли в *спектакль*, который находился в сложном взаимодействии с собственно спектаклем как целым, чеховская роль становилась *спектаклем в спектакле*. У Чехова *режиссерская система* — это *актерская система* (метод М. Чехова).

Превращенная в спектакль роль могла находиться в самых разных соотношениях с постановкой как таковой. Трактовка Чеховым роли Эрика XIV противоречила общей интерпретации Вахтанговым одноименной пьесы. Критика, современная выходу в свет спектакля Станиславского «Ревизор», единственным достоинством мхатовской постановки считала исполнение Чеховым роли Хлестакова, достигнутое артистом позднее было приписано сценической версии «Ревизора». В спектакле «Гамлет» (МХАТ Второй, 1924, режиссеры — В. С. Смышляев, А. И. Чебан, В. Н. Татаринов (1879–1966)) из шекспировского сюжета было купировано все, что не работало напрямую на сюжетную линию датского принца в исполнении Чехова; тем самым было обеспечено гармоничное сочетание чеховского спектакля-роли и постановки в целом. В спектакле «Дело», который стал последней постановкой МХАТ Второго с участием Чехова, роль Муромского в исполнении актера разительно отличалась по манере игры от предложенных режиссером-постановщиком Б. М. Сушкевичем подчеркнуто-заостренных масочных образов чиновничьей массы.

Многие сценические создания Чехова 1920-х годов обрели еще одну характеристику — эти образы были построены на основе методологии *гротеска*. Роль Мальволио велась актером в комическом ключе, чеховский герой легко попадал во все ловушки, которые представляли ему домочадцы Оливии, но в финале, когда Мальволио отпускали на свободу после временного заточения, актер переключался на лирическую ноту, звучащую особенно пронзительно по контрасту с предыдущими комедийными сценами, ведь не было вины героя Чехова в том, что он состарился, но так и не поумнел. Аналогично строилась роль Хлестакова, в сцене прощания с семейством городничего Чехов от каскада комедийных приемов переходил к лирике, его герой со слезами говорил о том, что нигде его так не принимали, как здесь, в этом городе. Об игре Чеховым роли Муромского в финале спектакля было написано ранее.

В 1917 году Чехов тяжело психически заболел, его преследовали фобии (приступы панического страха) во время нахождения на сцене, в момент панической атаки актер, чтобы не упасть в обморок, должен был держаться либо за элементы декорации, либо — за кого-то из партнеров. Чехов репетировал роль Епиходова в готовящемся возобновлении «Чайки», и на одной из репетиций приступ страха был настолько силен, что актер вынужден был не только покинуть репетицию, но и уйти из театра. Чехов не только не смог вернуться к репетициям, но и вскоре вовсе перестал выходить из квартиры на улицу.

Причин для болезни было множество. Чехов изначально не мог похвастаться богатырским здоровьем, у него была плохая наследственность, о чем откровенно написано в книге «Путь актера»: отец Чехова был запойным пьяницей и очень рано приобщил к спиртному сына, который, по счастью, сумел найти в жизни иной путь. Во время экспериментов по системе Станиславского, которые проводились в Первой студии МХТ в поиске практических путей для перевоплощения в другого человека и проживания роли, чаще всего именно Чехова использовали в качестве актера-испытателя системы, подвергая чеховский психофизический аппарат неизбежным в таких случаях перегрузкам. Сыграл свою роль и конфликт «верующего в религию Станиславского» Чехова со Станиславским: на репетициях «Чайки» они разошлись не только в толковании образа Епиходова, но и в вопросе о подходах к работе над этой ролью (Чехову не удавалось схватить целое в данном образе, а Станиславский торопил и предлагал репетировать роль «кусками»). Наконец, важное значение в появлении болезни и в ее клинике имела способность Чехова к «предощущению целого» применительно к происходящему глобальному переустройству мира: мировой войне, охватившей Европу и значительную часть других континентов; революционным событиям в России, чреватými в ближайшем будущем Гражданской войной и глобальными социально-политическими и экономическими преобразованиями; и пр.

В книге «Путь актера» Чехов написал, что он уже начал размышлять о том, каким образом он мог бы зарабатывать на жизнь, поскольку работать актером он более не мог. По счастью, решение проблемы было найдено все-таки в сфере сценической деятельности. В 1918 году была создана Чеховская студия, занятия проходили в квартире актера, который, как предполагалось, должен был преподавать студийцам систему Станиславского. Скорее всего, так оно и было, но при этом Чехов критически переосмысливал основные положения системы и искал пути к собственной методологии актерского творчества. О том, что этот процесс происходил достаточно быстро и, несомненно, плодотворно, свидетельствует факт, что в том же 1918 году Чехов смог выйти на сцену Первой студии МХТ и сыграть уже упоминаемую ранее роль Божже в водевиле «Спичка между двух огней». Далее последовали роли на сцене Первой студии МХАТ Мальволио (1920) и Эрик XIV (1921) и в Художественном театре — Хлестаков (1921). В 1922 году Чеховская студия прекратила свое существование, поскольку после смерти Вахтангова кто-то должен был продолжить его дело, а значит — возглавить Первую студию МХАТ. Чехов сам предложил себя студийцем в качестве

лидера, объясняя это тем, что у него есть художественная программа, которую он готов осуществлять в Первой студии, если ему будут предоставлены соответствующие полномочия; в противном случае Чехов собирался покинуть Студию в поисках места и людей, готовых работать вместе с ним над реализацией его художественных планов. Студийцы предоставили Чехову полномочия лидера, и актер возглавил Студию, а с 1924 года, когда студия стала самостоятельным театром, — руководил МХАТ Вторым до 1928 года.

Поиски Чеховым собственного пути в искусстве были тесно связаны с увлечением антропософией, для рассматриваемой здесь темы важно подчеркнуть, что в предельно простом виде модель человека и мира в учении Рудольфа Штейнера (1861–1925) можно представить так: есть мир человеческий и есть мир сверхчеловеческий, недоступный для человека и для понимания этого мира человеком; именно к этой высшей сфере относится мир таких великих художественных образов, как Гамлет, Король Лир, Дон Кихот и пр. Данная сфера может быть открыта для человека посредством инсайта (озарения) — то есть внезапного нахождения некоего решения проблемы, которое никак не было связано с предыдущим опытом человека и не выводилось из него.

История науки знает множество примеров открытий посредством инсайта, нам же подходит озарение, наиболее известное благодаря школьным урокам по химии, а именно — открытие Д. И. Менделеевым (1834–1907) таблицы элементов, названной его именем. Тот факт, что таблица приснилась ученому во сне не было случайностью, свой инсайт Менделеев «честно заработал», поскольку так долго и столь мучительно искал разные варианты сочетания химических элементов друг с другом, что, выражаясь, конечно, метафорически, с одной стороны, пробил «канал связи» к миру сверхчеловеческому, а с другой — высшие силы, видимо, оценили усилия ученого, «сжалились» над ним и, воспользовавшись открывшимся каналом связи, отправили ему «ММС-ку»: «Не мучайся, она (таблица. — А. Р.) вот так выглядит!..» Шутки шутками, но данный пример нам пригодится в дальнейшем разговоре о *методе* М. Чехова.

Переосмысливая свой опыт работы над системой и игры по системе, Чехов пришел к идее отказа от основополагающего принципа системы Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах...», он утверждал, что только при игре в бытовом репертуаре допустимо «идти к роли от себя», но, как заметил актер, «небогата душонка всякого человека» по сравнению с такими великими образами, как Гамлет, Король Лир, Дон Кихот и т. д. И далее следовала *парадоксальная* чеховская мысль:

к Гамлету надо идти не от себя, а от Гамлета. В раскрытии данного парадокса и заключена суть *метода* Чехова.

Работа над ролью по методу Чехова распадалась на две части.

Часть первая — создание *идеального* образа того, что впоследствии актер будет воплощать на сцене.

Данный процесс был представлен Чеховым в книге «Путь актера» на примере работы над ролью Муромского. Актер описал, как он читал разные материалы, связанные и с пьесой А. В. Сухово-Кобылина «Дело», и с самим автором драмы, пытаясь в своем воображении составить образ своего героя, но это был его, Чехова, *человеческий* образ Муромского, а значит — образ частный, мелкий, субъективный и пр. Но актер продолжал творческую работу, он с помощью фантазии ставил своего героя в разные положения, задавал ему те или иные вопросы и т. д. Все это продолжалось до тех пор, пока не случился инсайт: Чехов *мысленно увидел*, что у Муромского должны быть длинные седые бакенбарды. В череде последующих озарений перед мысленным взором актера постепенно *всплывали* черты лица, сначала нос, потом — глаза, усы, губы... Происходящее напоминало уже мало кому знакомый процесс проявки и печатания фотографий химическим способом, когда обработанную светом фотобумагу опускали в раствор проявителя, и через какое-то время на белом листе начинали проступать черные фрагменты, которые постепенно складывались в черты лица или фигуры людей. Вот и перед мысленным взором Чехова постепенно проявлялись и складывались черты лица и облик фигуры старика Муромского, актер мысленно видел, как его герой ходит, жестикулирует, мимирует и т. д. А вот голоса своего Муромского, по воспоминаниям актера, ему услышать так и не удалось, и для премьеры и последующих представлений голос пришлось придумывать самому, и это, по уверениям Чехова, было мучительно неудобно.

Прежде чем перейти к второму этапу создания роли по методу Чехова, стоит напомнить об актерской школе, которая была антиподом системы Станиславского, а именно — французскую актерскую школу, школу *имитации* чувств и эмоций персонажа («представления», если использовать терминологию Станиславского). Это именно школа, базирующаяся на основе театра «Комеди Франсез» (Comédie-Française, театр основан в 1680 году) и Парижской консерватории (основана в 1795 году, с 1990 года — Парижская высшая национальная консерватория музыки и танца), и школа, имеющая давние традиции. Актер этой школы имитирует чувства и эмоции своего героя, изображает, представляет их. Актер не только не переживает чувства и эмоции своего героя, но делать

это ему *запрещено*, более того — чем сложнее и эмоциональнее игровой эпизод, тем холоднее должен быть актер, чтобы иметь возможность контролировать собственную игру и воспроизвести все тонкости и нюансы поведения изображаемого персонажа.

Вторая часть работы над ролью по методу Чехова заключалась в сценическом *воплощении* того идеального образа, что сложился перед мысленным взором актера. Происходило это посредством *имитации*: актер воспроизводил на сцене пластику созерцаемого им идеального образа, его позы, его жесты, его мимику и т. д. При этом актер имел возможность постоянно *контролировать* собственную игру и в плане контактов со сценографией, и по линии взаимодействия с партнерами, и, что особенно важно — в плане воздействия на публику, когда важно *отслеживать*, надо ли что-то добавить в игре или, наоборот, играть более сдержанно.

Чтобы *имитировать* — надо знать, чтобы знать — надо наблюдать, в книге «Путь актера» Чехов честно описал, как он сидел у постели умирающего отца и вдруг поймал себя на том, что жадно наблюдает, как умирает его отец, потому что, как открылось актеру, люди умирают совсем не так, как это обычно играется в театре.

Стоит особо отметить, что Чехов по-своему и вполне самостоятельно пришел к идее, хорошо нам уже знакомой по методологии В. Э. Мейерхольда, а именно: актер на сцене должен *работать*, заставляя собственной игрой переживать зрителя. Принципиальное отличие метода Чехова от системы Станиславского заключалось в том, что из процесса творчества была исключена психофизиология, необходимость непосредственного использования собственной нервной системы. Подробнее о сходстве и различии системы Станиславского и метода Михаила Чехова можно прочитать в статье А. А. Кириллова «Театральная система Михаила Чехова» [10].

В 1928 году Чехов эмигрировал, его творческий путь за пределами родины достаточно подробно представлен в написанной на русском языке книге «Михаил Чехов в западном театре и кино» (СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000) исследовательницы из Финляндии Лийсы Бюклинг [11].

В качестве заключения к данному разделу стоит оговорить следующее: когда сегодня тот или иной театральный деятель (актер, режиссер, педагог) заявляет, что он работает по Михаилу Чехову, то это всегда повод задаться вопросом: «что имеется в виду?» Скорее всего, речь идет о том, что используются те или иные тренинги, заимствованные из книги «О технике актера», написанной Чеховым на английском

языке и изданной в США в 1946 году. Надо твердо и со всей определенностью заявить, что по собственно *методу* Чехова сегодня не работает никто ни в нашей стране, ни в Европе, ни в Америке. Это происходит хотя бы уже потому, что одна из реальных проблем заключена в том, способен ли кто-либо, помимо самого Чехова, в реальном театральном процессе достигать серии озарений, необходимых для создание полноценного идеального образа будущей роли (вспомним, что голоса Муромского Чехов так и не услышал).

Иными словами, с методом Чехова произошло примерно тоже, что и с биомеханикой Мейерхольда, которую сегодня (погуглите в интернете! — А. Р.) воспринимают или как своеобразную гимнастику, или как повод для создания разного рода тренингов, но только не как полноценную *актерскую систему*, каковой она была в руках Мастера.

Литература

1. С. Ан-ский. Меж двух миров (Дибук). Цензурный вариант / Публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова // Мнемозина: Док. и факты из истории отеч. театра XX века: Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 9–63.
2. Бирман С. Г. Путь актрисы. 2-е изд. М.: ВТО, 1962. 292 с.
3. Бирман С. Г. Судьбой дарованные встречи. М.: Искусство, 1971. 392 с.
4. Бюкинг Лийса. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. 560 с. (Современная западная русистика).
5. Вахтангов Е. Б. Записки, письма, статьи. М.; Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1939. 408 с.
6. Евгений Вахтангов: Сборник / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. 583 с.
7. Волков Н. Д. Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. 515 с.
8. Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М.: Искусство, 1989. 542, [3] с.
9. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. 192 с., 25 л. ил.
10. Громов В. А. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970. 216 с.: 33 л. ил. (Жизнь в искусстве).
11. Дикий А. Д. Статьи. Переписка. Воспоминания. М.: Искусство, 1967. 502 с.
12. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957. 390 с.
13. Завадский Ю. А. Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. 105 с.
14. Захава Б. Е. Современники. М.: Искусство, 1969. 391 с.

15. Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия. Л.: Academia, 1927. 155 с.
16. Зограф Н. Г. Вахтангов: Очерк творчества. М.; Л.: Искусство, 1939. 172 с.
17. Иванов В. В. Экстатический театр Евгения Вахтангова // Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 83–113.
18. Капитайкин Э. Режиссура МХАТ Второго (1913–1932) // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Л., 1974. Вып. 4. С. 148–186.
19. Кипренский А. Б. Театр им. Е. Вахтангова: Обзор постановок. М.; Л.: Кино-изд-во РСФСР «Кинопечать», 1927. 30 с., ил.
20. Кириллов Андрей. Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина: Док. и факты из истории отеч. театра XX века: Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 495–516.
21. Кириллов А. А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 410–462.
22. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. 586 с.
23. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. Театральные портреты. 495 с.
24. Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973. 440 с.
25. Радлов С. Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. 328 с.
26. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. 279 с.
27. Сахновский В. Г. Работа режиссера. М.; Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1937. 286 с.
28. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Л.: Искусство, 1987. 248 с., 16 л. ил., портр. (Жизнь в искусстве).
29. Соколова Е. В. Актер в театре Е. Б. Вахтангова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 363–409.
30. Херсонский Х. Н. Вахтангов. М.: Молодая гвардия, 1963. 360 с. (Серия ЖЗЛ).
31. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с.
32. Черкасский С. Д. Станиславский и йога. Изд. 2-е испр. и доп. СПб.: РГИСИ, 2018. 112 с.

33. Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1995. Т. 1. Воспоминания. Письма. 542 с.; Т. 2. Об искусстве актера. 588 с.
34. Чехов М. А. О технике актера. М.: АСТ, 2018. 288 с.
35. Шихматов Л. М. От студии к театру. О театре Евг. Вахтангова. М.: ВТО, 1970. 202 с.

Контрольные вопросы

1. Какие задачи ставились перед Первой студией МХТ К. С. Станиславским и какие задачи она решала на практике?
2. Что означает термин «душевный натурализм»?
3. Какие качества Е. Б. Вахтангова сделали его неформальным лидером Студии?
4. В чем заключались расхождения во взглядах на театр Вахтангова и Станиславского?
5. Почему «Гадибук» считается самым «мейерхольдовским» спектаклем Вахтангова?
6. Каковы основные принципы системы игрового театра?
7. Что такое игровая сценография?
8. Почему Михаил Чехов считался самым талантливым актером Студии?
9. Каковы особенности актерской техники Чехова?
10. В чем принципиальная разница между методом Чехова и системой Станиславского?

Примечания

1. См., напр.: Чехов М. А. О технике актера. М.: АСТ, 2018. 288 с. (Или любое другое издание).
2. См.: Соколова Е. В. Актер в театре Е. Б. Вахтангова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»», 2018. С. 371–381.
3. См. фотографии к спектаклю «Гадибук» в книге: Иванов В. В. Экстатический театр Евгения Вахтангова // Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 83–113.
4. Как в настоящее время мертвыми языками являются, например, древнегреческий язык или латынь.
5. См.: С. Ан-ский. Меж двух миров (Дибук). Цензурный вариант / Публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова // Мнемозина:

- Док. и факты из истории отеч. театра XX века: Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 9–63.
6. Подробное описание спектакля см.: Иванов В. В. Экстатический театр Евгения Вахтангова // Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 83–113.
7. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. Театральные портреты. С. 316.
8. Капитайкин Э. Режиссура МХАТ Второго (1913–1932) // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Л., 1974. Вып. 4. С. 184.
9. См.: Кириллов А. А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»», 2018. С. 410–462.
10. См.: Кириллов Андрей. Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина: Док. и факты из истории отеч. театра XX века: Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 495–516.
11. См.: Бюклинг Лийса. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. 560 с. (Современная западная русистика). Авторы Выпуска 3

◆ **РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ
ИСКУССТВО ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

ТЕАТРАЛЬНАЯ ОТТЕПЕЛЬ 1950-Х ГОДОВ

И. В. Сталин ушел из жизни в 1953 году, что спровоцировало в высших партийно-правительственных кругах ожесточенную борьбу за власть, которая закончилась победой Н. С. Хрущёва, поэтому часто оттепель принято называть «хрущевской».

Благодаря оттепели «железный занавес», отделявший Восток и Запад, приоткрылся, что вылилось в ряд гастролей: в Москву П. Брук привозил свой спектакль «Гамлет», с гастрольями приезжали Комеди Франсез и ТНР под руководством Ж. Вилара, театр Э. Де Филиппо и брехтовский Берлинер Ансамбль.

Следует различать оттепель как определенный *социально-политический период* в истории СССР и оттепель как период развития советского театра. Термин был взят из названия повести Ильи Эренбурга 1954 года «Оттепель».

Хронологически «хрущевская оттепель» имеет следующие границы. Начало «оттепели» принято связывать с XX съездом ВКП(б) и произнесенным 25 февраля 1956 года докладом Н. С. Хрущёва о культе личности Сталина и его последствиях. Завершением оттепели считается 1968 год и подавление вооруженными силами Варшавского договора так называемой «Пражской весны», то есть периода с января по август 1968 года, когда первый секретарь коммунистической партии Чехословакии Александр Дубчек проводил комплекс мер по реформированию социалистического строя в своей стране.

Основа идеологии оттепели — антисталинизм и осуждение массовых репрессий 1930-х годов. Шестидесятниками принято называть тех, кто разделял идеи оттепели. Шестидесятники искренне верили в идеалы социализма, они полагали, что Сталин сбил страну с истинного пути, что необходимо вернуться к чистым истокам революции, к основополагающим идеям В. И. Ленина, и тогда Советская страна построит коммунизм, советские люди полетят в космос и т. д. Шестидесятникам было свойственно романтизировать революцию и Гражданскую войну. История показала утопический характер шестидесятничества.

Среди деятелей театра шестидесятниками можно назвать О. Н. Ефремова (1927–2000), Ю. П. Любимова (1917–2014) и М. А. Захарова (1933–2019).

В сфере театра оттепель принято делить на оттепель 1950-х годов и оттепель 1960-х годов.

Оттепель 1950-х годов — совсем короткий период 1956–1960 годов.

Искусство 1950-х годов напрямую противопоставлено искусству большого стиля сталинской эпохи, полностью оторванному от реалий

жизни как таковой. В модели сталинского искусства место человека — быть строителем коммунизма, советский человек рожден не для жизни, но для подвига — боевого или трудового. Герои сталинского искусства — это именно герои: летчики, полярники и т. д. Искусство 1950-х годов обратилось к реальной жизни и к реальным людям, оно захотело увидеть жизнь такую какой она была.

Искусство 1950-х годов методу социалистического реализма противопоставило не методики классического реализма; искусство 1950-х годов — искусство *неореализма*. Искусство 1950-х годов жаждет правды в такой степени, что скомпрометированным оказывается само искусство как нечто не подлинное, искусственное, а значит — вранье. Так кино итальянского неореализма стремилось снимать не актеров, а простых людей, потому что актеры будут *играть*, а значит — *врать*. В этих условиях не работал и *реалистический подход*, методика которого опиралась на *принцип типизации*, когда требовалось показать *типического героя* в *типических обстоятельствах*. Но типизация — это определенная трансформация реальности, а значит, в логике 1950-х годов, это тоже вранье. Нет, *неореализм* как отражение реальности такой как она есть.

Театральное искусство 1950-х годов — это требование правды, а за правду в русском театре «отвечал» К. С. Станиславский. Пафос русского театра 1950-х годов — «назад к Станиславскому!»; «Бедный Станиславский», — восклицал А. В. Эфрос в статье 1956 года, поскольку, по убеждению режиссера, театр растерял традиции правды. Деятели театра неизменно клялись в верности Станиславскому, но при этом Станиславский толковался по-разному. Налицо аналогия: в политике — назад, к идеалам революции и идеям Ленина; в театре — назад к Станиславскому, к сценической правде.

Следует отделять уже названных выше режиссеров-шестидесятников и режиссеров, которые работали в эпоху оттепели 1950-х годов и испытывали влияние оттепели, а именно:

С 1954 года по 1963 год в ЦДТ (Центральном детском театре, ныне — Российский молодежный театр) очередным режиссером работал А. В. Эфрос.

Все 1950-е годы в разных театрах работал П. Н. Фоменко (1932–2012).

С 1956 года Г. А. Товстоногов (1913 (1915?) — 1989) возглавил Ленинградский Большой драматический театр.

В 1956 году была создана Студия молодых актеров (с 1957 года — Театр-студия «Современник») во главе с О. Н. Ефремовым. Именно «Современник» с наибольшей полнотой отразил театральную суть 1950-х годов.

Литература

1. Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.
2. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.

Контрольные вопросы

1. Что вы знаете о выдающихся общественно-политических и культурных событиях первых лет оттепели, существенно изменивших атмосферу внутри страны, в том числе и в сфере искусства?
2. Что вы знаете о процессах, происходивших в начале оттепели в смежных с театром сферах искусства — в литературе и кино? Кого из писателей-шестидесятников и кинорежиссеров-шестидесятников вы могли бы назвать, какие произведения литературы и кино вы могли бы отметить?

ТЕАТР-СТУДИЯ «СОВРЕМЕННОК»: ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛИТИЕ

В 1956 году в Москве была создана Студия молодых актеров. В ее состав вошли молодые профессиональные актеры, выпускники Школы-студии МХАТ, которые работали в разных московских театрах и в свободное время отдавали студийной работе. Лидером Студии выступал актер ЦДТ и педагог Школы-студии МХАТ О. Н. Ефремов (ученик М. Кедрова и В. Топоркова), который остро пережил важнейший момент его биографии — по окончании Школы-студии МХАТ он не был включен в труппу Художественного театра.

Студийцы воспринимали себя прямыми наследниками дела Художественного театра, они рассчитывали стать Пятой студией МХАТ, но сам театр не захотел этого, потому что именно Художественный театр стал основной мишенью критики студийцев, которые полагали, что МХАТ утратил связь с современностью. Ефремов подчеркивал, что Художественный театр обновил исполнителей спектакля В. И. Немировича-Данченко «Три сестры» 1940-го года, ввел в постановку молодых артистов, но ввел в уже сложившиеся в спектакле рисунки ролей, отчего роли в новом исполнении получились бледными копиями прежних созданий, а сама постановка Немировича-Данченко не обрела нового и современного звучания.

Отказ Художественного театра признать Студию молодых актеров «детьми» МХАТ привел к тому, что с 1957 года коллектив Студии получил название Театр-студия «Современник» и стал самостоятельной творческой единицей, построенных на студийных началах. Лидером Студии Ефремов был избран труппой и получил от нее соответствующие полномочия. Все текущие вопросы (репертуар, кадровые вопросы, денежное содержание и пр.) решались путем голосования на собрании. Так, нового исполнителя или исполнительницу сначала принимали на испытательный срок, при удачной работе включали в труппу; наоборот, если актер или актриса, по мнению коллектива, сдавал позиции, нарушал дисциплину и прочее — его или ее переводили на испытательный срок, если не происходило перемен к лучшему — отчисляли из труппы. С. Любшин (р. 1933) вспоминал, что в «Современник» его привел Ефремов и был вполне доволен работой актера, но на одном из собраний Любшин попал в число тех, кого собрание посчитало не нужным для труппы театра; Ефремов ничего не мог поделать, поскольку сам установил подобного рода порядок, а Любшин вернулся к сотрудничеству с Ефремовым уже в мхатовский период работы последнего. Точно также официальные зарплаты, которые артисты «Современника» получали за работу, на собраниях перераспределялись

в соответствии с успехами или неудачами исполнителей в текущем репертуаре.

Студия открылась в 1956 году спектаклем «Вечно живые» по пьесе В. Розова, в роли Бориса Бороздина — Ефремов, Бороздин-старший — М. Зимин, Ирина Бороздина — Л. Толмачева, Вероника — С. Мизери, Чернов — Е. Евстигнеев, Нюрка Хлебобрезка — Г. Волчек (1933–2019), Володя — И. Кваша. Спектакль определил суть театра — театра *гражданского и нравственного пафоса*. Критерием оценки людей выступала война, ответ на вопрос — пойду или нет с этим человеком в разведку. Герой Ефремова не должен идти на войну, Борис ценный специалист на производстве и должен получить бронь, но он идет на войну добровольцем, своей возлюбленной Веронике он объясняет, что не может поступить иначе: если он честный — он должен! Водораздел оценок не предполагает полутонов, есть лишь два цвета — белый и черный (честный — бесчестный).

«Современник» сугубо *актерский театр*, у его истоков стояли такие актеры, как Галина Волчек, Евгений Евстигнеев, Лия Толмачева, Игорь Кваша, Нина Дорошина, Светлана Мизери, Олег Табаков, Людмила Иванова, Петр Щербаков и др. Тот факт, что время от времени в «Современнике» ефремовском или «Современнике» пост-ефремовском спектакли ставили режиссеры в классическом понимании этого термина (Валерий Фокин, Роман Виктюк, Анджей Вайда, Кирилл Серебрянников и др.), не меняло актерской природы театра.

Когда речь заходит о режиссуре О. Н. Ефремова, здесь необходимо сказать о том, что шестидесятник-Ефремов в сфере гражданской и нравственной исходил из основных идейных установок оттепели; никакой собственно *театральной* идеи у Ефремова не было, в сфере режиссерской он исходил из посыла театральной оттепели 1950-х годов, а именно — назад к Станиславскому, к его «системе».

Режиссура Ефремова — классическая форма *актерской режиссуры*. В первые годы «Современника» Ефремов, как в «Вечно живых», выступал в центральной роли и игру остальных исполнителей выстраивал под себя. Режиссура в классическом понимании (как, например, у Г. А. Товстоногова) опиралась на целостный замысел спектакля. Отдельные роли выступали как производные от этого замысла, и Товстоногов в работе с исполнителями стремился добиться воплощения того сценического образа, которое было продиктовано общим представлением о спектакле. В актерской режиссуре работа над спектаклем идет от персонажей будущей постановки, режиссер вместе с исполнителями ролей разбирают содержание персонажей, выясняют мотивы их поступков, взаимосвязи действующих лиц и т. д. По мере работы «выращиваются» персонажи, их

взаимодействия друг с другом, что в результате превращается в собственный спектакль, далеко не всегда в тот, что виделся в начале постановки.

При постоянных декларациях о верности учению Станиславского «Современник» выработал собственный актерский метод, получивший название «исповедальничество», то есть метод, который не противоречил системе Станиславского, но являлся специфической модификацией системы. По Станиславскому, кого бы ни играл актер (даже если это был законченный негодяй), он должен *оправдать* своего героя, найти его *субъективную правду*, определяющую логику поведения героя. Иными словами, актер всегда должен был выступать *адвокатом* своего героя. Современниковцы не разделяли эту точку зрения, они не хотели просто перевоплощаться в тот или иной персонаж, но намерены были через игру на сцене *исповедовать* свою гражданскую и нравственную позицию, выступать не только адвокатами своих ролей, но и, если понадобится, — то и прокурорами, и обвинителями. При сохранении способа существования актера — проживания роли — актеры использовали разные краски для создания сценического образа. Тут хорошо работает аналогия с портретным творчеством собственно художника, который, при работе с моделью, способен был как приукрасить изображаемое лицо, так и окарикатурить его. Так, например, Борис Бороздин из «Вечно живых» воспринимался «Современником» как образец советского человека, именно таковым и изображал его О. Н. Ефремов. И, наоборот, Нюрка Хлебобрезка — персонаж, с точки зрения современниковцев, крайне отрицательный, ведь героиня Г. Волчек в годы войны обвешивала покупателей и украденные продукты обменивала на драгоценности, одежду и прочее. Г. Волчек не жалела отрицательных красок, чтобы изобразить свою героиню как хамку и мразь.

«Современник» объявил себя *бедным театром* в том же смысле, в каком свой театр называл бедным Ежи Гротовский, а именно: основу такого театрального искусства составляла *актерская игра*, декорации, костюмы, музыкальное сопровождение и иные постановочные приемы воспринимались как второстепенные. В первые годы работы «Современника» театр был сосредоточен на современном репертуаре, который не требовал специально созданных костюмов и сложных декораций. Впоследствии, в связи с расширением репертуара, для спектаклей «Современника» создавались, конечно, и декорации, и костюмы, но они выполняли сугубо функциональные задачи, обозначая время и место действия. Стоит отметить, что единственным крупным сценографом, который был привлечен к работе в ефремовском «Современнике», оказался Сергей Бархин (1938–2020), оформивший спектакль «Чайка» (1970) — спектакль, ставший последней постановкой Ефремова в Театре-студии.

На рубеже 1950-х — 1960-х годов действительно произошло расширение репертуарного и стилистического диапазона «Современника», среди постановок имеет смысл назвать: «Пять вечеров» А. М. Володина (1919–2001) (1959; режиссер О. Ефремов, Ильин — О. Ефремов, Тамара — Л. Томачева); «Голый король» Е. Л. Шварца (1896–1958) (1960; режиссеры О. Ефремов и М. Микаэлян, король — Е. Евстигнеев, первый министр — Е. Евстигнеев, принцесса Н. Дорошина, министр нежных чувств — В. Сергачев, первая фрейлина — Г. Волчек, камергер — М. Козаков); «Двое на качелях» У. Гибсона (1962; режиссер Г. Волчек, Джерри — М. Козаков, Гитель — Т. Лаврова); «Назначение» А. М. Володина (1963; режиссер О. Ефремов, Лямин — О. Ефремов, Куропеев-Муравеев — Е. Евстигнеев, Ньюта — Н. Дорошина); «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (1964; режиссер О. Ефремов и И. Кваша, Сирано — М. Козаков); и др. Однако, как признавал сам Ефремов, данные спектакли уступали тем постановкам, которые были посвящены современности.

В первое десятилетие «Современник» безусловный лидер театрального процесса, спектакли идут с неизменными аншлагами, все артисты мечтают попасть в труппу театра.

Но во второй половине 1960-х годов ситуация меняется.

В 1960-м году в журнале «Театр» произошла дискуссия об условности, начало которой положила статья «Об условности» Н. П. Охлопкова, главного режиссера Театра имени Вл. Маяковского и ученика В. Э. Мейерхольда. В своей статье Охлопков напомнил современному театру об условности сценического искусства и о том, что *прямолинейно* понятый реализм обедняет театр. И в качестве примера назвал случай, когда он предложил одному из театров поставить спектакль по повести Э. Хэмингуэя «Старик и море» (стоит упомянуть, что Э. Хэмингуэй, наряду с Э.-М. Ремарком, был культовым писателем эпохи оттепели). Охлопков отметил то безмерное удивление, с которым было встречено его предложение: «Как же можно ставить “Старика и море” в театре, ведь там же — море!..» Очевидно, что в условном театре непреодолимых проблем с постановкой «Старика и море» быть не может, весь вопрос в выдумке и в техническом оснащении режиссуры. В спор с Охлопковым вступил Г. А. Товстоногов, свое мнение об условности высказал Н. П. Акимов — и т. д.

Театральные 1960-е годы (период 1960–1968 годов) — это время, когда русский драматический театр пытается вспомнить свою условную природу, а для этого — обратиться к утраченным достижениям театра 1920-х — 1930-х годов, к творчеству В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова и др. Интерес к условным формам театра породил спрос на творчество настоящих художников-сценографов и появление

таких художников, как уже упоминавшийся С. Бархин, как Э. Кочергин (р. 1937), как Д. Боровский (1934–2006) и др. В 1960-е годы в лидеры театрального процесса постепенно выходят Г. А. Товстоногов и руководимый им Ленинградский БДТ; Ю. П. Любимов и Театр на Таганке, созданный в 1964 году; в 1967 году начинается «золотое десятилетие» А. В. Эфроса в Театре на М. Бронной. На фоне новой театральности БДТ, Театра на Таганке и Театра на М. Бронной сценическая правда «Современника» воспринимается как правда слишком прямолинейная, а временами — и примитивная.

Кроме того, «Современник» испытывал *кризис студийности*. Хорошо известное сегодня шуточное высказывание «Террариум единомышленников» было произнесено А. Ширвиндтом и М. Державиным на одном из их капустников именно в связи с «Современником», а О. Даль вспоминал, что, будучи актером этого театра, единомыслием наелся довольно быстро. Студийность хороша, когда студийцы молоды, полны энтузиазма и надежд, но рано или поздно студийность должна смениться профессиональным отношением к делу.

При организации Театра-студии существовала договоренность, что в «Современнике» у актеров не будет никаких званий, поскольку современниковцы призваны были служить искусству, а не интересам собственных артистических карьер. Но в рамках Студии были собраны разные люди, по-разному одаренные и в плане сценической индивидуальности, и в плане исполнительского таланта. В 1966 году Г. Волчек поставила спектакль «Обыкновенная история» по мотивам романа И. А. Гончарова, где поднимались важные вопросы о соотношении юношеских идеалов и реальной жизни, о пути к жизненному и карьерному успеху и о цене такого успеха. Исполнители центральных ролей М. Козаков (Адуев-старший) и О. Табаков (Адуев-младший) снискали вполне заслуженный успех и получили звания заслуженных артистов.

При создании «Современника» была достигнута договоренность, что студийцы полностью посвятят себя театру и не будут сниматься в кино. Не секрета в том, что театральные зарплаты в советское время были крайне скромны и заработать серьезные деньги на покупку автомобиля или строительство кооперативной квартиры можно было только благодаря работе в кино. Отказываться от съемок было легко поначалу, пока современниковцы были молоды. Но люди выросли, обростали семьями, у них появлялись дети, которых надо было кормить, а семью — где-то селить. Поначалу пошли на компромисс, решив, что сниматься студийцы будут все вместе. Есть фильм «Первый троллейбус» (1963, режиссер И. Анненский), где в ролях занято достаточно много

современниковцев (например, О. Даль и Н. Дорошина), но кинорежиссеры не хотели, да и не могли снимать всех артистов Театра-студии, им нужны были конкретные актеры. Артистические карьеры современниковцев складывались в разной степени успешности, что не могло не влиять на атмосферу в Студии.

Спектакль «Традиционный сбор» по пьесе В. Розова (1967; режиссер О. Ефремов) во многом перекликался с проблематикой «Обыкновенной истории», здесь снова поднимались вопросы о соотношении идеалов юности и реалий зрелости; о том, как и какой ценой сохранить верность идеалам юности; о том, что есть успех в жизни и какова цена этого успеха.

Кризис «Современника» был очевиден, и выход из него тоже был очевиден для Ефремова — это обращение к классике. Г. Волчек ставит «На дне» (1968) по одноименной пьесе М. Горького, обращаясь к традиции первой постановки в Московском Художественном театре 1902 года. В противовес сложившимся в сталинские времена канонам постановки горьковской пьесы в спектакле произошло «оправдание» Луки (И. Кваша) и деромантизация Сатина (Е. Евстигнеев), другие роли исполняли: Актер — В. Никулин, Барон — А. Мягков, Васья Пепел — О. Даль, Настя — Т. Лаврова, и т. д. Сам Ефремов решил обратиться к «Чайке» А. П. Чехова, постановка 1970 года должна была стать прежде всего призывом для самих современниковцев к поиску «новых форм». 43-летний Ефремов не без труда отказался от соблазна самому сыграть роль Треплева (роль исполнил В. Никулин). С. Бархин построил единую сценическую установку, совместив элементы интерьера помещицкой усадьбы с экстерьерами приусадебного дома, задвинув треплевский театр в дальний угол сценической коробки, поскольку менее всего здесь думали об искусстве, каждый из персонажей имел свою болячку и носился с ней как с писаной торбой. Роли исполняли: Нина — А. Вертинская, Маша — Н. Дорошина, Аркадина — Л. Толмачева, Дорн — Е. Евстигнеев, Медведенко — А. Мягков, Полина Андреевна — Т. Лаврова, и т. д. Спектакль в театре не любил, постановка быстро сошла со сцены после ухода из «Современника» Ефремова, которому министр культуры Е. Фурцева в том же 1970 году предложила возглавить МХАТ.

Преодолеть соблазн возглавить первый театр страны, МХАТ СССР имени М. Горького, куда О. Н. Ефремова после окончания Школы-студии МХАТ не взяли актером, оказался непреодолим. Лидер «Современника» предложил труппе Театра-студии повторить судьбу Второй студии МХАТ, которая в 1924 году целиком волилась в состав МХАТ и составила костяк труппы советского МХАТ. Собрание труппы современниковцев так и не пришло к единому решению, коллектив Театра-студии раскололся,

часть артистов вместе с Ефремовым перешла во МХАТ, другая часть — сохранила верность «Современнику», который с 1972 года возглавила Г. Волчек и руководила театром вплоть до своего ухода из жизни в 2019 году.

Литература

1. Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.
2. Ефремов О. Н. О театре единомышленников // Режиссерское искусство сегодня: Сборник статей / Сост. З. В. Владимирова. М.: Искусство, 1962. С. 330–349.
3. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 343 с.
4. Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. М.: Искусство, 1990. 464 с.
5. Смелянский А. М. Олег Ефремов: Театральный портрет. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1987. 227 с.
6. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
7. Таршис Н. А. Актеры ефремовского «Современника» // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 533–557.

Контрольные вопросы

1. Почему «Современник» хотел стать пятой студией МХАТ? Какие студии МХАТ вы могли бы назвать, кто выступал лидерами этих студий?
2. Как соотносятся понятие «товарищество на паях» (применительно к раннему Московскому Художественному театру) и термин «товарищество на вере» (применительно к раннему «Современнику»)?
3. Как вы понимаете, что значит актерский театр? Где истоки этого явления?
4. Как вы понимаете, что такое актерская режиссура?
5. Какие телевизионные версии спектаклей «Современника» вам удалось посмотреть («Обыкновенная история», «Традиционный сбор», «Вечно живые» (вторая редакция), «Из записок Лопатина», «Двенадцатая ночь», «Спешите делать добро», «Вишневый сад», «Гроза», «Крутой маршрут» и др.)?
6. Каких актеров «Современника», помимо уже упомянутых, вы можете назвать?
7. Каких сегодняшних актеров «Современника» вы знаете?

Г. А. ТОВСТОНОГОВ И БДТ В 1960-Е ГОДЫ

Товстоногов учился у А. М. Лобанова и А. Д. Попова на режиссерском факультете ГИТИСа, от Лобанова передалась Товстоногову склонность к подробной психологической работе с актером, от Попова — тяготение к *большому стилю* и соответствующей театральности, а именно: отказ от мелких подробностей быта, использование приема «часть вместо целого», укрупнение фигур действующих лиц, даже если это и отрицательные персонажи. Товстоногов учился в ГИТИСе с 1933 по 1938 годы, учился на год больше, потому что отец в 1937 году был репрессирован, и Товстоногова как сына «врага народа» отчисляли из ГИТИСа на год.

Товстоногов никогда не был диссидентом, он слишком хорошо знал цену бунтарству. Товстоногов — советский режиссер, основа его режиссерских сюжетов — сюжеты *социальные*. Чеховские «Три сестры» в интерпретации Товстоногова (1965) — это спектакль о равнодушии. Все видят и понимают, что рано или поздно Соленый (К. Лавров) вызовет на дуэль Тузенбаха (С. Юрский), что для последнего закончится гибелью. «Одним бароном больше, одним бароном меньше, все равно», — произносил доктор Чебутыкин (Н. Трофимов). Всем все равно, оттого и жизнь такова как она есть. Товстоногов очень высоко ценил творчество А. Вампилова, но при постановке в 1974 году пьесы «Прошлым летом в Чулимске» режиссера мало волновали заложенные в драме Вампилова экзистенциальные и абсурдистские мотивы, центром спектакля стал следователь Шаманов в исполнении К. Лаврова, Товстоногова интересовал социальный феномен выключенности Шаманова из общественной жизни: единственное, что хочет этот мужчина в самом расцвете сил, — выйти на пенсию.

Курс, вместе с которым Товстоногов летом 1938 года закончил ГИТИС, успели представить лично и К. С. Станиславскому, и В. Э. Мейерхольду. Товстоногов пожал руку и одного, и другого великого режиссера, и этот символический жест имел важное значение для развития русского театра: Товстоногов стал важной связующей фигурой между театром 1920-х — 1930-х годов и театром 1960-х годов.

Товстоногов-режиссер был родом из 1930-х годов, то есть родом из времени, когда ключевыми фигурами в театре выступали драматург и актер, а задачей режиссера было сценически (прежде всего через игру актеров) воплотить то содержание, что было заложено в пьесе. Товстоногов неизменно повторял, что главным в театре является автор, драматург. Режиссер должен ставить автора, а не самовыражаться, поскольку самовыражение режиссера неизменно приводит к самоповторам. Но Товстоногов при этом совершенно не собирался быть рабом пьесы, товстоноговская формула

«концепция спектакля лежит в зрительном зале» означала, что режиссер, в зависимости от присущей ему творческой индивидуальности, должен вычислить, почувствовать, предугадать, чем данная пьеса может быть интересна современному зрителю и при постановке исходить именно из этого созвучия пьесы современности и современному зрителю. О пьесах классических Товстоногов говорил, что это старые пьесы, написанные про сегодня. При этом Товстоногов никогда не прибегал к примитивному осовремениваю классических пьес, когда действие переносится в сегодняшний день, а действующих лиц одевают в современные костюмы. При работе над классикой Товстоногов использовал исторический подход, а современность пьесы искал в существе конфликта, характеров, обстоятельств действия.

Одна из важнейших теоретических работ Товстоногова стала статья «Природа чувств», в ней лидер БДТ утверждал, что у каждого автора есть своя *природа чувств*: своя у А. П. Чехова, своя у М. Горького, своя у Ф. М. Достоевского — ну и т. д. Сама установка на учет природы чувств говорит о том, что Товстоногов приверженец *психологического театра*, как и почти все режиссеры, работающие в период оттепели.

Однако и у Товстоногова, как и у «Современника», была своя модификация системы Станиславского. Автор системы искренне верил, что если с актером долго и правильно репетировать, то рано или поздно он сыграет то, что необходимо. Товстоногов никогда не разделял подобных представлений. Товстоногов ярко выраженный *режиссер-постановщик*, исходя из общего замысла Товстоногов точно представлял себе соответствующий персонаж, который сценически должен был воплотить актер. Товстоногов сначала старался подобрать исполнителя, чья артистическая индивидуальность была максимально приближена к режиссерскому Видению персонажа. Потом происходит работа, которая позволит актеру прожить соответствующую роль по намеченному режиссером рисунку. Если исполнителю не удастся добиться того результата, который был необходим Товстоногову, лидер БДТ пробовал работать с другим актером. Если в труппе не нашлось актера с необходимыми данными и способностями, то это не было поводом идти на творческий компромисс и работать с теми, кто есть. Поиск нужного исполнителя распространялся за пределы БДТ. Можно привести такую метафору: если бы Станиславский и Товстоногов были скульпторами, то Станиславский заказывал бы в качестве заготовки каменные глыбы в виде параллелепипедов, из которых режиссер мог «выдалбливать» те фигуры, что были ему нужны; Товстоногов-«скульптор» сначала искал нужный ему «камень», максимально близкий к тому результату, что нужен был лидеру БДТ (как Микеланджело в глыбе мрамора, который давно считался

ни на что не пригодным, увидел Давида); найдя нужный камень, его можно было доводить до необходимого результата.

Классический пример — спектакль БДТ «Идиот» (1957). Данный роман Ф. М. Достоевского — один из самых инсценируемых произведения, поскольку в мотивную структуру романа входит мелодраматический сюжет Настасья Филипповна — Мышкин — Рогожин. В последние годы сталинской эпохи романы и повести Достоевского были запрещены как произведения реакционного писателя. «Идиот» на сцене БДТ стал важной вехой по возвращению Достоевского на театральные подмостки. Инсценировку романа сделал сам Товстоногов, в центр режиссерского сюжета была поставлена фигура Мышкина, автор будущего спектакля хотел сказать, что в новую историческую эпоху обществу остро необходимы такие присущие Мышкину свойства, как доброта, сочувствие, сопричастность чужой боли и т. д. Мышкин, по мысли Товстоногова, не просто обладал подобными свойствами, но ему была присуща способность излучать энергетику добра, заражать светлыми чувствами тех людей, что попадали в сферу его влияния. Беда заключалась в том, что люди, выйдя из непосредственного контакта с князем, утрачивали те светлые качества, полученные от Мышкина, и возвращались к своей исходной человеческой природе. Мышкин, словно лампа накаливания, излучал свет ровно столько, сколько составлял отпущенный князю жизненный ресурс, а потом, излучив всю отпущенную ему энергию, «перегорел», погрузившись в пучину сумасшествия.

Настасью Филипповну играла Н. Ольхина, в роли Рогожина выступил Е. Лебедев, а вот актера, который бы обладал необходимыми для роли Мышкина качествами, в труппе БДТ не было, но помог случай: на «Ленфильме» обратили внимание на не очень молодого провинциального актера И. М. Смоктуновского (1925–1995), в облике которого и в манере поведения обнаруживалось нечто близкое к тому, что требовалось Товстоногову. Режиссеру понадобилось немало времени и сил, чтобы превратить имеющиеся в его распоряжении артистические данные Смоктуновского в сценический образ князя Мышкина. Большой вклад в создание этой роли внесла помощник Товстоногова и режиссер-педагог Роза Сирота (1924–1995), специально работавшая отдельно с артистом.

Примечательно, что никаких новых ролей Товстоногов Смоктуновскому не предлагал, и через три года актер покинул БДТ. В позднейших воспоминаниях Товстоногов уверял, что у него были дальнейшие планы на использование Смоктуновского, но есть основание полагать, что режиссер лукавил. Лидер БДТ строил репертуарную политику театра, исходя из своей общей художественной программы, не слишком заботясь

проблемами занятости конкретных артистов, даже самых крупных, вынужденных годами играть вторые роли в спектаклях, которые Товстоногов считал первостепенными для БДТ. «Ждите», — говорил Товстоногов своим артистам. И судьбы их складывались по-разному, кто-то, как Евгений Лебедев, Ефим Копелян, Татьяна Доронина, Олег Басилашвили, Сергей Юрский, Владислав Стржельчик и др., «дождались» и сыграли ключевые роли в товстоноговских спектаклях — роли, которые стали этапными и в их артистической судьбе; а кто-то, как, например, Олег Борисов (1929–1994), так и не дождался больших ролей и покинул БДТ.

Товстоногов руководил БДТ железной рукой, не терпел конкуренции и рядом с собой позволял быть только тем режиссерам, которые готовы были быть подмастерьями при мастере. Когда С. Юрский (1935–2019) стал претендовать быть в БДТ не только актером, но и режиссером (спектакль «Мольер» по М. Булгакову, 1974), Товстоногов поставил своего артиста перед жестким выбором: либо быть в театре только актером, либо — из БДТ уходить. И Юрский перебрался в Москву. И дальнейший творческий путь артиста показал правоту Товстоногова: Юрский-режиссер ставил вполне качественные спектакли, но сколько-нибудь серьезных свершений в качестве постановщика так и не достиг, в отличие от Юрского-актера.

Во время телевизионной встречи Товстоногова в Концертной студии Останкино (1983) актер Московского театра драмы и комедии на М. Бронной Лев Дуров (1931–2015) спросил лидера БДТ, как он относится к широко распространившейся в 1970-е — начала 1980-х годов тенденции, когда за театральную режиссуру брались актеры (не избежал такого соблазна и сам Л. Дуров). Товстоногов ответил, что такая тенденция говорит лишь о слабости режиссуры, низкий уровень постановочного мастерства режиссеров как таковых порождал у актеров иллюзию, что они смогут поставить спектакль «не хуже». Однако умение поставить посредственный спектакль не имеет никакого отношения к искусству режиссуры.

Приверженность Товстоногова психологическому театру вовсе не означало сосредоточенность только на наследии Станиславского, лидер БДТ не зря в 1938 году пожимал руку Мейерхольда. Фрагменты из музыкальных спектаклей Товстоногова (номер «До свидания, мальчики» по песне Б. Окуджавы в спектакле «Зримая песня» (1965); музыкально-пластические сцены «Ханумы» (1973), «Истории лошади» (1975) и оперы-фарса «Смерть Тарелкина» (1984) и др.) могут служить свидетельством, какого уровня мастерства в использовании пластики добивался лидер БДТ от своих учеников ЛГИТМиКа и от артистов своего театра.

В 1959 году Товстоногов поставил спектакль «Варвары» по одноименной пьесе М. Горького. Вместо нейтрального авторского определения жанра «сцены из провинциальной жизни» режиссер последовательно строил сценическое действие в жанре *трагикомедии*. Изображение *варварства* провинциальной жизни достигалось тем, что каждый из персонажей представлял тот или иной вариант дикаря. Инженер Цыганов (В. Стрельчик), встретив на улице провинциального городишка свою петербургскую приятельницу Лидию, удивленно произносил: «Как, вы здесь, среди туземцев, на Огненной земле?!» И герой В. Стрельчика, как мог, пытался цивилизовать аборигенов — ранее они предпочитали водку, а Цыганов пробовал приобщить их к шартрезу... Варваром выступала и Надежда Монахова (Т. Дорониная), которая была по-детски чиста душой и жаждала большой и подлинной любви; вот только представления ее о жизни были почерпнуты из бульварных романов и плохо соотносились с реалиями жизни. Героиня Т. Дорониной не замечала, что она была жестока, как часто жестокими бывают дети, просто не понимая, что причиняют боль. Все мужчины родного города для нее давно перестали существовать, поскольку не соответствовали ее идеалу, а мужа своего, Маврикия Монахова (Е. Лебедев), Надежда называла «покойником» — для нее он давно «умер». Мгновенно влюбившемуся в нее Цыганову героиня Т. Дорониной без обиняков говорила, что он старый, слабый, а «силу в лавочке не купишь». Поэтому так важна была фигура второго инженера, Черкуна, приехавшего в провинциальный город строить железную дорогу. О себе Черкун говорил, что вырос он в бедности и жаден до всего — до денег, до еды, до женщин. Увлечшись Лидией, Черкун тут же заявлял своей жене, что он более ее не любит и жить с ней не будет. С первых же минут встречи Черкун поразил Надежду, покорила ее. Это невозможно сыграть, актер должен был обладать особыми природными данными, позволявшими ему оказывать подобное воздействие на женщин. В труппе БДТ такого актера не было, роль пробовал репетировать Кирилл Лавров (1925–2007), но Лавров мог с успехом играть роли сильных социальных героев, а вот любовные сюжеты не слишком давались актеру. Зато именно Лавров подсказал Товстоногову, кто мог бы сыграть роль Черкуна. Отец Кирилла, Юрий Сергеевич Лавров (1905–1980) был ведущим актером и художественным руководителем Киевского театра русской драмы имени Л. Украинки. Будучи в Киеве и навещая отца, Лавров обратил внимание на артиста театра, выпускника Щепкинского училища Павла Луспекаева (1927–1970), широкому кругу зрителей хорошо известного по роли Таможенника в фильме В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (1970). Легенда гласит, что стоило Луспекаеву войти в помещение, где были женщины,

как последние реагировали на уровне психофизиологическом — они словно бы «подбирались» внутренне и внешне, настолько силен был мужской магнетизм артиста. Согласно другой легенде, существовал широкий слой публики, который много раз ходил смотреть спектакль «Варвары» ради сцены поцелуя Черкуна и Надежды.

Спектакль «Варвары» показал, что для театра Товстоногова необходимы актеры, обладавшие *яркой индивидуальностью*, иначе невозможно сыграть героев М. Горького, любимого автора лидера БДТ, потому что многие горьковские герои представляли собой крупные и яркие фигуры, хотя чаще всего выступали персонажами откровенно отрицательными, как те же Цыганов, Черкун или Редозубов (В. Полицеймако). Такие особенности коллекционирования актеров приводили к тому, что в спектаклях Товстоногова, которые он рассматривал как важнейшие в его сценической практике, почти никогда не было вторых составов, потому что невозможно найти второго Лебедева, второго Копеляна, второго Юрского, второго Басилашвили — и т. д.

О Товстоногове-режиссере часто говорят, что ему присуще *романное мышление*, что сценическое содержание его спектаклей настолько обширно, словно бы перед нами не постановка пьесы, а широкое романное полотно. Товстоногов вслед за Мейерхольдом не ставил просто пьесу. Разница была в том, что Мейерхольд, исходя из символистского мироощущения, ставил не ту или иную пьесу некоего автора, но весь *художественный мир* этого автора. Наиболее известна история с гоголевским «Ревизором», когда Мейерхольд заявлял, что ставит не просто гоголевскую пьесу, но ставит *всего* Гоголя. Товстоногов, как мы уже знаем, был *социальным художником*, он также не ограничивался материалом пьесы, но при постановке спектакля опирался на те жизненные реалии, на основе которых выросла пьеса, привлекая для постановки дополнительный жизненный материал.

В качестве примера хорошо подходит работа над спектаклем «Пять вечеров» (1959; Ильин — Е. Копелян, Тамара — З. Шарко, Павлик — К. Лавров, Катя — Л. Макарова) по одноименной пьесе А. М. Володина. Согласно сталинской (и, шире, советской) модели человека последний воспринимался как строитель коммунизма, и уже только поэтому советский человек не мог быть несчастлив. Новизна володинской пьесы заключалась в том, что драматург осмелился заявить, что советскому человеку этого недостаточно. Тамара прекрасный работник на производстве и активный общественный деятель, но при этом — она несчастна.

«Современнику» с его гражданским и нравственным пафосом подобное понимание проблематики володинской пьесы было чуждо, неудачу

спектакля «Пять вечеров» 1959 года признавал О. Н. Ефремов, сыгравший роль Ильина (Тамара — Л. Толмачева). В «Современнике» получилась сказка для взрослых — влюбленных разделила война, но, пройдя множество злоключений, они счастливо соединились.

Не близки были новые мотивы «Пяти вечеров» и Товстоногову с его интересом к социальным аспектам сюжета. Но лидеру БДТ удалось другое — он камерное содержание володинской пьесы сопоставил с трагическими судьбами страны. Товстоногова заинтересовало, почему разлука влюбленных длилась семнадцать лет, почему Ильин так и не закончил институт и работает шофером на Севере. Режиссер предположил, сто Ильин мог быть репрессирован и долгие годы не имел права покидать Север. В самой пьесе было не так много материала для подобного толкования драматического материала, но тут на помощь пришла именно специфика артистической индивидуальности Ефима Копеляна — актера, умевшего на сцене содержательно молчать, играть без текста.

Спектакль «Пять вечеров» дает возможность показать, как специфически сказывается пристрастие Товстоногова к большому стилю и соответствующей театральности при работе над достаточно локальным и камерным материалом, представляемом володинской пьесой. Все, кто видел фильм Н. Михалкова «Пять вечеров» (1979; Мосфильм, Первое творческое объединение), не могли не обратить внимание на обстановку комнаты Тамары, где подробно и скрупулезно воспроизведены все детали и подробности быта 1950-х годов: телевизор с водяной линзой, вязанные белые салфетки, белые фигурки слоников и т. д. Ничего подобного не было в товстоноговской постановке, в начале спектакля сам Товстоногов читал по трансляции ремарку Володиной о том, что должно было находиться на сцене, но на планшете располагалось минимум деталей (прием «часть вместо целого»), ровно те и столько, чтобы создать необходимую атмосферу действия. Так, в первой сцене, где через окно квартиры Зои Ильин узнает дом, где жила Тамара, на сцене располагалась лишь разложенная тахта, которая намекала на характер отношений Ильина и Зои.

Как уже говорилось выше, театральная оттепель 1960-х породила интерес к утраченным формам условного театра 1920-х — 1930-х годов. Главная историческая миссия Товстоногова заключалась именно в том, что из всех театральные деятели 1960-х годов он в наибольшей степени был готов послужить связующим звеном между театром 1960-х годов и сценическими достижениями В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова и др.

Можно предположить, что Товстоногов весьма удивился бы, узнав, что его причисляют к художникам-постмодернистам. Между тем,

Е. И. Горфункель в монографии «Режиссура Товстоногова» (СПб., 2015) утверждает, что поставленный в 1955 г. на сцене Театра драмы им. А. С. Пушкина (ныне — Александринского театра) спектакль по «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского был *спектаклем*, сделанным Товстоноговым *по модели*. Вводимый Горфункель термин «спектакль по модели» (или «спектакль, сделанный по модели») исключительно важен именно для изучения постановочного метода таких режиссеров второй половины XX в., как Г. А. Товстоногов, Ю. П. Любимов, А. В. Эфрос, М. А. Захаров и др., то есть режиссеров, постановочные почерки которых в своих существенных чертах прошли становление и в целом сложились задолго до крушения СССР. И чье творчество, казалось бы, не имело и не могло иметь никакого отношения к постмодернизму.

Горфункель формулирует содержание предложенного ею термина так: «Модель, или образец — виденный и запечатлевшийся в памяти спектакль или спектакли предшественников или современников. Модель — это и индивидуальная память, и общее представление, сценический канон. Как понятие “модель” не совпадает с понятиями реконструкции, копии. В театральном искусстве модель — точка отсчета для очередного витка интерпретации. Впечатления такого рода становятся информацией-толчком для собственного творчества. Моделирование, уточним, не является копированием, потому что в большинстве случаев мастер противопоставляет себя источнику. Противопоставление в моделировании может стать отчуждением. ... Моделировать в случае Товстоногова — означает продолжать и спорить. Правильно говорить о полезном вдохновении, которое помогает найти свой подход к материалу, опираясь на традицию, развивая ее, а не стремясь ее разрушить. ... Моделирование ... нисколько не ущемляло авторства Товстоногова — напротив, это было утверждением собственного сценического языка, в котором важнее всего было не слепое копирование шедевра, а нахождение личного ключа к тому, что породило шедевр предшественника. В общем перечне спектаклей Товстоногова есть такие, в которых особенно ясно просматривается модель, это ... “Оптимистическая трагедия”, “Три сестры”, “Ханума”, “Пиквикский клуб”. В других, например, в “Дачниках”, лишь отдаленно чувствуется переключка с А. М. Лобановым» [1]. «Оптимистическая», по мнению Горфункель, стала «первым *постмодернистским* театральным опытом Товстоногова (курсив мой. — А. Р.)» [2].

Горфункель корректно избегает термина «ремейк» (или — «римейк», от англ. remake — букв. *переделка*; ремейк — новая версия или интерпретация ранее изданного или существовавшего произведения, который выступает в качестве *образца* для подражания, продолжения или развития

заложенных в нем свойств и качеств; или, наоборот — спора, полемики, отрицания). Хотя совершенно очевидно, сколь много общего у постмодернистского определения «ремейк» с «моделированием» по Горфункель, термин «спектакль по модели» хорош там, где исследуется творчество художников, которые могли мыслить себя как угодно — новаторами или архаистами, модернистами или традиционалистами, но их творчество объективно проистекало в контексте постмодернистской эпохи — вне зависимости от того, знали о том сами художники или нет, как это произошло с советскими творцами второй половины XX в.

1962 год, «Горе от ума» (режиссер и художник Г. А. Товстоногов; Чацкий — С. Юрский, Софья — Т. Дорониная, Молчалин — К. Лавров). Режиссер стремился освободить комедию от многочисленных сценических наслоений. Спектакль — по модели Мейерхольда, следование «Горе уму» и полемика с мейерхольдовской постановкой 1928 года. Чацкий у Товстоногова, как и у Мейерхольда — не декабрист. Лирический посыл «Горе уму» — художник тут никому не нужен. В качестве эпиграфа к спектаклю 1962 года было выбрано высказывание А. С. Пушкина «Догадал меня черт родиться в России с душой и талантом», эпиграф был снят по цензурным требованиям, но суть товстоноговского спектакля оставалась в соответствии с мыслью Пушкина. Чацкий Юрского был молодой современный человек с душой и талантом, на образ Чацкого работала и рано закрепившаяся за артистом слава чтеца, знатока поэзии. В финале, когда все иллюзии пали, когда выяснилось, что именно Софья объявила Чацкого сумасшедшим, герой Юрского падал в обморок. Назначение К. Лаврова на роль Молчалина соответствовало приему, который Мейерхольд называл «парадоксальной композицией». В противовес хорошо всем известной со школьной семьи фигуры «угодника» Молчалина герой К. Лаврова представал человеком умным, сильным, опытным, про таких в Советском Союзе говорили «умеет жить». В эпизоде прямого столкновения Чацкого и Молчалина герой К. Лаврова откровенно жалел юношу, который мало разбирался в реалиях жизни. Молчалин Лаврова искренне предлагал свою помощь Чацкому Юрского, готов был познакомить его с нужными людьми, показать, как работают жизненные механизмы, научить, как надо жить. Именно ум героя К. Лаврова был способен, по выражению Софьи, «семейство осчастливить». Стоит ли удивляться, что героиня Т. Дорониной выбирала Молчалина-Лаврова, а не Чацкого-Юрского?

1965 год, «Три сестры» А. П. Чехова (режиссер Г. А. Товстоногов, художник Софья Юнович). Спектакль сделан по модели В. И. Немировича-Данченко, сделан как продолжение и спор с постановкой МХАТа 1940-го года. В противовес «мужественному Чехову»

Немировича-Данченко — «жестокий Товстоногов», требовательный по отношению к чеховским персонажам (тема личной ответственности героев и трагической вины). В. В. Дмитриев в спектакле МХАТа 1940-го года так и не смог отказаться от павильона, а Софья Юнович — сумела, спектакль игрался в условном пространстве, минимально заполненном предметами (знаком помещичьего дома выступала классическая колонна, которая ничего не держала). Художница не только женщин обеспечила корсетами, но и мужчин-офицеров, чтобы добиться выправки кадровых военных. Есть и заимствования у Мейерхольда: несколько важнейших сцен (Вершинин и Маша; Ирина и Тузенбах; финальная сцена трех сестер) игрались на выдвинутых фурках. Спектакль показал силу труппы, собранной Товстоноговым: Вершинин — Е. Копелян, Маша — Т. Дорониная, Ирина — Э. Попова, Ольга — З. Шарко, Тузенбах — С. Юрский, Соленый — К. Лавров, Андрей Прозоров — О. Басилашвили, Наташа — Л. Макарова, Кулыгин — В. Стрельчик, и др.

1966 год, «Мещане» М. Горького (режиссер и художник Товстоногов). Спектакль принес лидеру БДТ вторую после «Оптимистической трагедии» Ленинскую премию. Атмосфера скандала как пародийная замена трагедии. Абсурдистские мотивы, в том числе — музыкальные (повторяющийся балабачный мотив — вариации на тему «Ах вы сени, мои сени...») Ритуальный порядок жизни семьи Бессеменова и разрушение этого ритуала детьми (норовят первыми сесть за стол, оказывают непослушание старшим, не хотят жить по-старому — а по-новому жить не могут). Трагикомический характер фигуры «мещанского короля Лира» Бессеменова. «Дегероизация» приемного сына Бессеменова Нила (К. Лавров): рабочий в паровозном депо, пролетарий («Наш паровоз вперед лети, в коммуне остановка...»), фигура которого противопоставлена М. Горьким мещанству, у Товстоногова воспринималась не как фигура будущего, но как парафраз «грядущего хама». Герой К. Лаврова не испытывал ни малейшей признательности к приемным родителям, уходил из дома легко и без сожалений. В ролях: Бессеменов — Е. Лебедев, Татьяна — Э. Попова, Петр — В. Рецетор, Перчихин — Н. Трофимов, Тетерев — П. Панков, и др.

Литература

1. Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.
2. Варламова А. П. Актеры БДТ // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 558–604.

3. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Изд-во «Левша. Санкт-Петербург», 2015. 528 с.
4. Кулешова В. Н. Эдуард Степанович Кочергин. Л.: Художник РСФСР, 1990. 248 с.
5. Рыбаков Ю. С. Г. А. Товстоногов: проблемы режиссуры. Л.: Искусство, 1977. 143 с.
6. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 343 с.
7. Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. М.: Искусство, 1990. 464 с.
8. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
9. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 книгах. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1984. Кн. 1. О профессии режиссера. 304 с.; Кн. 2. Статьи и записи репетиций. 368 с.
10. Хмелева Надежда. Художники БДТ, 1919–2006 / Н. П. Хмелева. СПб.: Русская классика, 2006. 318 с.

Контрольные вопросы

1. Какие факты биографии Товстоногова представляются вам интересными и содержательными?
2. Каких вы знаете актеров, помимо уже упомянутых, которых Товстоногов специально приглашал в БДТ на конкретные роли?
3. В ряде спектаклей («Горе от ума», 1962; «Мещане», 1966; и др.) Товстоногов выступал не только режиссером, но и художником постановки. Как вы поняли, было ли это только стремлением подражать Мейерхольду, который в 1920-е — 1930-е годы часто брал на себя функции художника спектакля, или же в товстоноговских спектаклях режиссер действительно выступал как художник? И если это так, то в каком смысле?
4. Какие телевизионные версии спектаклей Товстоногова вам удалось посмотреть («Мещане», «Ханума», «Балалайкин и Ко» (в «Современнике»), «Дачники», «Дядя Ваня», «История лошади», «Последний пылкий влюбленный», «Смерть Тарелкина» и др.)?

Примечания

1. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Изд-во «Левша. Санкт-Петербург», 2015. С. 200–201.
2. Там же. С. 202.

Ю. П. ЛЮБИМОВ И ТЕАТР НА ТАГАНКЕ В 1960-Е ГОДЫ

Ю. П. Любимов (1917–2014) театральную карьеру начинал как актер Театра имени Евг. Вахтангова — актер успешный, в театре востребованный, много игравший, в том числе — в советских пьесах, и оттого выработал устойчивое отвращение к советской драматургии. При выборе исходного литературного материала Любимов отдавал предпочтение поэтическим произведениям и прозе, которые были переработаны в сценарии *многоэпизодного спектакля*, построенного по *монтажным принципам*. В тех случаях, когда в основу спектакля была положена пьеса, как, например, «Добрый человек из Сезуана» (1964), «Жизнь Галилея» (1966), «Тартюф» (1968), «Час пик» (1969) и др., на ее основе также выстраивается многоэпизодная структура спектакля. Как следствие, большая часть актеров труппы Театра на Таганке играли небольшие или эпизодические роли и широкой публике были мало известны. Артистическая популярность В. Высоцкого, В. Золотухина, А. Демидовой, И. Бортника, С. Фарады и других имела кинематографические корни. Специфическое использование актерского материала приводило к тому, что таганковцы искали дополнительные возможности для творческой реализации, из труппы Театра на Таганке вышли поэты В. Высоцкий и Л. Филатов; писатели А. Демидова, В. Золотухин, В. Смехов; режиссеры А. Вилькин, И. Дыховичный, В. Смехов, Л. Филатов; и т. д. Такая важнейшая для истории Таганки актриса, как З. Славина (1940–2019), в кино практически не снималась и за рамками профессионального сообщества мало известна.

На актерском курсе Училища имени Б. Щукина, которым руководил Любимов, уже с 1963 года в качестве дипломного спектакля играли постановку по пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана». После выпуска любимовского курса в 1964 году стало очевидным, что на основе данного курса может быть создан новый театр.

Любимов со своими учениками пришел в скромный Театр драмы и комедии, располагавшийся на Таганской площади. Этот район на тот момент славился отнюдь не театром, а Таганской тюрьмой, но любимовская команда ситуацию радикально поменяла. В Театре драмы и комедии была своя труппа, в которую входили, например, такие артисты, как выпускник Щукинского училища 1959 года В. Смехов (р. 1940); очередным режиссером работал П. Н. Фоменко (1932–2012); кто-то, как Смехов, прижился в новом коллективе, кто-то, как Фоменко, остался работать на какое-то время, а потом покинул Таганку, кто-то уходил сразу. Труппу пополняли люди со стороны: пришел выпускник Школы-студии МХАТ 1960 года В. Высоцкий (1938–1980), из Тульского областного театра драмы

имени М. Горького пришел актер и театральный режиссер Р. Джабраилов (1932–2022) — и т. д.

Любимов открыл Театр на Таганке «Добрый человеком из Сезуана» (1964; художник — Б. Бланк; Шен Те — З. Славина, Янг Сун — Н. Губенко, Ванг — А. Эйбоженко, и др.).

Легендарной стала история, согласно которой Любимов повесил в коридорчике, напротив входа в свой кабинет, портреты К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова и Б. Брехта. Но в контексте изучения истории русского театра второй половины XX и начала XXI веков данные портреты дают возможность проследить, какие традиции русского режиссерского театра 1920-х — 1930-х годов использовал Любимов при формировании собственного режиссерского метода.

Портрет Станиславского в данном ряду, пожалуй, был лишним. Сценическое новаторство Таганки в эпоху оттепели 1960-х годов именно в том и заключалось, что, формально отдавая дань Станиславскому (вешая его портрет), Любимов в плане искомого способа существования актера опирался уже не на систему Станиславского и не являлся адептом бытового и психологического театра.

Мейерхольд, как известно, первым в России противопоставил театру жизненных соответствий программу Условного театра. Маска как основа играемого актером характера, опора актерской пластики и речи на музыку и прежде всего на ритм как главное средство воздействия на публику, монтажные принципы композиционных построений (монтаж аттракционов, монтаж многоэпизодных действенных структур, мотивно-тематический монтаж, аналогичный музыкально-драматическим структурам).

Выходец из вахтанговской сценической традиции, Любимов прежде всего интересовался Е. Б. Вахтанговым как основоположником *системы игрового театра*, которая была заложена последней вахтанговской театральной работой — спектаклем «Принцесса Турандот», который был поставлен силами Третьей (вахтанговской) студии МХАТ в 1922 году по одноименной пьесе К. Гоцци.

В этой сценической работе Вахтангов отказался от основы основ системы Станиславского — от принципа «я в предлагаемых обстоятельствах роли» (или, по другой формулировке — от принципа «идти к роли от себя»). Другими словами, Вахтангов заменил проживание как способ сценического существования актера другим способом — игровым, когда актер не перевоплощается в персонаж, а играет, изображает его (в терминах Станиславского — представляет персонаж) и, при необходимости, может играть отношение к персонажу. Существует видеозапись фрагмента спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» (1965; сценическая

композиция по одноименной книге Д. Рида), где В. Высоцкий играл А. Ф. Керенского, который на момент Октябрьской революции 1917 года исполнял обязанности главы Временного правительства. По видеоролику вполне очевидно, что Высоцкий не просто играл Керенского, но вполне явственно играл и свое отношение к собственному герою, а именно — презрение и отвращение к этому прожектеру и болтуну, волею исторической судьбы оказавшемуся на вершине политических и общественных процессов в период между двух революций 1917 года — Февральской и Октябрьской.

В игровом театре и сценография становилась игровой, поскольку самые обычные предметы (стол, стул, табурет и пр.) при игре с ними актера могли трансформироваться во что угодно (конкретные примеры — при разборе отдельных спектаклей).

Бертольд Брехт (1898–1956) при создании собственной театральной системы опирался и отталкивался от вахтанговской системы игрового театра. Главное в театре, по Брехту — это *мысль*, которая сценой должна быть донесена до зрителя. Но традиционный театр, который Брехт называл *аристотелевским*, не был способен выполнить достойно такую задачу. Законы такого театра были определены еще Аристотелем и опирались на саморазвитие действия, в котором автор как бы не участвует. Персонажи наделяются характерами и сталкиваются в конфликте, каждый герой стремится к собственной цели, разнонаправленные поступки действующих лиц диктуют последующие коллизии. Брехт не доверял способности зрителя считать содержание, заложенное в действенной структуре спектакля, ему хотелось напрямую обращаться к публике, чтобы непосредственно донести авторскую мысль до зрителя. Такое возможно в эпосе, то есть авторы новелл, повестей и романов, помимо содержания, заключенного в художественную ткань своих произведений, имели возможность непосредственного высказывания. Именно поэтому свой театр Брехт назвал *эпическим*. А средством прямого обращения к публике стали *зонги* (т. е. песни, в немецком языке песня — мужского рода). Хотя зонг исполняется конкретным персонажем, но заключенное в зонге содержание исходит не только и не столько от лица персонажа, сколько от лица автора (в настоящее время — от лица режиссера спектакля).

Брехт следующим образом определял отличие аристотелевского театра от эпического. Аристотелевский театр *показывает* события, эпический — *рассказывает* о них словно бы со стороны. Аристотелевский театр *втягивает* зрителя в события, эпический — делает зрителя сторонним наблюдателем, *остраняет* его (от слова «странный»), *очуждает* его (от слова «чужой»). Наконец, аристотелевский театр апеллирует

к чувствам зрителя, эпический — обращен к разуму зрителя. Иными словами, аристотелевский театр нацелен на пробуждение переживаний публики по поводу тех или иных событий, эпический — призван будить мысль зрителя в связи с изображенными событиями.

В плане способа актерского существования Брехт соединил принципы вахтанговского игрового театра и достижения новейшего для 1920–1930-х годов направления в социальной психологии — теории *социальных ролей*. Общество навязывает человеку разные роли. Во время школьного урока один человек выступает по отношению к ученикам класса в роли *учителя*; они, в свою очередь, по отношению к учителю играют роли *учеников*. Во время вузовской лекции, соответственно, читающий лекцию по отношению к сидящим в аудитории студентам выступает в роли *преподавателя*; они, по отношению к лектору — в роли *студентов*. На улице мы играем роли *пешеходов*. В общественном транспорте мы играем роли *пассажиров*. Исполняя рабочие обязанности, мы выступаем иногда в роли *начальника* по отношению к подчиненным, но в роли *подчиненного* — по отношению к вышестоящему начальнику. И т. д. Социальные роли — это именно *роли*, их характер диктует поведение, костюм (дресс-код) и грим (макияж). Пляжная одежда или манера одеваться на вечеринку в ночном клубе неприемлема для служащих серьезной компании, для которых, как правило, жестко прописано и допустимое в офисе поведение, и стилистика одежды, и требования к прическе (у женщин — к макияжу).

Актер в театре Брехта не перевоплощается в персонаж, но играет, показывает (демонстрирует) своего героя в разных социальных ролях, потому что один и тот же человек может вести себя совершенно по-разному в зависимости от той или иной навязанной ему государством роли или роли, выбранной самим героем. Как известно из некогда популярной песенки, «жениться по любви не может ни один король...» В английской королевской династии есть не один пример, когда женитьба принца на американке выводила его из числа претендентов на престол Великобритании. Хорошо известны примеры, когда человек на службе — грозный начальник, не дающий подчиненным спуска, а в домашней обстановке — милейший и тишайший человек, супруг-подкаблучник и отец, на котором дети порой буквально ездят верхом.

Считается, что в основных своих чертах система Брехта сложилась в 1928 году, когда в Берлине состоялась премьера «Трехгрошовой оперы». Но на российскую сцену брехтовский театр не попал, поскольку открыто условный характер этого сценического искусства был не совместим с временем «великого перелома» и начала строительства сталинской советской империи в 1930-е годы. Например, спектакль А. Я. Таирова и Камерного

театра «Опера нищих» (1930), во-первых, имел мало общего с методологией Брехта, Таирову нужна была не брехтовская «Трехгрошова опера», а материал для арлекинад; и, во-вторых, таировская «Опера нищих», как и немногие другие попытки обращения к Брехту, воспринимались в СССР как постановки формалистские.

Новая волна интереса к творчеству Брехта была порождена гастролями в Москве театра Берлинер ансамбль, которые состоялись в 1957 году под руководством актрисы Елены (Хелены) Вайгель (1900–1971), вдовы Брехта, ушедшего из жизни в 1956 году. Но и попытки на новом историческом этапе обратиться к брехтовской театральной методологии не дали нужного результата, все уперлось в способ существования актера, театр Брехта требовал от исполнителя той манеры игры, которая прямо противоречила установкам Станиславского. Роль на сцене либо распадалась на несколько разных характеров (соответственно разным социальным ролям), либо актер пытался вместить в один характер черты и качества разных социальных ролей своего героя, что приводило к утрате брехтовской сценической специфики. А вот Таганка в работе над «Добрый человек из Сезуана» добилась успеха за счет *парадоксального подхода* к постановке, а именно: Таганка успешно перенесла брехтовскую пьесу на сцену, потому что работала над пьесой не по Брехту, а по Вахтангову, когда актерская игра способна передать и разные модели поведения, и сохранить возможность для лирического высказывания, выступая как представитель театра или современного молодого поколения.

Можно выделить следующие три основные особенности Театра на Таганке:

1. Главный герой Таганки — это *коллективный* герой, театру Любимова присуще *хоровое начало*. Если в центре внимания театра Станиславского находится *индивидуальная* психология (создателя системы интересовало, в чем люди разные), то любимовская Таганка нацелена на *социальную* психологию, то есть вектор интереса направлен не на то, в чем люди разные, а на то, в чем люди *похожи*. Очевидно, что можно говорить о *психологии молодежи*, которая отлична от психологии людей среднего возраста и, тем более, от психологии стариков. Но и в рамках молодежи можно выделить разные социальные пласты, ведь *психология студенчества* отлична, например, от психологии представительниц и представителей *модельного бизнеса*, штурмующих подиумы разного уровня и разной географической привязки. Преподаватели театральных вузов вряд ли будут возражать против следующего наблюдения: психология студентов-актеров отлична от психологии студентов-режиссеров, а те и другие — совсем не похожи на студентов-художников.

Хоровое начало Таганки особенно очевидно по ранним поэтическим спектаклям Любимова. Например, «Павшие и живые» (1965), сценическая композиция на основе стихов поэтов военного поколения. Актеры Таганки присутствовали на сцене именно как современные актеры, некоторые с гитарами или с аккордеоном, они хором или соло декламировали стихи поэтов военного поколения или пели песни на основе их стихов. Когда актер читал стихотворение К. Симонова «Жди меня», он не пытался быть Симоновым или изображать Симонова, актер, оставаясь современным актером, читал стихи военного корреспондента, потому что задача, которую решал театр, была не в том, чтобы показать Симонова или любого другого из поэтов, чьи произведения были включены в сценарную композицию Д. Самойлова, Б. Грибанова и Ю. Любимова, но совместными усилиями создать *коллективный образ* военного поколения.

В спектакле «Жизнь Галилея» по одноименной пьесе Б. Брехта (1966; художник Э. Стенберг, Галилей — В. Высоцкий) по ходу действия хор монахов призывал Галилея к смирению и отречению от своих открытий, а хор пионеров, напротив, призывал к мужеству и стойкости.

В сценической версии поэмы С. Есенина «Пугачев» (1967; художник Ю. Васильев) русский бунт представлен хором актеров-мужчин, чьи костюмы составляли лишь холщовые штаны. И хотя из этой играющей массы невозможно было не выделить Н. Губенко (Пугачев) и В. Высоцкого (Хлопуша), но не эти исполнители определяли суть любимовской постановки — именно игра актерского хора создавала образ «пугачевщины».

В спектакле «Послушайте! по произведениям В. Маяковского (1967; художник Э. Стенберг; композитор Э. Денисов) пять актеров (в разные годы это были Н. Губенко, В. Высоцкий, В. Золотухин, В. Смехов, Б. Хмельницкий и др.) не пытались изображать Маяковского, но читали его стихи. В многосерийном телевизионном фильме Первого канала 2005 года «Есенин» С. Безруков с большим или меньшим успехом играл Есенина-человека. Но как сыграть Есенина — великого русского поэта? Хор актеров Театра на Таганке не играл Маяковского-человека, но посредством исполнения его стихотворных произведений создавал образ Маяковского-поэта в полном соответствии с утверждением Маяковского: «Я — поэт. Этим интересен».

Аналогичным образом был поставлен спектакль «Товарищ, верь» по пьесе Л. Целиковской и Ю. Любимова (1972; художник Д. Боровский). Участники актерского хора не пытались гримироваться под Пушкина или как-то еще изображать поэта-человека, но через стихи и другие произведения Пушкина, а также различные документы, связанные с ним, создавали образ Пушкина-поэта.

Наконец, в «Гамлете» (1971; художник Д. Боровский) функцию актерского хора выполнял исполнитель главной роли — В. Высоцкий как обладатель *маски* поэта-бунтаря, которого то несут куда-то «кони привередливые», но который во время «охоты на волков», как герой его песни, способен «выйти из повиновения» и прорваться за флажки. Высоцкий создавал образ Гамлета из подворотни, Гамлета в джинсах и свитере, который выступал от лица того огромного социального пласта поклонников творчества поэта-барда. Именно поэтому играть эту роль в Театре на Таганке мог только Высоцкий, а с его смертью прекратил существование и сам спектакль. Многочисленные истории о том, что Любимов якобы хотел заменить Высоцкого на Золотухина, не вызывают доверия, поскольку маска Золотухина-Бумбараша превратила бы «Гамлет» в совсем иную сценическую историю.

2. Спектакли Любимова обладали устойчивой структурой, которая была очерчена в вахтанговской «Принцессе Турандот» 1922 года: пролог, в котором актеры выходят на сцену как актеры и в ходе игры задают ее правила; разыгрывание действия по заданным правилам; эпилог, в котором актеры подводят итоги игры.

В прологе «Доброго человека из Сезуана» задаются правила игры, соответствующие уличному театру, а завершение истории, исполненной в манере уличных представлений, превращало эпилог в протест против безрадостного финала: «Плохой конец заранее отброшен, / Он должен, должен, должен быть хорошим...»

Пролог спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» начинался уже на улице, перед театром, и фойе театра, где зрителей встречали артисты Таганки, одетые как матросы, солдаты, работницы и работники времен революции, у входа вместо билетеров стояли солдаты-часовые, и, как это было с пропусками в Смольный, зрители накалывали свои билеты на штыки часовых. И далее разворачивалось представление в духе зрелищ первых лет революции.

Галилей В. Высоцкого из любимовского спектакля «Галилей», как и исторический Галилей, отрекался от своего открытия, но, в соответствии с изначальным посылом «Доброго человека...», «Плохой конец заранее отброшен, / Он должен, должен, должен быть хорошим...», и на сцене появлялся хор пионеров, каждый из них в одной руке держал школьный глобус, а другой — вращал его, выражая общий посыл — она же (планета Земля) вертится...

В прологе спектакля «А зори здесь тихие...» по повести Б. Васильева (1971; художник Д. Боровский) зрители при входе в зал должны были раздвинуть плотно завешенные грубым брезентом занавесы входных

проемов, то есть буквально и непосредственно прикоснуться к материалу войны. Одежда сцены тоже была изготовлена из брезента, на полотне задника была изображена композиция, сделанная из отпечатков шин. В своей книге «Убегающее пространство» Давид Боровский рассказал, как он ездил с помощниками на автобазу и как они подбирали покрывающие разного размера и разного рисунка протектора. В окончании собственно действия на сцене спектакль еще не заканчивался, когда зрители спускались по лестнице в гардероб, их встречали расставленные на ступенях гильзы от артиллерийских снарядов по числу погибших девушек — гильзы, превращенные в светильники, своеобразные вечные огни памяти.

В прологе «Гамлета» традиционный занавес открывался один раз и далее по ходу спектакля не использовался. Сцена была открыта до белой задней стены, замыкающей коробку сцены. К этой стене были прислонены старинные клинки — полумечи-полушпаги, которые непосредственно не использовались, сцена поединка Гамлета и Лаэрта была решена в условно-пластической манере. По центру планшета, прислонившись к задней стене, сидел В. Высоцкий-актер с гитарой и наигрывал на ней какую-то мелодию из собственных песен. Высоцкий-актер вставал, выходил на авансцену в узкий свет прожектора (театральной световой пушки) и исполнял песню на стихи Б. Пастернака «Гул затих, я вышел на подмостки...», которая и задавала правила последующей игры: судьба Гамлета известна, весь вопрос заключался в том, как он встретит свою участь. Здесь же, почти на авансцене, была убрана часть настила, и могильщики (Ф. Антипов и С. Фарада) по ходу всего спектакля копали могилу для Гамлета, выбрасывали на планшет настоящую землю; при этом они периодически делали «перекуры», расстилали на сцене мятую газету, выставляли бутылку водки и стаканы, выкладывали закуску; наконец, время от времени комментировали происходящее. Предполагалось, что в финале герои Ф. Антипова и С. Фарады должны были похоронить погибшего Гамлета и с чувством хорошо выполненной работы отправиться домой. Финал с могильщиками не пропустила цензура, и завершать действие пришлось такому странному «действующему лицу», как занавес Давида Боровского (подвешенное на штанкет полотно, связанное из довольно толстых шерстяных «нитей» и имеющее три степени свободы: штанкет мог вращаться в горизонтальной плоскости вокруг своего центра, двигаться влево и вправо или вперед и назад). Занавес, расположенный по отношению к публике в профиль, перемещался, словно очищая пространство сцены, из кулисы в кулису и, тем самым, ставил точку в сценической истории.

3. Условный метафорический характер творчества Театра на Таганке.

Выше уже приводился пример такой сценической метафоры — финал спектакля «Галилей», где метафорически выражена мысль о том, что, вопреки малодушию Галилея, Земля вертится, и значение открытия ученого — куда выше его слабости.

В спектакле «Пугачев» актеры на сцене играли с двумя типами предметов — цепями, символизирующими порабощение, и топорами, выступающими метафорой бунта. С помощью большой деревянной колоды, поставленной вертикально, и топора можно разыграть сцену казни. Но если два топора воткнуть в верхнюю часть колоды ручками вперед, но с небольшими углами в сторону, то можно было получить трон Пугачева — и т. д.

В постановке «Живой» по повести Б. Можая (1968, публике показана в 1989 году; художник Д. Боровский) надо было показать, что у колхозника Федора Кузькина (В. Золотухин) большая многодетная семья. На авансцене в центре была фронтально по отношению к залу поставлена скамья, на нее садились исполнители ролей Федора и его жены, их взгляды были направлены в публику. Повернули головы друг к другу, поцеловались — на сцену вышел мальчик, поцеловались еще — вышел другой; и т. д.

Важное значение для развития метафоричности сценического искусства Театра на Таганке внес художник Давид Боровский, оформивший «Живого», а непосредственно на подмостках Таганки дебютировавший в 1969 году в спектакле «Мать» (инсценировка Ю. Любимова и Б. Глаголина романа М. Горького). В манере работы художника можно выделить следующие черты. Он крайне редко прибегал к рисункам и эскизам, мыслил параметрами *трехмерного пространства* и пробы вариантов будущего оформления сцены делал прямо на *макете*, прикидывая соединение разных элементов конструкции. Боровский — *минималист*, он предпочитал *единую сценическую установку*, но обладающую возможностью *трансформации* и рассчитанную на *взаимодействие с актером*.

Вот характерная работа Боровского в спектакле 1969 года «Час пик» (инсценировка В. Смехова по пьесе Е. Ставинского). Пустое пространство сцены. На заднем плане время от времени проносилась кабина лифта, но не вертикально, вверх или вниз, как положено лифту, а горизонтально — слева направо или наоборот. Высоко в колосниках был подвешен маятник, его нижняя часть совсем немного не доставала до планшета сцены и была оформлена как циферблат часов: на стержнях-радиусах располагались латинские цифры от одного до двенадцати. Маятник имел две степени свободы: он мог колебаться традиционным образом, слева направо или наоборот, а мог — вперед и назад или наоборот. Жизнь

главного героя (Л. Филатов), его жены (Н. Сайко) и их окружения радикально менялась, потому что у героя Филатова диагностирован рак, при этом их игра с маятником, когда либо герой Филатова, либо героиня Сайко запрыгивали на маятник и качались на нем можно было интерпретировать как попытку «оседлать» время, «овладеть им».

Литература

1. Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.
2. Боровский Давид. Убегающее пространство. М.: Эксмо, 2006. 431 с.
3. Боровский Давид. Макеты: Альбом. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015.
4. Гаевский В. М. Флейта Гамлета: Образы современного театра. М.: В/о «Союзтеатр»СТД СССР, 1990. 352 с.
5. Кречетова Р. П. Трое: Любимов. Боровский. Высоцкий. М.: АСТ-ПРЕСС-СКД, 2005. 336 с.
6. Мальцева О. Н. Актер театра Любимова. СПб.: ЛенНап, 1994.
7. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова. Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке, 1964–1998 / Российский институт истории искусств. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
8. Мальцева О. Н. Любимов. Таганка. Век XXI. СПб.: Б.и., 2004.
9. Мальцева О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод. М.: АСТ, М.: АСТ, 2010. 416 с.
10. Мальцева О. Н. Актер театра Юрия Любимова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 646–692.
11. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 343 с.
12. Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. М.: Искусство, 1990. 464 с.
13. Смелянский А. М. Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра семидесятых годов. М.: Искусство, 1981. 367 с.
14. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.

Контрольные вопросы

1. Знаете ли вы Любимова-киноактера? Какие фильмы с участием Любимова вы можете назвать? Какого рода роли сыграны им в этих картинах?
2. Каких актеров «ранней» Таганки вы знаете? Что могли бы о них сказать?

3. Как бы вы могли охарактеризовать сценографическую манеру Д. Боровского?
4. Кого из художников, работавших в Театре на Таганке, вы знаете? Как могли бы их характеризовать?
5. Как вы поняли значение актерского хора в Театре на Таганке?
6. В спектакле «Гамлет» Любимов использовал для исполнения главной роли маску В. Высоцкого — поэта и барда. Как вы поняли, из чего «сделана» эта маска и что она из себя представляет?
7. Оформление Д. Боровского к спектаклю «А зори здесь тихие...» считается классикой сценографии мирового театра. Что вы об этом знаете? Что можете рассказать о взаимодействии единой сценической установки Боровского и игры актеров в этой постановке?

А. В. ЭФРОС В 1960-Е ГОДЫ

Анатолий Васильевич Эфрос (1925–1987) в 1943 году поступил в студию Ю. Завадского и проучился год как актер, а в 1944 году перешел на режиссерский факультет ГИТИСа, где учился в классе Н. В. Петрова (1890–1964) и М. О. Кнебель (1898–1985). Сам Эфрос считал себя учеником А. Д. Попова (1892–1961). Имя В. Э. Мейерхольда было под запретом, но кое-какие сведения о нем Эфрос получил от Н. В. Петрова, который с Мастером пересекался еще до революции, когда работал в Александринском театре и выступал под псевдонимом Коля Петер на сценах «Дома интермедий», «Бродячей собаки», «Привала комедиантов» и других петербургских театров подобного типа. В годы учебы мейерхольдовские идеи не казались Эфросу актуальными, но они не пропали даром, интерес к театральной условности проявит себя на рубеже 1950-х — 1960-х годов. Непосредственно в годы учебы Эфрос специально занимался с М. О. Кнебель, которая, опираясь на поздние идеи К. С. Станиславского, активно разрабатывала метод действенного анализа. Работу этюдным методом Эфрос возьмет на вооружение для работы с актером.

Профессиональную карьеру Эфрос-режиссер начинал в Рязанском драматическом театре (1951–1953). С 1954 года перешел в Центральный детский театр (ЦДТ), который с 1955 года возглавила М. О. Кнебель. С 1964 по 1966 годы Эфрос — главный режиссер Московского Театра имени Ленинского комсомола. С 1967 и по 1984 годы Эфрос работал в Театре на М. Бронной. С 1984 по 1987 годы — главный режиссер Театра на Таганке.

Ранее уже говорилось, что режиссура складывается из мироощущения и миропонимания художника, они определяют сюжеты, к которым тяготеет режиссер, и постановочной техники, с помощью которой режиссерские сюжеты воплощаются на сцене.

В случае с Эфросом имеет смысл начинать именно с режиссерской техники. Автор статьи «Бедный Станиславский!» требовал от актеров подлинного проживания роли — сиюминутных чувств, спонтанных эмоций, а это весьма сложно, учитывая почти неуловимую изменчивость чувств, неустойчивость эмоциональных состояний. Актеры должны уметь играть таким образом, чтобы «отлавливать» ускользающее чувство, следовать за быстро меняющейся эмоцией. Иными словами, актер должен в достаточно широких пределах варьировать свою игру, а его партнеры должны были быть готовы к такому спектру импровизаций.

Интерес к разрабатываемому М. О. Кнебель методу действенного анализа был продиктован в первую очередь именно тем, что этюдный метод немалым образом зависит от актерской импровизации, а использование данной

методологии на практике развивает и тренирует импровизационные навыки актера.

В основу метода действенного анализа были положены идеи, которые пришли к Станиславскому в конце жизни. В первые годы существования МХТ Станиславский для готовящегося к постановке спектакля «писал мизансцену», то есть на основе пьесы сочинял режиссерский план, где фиксировались планировка и мизансцена каждого фрагмента постановки, переходы артистов и т. д. Режиссерский план выступал как своего рода партитура, где была прописана «партия» для каждого «инструмента» (актер выступал как аналог музыканта в симфоническом оркестре, его инструмент — это роль, а мелодия исполняемой партии — актерский сюжет). Мейерхольд в письме жене О. Мунт писал, как он готовился и к постановке «Эдды Габлер» («Гедды Габлер» Г. Ибсена), и к исполнению роли Левборга, но пришел Станиславский с подробно прописанным режиссерским планом, и ему совершенно не интересны были соображения ни Мейерхольда, ни кого-либо из других исполнителей. Не слишком волновало Станиславского и то обстоятельство, насколько подходит артисту рисунок роли, сочиненный Станиславским, комфортно ли актеру при исполнении данного рисунка. Станиславский актера воспринимал в первую очередь именно как исполнителя.

Ситуация поменялась в последние годы жизни Станиславского, когда он пришел к мысли, что режиссеры в работе с артистами слишком много режиссируют, навязывая, порой, артистам собственную неудобную для них трактовку роли и некомфортную линию поведения. Станиславский поставил задачу создать такую методику работы режиссера и актера, когда они совместно ищут решение роли прямо на репетиции и непосредственно на сценической площадке. Именно эту задачу и призван был решить метод действенного анализа или этюдный метод репетиций.

В предельно упрощенном виде суть метода такова.

Предварительный застольный период репетиций сводится к минимуму, режиссер и актеры оговаривают лишь основные свойства характеров своих персонажей, их сверхзадачи в первом приближении и наиболее важные предлагаемые обстоятельства.

После этого репетировать начинают какой-то конкретный эпизод или фрагмент будущего спектакля. Предварительно оговариваются задачи, которые в данном эпизоде должны решить действующие лица с учетом их характеров и обстоятельств. Тексты ролей актерами не учатся, а импровизируются по ходу действия, как и импровизируются те приспособления, которые применяют исполнители ролей, участвующие в данном фрагменте, для решения поставленных задач (например, актеру дается задание объясниться в любви и добиться взаимности, а партнерше — отказать

и не поддаваться ни на какие уловки партнера; или, одному актеру дается задание раздобыть денег в долг, а другому актеру — под любыми предложениями денег партнеру не давать; и т. д.). Актеры разыгрывают этюд, каждый из них, решая собственную задачу, импровизирует словесные и пластические приспособления и реагирует на приспособления партнера. При этом ходы одного из партнеров и ответные ходы другого способны увести события эпизода далеко от того развития, который был необходим в соответствии с режиссерским сюжетом и который выступает критерием верности или не верности развития этюда. Режиссер и актеры анализируют события этюда, ищут причины отклонения сцены от требуемого хода событий, уточняют характеры действующих лиц, обстоятельства — и пробуют играть этюд снова. Скорее всего, что и в этом случае события будут развиваться не так как надо, но и не так, как было в первом этюде. Как сказали бы математики, процесс расходится. Но пробуя этюд раз за разом, отбрасывая те приспособления, что вели к неудаче, и уточняя характеры и предлагаемые обстоятельства, исполнители ролей начнут находить такие приспособления и ходы, которые сделают развитие этюда близким к тому, что необходимо в соответствии с режиссерским сюжетом. Иными словами, будут использованы такие параметры игры, что позволят процессу игры сходить к требуемому результату. По мере того, как участники этюда начинают нащупывать верные действенные ходы, импровизированные реплики постепенно заменяются авторским текстом. Стоит сказать, что не всегда удается сделать это до конца, какие-то из импровизированных реплик или фраз настолько связаны с действенной структурой эпизода, что отбросить или заменить их невозможно. Это — оборотная сторона медали, ведь идеальных постановочных методов не существует, у каждого метода есть свои сильные и слабые стороны.

Перед началом разыгрывания этюда есть работа не только у режиссера и актеров, но и у художника. Этюдные репетиции происходят в репетиционных комнатах, большая сцена предназначена для спектаклей, а также для прогонов и генеральных репетиций. Из элементов старых декораций и имеющихся подручных средств художник должен сделать в репетиционной комнате выгородку, по возможности близкую к тому декорационному оформлению, что будет в спектакле. Также из подбора ищутся костюмы или хотя бы элементы таковых. Настоящие декорации и костюмы, изготовленные конкретно к данному спектаклю, появляются только к прогонам на основной сцене. Всегда переход от репетиций в комнате к прогонам на большой сцене происходит крайне болезненно: изменение размеров пространства и его конфигурации, появление новых костюмов приводит к эффекту, сходному с тем, как если бы актеры

растеряли все, что было наработано на предыдущих репетициях. Новые условия игры дают сбой в тонких ощущениях психофизического аппарата актера. Именно для того, чтобы частично купировать данный эффект и необходимо художникам максимально приблизить условия репетиций к условиям прогонов и окончательной сборки спектакля.

Навык импровизационной игры, которую Эфрос прививал своим артистам посредством этюдного метода репетиций, определял важнейшее качество эфросовской режиссуры, а именно — особенностью мизансцены в спектаклях Эфроса. Если Мейерхольд в своих спектаклях часто геометрически прочерчивал мизансцены и просчитывал их порой по шагам, то мизансцену Эфроса Е. И. Горфункель назвала «плавающей». Режиссер предоставлял актерам свободу в перемещениях по сцене, если исполнителю роли в погоне за ускользающей эмоцией необходимо было изменить рисунок мизансцены, он имел на это право, не опасаясь, что поставит тем самым партнеров в сложное положение. Умение играть импровизационно и умение адекватно откликнуться на неожиданную импровизацию партнера и открывали возможность для существования феномена, названного Е. И. Горфункель «плавающей мизансценой» Эфроса.

Продолжая рассуждения в той же логике, и сами эфросовские спектакли можно назвать «плавающими». Впрочем, о постановках Эфроса часто говорили как о спектаклях-репетициях, на премьерах могло казаться, что эти спектакли еще сырые, сшитые на белую нитку. Такое впечатление не было верным, спектакли были закончены, но закончены — по-эфросовски. То есть не жестко, а с возможностью люфта, с открытостью актерским импровизациям. Такое отсутствие жесткой структуры давало, с одной стороны, ощущение жизни, казалось, что та или иная сцена рождалась прямо на представлении, здесь и сейчас, на наших глазах. Но была и другая сторона такой конструкции спектакля. Актеры, как известно, рано или поздно разваливают любой спектакль. С эфросовскими постановками этот процесс происходил значительно быстрее, чем обычно, в силу отсутствия жестких сочленений в архитектонике. Кроме того, Эфрос не склонен был следить за своими старыми работами, режиссер был устремлен вперед, его влекли новые постановки, новая работа.

Из сказанного вполне логично вытекали требования к работе художников. Собственно, главное требование Эфроса было простым: оформление спектакля не должно было мешать актерам «плавать» в эфросовских мизансценах. Отсюда минимализм в расположении предметов на сцене. Например, в «Ромео и Джульетте» (Театр на М. Бронной, 1970; художник В. Дургин) на заднике было изображено птичье оперение, которое было опалено по краям, что должно было реализовать метафору любви

как полета, который будет оборван. На самом планшете в глубине сцены располагалось небольшое надгробие, символизировавшее собой кладбище, а ближе к переднему плану слева и справа были установлены металлические конструкции: одна давала возможность сыграть сцену на балконе, а вторая чем-то напоминала небольшую трибуну, какие устанавливаются на школьных стадионах (именно здесь располагались Ромео, Меркуцио и остальная компания, когда по поручению Джульетты сюда пришла Кормилица; здесь же они находились в момент столкновения с Тибальдом, что привело сначала к гибели Меркуцио, а потом и Тибальда, перечеркнув, тем самым, возможность примирения двух семейств).

Поворот Эфроса к условности начинался именно со сценографии, безусловность проживания роли режиссер совмещал с условным характером оформления спектакля. Показательный пример — постановка пьесы А. Хмелика «Друг мой, Колька!» на сцене ЦДТ (1959; художник Б. Кноблок). Планшет представлял собой школьный двор, здесь располагались разного рода спортивные снаряды: гимнастическое бревно; гимнастические кольца; несколько канатов, по которым надо было карабкаться вверх; баскетбольный щит с кольцом; и т. д. По трем сторонам сценической коробки были повешены задники, изображавшие городскую застройку, характерную для школ в центральных районах.

Для постановочного почерка Эфроса характерным является устойчивость используемых художественных средств: однажды найденный удачный прием не используется одноразово, а занимает определенное место в режиссерском арсенале Эфроса и в той или иной вариации используется в последующих постановках режиссера.

Постановка пьесы В. Розова «В день свадьбы» на сцене Театра имени Ленинского комсомола (1964; художники В. Лалевич, Н. Сосунов) также разыгрывалась внутри бело-розового пространства сцены-коробки, где на планшете располагалось минимум предметов: рабочий верстак; два столба уличного освещения, накренившихся так, что они визуально образовывали искаженный крест; и т. д. Важная деталь — на портале, слева и справа от порталного проема, на вешалках помещены были свадебное платье и мужской костюм-двойка, в таких было принято в советское время женихам вступать в брак. Разнесение двух свадебных нарядов и разделение их порталным проемом призвано было дать понять зрителям, что свадьбе не суждено состояться в этот день.

В спектакле «Мольер» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» (Театр имени Ленинского комсомола, 1966; художники В. Дургин, А. Чернова) прием с использованием костюмов в качестве элементов оформления был выполнен следующим образом: по трем сторонам задников, ограждавшим

сценическую коробку, костюмы были развешаны так, словно бы они были распяты; сами костюмы висели вертикально, рукава располагались горизонтально, образуя кресты; там, где должны были быть лица распятых, висели театральные маски. Сценическая площадка стала местом казни, где распинали Мольера, где распинали театр.

Главное требование, которое предъявлял Эфрос своим актерам — это обладание органикой, способностью к проживанию роли. Как следствие, большая часть работавших с Эфросом артистов не были фактурными и мало снимались в кино, широкая публика их практически не знает. Исключений, пожалуй, два — это Л. Дуров (1931–2015) и Л. Бронева (1928–2017), но именно они позволяют прояснить вопрос о том, как использовал режиссер своих актеров. И Дуров, и Бронева обладали устойчивой эмоциональностью — каждый, конечно, своей. Какие бы роли ни играл Дуров, в его героях неизменно присутствовала страстность и моторность, они не могли сидеть на месте, не могли не махать руками — и т. д. В самых разных персонажах Бронева обнаруживалась ироническая отстраненность от событий, устойчивость психики, спокойствие, скепсис. Иными словами, актеров Эфрос подбирал по *типу эмоциональности*: О. Яковлева — лирика; Н. Волков (1934–2003) — меланхолия; Дуров — моторика, страсть; Бронева — ирония, спокойствие, скепсис; и т. д. Та или иная эмоциональность, присущая эфросовскому актеру, составляла его устойчивый образ или, иными словами, — своеобразную *маску*.

Эти маски можно было использовать *напрямую*, когда в «Ромео и Джульетте» О. Яковлева играла Джульетту, Л. Дуров — неистового Тибальда, Л. Бронева — Капулетти-отца, которого ничто не могло выбить из колеи, он был главой клана, чье слово, сказанное тихо и спокойно, — закон. Но возможно было использовать *парадоксально*, когда актер назначается на заведомо не подходящую ему роль — например, Н. Волков в главной роли постановки по пьесе «Дон Жуан» Мольера (Театр на М. Бронной, 1973; художник Д. Боровский), где заторможенный, уставший и затрапезно одетый Волков-Жуан никак не соответствовал привычному образу соблазнителя женщин; но именно в этом и заключался режиссерский замысел, о чем еще будет отдельный разговор.

Мейерхольд говорил, что нельзя импровизировать вообще, импровизация возможна только в рамках определенных границ. Импровизация в *commedia dell'arte* была возможно именно потому, что в спектаклях использовался устойчивый набор масок и почти всегда один и тот же сюжет: влюбленные с помощью слуг преодолевают препятствия, которые им устраивают старики и дураки. Маски эфросовских актеров задавали границы импровизации: О. Яковлева импровизировала на темы лирики;

Н. Волков — на темы меланхолии; Л. Дуров — на темы моторики и страсти; Л. Бронева — на темы скепсиса; и т. д.

Спектакли 1960-х годов дают возможность сказать, что в творчестве Эфроса ощутимо проявились *экзистенциальные и абсурдистские мотивы* в духе художественных и философских произведений Ж.-П. Сартра и А. Камю (проблема выбора в пограничной ситуации; поиск смысла существования в ситуации, когда небеса пусты, небеса молчат; и т. д.).

Действие пьесы «В день свадьбы» происходит в маленьком приволжском городке, где поступки людей довольно серьезно обусловлены неписаными законами поведения и сложившимися представлениями, что и когда надо делать. Нюре (А. Дмитриева), главной героине эфросовского сюжета, согласно этим представлениям замуж давно уже пора, и она готова выйти замуж, хотя и знает, что ее жених любит другую. Нюра оказалась в пограничной ситуации, когда только она в состоянии сделать достаточно мучительный для нее выбор — подчиниться давлению брата и традиционному укладу жизни или предпочесть свободу и одиночество в надежде, возможно призрачной, на обретение своего, личного счастья. И героиня А. Дмитриевой оказалась способной поступить самостоятельно: сделав внутренний выбор, Нюра выбегала к рампе, делала рукой жест, словно бы отстраняющей ее от всей свадебной суеты, и произносила реплику: «Отпуска-а-а-ю!..» Формально реплика была адресована жениху, но по сути — предназначалась самой героине А. Дмитриевой, это себя она отпускала на свободу.

Спектакль, поставленный Г. А. Товстоноговым в 1964 году на сцене БДТ по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь», назывался «Еще раз про любовь». Такое же название получил и фильм Г. Натансона, снятый в 1968 году на студии «Мосфильм». Такое название, как представляется, не вполне верно, потому что пьеса «104 страницы про любовь» — это история только про любовь и про любовь единственную, подлинную. В эфросовском спектакле «104 страницы про любовь» (Театр имени Ленинского комсомола, 1964; художники В. Лалевич, Н. Сосунов) любовь, которую обрели «простая девушка» Наташа (О. Яковлева) и физик Электрон Евдокимов (В. Корецкий), каждый из них оценил по-разному: для стюардессы Наташи это обретение смысла существования, а герой В. Корецкого был более заиклен на предстоящей поездке на полигон и на неких испытаниях, когда можно и «гикнуться». Однако погибал не физик Евдокимов, а «простая девушка» Наташа. В финале спектакля потрясенный герой В. Корецкого, узнав о случившейся авиакатастрофе, задавал вопрос: «Почему?..» И слышал голос Наташи, которая словно с небес произносила: «Так бывает...» Нам не дано знать, почему мир устроен столь абсурдно и по какой причине он отнимает у людей самое ценное...

Оформление спектакля Валентины Лалевич и Николая Сосунова вполне можно было бы назвать не просто условным, но *традиционалистским*, в духе шекспировского театра. Несколько молодых людей, выступая как своего рода *слуги просцениума*, выносили на сцену плакаты, обозначавшие места действия: «Гостиница», «Летайте самолетами Аэрофлота» (то есть, аэропорт), «НИИ» и т. д. Конкретные предметы (столы, стулья и пр.) также вносились на сцену и, по окончании соответствующего фрагмента, выносились за кулисы. Для обозначения НИИ на заднем плане сцены располагался щит с множеством мигающих лампочек.

В спектакле по пьесе Э. Радзинского «Снимается кино» (Театр имени Ленинского комсомола, 1965) художники Валентина Лалевич и Николай Сосунов решили оформление как единую сценическую установку: обилие разных софитов должны были обозначать павильон киностудии, разностильные столы, стулья, кресла могли служить и для сцен в комнате кинорежиссера Нечаева на студии, и для фрагментов, которые происходили на квартире старой актрисы Надежды Леонидовны (С. Гиацинтова), и для эпизодов, разворачивающихся в уголке отдыха киностудии. Дверной проем с дверью обозначал и вход в комнату Нечаева, и дверь домика на юге, куда сбегали на несколько дней влюбленные Нечаев (А. Ширвиндт) и Аня (О. Яковлева). Задник нейтрального серого цвета в эпизодах съемок в павильоне подсвечивался сиреневыми тонами в лирических сценах или обретал багровый цвет в финале, когда возникала опасность, что фильм, который снимал Нечаев, будет закрыт. Стоило персонажам перейти от одного места на единой установке — и вот они уже в другом месте действия, так рождался стремительный ритм спектакля, близкого к киномонтажу. Спектакль сопровождали трое джазовых музыкантов (трубач — Л. Каневский; гитара — В. Соловьев; ударные — В. Ганшин), они выполняли функцию хора, по-разному, в зависимости от характера эпизода, давая возглас «А-а-ах!..» Артисты играли музыкантов, сама музыка давалась через фонограмму.

Пьеса была написана под влиянием, во-первых, фильма Ф. Феллини «Восемь с половиной», который в 1963 году был показан на III Московском международном кинофестивале и получил Большой приз, и, во-вторых, восприятия спектакля «104 страницы про любовь». В картине Ф. Феллини режиссер Гвидо Ансельми должен начинать снимать фильм, а он так и не знает — о чём?.. Нечаев в пьесе Э. Радзинского снимает фильм о любви, вот только он давно уже не имеет представления о том, что это такое. Отношения героя А. Ширвиндта с женой (А. Дмитриева) исчерпали себя, хотя героиня А. Дмитриевой из последних сил пытается спасти брак, носит Нечаеву на студию домашние обеды, но — тщетно... Случайная встреча Нечаева с девушкой Аней, которая пришла сняться в массовке,

пробуждает в герое А. Ширвиндта сильное чувство, а вместе с любовью Нечаев обретает и смысл в жизни (он принимает решение уйти от жены), и в своей работе. К фильму, который снимает герой А. Ширвиндта, предъявляют те же претензии, что и к пьесе Радзинского «104 страницы про любовь», и к соответствующему спектаклю. В искусстве СССР истории про любовь считались мелкотемьем, не нужным советской стране, если только любовный сюжет не был довеском в показе великих строек социализма и героических подвигов советских людей. Начальство студии приняло решение закрыть производство фильма Нечаева, он уходит на совещание, где ему предстоит или отстаивать свой фильм с риском надолго лишиться работы, или «сломаться», пойти на компромисс и подчиниться решению старших товарищей. Мы не узнаем, какое решение принял Нечаев, финал эфросовского спектакля остался открытым. Но, тем не менее, концовка постановки подарила нам надежду, поскольку завершали спектакль музыканты красивой мелодией, солировал трубач Л. Каневского. И характер музыки, и манера игры Л. Каневского заставляли верить, что Нечаев не «сломается», выстоит...

Будучи главным режиссером Московского театра имени Ленинского комсомола, Эфрос и сам попал в пограничную ситуацию. Как лидер номенклатурного театра, Эфрос должен был проводить вполне определенную программу, ориентированную на постановку спектаклей социального и гражданского пафоса, на создание образцовых произведений, которые служили бы делу коммунистического воспитания молодежи. Но Эфрос не хотел, да и не мог быть советским режиссером не потому, что был художником антисоветским; нет, Эфрос был художником *экзистенциальным*, а марксизм-ленинизм категорически отказывал экзистенциализму в праве на существование, поскольку для советского человека не существовало проблемы смысла жизни, такой смысл советский человек имел всегда: рожденный быть строителем коммунизма, советский человек не мог быть несчастным, неудовлетворенным и т. д.

Эфрос-режиссер ощущал себя в Театре имени Ленинского комсомола творчески неудовлетворенным, что вылилось в два спектакля, носивших внятно выраженный *лирический* характер.

Первым из них стал спектакль «Чайка» (1966; художники В. Лалевич, Н. Сосунов). По Театру-студии «Современник» мы уже знаем, что обращение к чеховской «Чайке» диктуется ощущением кризиса, необходимостью в обновлении форм. Как позднее признавался сам Эфрос, с поиском новых форм он и его команда в «Чайке» явно перестарались. Режиссер и исполнители ролей воспринимали чеховскую пьесу не как классическое произведение, но отнесли к «Чайке» так, словно это была современная

пьеса начинающего автора. Центром постановки стал Треплев в исполнении молодого В. Смирнитского (р. 1944), для которого Треплев стал дебютной ролью. Треплев Смирнитского был талантлив, но — не боец, не в его силах было изменить существующее положение дел. Вот и Эфрос не был бойцом, каковым был, например, Ю. П. Любимов, который жаждал схватки с теми, кого он считал врагами своего искусства.

Мхатовский спектакль 1936 года по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» вышел в свет под названием «Мольер», что было принципиально не верно, поскольку это была пьеса не про Мольера, как думали в Московском Художественном театре. Пьеса «Кабала святош» являлась *лирической драмой*, а Мольер — *лирической маской* Булгакова, который через историю французского драматурга и актера пытался ответить на вопрос, как можно быть творцом в условиях несвободы, каких компромиссов требует от художника современное социально-политическое устройство страны и какова их цена. Ответы явно были безрадостными...

Спектакль «Чайка» вызвал острое неприятие многих, но особенно негодовали актеры МХАТа и написали немало жалоб в разные инстанции. Как результат, Эфрос был снят с должности главного режиссера Московского театра имени Ленинского комсомола и назначен главным режиссером в небольшой Театр драмы и комедии, расположенный на улице Малая Бронная. На сцене этого театра Эфрос поставил спектакль «Три сестры» (1967; художники В. Дургин, А. Чернова), который показал, что домашнее задание, связанное с постановкой «Чайки», Эфрос не сделал. Следствием выхода в свет эфросовских «Трех сестер» стал перевод Эфроса с должности главного режиссера Театра на М. Бронной на должность очередного режиссера этого театра.

Именно с постановки «Трех сестер» началось «золотое десятилетие» Эфроса, когда он, опираясь на небольшую группу актеров Театра на М. Бронной стал выпускать один за одним свои наиболее знаменитые спектакли: «Ромео и Джульетта» (1970; художники В. Дургин, А. Чернова), «Брат Алеша» (1972; пьеса В. Розова по мотивам романа Ф. М. Достоевского; художник В. Паперный), «Дон Жуан» (1973; художник Д. Боровский), «Женитьба» (1975; художник В. Левенталь), «Отелло» (1976; художник Д. Крымов), «Месяц в деревне» (1977; художник Д. Крымов) и др.

Литература

1. Горфункель Е. Дальше! Мизансцена Эфроса // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 12–18.
2. Кнебель, М. О. Вся жизнь / М. О. Кнебель. М.: ВТО, 1967. 587 с.

- Кнебель, М. О. О том, что мне кажется особенно важным: Статьи, очерки, портреты / М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1971. 488 с.: ил.
- Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель. М.: ВТО, 1976. 527 с.: ил.
- Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли: учеб. пособие / М. О. Кнебель. 6-е изд., стер. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2019. 204 с.
- удницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 343 с.
- Скорочкина О. Е. Актер театра Анатолия Эфроса // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 605–645.
- Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
- Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / Сост. М. Г. Зайонц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 462 с.
- Эфрос А. В. Бедный Станиславский! // Театр. 1956. № 10.
- Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя / А. В. Эфрос. — М.: Искусство, 1975. 320 с.
- Эфрос А. В. Профессия: режиссер: (Репетиция — любовь моя. Часть 2) / А. В. Эфрос. М.: Искусство, 1979. 367 с.
- Эфрос А. В. Продолжение театрального рассказа / А. В. Эфрос. М.: Искусство, 1985. 399 с.

Контрольные вопросы

- Как бы вы объяснили разницу между режиссерами-постановщиками (как, например, Г. А. Товстоногов) и режиссерами, использующими этюдный метод репетиций (как, например, А. В. Эфрос)?
- Кого еще из режиссеров, адептов этюдного метода репетиций, вы знаете?
- По каким признакам режиссуры А. В. Эфроса можно признать его продолжателем дела Станиславского?
- Какое влияние оказал Мейерхольд и его концепция Условного театра на режиссуру А. В. Эфроса?
- Удалось ли вам посмотреть телевизионный фильм «Жизнь господина де Мольера», поставленный А. В. Эфросом по мотивам произведений М. Булгакова? Что можете сказать о Любимове-актере — исполнителя роли Мольера?
- Какие еще фильмы, поставленные А. В. Эфросом в кино и на телевидении, вы видели?
- Каких эфросовских актеров, помимо уже названных, вы знаете?

РЕЖИССУРА М. А. ЗАХАРОВА

Марк Анатольевич Захаров (1933–2019) получил актерское образование в ГИТИСе на курсе И. М. Раевского, по окончании обучения в 1955 году не смог поступить ни в один театр Москвы и по распределению был направлен в Пермский театр драмы. Здесь появились первые литературные сочинения Захарова (скетчи, драматические сценки), в качестве образца использовалось творчество Аркадия Аверченко (1881–1925). С 1956 года начались пробы своих сил в театральной режиссуре с актерами-любителями — студентами Пермского университета, Захаров обнаружил у себя лидерские качества и способность увлекать своими замыслами и вести за собой театральный коллектив.

В 1959 году Захаров вернулся в Москву, поступил в труппу Московского драматического театра имени Н. В. Гоголя, в 1960–1964 годы работал в Московском театре миниатюр под руководством В. С. Полякова (ныне Театр «Эрмитаж»), где и завершил свою актерскую карьеру. В эти же годы продолжил свои режиссерские опыты с актерами-любителями СТАНКИНа (Московского станкоинструментального института, ныне — МГТУ СТАНКИН) и в Студенческом театре МГУ под руководством С. Юткевича. Спектакли «Дракон» по Е. Шварцу (1963) и «Карьера Артура Уи» по Б. Брехту (1964, совместно с С. Юткевичем и в оформлении С. Юткевича), поставленные в Студенческом театре МГУ, открыли Захарову путь в профессиональную режиссуру: в 1965 году он получил от В. Плучека приглашение на работу в Московском театре Сатиры. Поставленный в 1967 году на сцене этого театра спектакль «Доходное место» по А. Н. Островскому имел шумный успех, получил признание как у современников-шестидесятников, так и у «старой театральной гвардии» в лице С. Юткевича (познакомившего Захарова с эйзенштейновской теорией монтажа аттракционов), мейерхольдовского ученика В. Плучека и др. Постановка прошла четыре десятка раз и была скандально запрещена, превратившись в театральную легенду [1]. Спектакли «Разгром» (Московский театр имени В. Маяковского, 1971), «Темп — 1929» (Московский театр Сатиры, 1972) и «Автоград — XXI» (Московский театр имени Ленинского комсомола, 1973) закрепили профессиональную репутацию Захарова-режиссера [2]. В 1973 году он был назначен на должность главного режиссера Московского театра имени Ленинского комсомола (с 1990 года — Ленком), которым руководил до конца жизни и который в настоящее время называется «Ленком Марка Захарова».

Захаров как режиссер формировался в годы «хрущевской оттепели» и по своему мироощущению и миропониманию был *шестидесятником*.

Лидер Ленкома не понаслышке знал, что такое сталинские репрессии: его отец как участник «белого движения» в годы Гражданской войны получил в 1934 году тюремный срок, был поражен в правах и долгие годы не имел права жить в Москве; его мать, следуя за мужем, вынуждена была отказаться от карьеры профессиональной актрисы и по возвращении в Москву работала руководителем различных детских театральные студий. Захаров прожил долгую жизнь, с изменением времени трансформировались и его взгляды на жизнь, на социально-политическую ситуацию в стране, но идеалам шестидесятничества лидер Ленкома не изменял до конца своей жизни. Показательно, что спектакль «Капкан» (2019), ставший последней сценической работой Захарова и увидевший свет после смерти лидера Ленкома (постановку завершили Александра Захарова, дочь режиссера-постановщика, и режиссер Игорь Фокин), был посвящен центральной для шестидесятничества теме сталинизма: Захаров волновал факт, что и в XXI веке «вождь народов» оказался «живее всех живых», что фигура Сталина по-прежнему находится в сфере общественного сознания и является предметом ожесточенных научных и политических споров.

«Негероический герой» Жадов, сценически воплощенный А. Мионовым в захаровском «Доходном месте», на десятилетия стал *лирическим героем* Захарова, который, как и Жадов, не в силах был изменить окружающий мир, но в его возможностях было строить собственную жизнь так, чтобы не изменять своим идеалам и убеждениям.

Захаров в телевизионных и киноработах, таких как «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Формула любви» (1984), «Убить дракона» (1988) и др., используя сюжет «игра в бога» в самых разных вариантах, пытался определить те границы, в рамках которых человек властен над своей жизнью, а за их пределами — должен вверить себя Провидению (как Просперо в шекспировской «Буре»), судьбе, фатуму, року [3].

В годы Перестройки на роль «негероического героя» был выдвинут Глумов из захаровского «Мудреца» (1989). Герой В. Ракова сделал карьеру, пробился в круг богатых и власть имущих, только в ленкомовском спектакле отнюдь не Глумов оказался мудрецом, не он вел интригу, а люди денег и власти в новых исторических условиях использовали его ум и таланты в своих интересах. Глумов В. Ракова оказался среди тех, кто был допущен к пиршественному столу избранных, но так и не стал тут своим, да и от подаваемых за этим столом блюд его подташнивало.

Во второй половине 1990-х годов и в 2000-е годы ведущей темой захаровских постановок стали размышления об особенностях российского

менталитета и о влиянии последнего на судьбы страны. В спектакле Захарова «Вишневый сад» (2009) в качестве alter ego постановщика выступил Гаев (А. Збруев), который, вопреки чеховскому первоисточнику, постоянно подчеркивал, что он — человек 80-х годов (время наибольшей режиссерской и гражданской активности лидера Ленкома), и честно признавался, что ничего не понимает в современной ему жизни, где бал правят молодые «эффективные менеджеры», каким был представлен Лопухин в исполнении А. Шагина. В «Небесных странниках» (2013) центром постановки стал доктор Дымов — в лице А. Балуева этот немногословный, непоколебимый в своих убеждениях и деятельный человек виделся Захарову фигурой, способной обеспечить будущее России.

Захаров прожил длинную творческую жизнь, лидер Ленкома активно работал и в 1990-е, и в 2000-е, и в 2010-е годы, когда российское сценическое искусство стало осваивать методологию постмодернистского театра, перформативного искусства, постдраматического театра. Захаров, конечно, не мог не испытывать влияния постмодернизма, которое стало ведущим направлением в искусстве на Западе уже в 1960-е годы, но попытки причислить его к художникам постмодернистского толка лидер Ленкома воспринимал с недоумением. Творчество Захарова не постмодернистское — оно *традиционалистское*, опирающееся на достижения русского режиссерского театра 1920–1930-х годов, на режиссерскую методологию К. С. Станиславского (базовые навыки актерской техники), С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), В. Э. Мейерхольда (музыка как основа действия; монтаж и контрапункт как ключевые принципы композиции; актерские маски, актерские ампулы, социальные типажи; парадоксальная композиция), А. Я. Таирова (обращение к стилистике сценической легенды; жанр оптимистической трагедии), Е. Б. Вахтангова (фантастический реализм; игровой способ существования актера). В противовес концепции постдраматического театра режиссерскую методологию Захарова стоит отнести к концепции театра *гипердраматического*.

Театр Захарова — это театр *социально-политического пафоса*, режиссер неизменно искал драматургический материал, который позволил бы ему сценически высказаться на актуальнейшие и острейшие современные темы.

При этом Захаров не был приверженцем бытового и реалистического театра, подчеркивая, что его спектакли — это *поэтические* сочинения, о реализме захаровских постановок можно говорить лишь в том смысле, какой Вахтангов вкладывал в понятие «фантастический реализм».

Захаров всегда активно работал над исходным литературным материалом, в том числе и классическим, неизменно подчеркивая, что его

спектакли — авторские сочинения на основе того или иного литературного первоисточника, свободные фантазии на темы, почерпнутые из литературных произведений. Иногда, чтобы подчеркнуть авторский характер прочтения классических сюжетов, Захаров своим сценическим сочинениям давал названия, отличные от литературных: «Темп — 1929» (1972, по мотивам пьес Н. Погодина); «Революционный этюд» (1978, по пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве»); «Варвар и еретик» (1997, по роману Ф. М. Достоевского «Игрок»); «Ва-банк» (2004, по пьесе А. Н. Островского «Последняя жертва»); «Небесные странники» (2013, по мотивам комедии Аристофана «Птицы» и рассказам А. П. Чехова «Попрыгунья», «Хористка» и «Черный монах»); и др.

Захаров никогда не стеснялся купировать текст классических пьес в тех случаях, когда, по мнению режиссера, данные фрагменты текста утратили актуальность для современного зрителя. При этом принципиально важные эпизоды могли в спектакле проигрываться несколько раз. Так, например, в «Доходном месте» была показана сцена, в которой Жадов под давлением Поленьки принимал решение пойти просить у дядюшки протекции. Смысл повторения был в том, чтобы показать механизм и градации процесса того внутреннего слома, который происходил с героем А. Миронова. При первом проигрывании сцены реакция Жадова на ультиматум жены — категорическое «нет». При повторе сцены решительность слабела, появлялось сомнение, а такое ли это зло — пойти и попросить у дядюшки доходного места? В третьем повторе сцены Жадов уже не видел в походе к дядюшке ничего страшного. А в четвертом — даже впадал в своеобразную эйфорию, ведь действительно здорово, когда у жены есть и шляпка, и платье бархатное; при этом энтузиазм Жадова напугал по-настоящему любящую его Полинку: слишком не похож был ее муж на самого себя, интуитивно она почувствовала, что ее победа над Жадовым могла оказаться пирровой.

При подготовке к постановке спектакля Захаров писал подробный режиссерский сценарий, подобный тому, как это делается в кино: с планировками и раскадровками отдельных сцен. Это было важно не только для прояснения собственных постановочных намерений, но и при работе с актерами, особенно — в случае классической пьесы: в ответ на практически неизбежные возражения (особенно тех артистов, кто пьесу не читал), зачем опять ставить «старье», режиссерский сценарий способен был дать постановщику весомые аргументы в обосновании новизны и оригинальности предлагаемого сценического сюжета и трактовки ролей.

Захаров утверждал, что интересы режиссера и актеров антагонистичны, сравнивал их взаимоотношения с отношениями циркового укротителя

и группы хищников и не советовал поворачиваться к артистическому коллективу спиной — могут наброситься. Единственный способ держать актеров более или менее в узде, по мнению Захарова, — ставить для них хорошие спектакли.

Главное отличие Захарова от режиссеров-современников (старших и младших: О. Н. Ефремова, Г. А. Товстоногова, Ю. П. Любимова, А. В. Эфроса, А. А. Васильева, П. Н. Фоменко, Л. А. Додина) заключалось в установке на успех. Конечно, трудно представить художника, который не предполагал бы добиться успеха, и все-таки перечисленные постановщики прежде всего хотели сценически высказаться. Постановка «Чайки» (1966) стоила Эфросу перевода с должности главного режиссера статусного («номенклатурного») Московского театра имени Ленинского комсомола на должность главного режиссера небольшого Московского театра на М. Бронной. Вряд ли Эфрос не понимал, чем ему грозит постановка на этой сцене спектакля «Три сестры» (1967), но он не мог не высказаться на волнующие его темы и обрек себя быть два десятилетия очередным режиссером Театра на М. Бронной. И для Захарова-режиссера тоже важно было высказаться, но высказаться — непременно с успехом. Корни подобной установки сформулировал сам режиссер в книге «Суперпрофессия» [4] (режиссура, по мнению автора, это суперпрофессия), они — в идущих от детства страхах повторить неудачную судьбу родителей. И основания для таких опасений были — актерская карьера Захарова не задалась, Захаров-актер не добился успеха ни на московской сцене, ни в провинции.

Для Захарова, как и для В. Э. Мейерхольда и С. М. Эйзенштейна, главная фигура в театре — зритель, а значит — нет ничего страшнее скуки в зрительном зале. Современная публика существует под воздействием мощнейшего информационного потока, театр сегодня конкурирует с огромным количеством самых различных форм времяпрепровождения, и если человек из всех этих возможных вариантов выбрал поход в театр, то необходимо, как минимум, сделать так, чтобы этот человек не пожалел о своем выборе.

Режиссерская манера Захарова полностью определялась именно установкой на контакты с публикой — контакты на разных уровнях, как назвал режиссер первую свою книгу [5].

Театр Захарова носил аттракционный характер. Помимо аттракционов как таковых (пистолетная, ружейная и пушечная стрельба на сцене, использование пиротехники для имитации взрывов и пр.), аттракционными могли быть сюжеты спектаклей; сценографические решения; вокальные и танцевальные номера, реплики в духе эстрадной репризы; актерские

сюжеты, драматургия которых строилась не по быту, но на основе *монтажа экстремальных ситуаций*, а сам актерский сюжет представлял собой не линию, но — *коридор поиска*; и др.

Достаточно часто Захаров предлагал *парадоксальные* сюжеты, как, например, в уже упоминаемом ранее спектакле «Мудрец». Или в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979), где барон в исполнении О. Янковского всегда говорит только правду.

В формировании сценографии захаровского театра важную роль сыграл художник-постановщик О. Шейнцис (1949–2006), который посвятил Ленкому более четверти века своей творческой жизни. Характерной чертой художественного оформления спектаклей Захарова являлась следующая: когда в сознании героя или героини постановки происходил резкий сдвиг, то и сценография спектакля подвергалась мощной трансформации. Наиболее ярко подобное свойство декорационного оформления захаровских постановок очевидно в таких спектаклях, как «Жестокие игры» (1979), «Три девушки в голубом» (1985), «Диктатура совести» (1986), «Школа для эмигрантов» (1990), «Варвар и еретик» (1997) и др.

В сценографии захаровского «Доходного места» (художник В. Левенталь) с самого начала спектакля обращала внимание одна деталь. Над сценой была повешена конструкция, напоминающая подмакетник, каким пользуются художники для презентации макетов будущих постановок или студенты постановочных факультетов театральных вузов для демонстрации своих учебных работ. Здесь же была представлена кукольная композиция: дама сидела на стуле, рядом располагались несколько кавалеров. Смысл этой детали декорационного оформления был не ясен в начале спектакля и остался непоясненным по его окончании, Захаров не без иронии заметил, с каким интересом он читал в критических отзывах на его постановку разные версии толкования такого сценографического решения.

В данном случае речь идет о важнейшей для режиссерской методологии Захарова мысли: зрителя надо держать на *голодном информационном пайке*, зритель *не должен понимать все из того, что он видит на сцене*; если публика все понимает — она *скучает*, а это, как уже было сказано выше, самое худшее что может случиться в театре.

В продолжении темы стоит привести один шуточный совет Захарова, адресованный начинающим режиссерам: если вы по тем или иным причинам не смогли придумать концовку какого-то эпизода, включите музыку погромче, пусть молодому театроведу будет о чем подумать. При этом не стоит забывать, что в каждой шутке есть лишь доля шутки.

Из различных вариантов сценографических решений Захаров отдавал предпочтение *единой сценической установке* с возможностью частичной

трансформации, такое оформление спектакля позволяло быстро осуществлять перемену декораций и, соответственно, переходить от одного фрагмента действия к другому.

Отдельно имеет смысл отметить спектакль «Мистификация» (1999), где в продолжении мейерхольдовской традиции был использован прием намеренного *разрушения сценической условности*: О. Шейнцис открыл перед публикой всю сценическую машинерию постановки, смена декораций осуществлялась монтировщиками прямо во время действия, рядом с играющими артистами.

Захаров продолжил традиции Мейерхольда и Эйзенштейна и в плане *композиционном*. Лидер Ленкома не раз утверждал, что поставить спектакль может кто угодно, особенно в туалете или каком-либо ином нетрадиционном пространстве. С особым недоверием Захаров относился к постановщикам спектаклей, идущих без антракта; лидер Ленкома не без оснований подозревал авторов таких сценических опусов в том, что они просто боятся не собрать публику на второе отделение своих постановок. В набор обязательных режиссерских навыков, по мнению Захарова, входили умение освоить планшет сцены стандартных театральных размеров и способность заинтересовать 300–400 и более зрителей разворачивающимися на сцене коллизиями и удерживать их внимание до финала постановки. При этом в спектакле должен быть предусмотрен не только антракт, во втором акте необходимо дать дополнительное приращение смыслов, предпосылки которых были заложены еще в первом акте, но сами новые смыслы не могли быть прогнозируемы публикой (согласно уже сформулированному принципу держать зрителя на голодном информационном пайке).

С точки зрения композиции большинство захаровских постановок представляли собой *многоэпизодный спектакль*, *ритм* которого регулировался музыкой и аттракционами, в том числе и в виде реприз и вставных номеров вокального, танцевального или вокально-танцевального характера.

Особый случай — музыкальные спектакли Захарова и его теле- и кинофильмы. Исключением здесь видится спектакль «Разгром», в исследовательской литературе имеет место утверждение, что данная постановка представляла собой *спектакль на музыке* [6]. Так это или не так, установить сегодня невозможно (телевизионной записи постановки нет, а рецензии не содержат нужной информации), и даже если это так — не ясно, как это было сделано.

В захаровских музыкальных спектаклях и в телефильмах преобладала композиция, свойственная мюзиклу, когда музыкальные номера не были

номерами *вставными*, но составляли *единую структуру сюжета* наряду с эпизодами игровыми: драматическая игра обуславливала характер вокального номера, а он, в свою очередь, определял дальнейшую драматическую игру [7]. Таковы были спектакли «Парень из нашего города» (1977), рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981); телефильмы «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978) и «Формула любви» (1984). В структуре спектакля «Парень из нашего города» стоит отметить прием *запараллеливания* действия и наличие *внутрисценического монтажа* [8].

Другой формой композиции являлась *мотивно-тематическая структура*, характерная, например, для телефильма «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) и кинокартины «Убить дракона» (1988). В первом случае такое строение действия было обеспечено, прежде всего, музыкой А. Рыбникова с ярко выраженной основной музыкальной темой и множеством локальных музыкальных тем, во втором — мотивно-тематическая структура в большей степени определялась собственно драматическим действием [9].

Спектакли «Чайка» (1994) и «Вишневый сад» (2009) могут представить обильный материал по использованию Захаровым *контрапункта режиссера* [10]. Вот пример монтажа реплик, построенного по принципу контрапункта. Фирс (Л. Броневой) рассказывал Лопухину (А. Шагин) о вишне, которую в прежние времена возами отправляли на продажу. Раневская (А. Захарова), которая все еще находилась в состоянии возмущения после беседы с Лопухиным, предложившим неприемлемый для нее план спасения имения, перебивала героя Л. Броневого репликой: «Как можно снести дом, в котором живут люди?! Как можно вырубить вишневый сад?!» — Но Фирс продолжал о своем: «Можно, все можно. Засушить ее можно...» — Раневская, все еще по инерции: «Что ты говоришь, Фирс, подумай!» — Фирс: «Я думаю, думаю...» Столкновение реплик двух персонажей, когда каждый говорил о своем, создавало новый смысл: время Раневской уходило в прошлое, как канул некогда в Лету способ заготовки вишни, о котором вспоминал Фирс.

Захаров в Ленком приглашал актеров и актрис на конкретные роли, как в кино, не предлагая никаких гарантий на будущее, и судьбы исполнителей складывались по-разному. Н. Караченцов (1944–2018) после учебы в Школе-студии МХАТ был распределен в Театр имени Ленинского комсомола в 1967 году, но именно приход в театр Захарова и исполнение центральной роли в захаровском «Тиле» (1974, по Г. Горину) сделали актера звездой. А. Абдулов (1953–2008) учился в ГИТИСе у того же педагога И. М. Раевского, что и сам Захаров. Главный режиссер Театра имени Ленинского комсомола отметил молодого студента по участию

в дипломном спектакле и пригласил на роль лейтенанта Плужникова в постановке «В списках не значился» (1975, по Б. Васильеву), после этого сценического дебюта Абдулов был связан с Ленкомом до конца своей жизни. Т. Догилева (р. 1957) пришла в Театр имени Ленинского комсомола в 1978 году, по окончании курса В. П. Остальского в ГИТИСе, и блестяще дебютировала в роли Нели, провинциалки из Рыбинска, в спектакле «Жестокие игры» (1979, по А. Арбузову), но в дальнейшем оказалась не востребованной и в 1985 году перешла в Московский драматический театр имени М. Н. Ермоловой.

Захаров подбирал актеров в свой театр по *социальному типуажу* [11].

Т. Догилева обладала артистическими данными, позволившими сформировать ее *социальное амплу*, которое в полной мере было использовано в кинематографе, где актриса сыграла следующие роли: медсестра («Кто стучится в дверь ко мне», 1982; «Забытая мелодия для флейты», 1987); сотрудница сберкассы («Нежданно-негаданно», 1982); пловчиха из общества «Трудовые резервы» («Покровские ворота», 1983); разносчица телеграмм («Вам телеграмма», 1983); продавщица («Блондинка за углом», 1986); и др.

Социальное амплу О. Янковского (1944–2009) — советский интеллигент, типаж вечного младшего научного сотрудника («малонужного научного сотрудника», если использовать сленг советской научной среды) и представителя «нового потерянного поколения» 1970–1980-х годов тоже с наибольшей полнотой проявил кинематограф, особенно в картинах режиссера Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982) и «Храни меня, мой талисман» (1986).

Социальное амплу Е. Леонова (1926–1994) — «мужик из соседнего подъезда», в каждом подъезде есть свой Леонов. И если социальное амплу Т. Догилевой Захаров использовал *напрямую*, назначив ее в «Жестоких играх» на роль провинциалки из Рыбинска, то именно с Е. Леоновым было связано одно из наиболее продуктивных использований мейерхольдовской *парадоксальной композиции*. Речь идет о центральной роли в спектакле «Иванов» (1975). С появлением этой ранней пьесы А. П. Чехова ее главного героя стали называть «русским Гамлетом». В спектакле О. Ефремова (МХАТ, 1976) роль «русского Гамлета» сыграл «настоящий» Гамлет — И. Смоктуновский. После участия в фильме Г. Козинцева (1964, «Ленфильм») черты принца датского присутствовали в структуре образов других персонажей, созданных Смоктуновским, не стал исключением и чеховский Иванов. В ленкомовском спектакле Захаров хотел показать: сегодняшний «русский Гамлет» ни на что не годен, чеховский Иванов превратился в современного Иванова. Для сценического воплощения данной мысли Захаров на роль «русского Гамлета» назначил, в сущности,

Винни-Пуха — Е. Леонов в мультфильме Ф. Хитрука 1969 года не только озвучил этот персонаж, но послужил и прототипом для создания его внешнего облика; образ Винни-Пуха — неотъемлемая часть сценической маски Е. Леонова точно также, как кот Матроскин неотрывен от постоянного образа (маски) О. Табакова.

Захаров важным фактором профессионального становления и развития актера считал участие в кино съемках. Лидер Ленкома был чуть ли не единственным театральным руководителем, не только не препятствующим участию своих артистов в кинопроцессе, но в 1970-е — 1980-е годы сам активно снимал их в собственных картинах на телевидении и в кино.

Захаров в соответствии с принципом держать зрителя на голодном информационном пайке высоко ценил актеров, умеющих играть сдержанно, скупно, как, например, это делал Л. Броневой в роли шефа гестапо Мюллера в телефильме «Семнадцать мгновений весны» (1973, режиссер Т. Лиознова). Научить такой манере игры, по мнению лидера Ленкома, может только камера, особенно — опыт съемок крупных планов.

Захаров подчеркивал: только очень молодых актеров и, особенно, актрис — много снимают потому, что они молоды и красивы. Если артисту за тридцать, то в кино его приглашают лишь при сформировавшейся за годы жизни уникальной индивидуальности, созвучной сегодняшнему дню. Если коммерческое кино использует фигуры «раскрученных», хорошо известных и любимых публикой артистов, то большой кинематограф постоянно ищет новые, свежие лица, в которых отражалась бы современность. Имеется немало историй сложных отношений актеров со временем. Т. Самойлова (1934–2014) после ролей Вероники в фильме «Летят журавли» (1957, режиссер М. Калатозов) и Анны Карениной в экранизации романа Л. Толстова (1967, режиссер А. Зархи) стала необыкновенно популярной, а потом на четыре десятка лет исчезла с экранов. Известны и обратные случаи, А. Лазарев-младший (р. 1967) по окончании Школы-студии МХАТ поступил в Ленком в 1990 году и начинал с вводов на незначительные роли в спектакли «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1990), «Юнона» и «Авось» (1990), «Ромул Великий» (1990), «Поминальная молитва» (1994) и др., но уже в 1993 году получил главную роль в спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (граф Альмавива), в 1995 году — главную роль в спектакле «Королевские игры» (король Англии Генрих VIII). Именно соотношением актерской индивидуальности с временем объясняется тот факт, что в 1970-е годы центральными фигурами в труппе Ленкома были Н. Караченцов и О. Янковский, в 1980-е — О. Янковский и А. Абдулов, а в 1990-е на роль лидеров стали претендовать А. Лазарев-младший и Д. Певцов (р. 1963).

Подчеркивая важность участия актеров в теле- и кино съемках, Захаров давал понять своим артистам: если вас перестали снимать, то у вас — серьезные проблемы во взаимоотношениях со временем, а значит и ваше пребывание в труппе Ленкома становится проблематичным.

В написанных им книгах Захаров неизменно подчеркивал свою приверженность психологическому театру. Конечно, речь не шла о классической методике Станиславского. Лидер Ленкома для решения конкретных постановочных задач нередко прибегал к *игровому способу* существования актера.

Так было, например, в спектакле «Революционный этюд» (1978), где О. Янковский в роли Ленина не прибегал к технике характерности и не ставил задачи перевоплощения. О. Янковский выходил на сцену и пребывал на ней как современный артист, который играл не Ленина, а *играл в Ленина*; актер ставил задачу показать не Ленина-человека, а продемонстрировать ленинскую мысль (брехтовское *остранение* здесь было реализовано посредством вахтанговского *игрового театра*); так режиссер сценически воплощал ключевую для шестидесятничества идею — драму непонимания Ленина его окружением, которое и привело страну не туда куда следовало.

А. М. Смелянский утверждал, что успех ленкомовских «Жестоких игр» (1979), в отличие от других многочисленных постановок пьесы А. Арбузова, заключался в *игровом способе* существования актеров в этом программном для Захарова спектакле.

Еще один характерный пример — исполнение Е. Леоновым роли Тевье в спектакле «Поминальная молитва» (1989). В прологе захаровской постановки актер выходил на сцену в кроссовках, в джинсовом костюме, жаловался, что врачи запретили курить, и от лица артиста Е. Леонова читал завещание Шолом-Алейхема, а потом на глазах публики переоблачался в костюм, необходимый для игры в роли Тевье-молочника. Для Захарова было принципиально важно, чтобы в роли еврея из Анатовки выступил русский актер, ведь в Анатовке испокон века вместе жили украинцы, русские и евреи, и только после смерти расходились по разным кладбищам. Пафос ленкомовской «Поминальной молитвы» в целом и особенно финала постановки заключался в призыве к единению людей вне принадлежности их к различным национальностям и к различной вере.

Захаров подчеркивал, что современный актер не должен строить роль по быту, потому что зритель легко и достаточно быстро «просчитывал» дальнейшее развитие событий, теряя к происходящему интерес. Актер должен строить роль на основе *монтажа экстремальных ситуаций*: изначально роль ведется на классической основе, но как только актер почувствует, что зритель догадался, в каком направлении развивается

действие, он должен совершить резкий и не прогнозируемый ни публикой, ни партнером по сцене *зигзаг* в игре. Это может быть что угодно: изменение темпа, ритма, амплитуды движений в пластике, изменения громкости или тембра речи — и пр.

Тут стоит привести пример из практики А. Гончарова (1918–2001), руководившего с 1967 года и до конца жизни Московским драматическим театром имени В. Маяковского и сыгравшего важную роль в творческой жизни Захарова: предоставил возможность в 1971 году поставить на сцене своего театра спектакль «Разгром»; в 1983 году — привлек к преподаванию режиссуры в ГИТИСе. Гончаров на собраниях труппы и на репетициях любил использовать следующий прием: когда он видел, что внимание артистов к тому, что он говорил, ослабело, он резко переходил с обычной речи на крик. Даже те актеры, которые давно работали в театре и неоднократно сталкивались с данной манерой Гончарова привлекать к себе внимание, не могли не реагировать на этот классический *аттракцион* сначала физически (встряска всего организма), а затем и психически — в концентрации внимания на источнике крика.

Указанные приемы, доступные актерам для монтажа экстремальных ситуаций, должны иметь *импровизационный* характер и быть неожиданными и для публики, и для партнеров, обязанных быть готовыми к подобным зигзагам в ходе игры. Поэтому применительно к актерской игре необходимо говорить не о линии роли, а о *коридоре поиска* и режиссуре *зигзагов* [12].

Литература

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра / Гос. ин-т искусствознания. [Т. 10]. Сценографы России: Эдуард Кочергин, Игорь Попов, Олег Шейнцис. М.: КРАСАНД, 2011. 490 с.: ил.
2. Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
3. Вишневская И. «Доходное место» А. Н. Островского. Театр сатиры. Москва. 1967 // Спектакли двадцатого века. М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С. 290–294.
4. Грум-Гржимайло Т. Н. Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М.: Изд-во «Знание», 1975. С. 38–44.
5. Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129.
6. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.

7. Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 284 с.
8. Захаров Марк. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. 606, [2] с., 16 с. ил. (Актерская книга).
9. Захаров М. А. Ленком — мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. М.: Издательство «Э», 2016. 512 с.: ил. (Свидетель эпохи).
10. Олег Шейнцис: зачем нужен художник / Сост. А. В. Оганесян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 304 с. с ил.
11. Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2011. № 2. С. 3–7.
12. Ряпосов А. Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2012. № 2. С. 3–10.
13. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Вишневый сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009) // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2013. № 2. С. 97–109.
14. Ряпосов А. Ю. Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» по мотивам драмы Генрика Ибсена с хореографией Олега Глушкова (Ленком, 2011) // Временник Зубовского института. 2013. № 10. С. 78–88.
15. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Небесные странники» (Ленком, 2013) // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2014. № 2. С. 78–89.
16. Ряпосов А. Ю. Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2015. № 1. С. 48–59.
17. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2016. № 1. С. 30–42.
18. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2016. № 2. С. 82–92.
19. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Вальпургиева ночь» (Ленком, 2015) // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2017. № 2. С. 25–35.
20. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2017. № 3. С. 62–76.
21. Ряпосов А. Ю. Фильм М. А. Захарова «Убить дракона» (1988): сюжет, композиция, жанр // Исторические, философские, политические

- и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86): В 5 ч. Ч. 4. С. 131–142.
22. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «День опричника» (Ленком, 2016) // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2018. № 1. С. 43–55.
23. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Дом, который построил Свифт» (т/о «Экран», 1982): сюжет, композиция, жанр // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 3 (52). С. 47–53.
24. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова: Музыкальные принципы композиции экранных произведений // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 175–192.
25. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Фальстаф и принц Уэльский» (Ленком, 2018): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. № 11. С. 350–359.
26. Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 21–30.
27. Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Тили» к «Юноне»: поэтика музыкальных спектаклей // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2. С. 52–59.
28. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Парень из нашего города» (Ленком, 1977): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 3. С. 31–39.
29. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Три девушки в голубом» (Ленком, 1985): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования // Временник зубовского института. 2020. № 3 (30). С. 153–164.
30. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Мудрец» (Ленком, 1989): сюжет, жанр, композиция // Временник зубовского института. 2020. № 4 (31). С. 159–169.
31. Ряпосов А. Ю. «Игра в бога» как метасюжет экранных произведений М. А. Захарова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5 (70). С. 136–145.
32. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (Ленком, 1993): жанр, композиция, способ актерского существования, сюжет // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 1. С. 27–30.
33. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Чайка» (Ленком, 1994): сюжет, жанр, композиция, режиссерский контрапункт // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 2. С. 27–30.
34. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Жестокие игры» (Ленком, 1979): жанр, сюжет, композиция, способ актерского существования // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2021. № 9. С. 1989–1996.
35. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Оптимистическая трагедия» (Ленком, 1983): исчерпанность классической модели // Временник зубовского института. 2021. № 2 (33). С. 177–186.

36. Ряпосов А. Ю. «Капкан»: последний спектакль М. А. Захарова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 4 (70). С. 145–152.
37. Ряпосов А. Ю. «Хория» (Ленком, 1994): «тихий» спектакль М. А. Захарова // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 3. С. 43–47.
38. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Школа для эмигрантов» (Ленком, 1990): путешествие в мир российской ментальности // Педагогика искусства. Сетевой электронный журнал 2021. № 3. URL: <http://www.art-education.ru/pedagogika-iskusstva-52> дата обращения 23. 11. 2021).
39. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Шут Балакирев» (Ленком, 2001): постижение российского менталитета на сломе исторических эпох // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 3 (13). С. 84–90.
40. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Королевские игры» (Ленком, 1995): опера для драматического театра // Временник зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 152–160.
41. Семеновский В. Темп — 1806 // Театр. 1982. № 7. С. 57–62.
42. Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. С. 99–125.
43. Скорочкина О. Е. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 693–728.
44. Смелянский А. М. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210–234.
45. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 163 с.

Контрольные вопросы

1. Как на режиссуре Захарова сказалась его принадлежность к эпохе шестидесятилетия?
2. Какую роль в становлении режиссуры Захарова сыграла его установка на успех?
3. Какие специфические черты были присущи постановочной манере Захарова?
4. Какое место в режиссуре Захарова занимал принцип «держать зрителя на голодном информационном пайке»?
5. Каковы особенности сценографии О. Шейнциса в ленкомовских спектаклях?
6. Какие требования предъявлял Захаров к актерам театра Ленком?
7. Кого из ленкомовских актеров вы считаете исполнителями, сыгравшими ключевые роли в воплощении театра Захарова?

8. Что такое «коридор поиска», «режиссура зигзагов» и принцип «монтажа экстремальных ситуаций»?

Примечания

1. См.: Вишневская И. «Доходное место» А. Н. Островского. Театр сатиры. Москва. 1967 // Спектакли двадцатого века. М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С. 290–294.
2. См. подробнее: Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 21–30.
3. См. подробнее: Ряпосов А. Ю. «Игра в бога» как метасюжет экранных произведений М. А. Захарова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5 (70). С. 136–145.
4. См.: Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 284 с.
5. См.: Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.
6. См., напр.: Грум-Гржимайло Т. Н. Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М.: Изд-во «Знание», 1975. С. 38–44.
7. См. подробнее: Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Тилия» к «Юноне»: поэтика музыкальных спектаклей // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 2. С. 52–59.
8. См. подробнее: Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Парень из нашего города» (Ленком, 1977): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 3. С. 31–39.
9. См. подробнее: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова: Музыкальные принципы композиции экранных произведений // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 175–192.
10. См., напр.: Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Вишневы сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009) // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2013. № 2. С. 97–109.; Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Чайка» (Ленком, 1994): сюжет, жанр, композиция, режиссерский контрапункт // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 2. С. 27–30.
11. См. подробнее: Скорочкина О. Е. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 693–728.
12. См. подробнее: Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2011. № 2. С. 3–7.

РЕЖИССУРА А. А. ВАСИЛЬЕВА

Анатолий Александрович Васильев (р. 1942) по первому образованию химик, закончил университет в Ростове-на-Дону, занимался любительским театром, к которому, как вспоминал режиссер впоследствии, приобрел устойчивое отвращение.

В 1968 году Васильев поступил на режиссерский курс ГИТИСа, который набирал А. В. Эфрос. Но, в связи с событиями в Чехословакии, положившими конец оттепели, Эфрос был отстранен от преподавания, и его режиссерский курс учили и выпускали М. О. Кнебель и А. А. Попов.

По окончании ГИТИСа в 1972 году Васильев получил должность режиссера-стажера МХАТ (позднее — второго режиссера), в 1973 году участвовал в постановке спектакля «Соло для часов с боем» по пьесе В. Заградника (руководитель постановки О. Ефремов, художник И. Попов). В спектакле были заняты мхатовские «старики» Ольга Андровская (1898–1975), Михаил Яншин (1902–1976), Алексей Грибов (1902–1977), Марк Прудкин (1898–1994) и Виктор Станицын (1897–1976).

Обучение у Кнебель и Попова, работа под руководством Ефремова дали основание А. М. Смелянскому основание причислять Васильева к школе Московского Художественного театра. Но это — не верно, если искать параллели режиссуре Васильева, то это — театр-лаборатория Е. Грозовского.

В 1977 году А. А. Попов был назначен художественным руководителем Московского драматического театра имени К. С. Станиславского и привел с собой своих учеников — А. Васильева, И. Райхельгауза и Б. Морозова. Здесь Васильев в 1978 году поставил спектакль «Первый вариант “Вассы Железновой”» по дореволюционной пьесе М. Горького «Мать», в 1979 году — спектакль «Взрослая дочь молодого человека» по пьесе В. Славкина «Дочь стилиаги». Художник обеих постановок — И. Попов.

В 1979 году А. А. Попова вынудили покинуть пост руководителя Театра имени Станиславского, а в 1982 году из театра был уволен Васильев. Его и группу артистов, работавших с ним в Театре имени Станиславского (Е. Никишихина, А. Филозов, Б. Романов, Ю. Гребенщиков и др.), пригласил Ю. П. Любимов и предоставил им возможность репетировать на Малой сцене нового здания Театра на Таганке. Здесь с 1983 года Васильев работал над пьесой В. Славкина «Серсо», премьера спектакля состоялась в 1985 году (уже при А. В. Эфросе, художник И. Попов). Наступало время Перестройки, актерский состав «Серсо» менялся и в окончательном варианте состоял из А. Филозова, Б. Романова, А. Петренко, Ю. Гребенщикова, Л. Поляковой и Н. Андрейченко. У Эфроса в Театре

на Таганке не сложились отношения с труппой театра, новому главному режиссеру Таганки было не до Васильева.

В 1987 году Васильев открыл в Москве в подвальном помещении на улице Воровского (ныне — улица Поварская) собственный театр-лабораторию — «Школу драматического искусства» (далее ШДИ). Открылся театр спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» по одноименной пьесе Л. Пиранделло (художник И. Попов).

В 1987 году Васильев сделал существенно перестроенное возобновление спектакля «Серсо». Воспользовавшись возможностями перестроенного времени, Васильеву удалось вывезти «Серсо» на ряд гастролей по Европе и показать в 1987–1990 годах на нескольких европейских фестивалях. В результате Васильев приобрел европейскую известность, но по завершении гастрольного турне с ним произошло то же, что и в свое время с Е. Гротовским, а именно — от Васильева ушли его актеры, потому что одно дело — играть в спектакле, ездить на европейские гастроли, и совсем другое — идти в «Школу...» В первой половине 1980-х годов Васильев начал преподавательскую работу в ГИТИСе на актерско-режиссерском курсе А. В. Эфроса. В 1987 году в ГИТИСе Васильев уже был мастером заочного режиссерского курса, именно с учащими этого курса и последующих заочных актерско-режиссерских курсов (в 1980-е — 1990-е годы их в конечном счете было шесть) Васильев проводил сценические эксперименты в ШДИ. Студенты одновременно участвовали и в учебном процессе ГИТИСа, и в работе васильевского театра. По окончании обучения одни бывшие студенты входили в состав труппы ШДИ, другие — уезжали, чтобы приступить к самостоятельной режиссерской работе.

Среди других постановок ШДИ стоит назвать следующие: «Dumas», по А. Дюма (1987, художник И. Попов); «Визави», по Ф. М. Достоевскому (1988, художники И. Попов и П. Каплевич); «Сегодня мы импровизируем», по Л. Пиранделло (1990); «Амфитрион», по Ж.-Б. Мольеру (1994, сценография И. Попова, А. Васильева); «Плач Иеремии», по В. Мартынову (1996, сценография и мизансцены А. Васильева); «Дон Жуан или “Каменный гость” и другие стихи», по А. С. Пушкину (1998, сценография И. Попова, А. Васильева); и др.

Когда Васильева спрашивали, что такое театр по его представлениям, режиссер произносил следующее: представьте, что в солнечный день вы находитесь внутри старого сельского дома, ставни на окнах плотно закрыты, но через щели пробиваются лучики солнечного света, в которых медленно движутся пылинки; вот это движение пылинок в лучиках солнечного света и есть театр.

Перед нами парафраз на темы платоновского мифа о пещере, мироощущение и миропонимание зрелого Васильева-режиссера и его идея «вертикального театра» определялось в первую очередь философией Платона.

Приведенное театропонимание Васильева показывает, что режиссер стремился к сценическому искусству, не имеющему ничего общего с традиционным материальным театром — с его традиционной архитектурой, с его декорациями, с его имеющими три измерения телами артистов и пр. Идеалом Васильева был *эфемерный, воздушный* театр.

Стоит привести в пример фрагмент из спектакля «Взрослая дочь молодого человека». Сцена была разделена на две части. От авансцены справа и по диагонали вглубь сцены была поставлена стена, на которой была дана «развертка» двухкомнатной квартиры Куприянова-Бэмса (А. Филозов): гостиная со столом и стульями; прихожая с вешалкой и подставкой для обуви; кухня с холодильником, рабочим столом и полками с посудой; вторая комната с кожаным диваном, торшером и занавесками на окне. Левая часть сцены, в противовес подчеркнуто бытовому оформлению стены-«развертки», являлась местом сугубо театральным, что подчеркивалось тремя софитами, установленными на подставки-треноги.

Спектакль начинался с длинной и полной бытовых подробностей сцены подготовки к встрече людей, которые некогда учились в одном вузе, а потом прожили очень разную жизнь. Куприянов и его жена Люся (Л. Савченко) обсуждали с приехавшим из Челябинска Прокопьевым-Прокопом (Ю. Гребенщиков) список дефицитных вещей, которые ему нужно было купить в Москве, вспоминали о времени, когда они были стилистами и играли «Поезд на Чаттанугу». Сидя на кухне, они из настоящих продуктов нарезали все, что было необходимо для оливье и других салатов, заправляли их майонезом и выставляли на стол в гостиной. Приходил еще один человек из их общей юности — Ивченко (Э. Виторган), который сделал карьеру — он теперь занимал должность проректора в том институте, который все они когда-то заканчивали.

В пьесе В. Славкина потенциально был заложен конфликт *социальный* — между неудачником Куприяновым, инженером по технике безопасности с окладом в 140 рублей, и преуспевающим Ивченко; обозначен был и конфликт *любовный*, связанный с давним «треугольником» Куприянов-Люся-Ивченко. Но Васильев актуализировал иной, «вертикальный» конфликт, в котором Ивченко мало чем отличался от Прокопа, Куприянова и Люси. Выпив и закусив собственноручно приготовленными салатами, эта четверка выходила на левую, пустую часть сцены, чтобы танцевать под музыку их юности. И вот в этот краткий момент пребывания в танце

с них спадал груз прожитых лет, воз каждодневных обязательств и забот; открывалось *легкое дыхание*, и в эти считанные минуты они действительно жили, а не прозябали.

В «Серсо» выход к подлинной жизни достигался игрой в людей Серебряного века, особую воздушную легкость жизни давала игра в серсо. Важную роль играла музыка, и если для поколения стилист «Взрослой дочери...» был органичен джаз и рок-н-ролл, то в «Серсо», помимо джаза и буги-вуги, звучал «рок новой волны» (Борис Гребенщиков, Александр Башлачев, Петр Мамонов и др.), то есть музыка панк-поколения — поколения, которое В. Славкин назвал «компанией отсоединения» и к которому принадлежал сам Васильев. Структура действия в «Серсо» строилась по принципу джазовых вариаций.

Актерская методология Васильева была основана на *этюдном методе*, который он получил из первых рук — от М. О. Кнебель, но использовал совсем не так, как это предполагалось Кнебель. Цель этюдных проб заключалась не в том, чтобы, опираясь на сверхзадачу, характеры и предлагаемые обстоятельства, найти наилучшее решение действенной задачи, а в прямо обратном — методом этюдных проб изучать *спонтанное поведение* человека, получить целый спектр возможных вариантов сценического разрешения одной и той же ситуации.

И тут стоит вернуться к Платону, точнее — к его учителю Сократу, который утверждал: «Я знаю только то, что ничего не знаю, но другие не знают и этого».

Отсюда — название «Школа драматического искусства»: констатация Васильева, что о подлинном театре ему мало что известно. При этом ШДИ — это не место, где Васильев собирался кого-то учить в традиционном смысле этого слова, точнее — в *западном варианте* обучения. В качестве примера — такая форма обучения как лекция: часть из того, что говорит преподаватель, студенты слышат; часть из услышанного — понимают; часть из понятого — записывают; как результат — студенческий конспект лекций сплошь и рядом превращается в нечто весьма далекое от того, что составляло содержание лекции. ШДИ предполагала *восточную модель* преподавания, когда задача педагога — не учить, а дать возможность ученику самораскрыться, самореализоваться.

Вариантом такого метода могла быть *диалектика* Сократа: перед учеником ставилась задача; ученик выдвигал некий вариант ответа на поставленный вопрос; Сократ вместе с учеником логически проверял, насколько правильным или не правильным был ответ; в последнем случае — ученик предлагал новую версию ответа; и т. д. Сократ, таким образом, участвовал в поиске решения проблемы, в ходе этого поиска отсеивались ложные

представления о проблеме, но будет ли найден верный ответ или нет — зависело не от Сократа.

В ШДИ для реализации подобного подхода к обучению также использовался этюдный метод. В спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» была воплощена *релятивистская* картина мира: у человека нет единой индивидуальности, он выступает в разных ролях, под разными личинами, меняет маски. Актер — это *персона*, автор роли; *персонаж* — результат игры актера, между актером и персонажем устанавливались *игровые* отношения. Устанавливались подобные отношения посредством *импровизации* в этюдах с открытым концом.

Художник И. Попов, постоянный соратник Васильева во всех его программных спектаклях, сформулировал требования к сценографии васильевских постановок. Необходимо было создать такое оформление, которое заставило бы актера ощущать себя лазутчиком в стане врага, держало бы исполнителя в состоянии обостренного восприятия окружающей среды.

В спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» фактура декораций подробно прорабатывалась и там, где она уже не была видна публике. Делалось это для того, чтобы помочь исполнителям ролей сохранять ощущение достоверности происходящего. В спектакле «Взрослая дочь молодого человека» в рамках традиционной сцены-коробки было устроено специальное игровое пространство, противопоставленное декорации как таковой. В спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» Васильев отказался от традиционной сцены-коробки, от порталной рамы и от традиционного зрительного зала в виде партера и ярусов; постановка была осуществлена в прямоугольном помещении с белыми стенами и с белым потолком, где в одной его половине предполагалось место для игры, а на другой половине стулья для зрителей выставлялись рядами, хотя и не скреплялись друг с другом; в антракте стулья расставлялись в помещении случайно и хаотично, поэтому актеры оказывались в пространстве с неизвестной для них конфигурацией и в импровизационном режиме должны были выстраивать мизансцены при игре.

Переход к технике игрового театра позволил Васильеву не соблюдать гендерное соответствие между полом персонажа и полом исполнителя роли. Так, например, в спектакле «Фьоренца» по Т. Манну (ШДИ, 1993) роль Лоренцо Медичи исполнила актриса Лариса Толмачева.

В спектакле «Дон Гуан или “Каменный гость” и другие стихи» имели место две Лауры, две Доны Анны (Наталья Коляканова и Людмила Дребнева), три Дона Карлоса, три Дон Гуана (Игорь Яцко, Владимир Лавров, Александр Ануров), в разных сценах игра переходила от одной актрисе

к другой, от одного актера к другому. При этом существенное значение приобретал фактор слова, акцент делался на *вербальный* театр.

В 2001 году театр А. Васильева получил новое здание (Сретенка, 19), построенное по проекту И. Попова и А. Васильева. Но в 2006 году Комитет по культуре Правительства Москвы изъясил это здание у ШДИ. Васильев выехал за пределы России в творческую командировку, во французском Лионе в 2004 году на базе Лионской театральной школы специально под А. Васильева была создана первая в Европе кафедра режиссуры. В 2007 году Васильев официально прекратил свои отношения с ШДИ.

В 2017 году Васильев поставил в Москве для XIII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова спектакль «Старик и море» по Э. Хемингуэю, на сегодняшний день это последняя сценическая работа режиссера в России.

Литература

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра / Гос. ин-т искусствознания. [Т. 10]. Сценографы России: Эдуард Кочергин, Игорь Попов, Олег Шейнцис. М.: КРАСАНД, 2011. 490 с.: ил.
2. Богданова П. Б. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 376 с., ил.
3. Богданова П. Б. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post / Полина Богданова. М.: Академический проект, 2017. 479 с.: ил.
4. Богданова П. Школа Васильева / П. Богданова, И. Яцко. — Текст: электронный // Театр «Школа драматического искусства»: сайт. URL: <https://sdart.ru/shkola-vasileva/> (дата обращения: 12.12.2019).
5. Богданова П. Б. Театр Анатолия Васильева 70–80 гг. Метод и эстетика / П. Б. Богданова. Текст: электронный // Библиотека Максима Мошкова: <http://lib.ru/> сайт. URL: http://lit.lib.ru/b/bogdanowa_p_b/teatranatoliyavasilyeva70-80ggmetodiestetika.shtml (дата обращения: 18.03.2020).
6. Будкевич М. М. К игровому театру: В 2 т. М.: Издательство ГИТИС, 2010. Т. 1. Лирический трактат. 704 с.; Т. 2. Игра с актером. 487 с.
7. Васильев А. А. Новая драма, новый герой // Лит. обозрение. 1981. № 1. С. 87–88.
8. Васильев А. А. Пейзаж на асфальте: Послесловие // Лит. обозрение. 1987. № 3. С. 86.
9. Васильев А. А. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею // Театр. 1987. № 4. С. 109.

10. Васильев Анатолий Александрович. Биография. Текст: электронный // Энциклопедия Кругосвет: сайт. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/VASILEV_ANATOLI_ALEKSANDROVICH.html (дата обращения: 18.03.2020).
11. Анатолий Васильев. Разомкнутое пространство действительности: интервью / А. Васильев; вела беседу П. Б. Богданова. Текст: электронный // Театр-студия Артефакт: сайт. URL: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=1637> (дата обращения: 18.03.2020).
12. Давыдова М. Анатолий Васильев: искушение театром // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 63–71.
13. Казьмина Н. Анатолий Васильев. Магнитная аномалия. Текст: электронный // Вестник Европы. 2002. № 4. Журнальный Зал — Русский толстый журнал как эстетический феномен: сайт. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/4/anatolij-vasilev-magnitnaya-anomaliya.html> (дата обращения: 18.03.2020).
14. Песочинский Н. В. Актер театра-студии // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 729–769.
15. Песочинский Н. В. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика / Н. В. Песочинский. Текст: электронный // Internet Archive Wayback Machine [сайт]. URL: <https://web.archive.org/web/20080921201539/http://info.sdart.ru/item/215> (дата обращения: 18.03.2020).
16. Смелянский А. М. Эпос и лирика // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 252–284.
17. Токарева М. Е. Сцена между землей и небом: Театральные дневники XXI века: [Лев Додин, Валерий Фокин, Анатолий Васильев, Петр Фоменко, Сергей Женовач, Дмитрий Крымов...]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 396, [1] с., [32] л. ил.
18. Эзотерик от театра. Анатолию Васильеву — 75 лет. Текст: электронный // Независимая газета: электронная газета. URL: http://www.ng.ru/culture/2017-05-04/100_vasiljev040517.html. — Дата публикации 04.05.2017 (дата обращения: 18.03.2020).

Контрольные вопросы

1. В каком соотношении находится режиссерская манера Васильева и классическая методология Московского Художественного театра?
2. В чем специфика использования Васильевым этюдного метода репетиций?
3. Почему Васильев назвал собственный театр «Школа драматического искусства»?
4. Какие черты театра-лаборатории Васильева вы могли бы назвать?

РЕЖИССУРА П. Н. ФОМЕНКО

Петр Наумович Фоменко (1932–2012) имел незаконченное актерское образование, в 1953 году он был отчислен с третьего курса Школы-студии МХАТ «за хулиганство». Заочно окончил филологический факультет МГПИ имени В. И. Ленина в 1955 году. Параллельно учился на режиссерском факультете ГИТИСа, на курсе Н. М. Горчакова, педагогами курса были А. А. Гончаров и Н. В. Петров. Закончил ГИТИС в 1961 году, а свой первый спектакль на профессиональной сцене поставил в 1958 году.

Фоменко работал в Московском театре драмы и комедии, располагавшемся на Таганской площади, до того, как туда пришел Ю. П. Любимов со своими актерами; пару лет сотрудничал с Любимовым — их театры были родственными в плане тяготения к *игровому способу* существования актера, но — театрами разными. В разные годы Фоменко служил или ставил спектакли в Тбилисском русском театре имени А. С. Грибоедова, в Ленинградском театре Комедии, в Московском театре имени В. Маяковского, в Театре имени Моссовета, в Московском театре имени Е. Вахтангова и др.

В 1981 году А. А. Гончаров привлек Фоменко к преподаванию в ГИТИСе. В 1988 году в рамках ГИТИСа был набран первый курс «фоменок», на основе выпуска этого курса в 1993 году был организован театр «Мастерская Петра Фоменко». Среди учеников-режиссеров Фоменко — Сергей Женовач, Иван Поповски, Миндаугас Карбаускис, Сергей Пускепалис и др.; среди учеников-актеров — Галина Тюнина, Полина и Ксения Кутеповы, Мадлен Джабраилова, Полина Агуреева, Юрий Степанов (1967–2010), Тагир Рахимов, Андрей Казаков, Кирилл Пирогов, Илья Любимов, Евгений Цыганов и др. В 1997 году «Мастерской П. Фоменко» было передано помещение бывшего кинотеатра «Киев» на Кутузовском проспекте, 30; в 2008 году театр получил новое здание на Набережной Тараса Шевченко, 29.

Фоменко прожил длинную профессиональную режиссерскую жизнь, но большой успех пришел к нему поздно, лишь на излете Советского Союза. При этом Фоменко не был ни шестидесятником, ни советским режиссером, но Фоменко никогда не был и антисоветским режиссером, его модель мира и его модель театра были иными.

Театр Фоменко — это *дважды игровой* театр.

Во-первых, *игровой* — в плане актерской техники. Актеры, с которыми работал режиссер до собственной «Мастерской», учились в советских театральных вузах, а значит — в той или иной степени владели техникой системы Станиславского, но Фоменко отдавал предпочтение *игровому способу* существования актера.

Во-вторых, *игровой* — в плане исповедуемой Фоменко модели человека и мира. По Фоменко, весь мир — *театр*, а люди в нем — *лицедеи*, играющие различные роли.

Люди постоянно вынуждены играть *социальные роли* на рабочих местах, на улице, в транспорте, в общественной жизни, в семье.

Люди по разным причинам постоянно играют различные роли: изображают уважение теми, кого не уважают; демонстрируют восхищение теми, кого, по меньшей мере, недолюбливают, а иногда и терпеть не могут; и т. д.

Люди в интимные моменты жизни — в своем воображении или в своих мечтах обычно представляют себя в тех или иных ролях, и мало кто решится озвучить эти свои воображаемые роли и сюжеты.

Люди бессознательно играют в игры, представляющие собой довольно сложные ролевые сценарии (транзакционный и сценарный анализы Э. Берна).

Очевидно, что список игровых возможностей, представляемых человеку окружающим его миром, можно продолжать.

Игровая природа человека и мира, сценически воплощаемая средствами игрового театра, и создавали ту легкость, шарм и особую привлекательность спектаклей Фоменко.

Приведем несколько примеров.

Театральной легендой стал спектакль «Смерть Тарелкина» по А. В. Сухово-Кобылину, поставленный Фоменко в 1966 году на Малой сцене Московского театра имени В. Маяковского (художник Н. Эпов). Тарелкин, спасаясь от кредиторов и рассчитывая поживиться за счет шантажа, решил спрятаться за личиной своего умершего соседа Копылова. Варравин являлся в квартиру Тарелкина для поиска украденных у него и компрометирующих его документов то в облике капитана Полутатарина, то прачки Брандахлыстой. Сценический сюжет строился на том, кто из жуликов кого переиграет. В постановку были введены трое Неизвестных со свечами, выполнявших функции слуг просцениума и игравших по ходу действия мелкие и служебные роли (чиновников, кредиторов, детей Брандахлыстой, свидетелей в полицейском участке и пр.). Фоменко отдал дань духу шестидесятничества и фарс Сухово-Кобылина перевел в жанр *трагикомедии*: Тарелкин, роль которого исполнил А. Эйбоженко (1934–1980), погибал в полицейском застенке. Спектакль был снят с репертуара в 1968 году.

Спектакль «Лес» по А. Н. Островскому был поставлен Фоменко в 1978 году на сцене Ленинградского театра Комедии (художник И. Иванов). Декорация представляла собой единую совмещенную установку, в которой присутствовали и окружающие усадьбу «Пеньки» деревья

с обрубленными кронами, и белая усадебная мебель, которая, как и белая колонна, частично были покрыты древесной коростой, а по планшету были разбросаны пеньки, используемые персонажами постановки как мини-сцены.

Роль помещицы Гурмыжской исполняла Елена Юнгер (1910–1999), вдова Н. П. Акимова. У этой женщины было несколько очень важных и серьезных социальных ролей. Во-первых, она богатая помещица. Во-вторых, она оплот веры и нравственности. В-третьих — опекунша молодежи, на ее руках бедная воспитанница Аксюша. И при всем том она вождела молодого юношу — гимназиста-переростка Буланова (В. Гвоздицкий; 1952–2007). Молодого лоботряса мучила в буквальном смысле актерская проблема — Буланов не вполне понимал, какую роль он должен играть. Официально считалось, что он — жених Аксюши, но стоило только Буланову обратить внимание на молодую девушку, как старый и много повидавший на своем веку слуга Карп Савельич советовал герою В. Гвоздицкого не спешить, поскольку неизвестно еще, на какую роль тот был назначен. Самого себя Буланов видел в роли богатого помещика и чуть ли не предводителя дворянства. Самое страшное — Буланову нельзя было ошибиться, иначе его отослали бы домой, к матери, а там иного дела, как стрелять из ружья по воронам, для гимназиста предусмотрено не было. Волнение в момент решающей сцены свидания и объяснения с Гурмыжской ввергло Буланова в такой жесточайший и неуклюжий «зажим», что гимназист стащил с головы владелицы «Пеньков» парик, размазал на лице грим. Впрочем, сцена завершалась страстными объятьями в кресле-качалке — непристойный смысл этой сценической метафоры был вполне очевиден.

В другой постановке Фоменко по А. Н. Островскому — в спектакле «Без вины виноватые» (1993; Театр имени Е. Вахтангова, художник Т. Сельвинская) режиссера не слишком волновала судьба Отрадиной, постановщик свое внимание сосредоточил на коллизиях театральных. «Мы артисты, наше место в буфете», — утверждал Шмага, и спектакль игрался в артистическом фойе и в артистическом буфете, здесь представлен был мир людей, плохо различающих (если вообще различающих), где кончается игра и начинается жизнь.

В спектакле Фоменко «Пиковая дама» по А. С. Пушкину (1996; Театр имени Е. Вахтангова, художник С. Морозов) Германн (Е. Князев) ради тайны трех карт готов был играть любые роли — будь то роль влюбленного в Лизу или любовника старухи-графини.

Спектакль «Три сестры» по А. П. Чехову, поставленный в 2004 году на сцене «Мастерской П. Фоменко» (художник В. Максимов), в плане

рассматриваемой темы примечателен несколькими деталями. Невозможно не отметить сценический образ Ольги в исполнении Г. Тюниной, в костюме ее героини (художник по костюмам М. Данилова) органично включена отцовская шинель, наброшенная на плечи этой женщины, что взвалила на свои плечи роль главы семьи и безропотно несла эту ношу. Фоменко ввел в постановку фигуру от театра — «Человек в пенсне» (О. Любимов), заgrimированный под Чехова и озвучивающий фрагменты чеховских писем и других документов, а также вмешивающийся в ход событий репликой «Пауза». Вот идет сцена объяснения Ирины (К. Кутепова) и Тузенбаха (К. Пирогов), в их диалог врывается произносимая Человеком в пенсне команда «Пауза». Ирина, обращаясь к утомившему ее барону, повторяла: «Пауза!» — подразумевая «Отстань! Надоел...» Но если в сцену Маши (П. Кутепова) и Вершинина (Р. Юскаев) вклинивалась «чеховская» реплика «Пауза», то пластическая реакция Маши была иная, ее смысл: «Не надо никакой паузы, не до того!» В сцене, где Тузенбах должен был уйти на дуэль, герой К. Пирогова поворачивался к Ирине и произносил: «Скажи мне что-нибудь!» Ирина сначала произносила реплику «Что сказать?» так, как это было предусмотрено автором пьесы, а потом тот же вопрос адресовала Человеку в пенсне, ведь он же автор, пусть «подскажет», но «Чехов» только разводил руками. В финале спектакля, в сцене трех сестер вслед за репликой Ольги о том, что, возможно, они узнают, зачем они живут, следовала реплика доктора Чебутыкина (Ю. Степанов): «Все равно, все равно...» И Человек в пенсне сообщал: «Следующая пьеса, которую я напишу, будет смешная, очень смешная!» В чеховской постановке Фоменко удалось органично уравновесить смешное и грустное, авторскую иронию и подлинный драматизм.

Талант Фоменко-режиссера был легким и светлым, создатель «Мастерской» искренне верил, что счастье есть, что оно возможно. Иначе было невозможно поставить такие спектакли, как «Одна совершенно счастливая деревня» (2000, по Б. Вахтину) и «Семейное счастье» (2000, по Л. Толстому). Или, взявшись за постановку «Войны и мира», выпустить спектакль «Война и мир. Начало романа. Сцены» (2001), то есть ограничиться лишь теми событиями толстовского романа, когда еще никто не погиб, когда еще все счастливы.

Литература

1. Богданова П. Б. Талант и вера Петра Фоменко // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 141–154.

2. Давыдова М. Петр Фоменко: театральная Лука // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 163–175.
3. Егошина О. В. Первые сюжеты: русская сцена на рубеже тысячелетий. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 273, [1] с.: ил.
4. Колесова Н. Г. Петр Фоменко. Энергия заблуждения / Наталия Колосова. М.: Рипол классик, 2014. 350, [1] с., [16] л. фот.
5. Левитин М. З. В поисках блаженного идиотизма. Разрозненные листы. Книга о Петре Фоменко / Михаил Левитин. М.: Искусство — XXI век, 2015. 180, [2] с.: ил., портр.
6. Смелянский А. М. Три карты // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 285–298.
7. Токарева М. Е. Сцена между землей и небом: Театральные дневники XXI века: [Лев Додин, Валерий Фокин, Анатолий Васильев, Петр Фоменко, Сергей Женовач, Дмитрий Крымов...]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 396, [1] с., [32] л. ил.

Контрольные вопросы

1. Каковы особенности режиссуры Фоменко, в чем заключены ее сильные и слабые стороны?
2. Какие из спектаклей Фоменко вам представляются наиболее значимыми и почему?
3. Кого из «фоменок» вы знаете, кого могли бы отметить и почему?

РЕЖИССУРА Л. А. ДОДИНА

Лев Абрамович Додин (р. 1944) с юных лет был увлечен театром, в школьные годы — занимался в ТЮТе (Театре юношеского творчества) под руководством М. Г. Дубровина (1911–1974). В 1961 году, сразу после окончания школы, Додин поступил в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) на актерский курс Б. В. Зона. Сокурсниками Додина были О. Антонова и Н. Тенякова, В. Костецкий и В. Тыкке, но закончил институт Додин на год позже них, в 1966-м — по режиссерскому отделению ЛГИТМиКа.

Додин-режиссер дебютировал в 1966 году, работал в Ленинградском ТЮЗе. С 1967 года начал преподавательскую работу в ЛГИТМиКе. Работал в Театре драмы и комедии на Литейном в 1975–1979 годах, ставил спектакли на сценах Ленинградского МДТ, Ленинградского БДТ («Кроткая» по Ф. М. Достоевскому, Малая сцена, 1981) и МХАТа («Господа Головлевы» по М. Е. Салтыкову-Щедрину, 1984). Додин возглавил МДТ в 1983 году сначала как художественный руководитель, с 2000 года — и как директор театра. С 1998 года МДТ стал обладателем статуса «Театр Европы».

Считается, что благодаря отцу, А. Л. Додину (1907–1982) — геологу, профессору, доктору наук, Додин-режиссер приобрел такие качества, как склонность к экспедициям, к поиску, к установке «глубоко копать».

От М. Г. Дубровина — представление о театре как о театре-доме, театре-семье, театре — коллективном художнике с единой душой. Дубровин был знаком с школой В. Э. Мейерхольда и подчеркивал значение ритма и музыки в сценических построениях.

Б. В. Зон приобщил Додина к учению К. С. Станиславского, шире — к методикам Московского Художественного театра, к модели репертуарного театра, к изучению непосредственной жизни — отсюда экспедиции на родину Ф. Абрамова, на русский Север, в деревню Веркола; поездка на песчаные острова Каспия при подготовке спектакля «Повелитель мух» по У. Голдингу (1986; МДТ, художник Д. Боровский); и др.

При этом отрицается бытовой характер театра Додина, подчеркивается устремленность режиссера к решению ключевых проблем бытия, герой театра Додина — «человек страдающий» (В. Галендеев).

При наборе актерских и актерско-режиссерских курсов для Додина важное значение имеет такой экзамен, как коллоквиум. Абитуриенты на этом испытании должны проявить склонность к со-беседованию и со-верованию с мастером через демонстрацию начитанности и запасов культурного багажа, посредством выбора литературного материала,

способности к пониманию текста, к умению слушать и идти на контакт, к открытости и готовности к импровизации.

Особенности режиссерского почерка Додина нашли свое отражение и в особом словаре додинского театра. В этом словаре нет понятия «замысел», а используется термин «сговор»; «сговориться» — это значит вести совместный с актерами творческий поиск на репетиции. Впрочем, слово «репетиция» тоже не устраивает Додина, так как репетиция предполагает «повторение», а режиссер настаивает на постоянном, сиюминутном и каждодневном творчестве; вместо термина «репетиция» используется определение «проба» как испытание, как опыт, полученный в ходе разведки игрой. «Прогон», соответственно, это «сквозная проба». В репетиционном процессе нельзя сделать «перерыв», устроить «антракт», а можно лишь «прерваться».

Додин позиционирует себя как прямого наследника Московского Художественного театра.

Проявляется это, прежде всего, в работе с актерами, от которых Додин требует создания достоверного характера и логически выверенного поведения. Спектакль «Братья и сестры» в студенческом варианте (1978; Учебный театр ЛГИТМиК, художник Н. Билибина) и в редакции 1985 года на сцене МДТ (художник Э. Кочергин, художник по костюмам И. Габай) — это набор типовых русских национальных характеров («русский мужик», «русская баба», «блаженный», «гулящая баба» и пр.); спектакль «Повелитель мух» — это набор типовых подростковых характеров («лидер», «шестерка», «аутсайдер» и пр.).

Проявилось влияние МХТ и в продолжительности отдельных додинских постановок: «Братья и сестры» демонстрировались в два вечера (привет В. И. Немировичу-Данченко и «Братьям Карамазовым» 1910 года!), «Бесы» (1991; МДТ, художник Э. Кочергин, художник по костюмам И. Габай) шли в один день, но продолжительность спектакля была восемь с половиной — девять часов с двумя антрактами.

Безусловно, мхатовская традиция авторски пересмотрена Додиным, что, опять же, зафиксировано в терминологии. Вместо классических понятий «событие», «кусок» и «эпизоды» — непрерывное течение и сплетение событий. Вместо термина «конфликт» — взаимопроникновение событий, непрерывный поток действия. И, может быть, самое главное — вместо традиционного назначения актеров на роли — предварительные *этиюдные пробы, разведки*, когда актеры сами выбирают себе материал для этюдов, сами решают, какие они играют роли в этюдах и кого из коллег приглашают в партнеры (многие репетируют многое, все репетируют всё и всех).

Тем самым Додин обеспечивает авторское проникновение своих актеров в исходный литературный материал путем его этюдной разработки, которая,

помимо прочего, призвана показать, кто из труппы будет задействован в будущем спектакле и в каких ролях. Так, например, спектакль «Gaudamus» (по С. Каледину, 1990; МДТ, художник А. Порай-Кошиц) родился из материалов к экзамену второго актерско-режиссерского курса: за основу этюдов была взята повесть С. Каледина «Стройбат» и личный опыт тех студентов, за плечами которых была служба в армии; на основе учебных этюдов и дальнейшей их разработки была выстроена драматическая структура додинской постановки, первоначально называвшейся «Стройбат».

Додин настойчиво подчеркивает, что артисты по завершению обучения в театральном вузе перестают поддерживать и совершенствовать свои технические навыки. В своем театре процесс подготовки спектакля рассматривается Додиным как процесс продолжения обучения: если необходимо петь и танцевать, приглашаются педагоги — и актеры учатся делать и то и другое вживую; если необходима музыка, актеры учатся играть на музыкальных инструментах. До собственно спектакля проводится *разминка*, которая по времени может быть продолжительнее, чем само представление. Плюсы подобного подхода очевидны, но есть тут и обратная сторона — «актерский инфантилизм» (Н. А. Булгакова), комплекс «вечного студента».

Режиссерская методология Додина вобрала в себя, в творческой переработке, не только достижения Московского Художественного театра.

О додинской труппе часто говорят, что это — набор *натуральностей*. Когда мы встречаем нового человека, то мы судим о нём на основе нашего визуального впечатления и нашего предшествующего опыта. Безусловно, наше суждение о человеке будет неточным, приблизительным, а порой — и просто неверным. Внешность обманчива, но при первом знакомстве — это все что у нас есть.

Данный механизм работает и в театре. Когда актер или актриса выходят на сцену, то рядовой зритель, глядя на него или нее, прогнозирует дальнейшее поведение играемых ими персонажей, чего-то ждет от них, а каких-то поступков не допускает, и это не может не учитываться режиссурой.

Если, допустим, П. Семаку присущ «мужской» облик, ощущение здоровой и целостной натуры, то стоит ли удивляться, что в спектакле «Дядя Ваня» (2002; МДТ, художник Д. Боровский) этому актеру была поручена роль доктора Астрова.

С. Курышев — обладатель натуры нервной, в рамках традиционной системы амплуа его можно было бы отнести к актерам-неврастеникам, и в «Пьесе без названия» (1997; МДТ, художник А. Порай-Кошиц) он играл Мишу Платонова, а в постановке «Дяди Вани» — Войницкого.

Н. Фоменко — это телесность, полнокровная чувственность, сексуальность, наиболее выраженная в роли Абби в постановке пьесы Ю. О'Нила «Любовь под вязами» (1994; МДТ, художник Э. Кочергин, художник по костюмам И. Габай).

Основу конструкции чеховских пьес составляют любовные сюжеты. В «Дяде Ване» Елена Андреевна с мужем приехала в усадьбу, и у всех обитателей-мужчин случилось помутнение рассудка. Можно как угодно относиться к К. Раппопорт, но, глядя на эту актрису, легко поверить, что играемая ею женщина способна произвести подобный эффект. Про Соню в чеховской пьесе говорят, что она некрасива, но волосы у нее хороши. Можно спорить, красива или не красива Е. Калинина, исполнявшая роль Сони, но волосы у этой актрисы — действительно роскошные.

Совершенно очевидно, что рассматриваемые *натуральные качества*, присущие тем или иным исполнителям, могли входить в связанные с ними актерские *маски*.

Наиболее выразительный пример в этом случае — С. Бехтерев (1958–2008) с его постоянным образом блаженного или юродивого. Маска эта могла быть использована *напрямую*, как в роли Гаева («Вишневый сад», 1994; МДТ, художник Э. Кочергин, художник по костюмам И. Габай), но могла и была использована *парадоксально* (мейерхольдовская *парадоксальная композиция*) для роли Петруши Верховенского в «Бесах». Поначалу зрителю казалось, что герой Бехтерева при Николае Ставрогине (П. Семак) просто клоун и скоморох, и облик блаженного хорошо работал на такое суждение о данном персонаже, и лишь значительно позже становилось ясно, что именно Петруша тут — главный бес. Соединение присущей актеру маски с особенностями роли создавали сценическому образу дополнительный драматизм и глубину.

Сходным образом Додиним был использован сложившийся образ И. Смоктуновского в роли Иудушки Головлева в спектакле «Господа Головлевы» (по М. Е. Салтыкову-Щедрину, 1984; МХАТ, художник Э. Кочергин, художник по костюмам И. Габай).

Еще одна из задач начальной этюдной разработки будущего спектакля — это возможность посмотреть, как ложатся актерские *натуральности* на ту или иную роль, прикинуть потенциал артистических данных исполнителей для их прямого или парадоксального использования.

Спектакли Додина сделаны на основе этюдов, а значит они представляют собой *эпизодную структуру* и komponуются *монтажными средствами*, для управления *ритмом* активно используются сценические *аттракционы*. Поэтому в плане выстраивания архитектоники действия Додин опирается на приемы и методы С. М. Эйзенштейна и В. Э. Мейерхольда.

Декорационное оформление додинских постановок чаще всего представляет собой *единую сценическую установку* с возможностью ее частичной трансформации.

Литература

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра / Гос. ин-т искусствознания. [Т. 10]. Сценографы России: Эдуард Кочергин, Игорь Попов, Олег Шейнцис. М.: КРАСАНД, 2011. 490 с.: ил.
2. Богданова П. Б. Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 221, [2] с., [12] л. ил., портр.
3. Булакова Н. А. Эволюция актерского искусства в спектаклях Льва Додина 1980-х — 1990-х годов. Дисс. ... кандидата искусствоведения / СПбГАТИ; специальность 17.00.01. СПб., 2001. 211 с.
4. Галендеев В. Н. Лев Додин: Метод. Школа. Творческая философия. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 160 с., [8] с. цв. ил.
5. Давыдова М. Лев Додин: жизнь пахнет сеном и дождем // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 97–107.
6. Давыдова М. Ю. Культура Zero: очерки русской жизни и европейской сцены / Марина Давыдова; [послел. Вадима Гаевского]. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 324, [1] с.: ил.
7. Додин Л. А. Репетиция пьесы без названия / Л. А. Додин; литературная запись репетиций А. А. Огибиной. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 480 с.
8. Додин Л. А. Путешествие без конца. Диалоги с миром / Л. А. Додин; [сост. А. А. Огибина]. СПб.: Балтийские сезоны, 2013. 504 с.: 48 ил.
9. Егошина О. В. Театральная утопия Льва Додина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 245, [1] с., [26] л. ил., портр.
10. Лев Додин. Книга отражений: [сборник] / [сост. Елена Александрова; ред. Светлана Дружинина]. Санкт-Петербург: Академический Малый драматический театр, 2004. 51 с., [1] с.: ил.
11. Смелянский А. М. Эпос и лирика // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 252–284.
12. Токарева М. Е. Сцена между землей и небом: Театральные дневники XXI века: [Лев Додин, Валерий Фокин, Анатолий Васильев, Петр Фоменко, Сергей Женовач, Дмитрий Крымов...]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 396, [1] с., [32] л. ил.
13. Фильштинский В. М. На уроках Л. А. Додина // Как рождаются актеры: книга о сценической педагогике: [Сб.] / Под ред. В. М. Фильштинского; Л. В. Грачевой. СПб.: СОТИС, 2001. С. 137–148.

14. Шевцова, М. Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля / М. Шевцова; пер. Г. В. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2014. 296 с.: ил.

Контрольные вопросы

1. Какие театральные традиции оказали влияние на формирование режиссерского почерка Додина, в чем это влияние проявилось?
2. Какие особенности присущи постановочной работе Додина-режиссера, что его отличает от других режиссеров-постановщиков?
3. Что вы знаете о Додине-педагоге? Кого из его учеников мы могли бы назвать, особо отметить?
4. Какова специфика сценографии додинских постановок? Кого из художников, работавших с Додиным, вы могли бы назвать?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В научно-методическом пособии сформулирована основная тенденция развития русского режиссерского театра XX века: появление в первой половине столетия фигуры режиссера как автора спектакля, возникновение новых театральных течений и направлений, создание и распад театральных систем; формирование во второй половине столетия индивидуальных режиссерских методологий, манер, почерков на основе всего накопленного мировым театром арсенала постановочных приемов и различных способов существования актера (маска, имитация, проживание роли, игровой театр, остранение (очуждение), монтаж экстремальных ситуаций, контрапункт).

В пособии представлены все присущие XX веку *режиссерские методы* постановки: метод исторической реконструкции, метод реконструкции современной жизни, принцип стилизации, гротеск, традиционализм, монтаж, контрапункт.

Пособие знакомит с основными типами *сценографических решений* спектаклей: традиционная декорация; система сценических станков; вещественное оформление (монтаж реальных вещей); единая сценическая установка с возможностью частичной трансформации; и др.

В пособии дается характеристика разным принципам организации *драматургии спектакля*: традиционная цепочка событий, объединенных на основе причинно-следственных связей; монодрама; сцепка трюков; монтаж аттракционов; монтаж эпизодов, параллельный монтаж, внутрисценический монтаж; контрапункт.

Режиссерские концепции и постановочные идеи, демонстрируемые на материале творчества выдающихся театральных деятелей XX века, открывают методологические подходы для исследования различных аспектов творчества актеров, сценографов и режиссеров, обойденных вниманием современной искусствоведческой науки, а также способны послужить ключом к изучению отдельных проблем истории и теории сценического искусства.

ОБ АВТОРЕ

Ряпосов Александр Юрьевич (р. 1957) по первому образованию инженер, в 1980 году окончил строительный факультет Ульяновского политехнического института, специальность «Промышленное и гражданское строительство».

С 1980 по 1988 годы работал инженером по науке и преподавателем-ассистентом кафедры теоретической механики Ульяновского политехнического института.

В 1989–1994 годы учился на театроведческом факультете Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ, ныне — РГИСИ, Российский государственный институт сценических искусств).

В 1995–1997 годы учился в очной аспирантуре СПбГАТИ.

С 1996 года начал преподавать историю русского театра на кафедре русского театра.

С 1997 года начал работать на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ).

В 1998 году защитил кандидатскую диссертацию «В. Э. Мейерхольд и А. В. Сухово-Кобылин» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Г. В. Титова).

С 2015 года заведующий сектором источниковедения РИИИ.

Сфера научных интересов — русская режиссура XX века в драматическом и музыкальном театрах.

Наиболее значимые монографии:

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

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

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

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

Учебное издание

Ряпосов Александр Юрьевич

РУССКОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: системы, направления, концепции, идеи

Учебно-методическое пособие для аспирантов,
обучающихся по специальности 17. 00. 09
«Теория и история искусства»

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 044. Подписано в печать 15.03.2022. Бумага офсетная.

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Объем 15,25 п.л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел./факс (812) 685-73-00, 970-35-70

✉ asterion@asterion.ru  <http://www.asterion.ru>

 https://vk.com/asterion_izdatelstvo