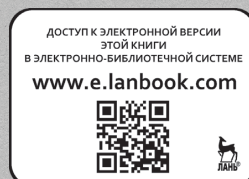




Ряпов Александр Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ). Область научных интересов — русская режиссура XX века. Читает лекции и ведет семинары по истории русского театра, участвует в различных программах магистерской подготовки в Российском государственном институте сценических искусств (РГИСИ); ведет занятия по истории режиссуры на магистерской программе в Санкт-Петербургском государственном институте культуры (СПбГИК); читает лекции по истории русского театра на актерских курсах театрального факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ).



Интернет-магазин цифровых изданий • Наука и образование

www.globalf5.com

Global



РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА

А. Ю. РЯПОВ



Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

А. Ю. РЯПОСОВ

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА.

ДРАМАТУРГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО
СПЕКТАКЛЯ: МЫСЛЬ, ЗРИТЕЛЬ,
ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Учебное пособие

Издание второе, исправленное



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- Р 99** **Ряпосов А. Ю.** Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж : учебное пособие / А. Ю. Ряпосов. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 408 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-9903-8 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1818-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISBN 978-5-86845-276-5 (Российский институт истории искусств)

Книга посвящена изучению режиссерской методологии В. Э. Мейерхольда в той ее грани, что связана с принципами формирования режиссерского сюжета спектакля. Предметом исследования выступают монтажные методы структурирования действия, когда для постановки берутся пьесы, написанные по одним драматургическим законам, а композиция спектакля выстраивается на основе других драматургических принципов, главным образом монтажных. Проблема использования монтажных приемов в сценическом искусстве Мастера изучается в неотрывной связи с другими составляющими театральной системы Мейерхольда, взятой как целое.

Книга адресована историкам русского театра 1920 – 1930-х годов, преподавателям театральных вузов, аспирантам, режиссерам-практикам и театральным художникам-постановщикам.

ББК 85.334

- Р 99** **Ryaposov A. Y.** Meyerhold's directing methodology. Dramaturgy of the Meyerhold performance: a thought, a spectator, a theater montage : textbook / A. Y Ryaposov. — 2nd edition, revised. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2022. — 408 pages. — Text : direct.

The book is devoted to the study of V. E. Meyerhold's directing methodology, the part, which is connected with the principles of forming the director's plot of the play. The subject of the study is the montage methods of structuring the action, when the plays written according to same drama laws are taken for staging, and the composition of the performance is built on the basis of other dramatic principles, mainly montage ones. The problem of using montage techniques in the Master's stage art is studied in close connection with other components of Meyerhold's theatrical system, taken as a whole.

The book is addressed to historians of the Russian theater of the 1920s and 1930s, educators at theater higher schools, graduate students, theater directors and theater production designers.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2022

© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение

«Российский институт истории искусств», 2022

© А.Ю. Ряпосов, 2022

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2022

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Представленная здесь книга является переизданием книги: 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. Первоначальный текст был подвергнут минимальной правке.

Книга посвящена моему Учителю — Галине Владимировне Титовой (1937–2019), создателю петербургской школы мейерхольдоведения, к которой я имею честь принадлежать.

Выражаю благодарность Елене Всеволодовне Третьяковой, которая, будучи заведующей сектором источниковедения РИИИ, в начале 2000-х годов предложила мне создать исследовательскую серию «Режиссерская методология Мейерхольда» и всегда поддерживала работу над книгами этой серии.

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине 1920-х и на рубеже 1920–1930-х годов в обиход авторов аналитических работ, посвященных творчеству Мейерхольда, и критических разборов отдельных спектаклей Мастера вошел термин «режиссер-драматург»¹. По отношению к Мейерхольду смысл данного термина С. С. Мокульский определил так: «Режиссер в его лице перестает быть механическим исполнителем воли литератора-драматурга. Он становится творцом, организатором спектакля в целом, включая сюда и *драматургический материал*, который подвергается *переработке*, долженствующей вскрыть творческий замысел, вкладываемый им в спектакль (курсив мой. — А. Р.)». В теоретических выкладках Мокульского представления о пьесе как о драматургическом материале для творческой переработки в замысел сценической постановки — соседствует с формулировками, согласно которым в результате переработки режиссером пьесы получается *другая* пьеса: «Такой переработке Мейерхольд подвергает не только современные пьесы (“Ночь” Мартинэ — “Земля дыбом”, “Д. Е.”, “Бубус”, “Мандат”), но и образцы классической драматургии (“Смерть Тарелкина”, “Лес”), из которых Мейерхольд делает совершенно *новые* пьесы на старые сюжеты и со старыми персонажами (курсив мой. — А. Р.)». Подобное смешение понятий явилось следствием исходных посылок Мокульского — исследователь, опираясь на логику традиционализма, под режиссером-драматургом подразумевал творца, проявляющего себя в двух взаимосвязанных ипостасях — драматурга и постановщика: «<...> в своем лице Мейерхольд возродил тот тип режиссера-драматурга, который был свойственен всем подлинно театральным эпохам (вспомним Эсхила, Софокла, Плавта, Ганса Закса, Лопе де Руэду, Шекспира, Мольера, Гольдони, Лессинга, Гете и мн. др.)»². Справедливости ради стоит заметить, что «в своем

¹ См., напр.: Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь: Сб. статей. Л.; М., 1926. Сб. 1. С. 22.; Гвоздев А. А. «Командарм 2» (Гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда) // Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987. С. 105.

² Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Сб. 1.

лице» Мастер не столько *возродил* подразумеваемый Мокульским тип режиссера-драматурга, сколько *породил* принципиально новый тип *авторства* в сценическом искусстве.

В 1930-е годы, когда главной фигурой на театре стал драматург, в научный оборот было введено понятие «Мейерхольд-драматург». Б. В. Алперс в книге «Театр социальной маски» (1931) впервые назвал Мастера *драматургом* — не режиссером-драматургом, а именно драматургом. В связи с постановкой «Леса» Алперс констатировал, что «режиссер составлял сценарий спектакля, *присваивая* себе функции драматурга (курсив мой. — А. Р.)». И далее автор брошюры «Театр социальной маски» продолжал: «Еще недавно был распространен взгляд на театр Мейерхольда как на театр режиссера, находящегося в постоянном и принципиальном конфликте с драматургом. Последние годы окончательно опровергли этот взгляд. Театр имени Вс. Мейерхольда прежде всего — театр драматурга <...>. Основным драматургом театра является сам Мейерхольд, создавший уже в годы революции свою *драматургическую систему* <...>. Особый интерес представляют собой драматургические опыты <...> Мейерхольда на материале классического репертуара. Здесь Мейерхольд выступает как самостоятельный драматург, коренным образом меняющий основной прием автора пьесы (курсив мой. — А. Р.)»³.

А. К. Гладков вспоминал, что Мейерхольд настаивал на близости драматургических и режиссерских функций: «Он говорил: “мои драматургические принципы”. Он называл режиссуру “авторством”». С 1923 и по 1936 годы Мейерхольд в афишах своих постановок именовал себя «автор спектакля» — это, по мнению Гладкова, «точное название того, чем он сделал искусство режиссуры»⁴.

В 1930-е годы, помимо Б. В. Алперса, о *Мейерхольде-драматурге* писали И. И. Юзовский, Б. Ф. Райх

С. 21, 22.

³ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 65, 105.

⁴ Гладков А. К. Воспоминания и размышления // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 154.

и И. Б. Березарк — их статьи⁵ посвящались мейерхольдовской «режиссерской драматургии» (термин Д. И. Золотницкого⁶, первым обратившего внимание на данные публикации).

И. Б. Березарк, указывая на такие постановки Мейерхольда 1920–1930-х годов, как «Лес», «Ревизор», «Горе уму», «Свадьба Кречинского» и «33 обморока», убежденно писал о положенных в основу этих спектаклей «мейерхольдовских текстах» следующее: «мы имеем дело с самостоятельной литературной работой выдающегося драматурга». Преломляя собственную творческую тему сквозь текст классической пьесы, считаясь с методом и стилем драматурга, Мейерхольд, по мнению Березарка, все равно сочинял *свою* пьесу, и поэтому «мейерхольдовские тексты классиков должны быть изданы как экспериментальные литературные работы, как самостоятельные пьесы талантливейшего режиссера-художника, созданные им на классическом материале»⁷.

Издание перечисленных Березарком литературных работ Мастера скорее всего показало бы, что Мейерхольд не был «выдающимся драматургом».

Проблема «Мейерхольд-драматург» никоим образом не связана ни с *литературными текстами*, положенными в основу мейерхольдовских спектаклей, ни с собственно *сценическими текстами* постановок Мастера — они достаточно хорошо изучены как в работах современников режиссера Н. Д. Волкова, А. А. Гвоздева, Я. Б. Бруксона, С. С. Мокульского, Б. В. Алперса, И. И. Соллертинского, А. В. Февральского, А. К. Гладкова и еще многих; так и в фундаментальных исследованиях К. Л. Рудницкого, А. П. Мацкина, П. П. Громова, Д. И. Золотницкого и других.

⁵ См.: Юзовский Ю. Мейерхольд-драматург // Литературный критик. 1933. № 3. С. 69–86.; Райх Б. Драматургическая концепция Мейерхольда // Октябрь. 1934. № 7. С. 242–248.; Березарк И. Мейерхольд-драматург // Литературный Ленинград. 1935. 8 дек.

⁶ См., напр.: Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. С. 64.; Золотницкий Д. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов: Сб. науч. трудов. Л., 1989. С. 28.

⁷ Березарк И. Мейерхольд-драматург // Литературный Ленинград. 1935. 8 дек.

Рассуждения Березарка на тему «Мейерхольд-драматург» вплотную подводят к иной проблеме — к понятию «драматургия спектакля», в театроведении мало разработанному.

В 1990-е годы в науке о Мейерхольде выделилось теоретическое направление, поставившее во главу угла изучение *режиссерской методологии* Мастера. Такой анализ осуществлялся как в широком плане театральной эстетики — Г. В. Титовой⁸, так и в конкретике отдельных граней мейерхольдовской режиссерской системы: Мейерхольд и актер — Н. В. Песочинским⁹; Мейерхольд и художник — Г. В. Титовой¹⁰; Мейерхольд и драматург — Е. А. Кухтой¹¹ и автором данной книги в монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля»¹². Работа в рамках монографии над локальной темой (взаимодействие режиссерской методологии Мейерхольда с театром, потенциально заложенным в драматургии Сухово-Кобылина), в состав которой входил опыт реконструкции мейерхольдовских концепций, связанных со структурой действия его композиций; структурой образа, воплощаемого актером, ролью маски и амплуа; сущностью «театра синтезов»; жанровыми характеристиками сценических построений и проч. — подвела к необходимости перехода к новому ракурсу исследования: от изучения режиссерского метода в плане «Мейерхольд и драматург» — к постановке проблемы «Мейерхольд-драматург», то есть — к изучению *драматургической системы* режиссера, к исследованию *драматургических принципов* Мастера, к анализу *драматургии мейерхольдовского спектакля*.

⁸ См.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. 255 с.

⁹ См., напр.: Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств. СПб., 2018. С. 81–170.

¹⁰ См.: Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 77–114.

¹¹ См.: Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 138–164.

¹² См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. 2-е изд., испр. СПб., 2001. 116 с.

Предполагается, что исследование имеет *теоретический* характер: *объектом* изучения выступает творчество Мейерхольда, взятое в его целостности; в качестве *материала* для анализа берутся все мейерхольдовские спектакли; *предметом* исследования станут драматургические принципы, в соответствии с которыми пьеса, выполненная по одним законам, перестраивается Мейерхольдом в сценическую композицию, имеющую иную, присущую Мастеру драматургическую структуру.

Следует особо оговорить, почему из двух терминов — достаточно укорененного в литературе о Мейерхольде понятия «режиссерская драматургия» и выдвигаемого здесь понятия «драматургия спектакля» — предпочтение отдается последнему. Причин по меньшей мере две.

Причина первая — термин «драматургия спектакля» появился в рамках названного выше теоретического направления в мейерхольдоведении: к этому понятию близко подошла Е. А. Кухта в разговоре о «традиционалистском методе Мейерхольда-драматурга»¹³, — и автор представленной здесь книги, будучи исследователем данной школы, считает своим долгом продолжить сложившуюся в рамках научного направления традицию.

Причина вторая — собственно содержательная. Термин «режиссер-драматург», как и попытка представить Мейерхольда оригинальным драматургом — служили одной задачей: преодолеть противоречие между двумя авторами — драматургом и режиссером. Логика здесь была следующая: да, Мастер нарушал авторские права драматургов, искажал пьесу, избранную в качестве материала для спектакля; но одновременно — Мейерхольд ничего не искажал, ибо выступал творцом новой пьесы, сочинял собственную драматургию, то есть — не был формалистом, разрушающим заложенное в пьесе содержание. Ограждая Мастера от упреков в формализме, театроведческие выкладки 1920–1930-х годов, по сути, отдавали первое место, как и в дорежиссерскую эпоху, все-таки пьесе, оставляя на долю постановщика лишь ее сценическую интерпретацию, и значит неизбежно не поспевали

¹³ Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 146.

ни за теоретической мыслью Мейерхольда — «автора спектакля», ни за его постановочной практикой.

Термин «режиссерская драматургия», как представляется, унаследовал «оправдательный» характер по отношению к творчеству Мастера: «драматургия» здесь выступает как имя существительное не только буквально, но и, по сути, играет первую роль; прилагательное «режиссерская» придает словосочетанию «режиссерская драматургия» оттенок некоей вторичности по сравнению с драматургией как таковой — режиссерская, но все равно драматургия.

Понятие «драматургия спектакля» радикально меняет расстановку смыслов. Драматург, будучи автором пьесы, создает ее, опираясь на те или иные драматургические законы. Режиссер, выступая как автор спектакля, сочиняет его, используя драматургические конструкции, которые могут быть принципиально отличны от законов построения взятой в разработку пьесы (например, тридцать три эпизода «Леса» — вместо традиционной композиции комедии А. Н. Островского). Другими словами, термин «драматургия спектакля» означает, что речь идет о сугубо *авторском* продукте творчества режиссера — о собственно сценической структуре действия и о специфике ее композиционных приемов.

Театральная система Мейерхольда была системой, развивающейся во времени, системой становящейся, но специфика предлагаемой книги, методологически тяготеющей к *формальной школе* литературоведения и, соответственно, *звездеской школе* театроведения, предполагает отбор и концентрацию внимания на устойчивых компонентах режиссерского метода Мастера — в ущерб, может быть, эволюционной стороне дела, хотя хронологический принцип изложения материала, где это только возможно, будет сохранен.

Проблема «Мейерхольд-драматург» рассматривается в рамках *целостной* концепции мейерхольдовского творчества. Вполне отдавая себе отчет, сколь велики потери смыслов при любой жесткой формулировке, позволю дать следующее концентрированное наименование предлагаемой концепции: «Мейерхольд — символист».

Необходимо четко определиться: сегодня всякая развитая наука — и мейерхольдоведение тут не является

исключением — неизбежно концепционна. Но при этом ни одна из существующих теорий, будь то: «театр социальной маски» Б. В. Алперса и работы А. П. Мацкина¹⁴ и Б. И. Зингермана¹⁵, развивающиеся в русле социально-политического взгляда на творчество Мастера; «Мейерхольд — режиссер Условного театра» К. Л. Рудницкого¹⁶; «Мейерхольд — Бертольд Брехт русского театра» Д. И. Золотницкого¹⁷, рассматривавшего эволюцию мейерхольдовского сценического искусства как движение от театра условного к театру эпической трагедии; «Мейерхольд — режиссер театра мистериально-карнавального начала» И. П. Уваровой¹⁸, опиравшейся на идеи карнавализации М. М. Бахтина; «Мейерхольд — конструктивист» Г. В. Титовой¹⁹; наконец, излагаемая в данной книге версия «Мейерхольд — символист»; — не способны схватить мейерхольдовское творчество как целое во всей его полноте и зафиксировать в абсолютно адекватном виде.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ остроумное высказывание философа Ю. М. Бородая, который уподоблял научный подход *мозаике*,

¹⁴ См., напр.: Мацкин А. П. Мейерхольд: Путь к революции // Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 178–340.; Мацкин А. П. На темы Гоголя. М., 1984.; Мацкин А. Время ухода. Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. С. 24–51.; Мацкин А. Мейерхольд. Драма раздвоения // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 54–56.

¹⁵ См., напр.: Зингерман Б. На репетициях Мейерхольда. (1925–1938) // Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 401–421.; Зингерман Б. Вокруг Мейерхольда // Театр. 1993. № 1. С. 84–97.

¹⁶ См., напр.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М., 1989.; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990.

¹⁷ См., напр.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976.; Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября.; Золотницкий Д. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов. С. 4–51.; Золотницкий Д. Мейерхольд. Роман с советской властью. М., 1999.

¹⁸ См., напр.: Уварова И. «Смеется в каждой кукле чародей» // Декоративное искусство СССР. 1978. № 7. С. 31–32.; Уварова И. Жизнь и смерть Доктора Дапертутто, мага и лицедея, а также его чудесные превращения в режиссера императорских театров, в красного комиссара и, наконец, в Риголетто, оперного шута // Театр. 1990. № 1. С. 70–78.; И. У. [Уварова Ирина]. Мистерии; «Страсти по Мейерхольду» // Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 12–15.; Уварова Ирина. Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности // Театр. 1994. № 5–6. С. 91–121.; Уварова Ирина. Три поворота темы «Смерть» у Чехова-Треплева-Мейерхольда // Театральная жизнь. 1997. № 2. С. 34–35.; Уварова Ирина. «Смеется в каждой кукле чародей». М., 2001.

¹⁹ См., напр.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм.

можно сказать, что между сценическим искусством Мейерхольда и любой из концепций его театра «всегда будет оставаться то различие, какое существует между играющим непосредственными переливами всех красок шедевром искусства, скажем, картиной Рафаэля, и *мозаичной* копией ее»²⁰. Каждое толкование творчества Мастера дает лишь ту или иную степень «дробности» в приближении к истинному «изображению» — и не более. Но и не менее. Соответственно, чем больше будет трактовок сценического искусства Мейерхольда, тем полнее станет картина наших представлений о творчестве Мастера. Вполне реальным видится появление таких, например, точек зрения, как «Мейерхольд — декадент», «Мейерхольд — художник стиля модерн», «Мейерхольд — футурист», «Мейерхольд — сюрреалист», «Мейерхольд — экзистенциальный художник» и т.д. Иными словами, концепция задает *ракурс* взгляда, с помощью которого одно видится лучше, другое — хуже, третье — не наблюдается вовсе.

П. П. Громов был первым, кто стал рассматривать мейерхольдовское творчество с последовательно символистских позиций²¹. Но хронологически его статья «Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда» (1970) охватывает лишь начальный период работы Мастера в качестве постановщика — период до ухода Мейерхольда из Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, а значит мейерхольдовская режиссура изучалась Громовым во временных рамках, фактически не выходявших за пределы собственно символистского периода творчества (в существующей литературе принято считать, что границами соответствующего периода являются следующие: 1905, Театр-студия на Поварской — 1910, начало новой, традиционалистской манеры при постановке пантомимы «Шарф Коломбины» в «Доме интермедий» и «Дон Жуана» на сцене Александринского театра).

Е. А. Кухта в статье «“Ревизор” у Вс. Мейерхольда и новая драма»²² проанализировала взаимодействие прин-

²⁰ Бородай Ю. М. Эротика-смерть-табу: трагедия человеческого сознания. М., 1996. С. 273–274.

²¹ См.: Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 13–117.

²² См.: Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи.

ципов режиссерской методологии, положенных в основу мейерхольдовского спектакля 1926 года, с символистски интерпретированной поэтикой Н. В. Гоголя (комплекс идей, высказанных В. В. Розановым, Андреем Белым, Д. С. Мережковским, Вяч. Ивановым), а также — с особенностями театральности той ветви новой драмы, что непосредственно связана с символизмом (драматургия М. Метерлинка и А. Блока).

Т. И. Бачелис в книге «Заметки о символизме»²³ выводит символизм за рамки Серебряного века и распространяет это искусство на 1920–1930-е годы — не исключая и символизм в творчестве Мейерхольда. Но искусство символизма исследовательница понимает расширительно — в круг внимания Бачелис попадают все театральные явления, где имеют место быть *символы*, то есть реально речь идет не о символизме как вполне определенном направлении искусства, но об искусстве *символическом*²⁴. В отношении Мейерхольда такой научный подход имеет как свои преимущества (театр Мастера берется целостно), так и существенные недостатки (снижается вероятность выявить специфически мейерхольдовские черты сценического искусства, в том числе — особое понимание символа в театральной системе Мейерхольда).

Наконец, необходимо упомянуть статью А. Л. Порфирьевой «Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд»²⁵, которую, как написано у автора, «можно было назвать и “Символистский театр”»²⁶. Вместе с тем данная работа пронизана пафосом яростного отрицания самого права на существование символистского театра, а по поводу Вагнера и Мейерхольда сказано, что они «едва ли могут быть удостоены *сомнительной чести* считаться творцами символистского театра (курсив мой. — А. Р.)»²⁷. Оставляя в стороне вопрос о Вагнере, как выходящем далеко за рамки представленной здесь книги, стоит

С. 138–164.

²³ См.: Бачелис Татьяна. Заметки о символизме / Гос. ин-т искусствознания. М., 1998. 196 с.

²⁴ См.: Там же. С. 4–6.

²⁵ См.: Порфирьева А. Л. Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд // Оперная режиссура: История и современность: Сб. статей и публикаций. СПб., 2000. С. 23–51.

²⁶ Там же. С. 23.

²⁷ Там же. С. 49.

подчеркнуть, что публикации Порфирьевой, посвященные анализу мейерхольдовского творчества²⁸, затрагивают целый комплекс проблем, напрямую связанных с концепцией «Мейерхольд — символист», и только одно положение автора требует уточнения: применительно к мейерхольдовскому сценическому искусству в качестве критерия жизнеспособности той или иной формы театра, включая и театр символистский, *не может* выступать совместимость или несовместимость этой сценической формы с актером, играющим персонаж, который понимается как *живой* человек²⁹, потому что согласно концепции «театра синтезов» актер у Мейерхольда играет не человека, а *свойство* или *качество* — донжуанство, расплюевщину, хлестаковщину, гамлетизм и проч.

Исторически конкретная форма сценического искусства (символистский театр) не тождественна символистскому подходу к изучению режиссерской системы Мастера, вообравшей в себя в трансформированном виде многие идеи теоретиков символизма, а потому логичным представляется распространить взгляд на мейерхольдовскую режиссуру с символистской точки зрения — на все творчество Мастера, начиная с собственно символистского периода и заканчивая 1920–1930-ми годами, наиболее интересными в плане изучения драматургии мейерхольдовского спектакля. Первая проба такого символистского подхода ко всей театральной системе Мастера была предложена в предшествующей работе — в монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля», в настоящей книге основы концепции «Мейерхольд — символист» излагаются целостно и главное — *системно*.

Одним из возможных определений режиссуры может быть такое — установление взаимосвязей. С этой точки зрения всякая режиссерская система, в том числе и мейерхольдовская, может быть рассмотрена как совокупность *четырех* компонентов: *драматургия спектакля* — что играем (связи

²⁸ См. также: Порфирьева А. Л. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия века: Сб. науч. трудов. Л., 1984. С. 126–144.

²⁹ См.: Порфирьева А. Л. Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд // Оперная режиссура: История и современность. С. 39–49.

«режиссер — драматург»); *сценическая площадка* — где играем (связи «режиссер — художник»); *актер* — с помощью кого играем (связи «режиссер — актер»); наконец, *зритель* — для кого играем (связи «сцена — зрительный зал»). Избранный предмет исследования — изучение драматургических принципов построения мейерхольдовского спектакля — не представляется возможным осуществить вне взаимодействия с другими компонентами театральной системы Мастера, драматургия спектакля выступает как портрет в интерьере всей мейерхольдовской режиссуры, взятой как целое.

Структура книги состоит из введения, двух частей, заключения и списка литературы.

ВВЕДЕНИЕ содержит определение сути избранной темы книги и обоснование ее актуальности, здесь дается история вопроса и в самом общем виде формулируются задачи предстоящего исследования.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ книги посвящена *постановке проблемы* “Мейерхольд-драматург” в контексте целостной театральной системы Мастера. Драматургия мейерхольдовского спектакля изучается на основе двух типов постановок — это *многоэпизодные спектакли и спектакли на музыке*.

Анализ фрагментарных композиций в качестве центра исследования выдвигает проблемы специфики театрального *монтажа* у Мейерхольда: монтаж аттракционов; сопоставление трюков, сцен, эпизодов и других фрагментов действия на основе горизонтального, доминантного, обертонового, параллельного, вертикального и иных разновидностей монтажа; особенности проявления «эффекта Кулешова», то есть — внутрифрагментарного («внутрикадрового») монтажа, в сценических композициях Мастера.

При изучении драматургических принципов мейерхольдовских спектаклей на музыке во главу угла ставятся проблемы исследования специфики *полифонии* сценических композиций Мейерхольда — это *мотивно-тематические структуры*, существующие либо на основе *столкновения* двух и более сквозных сюжетных линий, варьирующихся по ходу действия тем или локальных мотивов; либо — на базе драматургической конструкции, аналогичной системе лейтмотивов в музыке (система *сопоставлений* повторяющихся

по ходу развития событий компонентов действия — лейтмотивов, подвергающихся вариационной разработке и одновременно устойчивых в своих ведущих параметрах).

Подобная типология драматургической архитектоники мейерхольдовских спектаклей достаточно условна. С одной стороны, музыка в театральной системе Мастера выступает в качестве *субстанции* действия, а потому *ритм* является и главным фактором структурирования композиции, и доминирующим средством воздействия на зрителя как многоэпизодной постановки, так и спектакля на музыке. С другой стороны, полифония у Мейерхольда строится на *сопоставлении, столкновении, стыке* сюжетных линий, тем и мотивов, иными словами — мейерхольдовские мотивно-тематические структуры также komponуются на основе *монтажных* принципов.

Анализ проблемы «Мейерхольд-драматург» сводится, таким образом, к изучению проблемы театрального *монтажа*, который в сценической системе Мастера не может быть локализован в рамках той или иной группы приемов. Монтаж — способ режиссерского мышления Мейерхольда, основа его режиссерской методологии, ибо монтажной природой обладает доминирующий мейерхольдовский постановочный метод — *гротеск* как *соединение несоединимого* (и, соответственно, его вариант — *парадокс* как *сближение несближаемого*). Монтаж — конструктивный стержень любой сценической структуры Мастера: архитектоники хронотопа постановки; системы элементов оформления; структуры образа персонажа, героя или действующего лица — и т.д. Следственно, анализ драматургической системы Мейерхольда — это изучение монтажных принципов сценического *сюжетосложения*, исследование монтажных приемов выстраивания мейерхольдовского *режиссерского сюжета*.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ книги преследует цель показать, как реализуются обнаруженные в ЧАСТИ ПЕРВОЙ драматургические принципы Мастера на материале его наиболее значимых постановочных работ 1920–1930-х годов. Отбор спектаклей для непосредственного и подробного анализа осуществляется на основе только одного критерия — это наличие четко выраженной *перестройки* драматургической структуры пьесы

или другого литературного материала в процессе постановочной работы: «Земля дыбом», «Д. Е.», «Лес», «Мандат», «Ревизор», «Горе уму», «Свадьба Кречинского» (1933), «Дама с камелиями», «33 обморока» и др.; неосуществленные или невыпущенные на публику спектакли — «Борис Годунов» и «Одна жизнь». При этом мейерхольдовские постановки группируются в соответствии с тем типом *монтажной перекomпоновки*, которой подверглась драматургическая конструкция исходного литературного материала при переносе на сцену: спектакли в виде цепочки эпизодов; постановки, чья архитекtonика представляет собой фрагментарное построение, которое словно бы «прошито» элементами полифонической структуры; спектакли на музыке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ завершит изучение проблемы «Мейерхольд-драматург» — здесь исследование вновь вернется к обобщениям, которые позволят подвести итоги проделанного анализа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ содержит перечень источников и исследований, напрямую не привязанных к тексту книги и отражающее сегодняшнее состояние литературы о Мейерхольде.

Следует еще раз обратить внимание на тот факт, что в качестве материала исследования выступают все мейерхольдовские *драматические* спектакли. Из книги *намеренно* исключен разговор об оперных постановках Мейерхольда, их анализ затруднил бы изучение роли музыки в композиционном искусстве Мастера. Пожертвовав качеством, автор этих строк полагает, что книга выиграет в чистоте анализа собственно *предмета* исследования — мейерхольдовских драматургических принципов, которые использовались режиссером для сюжетосложения спектаклей *драматического* театра.

Сами спектакли не описываются — это достаточно хорошо сделано в литературе о Мейерхольде; сценические детали и постановочные частности мейерхольдовских композиций используются в книге ровно в той степени, в какой они способны прояснить ту или иную грань проблемы драматургической системы Мастера.

Все, что в книге пишется о собственно драматургии, представляется словно бы сквозь призму взгляда Мейерхольда — во главу угла положено его режиссерское видение; насколько адекватно оно отражает поэтику литературного материала — значения не имеет и не обсуждается.

Стоит особо остановиться на проблеме *контекста* представленного здесь исследования. Книга посвящена только и исключительно заявленному предмету изучения — анализу *драматургии мейерхольдовского спектакля*. Исследовательские задачи, связанные с изучением места и роли монтажа в творчестве режиссеров-современников Мейерхольда или постановщиков более позднего времени: А. Я. Таирова, Бертольда Брехта, Ю. П. Любимова³⁰ и других — в книге не затрагиваются по двум, как минимум, причинам.

Причина первая — *историческая*. Суть дела заключается в ответе на вопрос: *кто* для *кого* является контекстом с точки зрения выбранного *предмета* изучения? Ответ в данном случае очевиден: именно *режиссер* Мейерхольд исторически является фигурой контекста по отношению к *любому* из возможных представителей данной творческой профессии в эпоху режиссерского театра, и *никто* — наоборот.

Причина вторая — *методологическая*. Книга, как уже было сказано выше, в качестве главного научного инструментария использует *формальный метод*, рассматривающий «искусство как прием» (В. Б. Шкловский). При таком понимании исследовательских задач изучение проблемы «Мейерхольд-драматург» представляет собой концентрацию внимания прежде всего на анализе системы мейерхольдовских *монтажных приемов* сюжетосложения; на прояснении, перефразируя Маяковского, вопроса «как делать спектакль» с точки зрения выстраивания Мастером режиссерского сюжета, изложения в рамках сценической композиции собственной истории событий.

Совершенно очевидно, что театр Мейерхольда, просуществовав четыре десятка лет, не мог и не находился в стороне

³⁰ См., напр., главы «Материал», «Композиционные принципы» и «Ритм» в разделе «О композиции спектакля» в книге: Мальцева Ольга. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке, 1964–1998. СПб., 1999. С. 23–87.

по отношению к общим процессам развития сценического искусства на родине и в зарубежье, ибо, как известно, все связано со всем. С точки зрения *методологии* представленного здесь исследования те или иные элементы творческого поиска других режиссеров или иных лиц, каким-либо образом связанных со сценическим искусством, будут использоваться в книге только тогда и только постольку, когда и постольку они могут служить целям *контекстуального анализа*, то есть, когда они способны прояснить соответствующий аспект *специфически мейерхольдовских* театральных подходов и приемов. Подобная исследовательская установка избрана автором книги *намеренно* в силу следующего убеждения: чем больше будет открыто специальных, присущих только режиссуре Мастера черт и качеств, тем больший интерес результаты подобного анализа будут иметь для самого широкого круга лиц — теоретиков и, особенно, практиков театра.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДРАМАТУРГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО СПЕКТАКЛЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В своей первой фундаментальной теоретической работе «К истории и технике театра» (1907) Мейерхольд обильно цитирует или свободно пересказывает ключевые положения статьи В. Я. Брюсова 1902 года «Ненужная правда», и прежде всего — в той ее части, где душа художника, ее порывы и чувствования — выдвигаются в качестве предмета искусства: «*Содержание художественного произведения — душа художника*»³¹. Или, иными словами, предметом искусства выступает *художественный мир* автора.

Такое понимание природы искусства является неотъемлемой частью и одной из главных составляющих менталитета Мейерхольда-художника. Стремление ставить не просто ту или иную пьесу, но воплощать на сцене художественный мир автора — присуще режиссеру уже в поисках формы и тона для сценической версии «Смерти Тентажиля» в Театре-студии на Поварской (1905), когда на репетициях в качестве этюдов брались другие пьесы Метерлинка, читались его стихи по-русски и по-французски — и тем самым делалась попытка ввести исполнителей в круг творчества драматурга, взятого как целостность. В зрелых формах — аналогичных подход отчетливо проявился в главных постановках 1920-х и 1930-х годов, наиболее яркий пример — не «Ревизор», но «весь Гоголь». Другой пример — это процесс реализации идеи поставить «всего Сухово-Кобылина», то есть всей трилогии «Картины прошедшего» в рамках одного спектакля «Свадьба Кречинского» (1933)³².

Если содержанием художественного произведения выступает душа художника, то и спектакль как результат деятельности режиссера — есть в конечном счете выражение души

³¹ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 126.

³² См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 71–82.

Мейерхольда, что и зафиксировано в мейерхольдовском самоопределении — «автор спектакля». Или, высказываясь иначе, режиссер как «мастер сценических постановок является <...> сочинителем»³³, — причем не только сочинителем конкретного спектакля, но сочинителем «серийным»: каждая постановка мыслилась Мастером как своеобразное звено в цепи авторских работ — мейерхольдовских «опусов», и потому в афише, например, «Пиковой дамы» указывалось, что данный спектакль — опус 110³⁴. И каждый из таких опусов был выражением души Мейерхольда, его художественного мира, а значит — «всего Мейерхольда». Взаимодействие двух художественных миров — собственно авторского и режиссерского — выступает, таким образом, как *содержательно конфликтное*.

С точки зрения современных представлений автор спектакля — всякий режиссер, будь то К. С. Станиславский, Ф. Ф. Комиссаржевский, А. Я. Таиров, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос и любой другой, и каждый в рамках собственной методологии или, по крайней мере, режиссерского почерка вынужден решать проблему столкновения двух миров — драмы и сцены.

Коллизии взаимоотношений двух авторских миров — драматурга и режиссера — сглаживались Мейерхольдом двояким образом: он, во-первых, не ставил пьесы чуждых ему авторов, и во-вторых — практиковал парадоксальный механизм рождения и созревания замысла будущего спектакля.

Мастер, согласно воспоминаниям А. К. Гладкова, настаивал: «Режиссер должен так хорошо знать пьесу до того, как он ее начал ставить, чтобы даже иметь право ее забыть». Мейерхольд «считал, что только на стыке памяти и свободного воображения может родиться образ спектакля». При изложении своих постановочных планов Мастера, как свидетельствует Гладков, часто «ловили» на неточностях: «Однажды он начал рассказывать, как будет поставлен чеховский “Медведь”, и З. Н. Райх вдруг прервала его замечанием, что никаких таких монологов, о решении которых рассказывал В. Э.,

³³ В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. М., 2000. С. 30.

³⁴ См.: Садовский М. Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 509.

в водевиле вовсе нет. В. Э. сначала удивился, начал спорить, была принесена книжка, он убедился в справедливости поправки и, ничуть не смущаясь, стал вслух фантазировать, как теперь примирить и сочетать плоды своего воображения с текстом пьесы»³⁵.

Гладков справедливо подчеркивал, что «забыть пьесу» для Мейерхольда — не есть путь собственно забывания: «Это значило для него, вероятно, необходимость как бы пройти в своем режиссерском воображении тот путь, какой проходила пьеса от замысла до воплощения в творческом сознании автора, и этим сделать ее “своей”, самому чувствуя ее “авторски”. “Забывая” пьесу, он, видимо, расковывал и освобождал воображение, которое и начинало совершать работу, параллельную авторскому созданию пьесы»³⁶. Но в приведенной трактовке процесса «забывания» есть определенный «перекося»: подчеркиваются моменты вживания и вчувствования в пьесу, проникновения режиссера в ее природу, и как результат — Мейерхольд предстает скорее интерпретатором драмы, а не полноценным автором спектакля.

Между тем цитированные выше наблюдения Гладкова позволяют сделать иной вывод. Механизм рождения мейерхольдовского замысла аналогичен *принципу стилизации*, выдвинутому в Театре-студии на Поварской, а именно: по ходу вчитывания в пьесу и вхождения в художественный мир ее автора наступает момент насыщения и даже пресыщения, после чего режиссер, ни на мгновение не переставая быть самим собой, может свободно отдаться полету творческой фантазии, следуя духу переносимого на сцену произведения, но не букве его.

1.

И обращение к близкой себе драматургии, и особенности работы Мейерхольда над замыслом спектакля — способны были притупить остроту конфликта двух художественных миров — авторского и режиссерского, но не могли снять сам

³⁵ Гладков А. К. Воспоминания и размышления // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 137.

³⁶ Там же. С. 138.

конфликт — даже при почти идеальном совпадении драматургической поэтики и режиссерской методологии, как это было, например, с «Балаганчиком» А. Блока, лермонтовским «Маскарадом», «Великолепным рогоносцем» Ф. Кромелинка и символистски истолкованным «Ревизором».

Имеет смысл определить суть подобного конфликта. В своем выступлении на собрании ТИМа 16 февраля 1927 года Мейерхольд в связи с планами постановки пьесы С. М. Третьякова «Хочу ребенка» говорил следующее: «Эта вещь <...> не совершенна <...>. Нет ни одной совершенной пьесы. Но пьеса становится совершенной, когда над ней начинают работать»³⁷. Режиссер имел в виду работу по воплощению пьесы на сцене, которая неизбежно потребует перестройки исходного литературного материала. Мастер сценических постановок является *сочинителем* потому, что «в его распоряжение материал поступает все-таки лишь в сыром виде»³⁸. По отношению к пьесе «Хочу ребенка» Мейерхольд определил свою позицию так: «Я ничего крушить не буду. Третьяков сам изменит то, что окажется нужным менять в процессе работы над постановкой»³⁹. Необходимость такой трансформации — отнюдь не результат злой воли режиссера, закономерность подобного процесса Мастер определил в докладе о плане постановки «Хочу ребенка» (15 дек. 1928 г.): «Наивно думать, что какой-либо автор (даже автор, сам ставящий свою пьесу) может увидеть свою пьесу на сцене в том виде, в каком он ее задумал»⁴⁰. Мейерхольд уверял, что природа профессии режиссера такова, что он «послан в театр в качестве драматурга, в театре режиссер должен продолжать линию драматурга», ибо после написания пьесы «она явлена как пьеса для чтения, теперь надо эту пьесу для чтения превратить в пьесу для исполнения»⁴¹.

³⁷ Февральский А. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! — Противогазы — Рычи, Китай! Статьи, воспоминания. М., 1966. С. 199.

³⁸ В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 30.

³⁹ Февральский А. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! — Противогазы — Рычи, Китай! Статьи, воспоминания. С. 199.

⁴⁰ Там же. С. 201.

⁴¹ Мейерхольд В. Э. Из выступления на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 г. // Театр. 1974. № 2. С. 40.

Итак, подводя определенный итог, можно сказать, что суть конфликта двух авторских миров — драматурга и режиссера — заключается в проблеме *языка*; точнее, в проблеме *перевода* с одного языка на другой: театральная постановка есть *перевод* с языка литературы на язык сцены. Соответственно режиссер — «вольный переводчик книжного текста на язык сценического сказа»⁴², «перекладывающий литературное произведение на язык театра, развертывающий его во времени и пространстве»⁴³. Мейерхольд, как свидетельствует Л. В. Варпаховский, «говоря о себе, любил заменять общеупотребительное “режиссер” — французским *metteur en scène*, что можно перевести словами: перекладывающий на сцену»⁴⁴.

Механизм перевода драматического произведения с языка литературы на язык театра заключается в том, что режиссер должен «вовлечься в сферу пьесы»⁴⁵, проникнуть в художественный мир ее автора.

Сущность подобного проникновения в случае работы Мейерхольда над «Ревизором» была схвачена М. А. Чеховым: «Он проник в содержание... не “Ревизора”... дальше... в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. Гоголь и В. Э. Мейерхольд встретились не в “Ревизоре”, но далеко за его пределами». Отсюда, по Чехову, правомочность претензий Мастера на авторство, на самоопределение «автор спектакля»: «Автор он потому, что между ним и его спектаклем нет никого, нет даже самого Гоголя. Гоголь указал В. Э. Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он жил. Он сам провел его туда и оставил его там». Так, по мнению Чехова, Мастер «проник к первоисточнику» гоголевских образов, «он был очарован, взволнован, растерян», «его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца; до последней черты». И далее, по логике Чехова, рамки гоголевской пьесы оказались тесны для обнаруженного Мастером мира образов, попытка воплотить этот мир в сценической композиции неизбежно привела к следующему

⁴² В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 78.

⁴³ Цит. по: Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 470.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 163.

результату: «“Ревизор” стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: “Мертвые души”, “Невский проспект”, Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дам, страхи чиновников... и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь». Итак, Мейерхольд, согласно Чехову, «показал нам тот мир, полнота *содержания* которого обняла собой область такого масштаба, где “Ревизор” только частица, только отдельный звук целой мелодии»⁴⁶.

Приведенный текст демонстрирует, как в процессе перевода драматургического материала с языка литературы на язык сцены происходит взаимопроникновение авторских миров — автора пьесы и автора спектакля, причем в этом взаимопроникновении художественный мир драматурга («весь Гоголь»), находящий воплощение в мейерхольдовской постановке, парадоксально не противоречит мысли Мастера, согласно которой «материалом творчества режиссера <...> является собственное воображение»⁴⁷, ибо не только «Ревизор», но и «весь Гоголь» — становится лишь частью «всего Мейерхольда» — целостного художественного мира режиссера, запечатленного в мейерхольдовском спектакле.

Из сказанного следует сделать по меньшей мере два вывода.

Первый — процесс превращения драматургического материала в сценическую композицию, описанный М. А. Чеховым, не есть частный случай, имеющий единственную привязку — гоголевский «Ревизор». Перед нами — общий принцип мейерхольдовского подхода к постановочной работе. В качестве доказательства приведенного тезиса имеет смысл предоставить слово самому Мастеру: «Процесс творчества таков: вбирая в себя все соки жизни, я воссоздаю мир, но, чтобы показать на сцене сердцевину явлений в будущем своем произведении, — воссозданный мир должен быть прежде всего деформирован, а потом вновь восстановлен в творчески

⁴⁶ Чехов Мих. Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 241.

⁴⁷ Цит. по: Рехельс Марк. Штрихи к портрету [Беседа со студентами-выпускниками режиссерского факультета ГИТИС. Июль 1938] // Театр. 1974. № 2. С. 35.

переработанном виде. И строится этот мир по законам, театру свойственным»⁴⁸. Стоит лишь добавить: строится по законам, свойственным театру Мейерхольда.

И тогда — вывод второй: любой мейерхольдовский спектакль, будучи воплощением художественного мира режиссера («всего Мейерхольда»), содержит в себе устойчивые черты, присущие мейерхольдовскому театру как целостной сценической системе. Иными словами, конкретные спектакли, поставленные на основе самого разного литературного материала (и, соответственно, художественных миров различных драматургов), есть *вариации на тему* «весь Мейерхольд». Стабильность инварианта — художественного мира режиссера — должна проявить себя во всех компонентах мейерхольдовской театральной системы, в том числе — и по линии *драматургии спектакля*, в устойчивости композиционных структур режиссерского сюжета и принципов его развертывания.

В «Проекте положения о цехе мастеров сценических постановок и режиссере-мастере» (1917) Мейерхольд называл «режиссером (мастером сценических постановок) — сочинителя сценической композиции»⁴⁹. По свидетельству Л. В. Варпаховского, «дар сценической композиции» был в высшей степени присущ и самому Мейерхольду⁵⁰. В многочисленных курсах лекций, прочитанных Мастером на исходе 1910-х годов, Мейерхольд с разной степенью полноты раскрывает сущность работы режиссера как *сочинителя*⁵¹. В концентрированном виде основные мейерхольдовские положения можно привести к следующему виду: 1) режиссер есть проводник единой художественной идеи через все компоненты сценической постановки; 2) ради этой цели он выбирает сценических творцов (драматурга, художника-декоратора, актеров и др.) и объединяет их в коллектив; 3) режиссер решает проблемы формы сценической площадки, планировки фигур и актер-

⁴⁸ Не отражать, а предсказывать: Мейерхольд о драматургии. Из стенограммы речи на конференции Всероскомдрама // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 15.

⁴⁹ В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 77.

⁵⁰ См.: Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 470.

⁵¹ См.: В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 77–79, 162–163.

ской пластики (мизансценирование); 4) режиссер дает актеру мелодию речи; 5) наконец, режиссер намечает темпы и ритмы всего спектакля.

Статус *сочинителя* закрепляется серией документов, в которых должны быть зафиксированы продукты работы режиссера, и прежде всего — это режиссерский план спектакля, куда, по мысли Мейерхольда, входят: 1) литературная экспликация; 2) планировочные схемы; 3) записи движений персонажей во времени и пространстве; 4) режиссерские ремарки; и т.д.⁵². Такая регистрация внешней формы спектакля, согласно другому документу рассматриваемого периода — «Проекту постановления временной комиссии Цеха мастеров сценических постановок об авторском праве режиссера и художника-декоратора», способна была обеспечить юридическую защиту авторских прав режиссера как сочинителя спектакля при судебных разбирательствах⁵³.

Круг вопросов, связанных с режиссерскими разработками Мастера, поднимаются В. А. Щербаковым в работе «Проблемы воссоздания партитур Мейерхольда»⁵⁴.

2.

Сгладить конфликт двух авторских миров — драматурга и режиссера — и тем самым упростить процесс переключения пьесы на сцену, облегчить перевод драмы с языка литературы на язык театра Мейерхольд пытался (в тех случаях, когда это, конечно, было возможно) путем прямого контакта с авторами пьес, привлекая их к непосредственной работе над спектаклем. Весьма показателен в этом смысле диалог Мастера и А. М. Файко, состоявшийся при первой встрече режиссера и автора мелодрамы «Озеро Люль» (репетиции в Театре Революции под руководством мейерхольдовского сорежиссера А. М. Роома и художника В. А. Шестакова начались

⁵² См.: Там же. С. 78–79, 162.

⁵³ См.: Там же. С. 79.

⁵⁴ Щербаков Вадим. Проблемы воссоздания партитур Мейерхольда // Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конференции. М., 2001. Вып. первый. С. 431–443.

задолго до приезда лечившегося за границей Мастера). Разговор Файко вспоминал следующим образом:

— Вы бываете на репетициях? — спросил он меня.

— Да. Почти ежедневно.

— А надо не «почти». Если случилось так, что автор жив, то из него надо вытянуть все, что можно, и даже... немного больше.

— А если мертв?

Мейерхольд секунду подумал.

— То же самое, только... по-другому⁵⁵.

Оставляя пока в стороне проблему «мертвых» авторов, сосредоточимся на взаимодействии Мастера с драматургами-современниками. Суть превращения в ходе постановки изначально несовершенной пьесы (а несовершенна по Мейерхольду, напомним, любая пьеса, ибо она — произведение литературное) в версию более совершенную — версию сценическую — сформулирована Мастером в уже приводимом ранее сообщении о пьесе С. М. Третьякова «Хочу ребенка»: «Эта вещь <...> не совершенна <...>. Я ничего менять не буду. Третьяков сам изменит то, что окажется нужным менять в процессе работы над постановкой»⁵⁶. Итак, процесс превращения изначально несовершенного драматургического материала в более совершенный — мог заключаться в переписывании пьесы самим «живым» драматургом при совместной работе с режиссером в подготовительный период и уже по ходу репетиций.

О том, насколько тяжело давалось Мейерхольду подобное сотворчество, свидетельствует Е. И. Габрилович: «трудно даже представить себе весь арсенал, всю артиллерию дипломатических, тактических, психологических, эмоциональных средств и уловок, к которым прибегал Мейерхольд в работе с современными ему шекспирами». Не без иронии — в том числе, будучи одним из таких шекспиров, и в собственный

⁵⁵ Файко Алексей. Озеро Люль // Встречи с Мейерхольдом. С. 299.

⁵⁶ Февральский А. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! — Противогазы — Рычи, Китай! Статьи, воспоминания. С. 199–200.

адрес — Габрилович описывает разговор Мейерхольда с неким автором. Восхищаясь сочиненной этим автором сценой ревности между мужем и женой, Мастер, тем не менее, предлагает ее чуть-чуть улучшить, введя в сцену третий персонаж — гостя. Недоумевающий автор возражает, ибо им описан семейный скандал, интимный эпизод. Режиссер разъясняет свою мысль: муж только что узнал об измене жены, и лишь присутствие постороннего не позволяет ему устроить сцену; жена тоже чувствует, что муж все знает, и это заставляет ее безостановочно болтать; один посторонний ничего не понимает и спокойно поглощает еду. Развивая свой замысел, Мастер говорит и о том, что хорошо бы сюда добавить еще и собаку: пусть она бежит вокруг стола и кланится себе еду. И в конце концов Мейерхольду удается уверить совершенно сбитого с толку автора, что тот хотел и сам предложить что-то подобное, но не решался надоедать Мастеру. «Однако это было только началом авторской работы над эпизодом. Автор продолжал ее долгие месяцы — за письменным столом и на репетициях, пока наконец не осуществлялось то, что Мейерхольд называл сценическим вариантом, то есть вариантом, который нужен был ему, Мейерхольду, для его постановки. При этом случалось и так, что в этом сценическом варианте не было ни мужа, ни жены, ни измены, ни гостя, ни собаки. Оставался разве только один обед, но уже как бы вроде и не обед и по совершенно другому поводу»⁵⁷.

Написано со знанием дела, ибо все изложенное Габриловичу довелось пережить в ходе работы над пьесой «Одна жизнь» (свободная инсценировка романа Н. Островского «Как закалялась сталь»). Правда, от представленного исходного драматургического текста Мастер отнюдь не был в восторге. Габрилович вспоминал, что как только Мейерхольд пришел на сцену — пьеса сразу приказала долго жить: «На каждой репетиции вдребезги разлеталось то, что сочинял я отчаянными, бессонными ночами, и рождалось совершенно новое, невообразимое, удивительное — то, что импровизировал на подмостках Мастер и к чему с восторгом и удивлением я писал новый текст новой бессонной ночью»⁵⁸.

⁵⁷ Габрилович Е. И. В. Э. Мейерхольд // Габрилович Е. И. О том, что прошло. М., 1967. С. 63–64.

⁵⁸ Там же. С. 73.

Еще более, может быть, поучительна история сотрудничества Мейерхольда и Ю. П. Германа при подготовке спектакля «Вступление» (1933). Начальный период работы над литературным текстом проходил в Кинешме, в Щельково — бывшем имении А. Н. Островского. Герман вспоминал: «По горькой иронии судьбы писал я свою пьесу в кабинете самого Островского, за тем письменным столом, за которым писались “Гроза”, “Лес”»⁵⁹. Когда выяснилось, что Островского из Германа явно не получилось, то процесс переработки пьесы превратился в каждодневную процедуру, согласно которой молодой литератор должен был являться в дом Мастера и З. Н. Райх к обеду и приносить с собой кусок текста. Дальнейшее описано Германом следующим образом:

«Повелось так: перед обедом я читал написанное. Во время обеда, сунув угол салфетки за воротничок, Мейерхольд рассказывал Райх то, что я написал. <...> Я давился едой! Ничего подобного тому, что рассказывал Мейерхольд, в моем сочинении и в помине не было. <...> После обеда, аппетитно прихлебывая кофе, Мейерхольд спрашивал со значением в голосе:

— Все понял?

Я догадывался, что означал этот вопрос: напиши, пожалуйста, как я рассказывал, и все получится. Именно так, а не иначе. Ведь я же тебе так все разжевал, так растолковал, что невозможно не понять. И ты сказал, что понял. Так напиши же, черт возьми!»⁶⁰

В воспоминаниях Германа есть и другое описание:

«Выдумывал Мейерхольд так.

Я робко прочитал картину, в которой один за другим входили десять или больше <...> инженеров-немцев. Все это происходило в ресторане в Берлине. Не зная, как написать нужный мне эпизод, промучавшись с ним бесконечно долго,

⁵⁹ Герман Ю. О Мейерхольде // Герман Ю. Подполковник медицинской службы. Начало. Буцефал. Лапшин. Жмакин. Воспоминания. Л., 1965. С. 640.

⁶⁰ Там же. С. 643.

я на все махнул рукой, и бедные мои инженеры пошли чередой, уныло представляясь каждый порознь <...>.

— Гениально! — воскликнул Мейерхольд. — Это лучшее, что ты написал. Ты что? Серьезно не понимаешь, как это великолепно? <...> Пойми, они пьяные! Они пьют третий день! Они так перепились, что затеяли эту ужасную, пугающую, идиотскую, просто неправдоподобную игру! Победа зеленого змия над интеллектом, над человеком, над силой духа! И вот, пьяные, они рекомендуются друг другу, несмотря на то что отлично знают один другого. Впиши фразочку, чтобы стало понятно, и завтра мы репетируем!»⁶¹

Совершенно очевидно, что перед нами — сотворчество литератора и собственно драматурга спектакля, происходящее в *диалоговом* режиме, иными словами — *вариантное* сочинение: автор пьесы дает версию текста; режиссер предлагает эффектный и эффективный драматургический прием, исходя при этом из предоставленного литературного материала; писатель — на данной основе создает новый вариант текста. При этом ясно, что Мейерхольд выступает отнюдь не как оригинальный драматург, но в качестве специалиста именно по драматургии спектакля. В подтверждении — еще один кусок из воспоминаний Германа:

«Мою пьесу Мейерхольд выдумал сам. Мне не стыдно в этом сознаться. И ему я не раз говорил о том, что пьеса эта, в сущности, его. Он посмеивался, а однажды спросил не без раздражения:

— Ты что хочешь? Чтобы на афише было написано: “Мейерхольд и Герман”? Или: “Герман и Мейерхольд”? Ты меня, старика, материально поддержать хочешь?»⁶².

Работа Мастера с «живыми» авторами пьес — это прежде всего структурирование исходного литературного материала в соответствии с его драматургическими принципами и с помощью характерных для Мейерхольда композиционных приемов.

⁶¹ Там же. С. 649–650.

⁶² Там же. С. 649.

Подобный процесс сотрудничества режиссера с драматургами всегда чреват острыми столкновениями, хотя, как писал Е. И. Габрилович, «не было случая, когда автор *во время работы* не был бы в восторге от Мейерхольда и не благодарил бы его жаркими словами»⁶³.

Случалось, на самом деле, разное — и *во время работы*, и, особенно, *после* выхода спектаклей. «Так драматург Н. Эрдман, автор “Мандата”, не только согласился со всеми изменениями, внесенными в пьесу Мейерхольдом, но считает ее сценическую традицию канонической и печатает “Мандат” в том виде, в каком она идет у Мейерхольда»⁶⁴. По-иному поступали другие, особенно в тех случаях, когда критика противопоставляла постановки Мастера их литературным источникам — и не в пользу последних. Реакцию Ю. П. Германа можно считать нейтральной и вполне объективной: «Спектакль “Вступление” состоялся. Мою пьесу очень ругали, Мейерхольда — справедливо — хвалили. Мне было горько, но не слишком...»⁶⁵

Куда болезненней было восприятие аналогичной ситуации драматургами А. М. Файко и И. Л. Сельвинским. Файко вспоминал надпись на фотографии, подаренной ему Мастером: «*А. М. Файко, давшему в московский театральный сезон 23–24 блестящий материал для нового опус’а моей режиссуры, с благодарностью В. Мейерхольд*»⁶⁶. Сомнительно полагать, что для авторского самолюбия благодарность Мастера компенсировала осознание того факта, что он как драматург — лишь поставщик материала для режиссера спектакля. Или, например, вот высказывание Мейерхольда, которое приводит Сельвинский, — оно было произнесено после успешной премьеры «Командарма 2»: «Это одна из лучших моих работ. А вы написали настоящую трагедию: могучую и скучную. Чему вы улыбаетесь? Трагедия и должна

⁶³ Габрилович Е. И. В. Э. Мейерхольд // Габрилович Е. И. О том, что прошло. С. 64.

⁶⁴ Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 21–22.

⁶⁵ Герман Ю. О Мейерхольде // Герман Ю. Подполковник медицинской службы. Начало. Буцефал. Лапшин. Жмакин. Воспоминания. С. 653.

⁶⁶ Файко Алексей. Озеро Люль // Встречи с Мейерхольдом. С. 307.

быть скучной. Где вы видели веселую трагедию?» Положение усугублялось и тем, что успех спектакля, как не без раздражения вспоминал Сельвинский, критика целиком приписывала постановщику: «Бум в печати возник огромный: рецензенты писали, что Мейерхольд “отлично исправил Сельвинского” и получилось, дескать, что-то вроде шедевра»⁶⁷. Неудивительно, что Сельвинский — как ранее и Файко в связи с дискуссией в критике вокруг спектакля «Учитель Бубус», — вступили через печать в открытую полемику с Мастером и оборвали тем самым возможность дальнейшего сотрудничества с Мейерхольдом⁶⁸.

Взаимоотношения Мейерхольда и Сельвинского в процессе работы над трагедией «Командарм 2» представляют особый интерес, ибо показывают, что и на рубеже 1920–1930-х годов все усилия Мастера внедрить в сознание современников мысль о режиссере как авторе спектакля — авторе, имеющем прав не меньше, чем собственно автор пьесы — в головах пишущих для сцены литераторов так и не нашло понимания. В этом смысле характерен следующий эпизод, произошедший на репетиции «Командарма 2» и зафиксированный Сельвинским:

«Шел монолог Оконного. Вдруг Зинаида Райх, игравшая машинистку Веру, встала почему-то на стол и принялась свистать в дудочку, перекликаясь с голосами птиц. У меня в пьесе этого не было и смысла в этом я не видел. Вере незачем было мешать одному из главных моих персонажей.

— Всеволод Эмильевич! А зачем тут нужна свистулька?

— А затем, молодой человек, что монолог на театре может длиться семь минут максимум. Ни секунды больше! А у вас он длиннее. Проверьте дома по хронометру!»

Однако доводы Мастера не убедили автора «Командарма 2», и, вопреки совету В. Маяковского не спорить с Мейерхольдом, ибо тот лучше знает сцену, Сельвинский наивно

⁶⁷ Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 394.

⁶⁸ См., напр.: Файко А. М. Всеволод Мейерхольд // Файко А. М. Театр: Пьесы. Воспоминания. М., 1971. С. 534.; Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 394.

возобновил разговор с режиссером о свистульке, предлагая просто сократить монолог Оконного, если Мейерхольд считает, что тот слишком длинный. Реакция режиссера — была вполне закономерна:

«Всеволод Эмильевич вздохнул:

— Как вы не понимаете! Эта свистулька — весна. Я даю в пьесе пейзаж.

— А к чему мне здесь пейзаж?

— Вам ни к чему, а мне ну-ужен! — истерически закричал Мейерхольд. — Я тоже художник. Я тоже имею право на творчество!»⁶⁹

Отношения Мастера с «живыми» драматургами осложнялись и тем обстоятельством, что авторы-современники, за редкими исключениями (такими, например, как Н. Р. Эрдман), давали Мейерхольду возможность решать вполне локальные репертуарные задачи ТИМа. Мастер действительно брал от них «все, что можно, и даже... немного больше», используя исключительно и только в качестве поставщиков драматургического материала для спектаклей проходных, второстепенных. В процессе сотрудничества режиссер влюблялся в них и влюблял их в себя. Затем — оставлял их, двигаясь по траектории своей собственной творческой судьбы. Ю. П. Герман вспоминал: «А потом (после премьеры “Вступления”. — А. Р.) Мейерхольд меня бросил. Я больше не был ему нужен, он умел обращаться с людьми по-настоящему, только вместе работая с ними. Или, если люди были ему интересны в самом, разумеется, высшем смысле этого слова. А я не был ему больше никак интересен. И, наверное, я слишком его полюбил, может быть, это его раздражало»⁷⁰. Пережить подобное не так-то легко. Возможно, и поэтому лишенной перспективы оказалась идея Мейерхольда создать при ТИМе «драматургическую лабораторию, целью которой стало бы создание пьес для данного театра»⁷¹.

⁶⁹ Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 388–389.

⁷⁰ Герман Юрий. Рождение чуда // Там же. С. 453.

⁷¹ Подгаецкий М. О драм. лаборатории им. Вс. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1925. № 24. С. 11.

3.

В распоряжении исследователей имеется не слишком много сведений о процессе сочинения Мейерхольдом спектакля — сочинения не в драматургическом, а в *техническом* и даже в *технологическом* смысле, то есть — каким образом придумывались и прорабатывались режиссером черты будущей постановки, а затем — превращались в компоненты режиссерского плана (экспликации, планировочные чертежи, схемы мизансцен и т.д.). И все-таки определенной информацией мы располагаем. Например, в воспоминаниях Н. В. Петрова механизм сочинения спектакля «Маскарад» выглядит так:

«Мейерхольд мог на репетициях импровизировать на любую предложенную тему, но в то же время был очень педантичен в работе и тщательно готовился к репетициям.

После обеда он приглашал меня в кабинет, закрывал дверь, очищал весь письменный стол и раскладывал на нем листы белой бумаги. Затем текст разрезался по отдельным репликам, и вот тут-то начиналось самое интересное.

Сделав в кабинете приблизительную выгородку нужной картины, Мейерхольд начинал играть за всех исполнителей <...>.

— Я сейчас буду играть, а вы раскладываете реплики на листах белой бумаге и оставляйте расстояние между ними в зависимости от моей игры»⁷².

Определив в ходе подобной игры мизансценический рисунок и временные интервалы между репликами, соответствующие вырезки текста наклеивались на белые листы, после чего «Мейерхольд складывал их в порядке на полу, садился в кресло и снова, молча, как бы проигрывал весь текст, но уже сидя на месте, а не действуя в пространстве»⁷³. Убедившись в верности своих временных и пространственных набросков, режиссер переносил листы на стол, где они расчерчивались

⁷² Петров Николай. Неисчерпаемость творчества // Встречи с Мейерхольдом. С. 159–160.

⁷³ Там же. С. 160.

цветными карандашами, а промежутки между репликами заполнялись чертежами мизансцен:

«Листы приобретали красивый и таинственный вид. Когда они были обработаны полностью, Мейерхольд прикалывал их на стену, как будто это были картины на выставке, вновь садился в кресло и погружался в созерцание...

Когда на следующий день Мейерхольд приходил на репетицию, и я раскладывал перед ним на репетиционном столе подготовленные листы, то он иной раз в них даже не заглядывал и делал все наоборот»⁷⁴.

Перед нами тот же процесс, что и в случае с «забыванием» пьесы, описанным А. К. Гладковым. Мейерхольд потому и мог не заглядывать в свои подготовительные материалы, а также — свободно менять свои первоначальные намерения и планировки, что он детально их проработал накануне. Предварительная разметка будущей постановки задает направление и рамки для режиссерской импровизации. Вот высказывание Мейерхольда, записанное Гладковым 11 февраля 1935 года:

«Когда меня спрашивают на репетиции: “Это вы раньше придумали или сейчас возникло?” — я всегда отвечаю — не знаю. Часто все то, что кажется мгновенной импровизацией, на самом деле результат продуманного в целом плана. Продуманная до репетиции общая композиция расставляет такие верные закрепления, такие твердые столпы, которые определяют возникающие попутно мысли. В режиссерском искусстве импровизационность обязательна, как и в актерском, но всегда в пределах общей композиции. Всевозможные импровизационные вариации должны самоограничиваться ощущением композиции»⁷⁵.

Техника сочинения спектакля, в основе которой лежал метод предварительного проигрывания режиссером каждой

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная: Сборник. М., 1960. С. 364.

из ролей будущей постановки, была присуща Мейерхольду, по всей видимости, и в дальнейшей его работе в 1920–1930-е годы.

Л. О. Арнштам был свидетелем рождения сценического замысла «Учителя Бубуса»: «<...> он на моих глазах сочинял спектакль и отдельные сцены. Сочинял и проигрывал. Проигрывал один и за всех актеров! И как он играл! Как нежно двигались под музыку его женщины, как забавно маршировал под Шестнадцатый этюд Шопена один из героев пьесы и как умирал второй под заключительные такты сонаты Листа...»⁷⁶

Вспоминая работу над пьесой В. Маяковского «Клоп», Э. П. Гарин пояснял, что ТИМ в силу своего финансового положения не мог оплачивать массовки на рядовых репетициях, а потому проход, например, пионеров — выглядел так: «Из зрительного зала на сцену с песней <...> маршировал “отряд пионеров”: первым шел Мейерхольд (одновременно осуществляя мизансцены), за ним — Локшина (наиболее близкая к пионерскому возрасту), замыкал шествие Маяковский (Х. А. Локшина — режиссер-лаборант спектакля. — А. Р.)»⁷⁷.

Наконец, в заметках Л. В. Варпаховского читаем: «Когда я поступил в театр, работа над “Дамой с камелиями” была уже в полном разгаре. Днем в театре читали пьесу за столом, а по вечерам Мейерхольд составлял монтировочные листы». Составлял, скорее всего, описанным выше способом — впечатления Варпаховского о процессе подготовки спектакля, по крайней мере, не отличаются от приводимых ранее: «Бесконечное число раз видал я на репетициях гениальные импровизации Мейерхольда, которые рождались у нас на глазах в процессе *творческого общения режиссера с актерами*, но эти экспромты были бы немыслимы без огромной внутренней подготовленности (курсив мой. — А. Р.)»⁷⁸.

⁷⁶ Арнштам Л. О. Мейерхольд и музыка // Арнштам Л. О. Музыка героического. Л., 1977. С. 30.

⁷⁷ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). М., 1974. С. 209–210.

⁷⁸ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 465–466.

4.

Представляется вполне логичным продолжить разговор об авторстве в театре таким образом, чтобы сосредоточиться далее на проблеме «творческого общения режиссера с актерами», особенно учитывая следующее положение о задачах сценического искусства из статьи «К истории и технике театра»: *«всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга, чрез душу режиссера»*⁷⁹. Иными словами, необходимо понять, каким образом актер проявляет себя одним из сценических творцов, как душа этого художника выражает себя в коллективном деле — создании постановки, в том числе — и в драматургии спектакля.

Выдвинув в качестве содержания художественного произведения душу художника, Мейерхольд приходит к идее о невозможности синтеза искусств на сцене, ибо «театр всегда обнаруживает дисгармонию творцов, коллективно выступающих перед публикой»: каждый из них стремится выразить собственную душу. Но, вместе с тем, Мейерхольд считает, что по меньшей мере три сценических художника — автор (драматург), режиссер и актер — «эти трое, составляющие основу театра, *могут слиться*» в совместном творчестве. Добавив к перечисленным троице еще и зрителя, Мейерхольд получает «*четыре основы Театра* (автор, режиссер, актер и зритель)», то есть «полагает в театре четвертого *творца*, после автора, режиссера и актера; это — *зритель*», ему «приходится своим воображением *творчески дорисовывать* данные сценой *намек*»⁸⁰.

Взаимоотношения двух художников — режиссера и актера — определяют, по мысли Мейерхольда, «два метода режиссерского творчества»⁸¹: «театр-треугольник» и «театр прямой», которые могут быть как описаны словесно, так и иметь графическое выражение⁸².

⁷⁹ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 127.

⁸⁰ Там же. С. 128–129, 141.

⁸¹ Там же. С. 129.

⁸² См.: Там же. С. 129–130.

В первом из них «зритель воспринимает творчества» автора и актера *«через творчество режиссера»*: «режиссер, раскрыв весь свой план во всех подробностях, указав образы, какими он их видит, наметив все паузы, репетирует до тех пор, пока весь его замысел не будет точно воспроизведен во всех деталях, до тех пор, пока он не услышит и не увидит пьесу такой, какой он слышал и видел ее, когда работал над ней один». Автор статьи «К истории и технике театра» уподобляет «театр-треугольник» симфоническому оркестру, а режиссера такого театра — дирижеру. Режиссеру «театра-треугольника» нужны актеры-виртуозы, но при этом они должны быть лишены индивидуальности, потому что их главная задача — обладать столь совершенной техникой исполнения, с помощью которой они могли бы «точно выполнять внушенный режиссером замысел»⁸³.

Вполне очевидно, что подобный тип театра не способен решить поставленную Мейерхольдом задачу — помочь актеру реализоваться как подлинному художнику. Достичь подобной цели можно, прибегнув к методу театра другого типа: «В “театре прямой” режиссер, претворив в себе автора, несет актеру свое творчество (автор и режиссер здесь слиты). Актер, приняв через режиссера творчество автора, становится лицом к лицу перед зрителем (и автор и режиссер за спиной актера), раскрывает перед ним свою душу *свободно*»⁸⁴.

Механизм, с помощью которого режиссер претворяет в себе драматурга, выше уже был разобран, теперь — необходимо понять, каким образом актер получает возможность творить свободно, оставляя у себя за спиной двух других авторов — драматурга и режиссера. Для этого имеет смысл обратиться к более поздним высказываниям Мейерхольда. Вот, например, формула 1931 года: «Режиссер только пунктирует, а актер не пунктирует, а размечает кровью. Любую линию, которую ему надлежит сделать на сцене, он буквально кровью из вены разрисовывает»⁸⁵. Выражаясь по-другому, мож-

⁸³ Там же. С. 129, 130, 131.

⁸⁴ Там же. С. 131.

⁸⁵ Из выступлений разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 67.; та же цитата — см.: Мейерхольд В. Э. «Последний решительный». Из бесед с участниками спектакля // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сборник. М., 1978. С. 72.

но сказать, что роль, играемая актером, есть только часть общего режиссерского плана; исполнителю, по сути, дается лишь набросанный пунктирно рисунок роли: движение в мизансцене, пластика и речь — так определяются рамки импровизации, в пределах которых актер совершенно свободен и открыт для творчества.

В своем выступлении на труппе ТИМа в 1933 году Мастер подчеркивал, как важно для актера *«уметь работать в пределах игровых моментов (планов)»*. И пояснял свою мысль примером: «Зинаида Райх в “Списке благодеев” иногда ведет сцену стоя. Иногда сидя. Иногда ходит. Иногда неподвижна. Это то, что нужно. Актриса укладывается в игровой план. Оставаясь в пределах задания, в то же время выходит из него»⁸⁶. Такое положение возможно именно потому, что предлагаемый актеру план прочерчен пунктирно, парадоксально соединяя в себе жесткость и одновременно гибкость при воплощении его исполнителем роли.

Пунктирность в разметке роли не только допускает, но прямо предполагает актерскую импровизацию, способность к которой выступает, по твердому убеждению Мейерхольда, одной из важнейших характеристик при оценке возможностей того или иного артиста: «Хорошие актеры всегда импровизируют: даже в пределах самого точного режиссерского рисунка». И наоборот: «Отсутствие у актера в роли импровизации — доказательство остановки его роста»⁸⁷. Именно посредством импровизации достигается, по мнению Мастера, баланс интересов сценических творцов: «Радость актера не в повторении удавшегося, а в вариациях и импровизации в пределах композиции целого. Самоограничиваясь в обусловленной временной и пространственной композиции или в ансамбле партнеров, актер приносит жертву целому спектаклю, а режиссер приносит такую же жертву, допуская импровизацию. Но эти жертвы плодотворны, если они взаимны»⁸⁸.

⁸⁶ Выступление В. Э. Мейерхольда на труппе ТИМа во время гастролей в Харькове. Июнь 1933 г. Запись А. И. Каплана // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 57.

⁸⁷ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 334–335.

⁸⁸ Там же. С. 285.

На репетициях, как известно, рисунок роли для исполнителей Мейерхольд «пунктировал» посредством режиссерских показов. Мастер сделал следующее признание А. К. Гладкову: «Я часто показываю своим актерам по трем разным причинам: во-первых, чтобы короче и проще объяснить исполнителям, чего я от них хочу; во-вторых, чтобы самому проверить, можно ли так сделать, проверить, так сказать, собственной шкурой комедианта; и в-третьих, иногда еще потому, что мне просто хочется поиграть...»⁸⁹ Оставляя за рамками нашего внимания вполне понятную третью причину, можно констатировать, что практика режиссерского показа у Мейерхольда напрямую связана с его технологией сочинения спектакля. И в разработке режиссерского подхода и при воплощении постановочного замысла используется одна и та же техника: с одной стороны, поиск планировок, мизансценирование, пробы тех или иных драматургических приемов и ходов ведется Мастером, как было установлено ранее, через самоличное проигрывание в качестве исполнителя соответствующего сценического материала; с другой — найденное в подготовительной работе режиссер посредством показа передает артистом на адекватном для них языке — языке собственно актерской игры, попутно еще раз проверяя и уточняя предварительный рисунок роли, а порой — радикально меняя заготовленный «пунктир», «забывая» первоначальный план для исполнителя и импровизационно сочиняя новый.

5.

Немалую роль в этом процессе, по всей видимости, играет фактор столкновения режиссерского замысла с такой данностью, какой является конкретная актерская индивидуальность, которая и призвана «кровью расписать» исходный постановочный рисунок роли.

Рассмотрим несколько примеров взаимодействия режиссера Мейерхольда с актерами, когда это взаимодействие принимало формы — сотворчества, сотворчества-соревнования

⁸⁹ Там же. С. 342.

и сотворчества-сопротивления. И начнем с последнего варианта взаимоотношений режиссера и исполнителя.

В 1924 году Б. Е. Захава сыграл в ТИМе роль купца Восмибратова в «Лесе» и две роли в агитскетче «Д. Е.» («Даешь Европу!») — английского лорда и председателя французского парламента. На репетициях выходец из Третьей студии МХАТ — актер Студии имени Е. Б. Вахтангова, оставаясь правоверным вахтанговским учеником, пытался в работе над порученными ему в ТИМе ролями быть верным взрастившей его традиции. Захава вспоминал об этом так: «Все показы Мейерхольда я старался понять в духе привычной для меня школы, раскрыть внутреннюю сущность каждого движения и каждой интонации Мейерхольда, главное — перевести их на язык действия, расшифровать их подтексты и найти такие краски, которые, не будучи внешней копией мейерхольдовских показов, тем не менее по-своему выразили бы то содержание, которое Мейерхольд вкладывал в эти показы»⁹⁰.

О том, какие результаты имели такие пробы работы по своему применительно к роли Восмибратова, речь пойдет чуть дальше, а здесь имеет смысл сосредоточиться на участии Захавы в спектакле «Д. Е».

Роль английского лорда не задалась по причинам, четко сформулированным В. Н. Соловьевым в рецензии на спектакль: «Захава (лорд Хэг) <...> в эпизоде “Ужин лордов или кольцо в супе” затягивал темп, тем самым превращая сцену из “театра ужасов” в ряд отрывочных психологических наблюдений над состоянием голодного человека»⁹¹. Способ существования актера входил в противоречие с сутью разыгрываемого эпизода, решенного гротескно. Предоставим слово самому исполнителю:

«Дело заключалось в том, что по ходу фантастического сюжета спектакля Англия переживала социальную катастрофу, в результате которой в стране наступал страшный голод. И я в качестве одичавшего от голода английского лорда

⁹⁰ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 266.

⁹¹ Соловьев Вл. Д. Е. // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 154–155.

должен был в огромном котле, стоявшем посреди сцены, варить суп из мяса другого лорда. При этом я должен был помешивать этот суп большим половником и время от времени пробовать его, выражая при этом явное удовольствие.

Однако я, несмотря на все мои старания, решительно никакого удовольствия не испытывал. Наоборот, когда я подносил ко рту ложку с этим страшным варевом, меня начинало слегка подташнивать»⁹².

Психологический подход приводил не только к тому, что актер пребывал в отнюдь не комфортном состоянии, но и подобное тошнотворное состояние — передавалось им в зрительный зал. В воспоминаниях Захавы читаем: «Мне казалось <...>, что и зрители испытывают такое же чувство физиологического отвращения, что, по моему убеждению, находилось в резком противоречии с задачами искусства и с законами эстетического восприятия»⁹³. На самом деле, способ актерского существования, который использовал в работе над ролью Захава, находился в противоречии с предложенным Мейерхольдом жанром эпизода — «театром ужасов», по определению В. Н. Соловьева, диктовавшим специфические законы как в сфере воздействия на зрителя — трюк, аттракцион; так и в плане зрительского восприятия — у гротеска своя эстетика, базирующаяся на принципе остранения. непонимание подобного положения вещей привело к неизбежному финалу — исполнитель явно не справлялся с поставленной перед ним задачей, и по просьбе Захавы Мейерхольд снял его с этой роли.

Результаты игры Захавы в другой роли — председателя французского парламента — дают возможность выявить один важный аспект во взаимоотношениях Мейерхольда с актером — вне зависимости от того, какой сценической техникой пользуется тот, «кровью расписывая» заданный режиссерский рисунок.

Снова обратимся к воспоминаниям Захавы:

⁹² Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 275.

⁹³ Там же.

«По пьесе, я должен был руководить заседанием парламента. Режиссер вооружил меня двумя звонками: маленьким колокольчиком и большим колоколом. Когда шумели депутаты, сидящие на правых скамьях, я обязан был приветливо им улыбаться и звонить в маленький колокольчик; когда же шум возникал среди левых депутатов, я должен был, грозно на них взирая, пользоваться большим колоколом. Если не считать нескольких реплик, то в этом, в сущности говоря, и заключалась моя роль»⁹⁴.

Актер легко освоил предложенный ему рисунок, роль получилась и хорошо принималась публикой. Но Захава, следуя избранной установке, решает предпринять эксперимент, о котором не без пафоса пишет следующее:

«Мне стали мешать эти разные по размерам председательские звонки, и я понял, что они призваны играть за меня или *вместо* меня. Ведь их назначение — выражать различное отношение председателя парламента к различным политическим группировкам. Но зачем же тогда нужна моя игра? Нет, я не хочу, чтобы за меня играли вещи! Я актер, и сумею сам *актерскими средствами* выразить все, что нужно. Тем более, что, с точки зрения жизненной правды, эти звонки фальшивы. Ведь зритель прекрасно знает, что ни в одном парламенте мира председатель не пользуется двумя разными по размерам звонками. И такого огромного звонка, какой мне дан, чтобы останавливать левых депутатов, тоже в парламентах не бывает. Эти два звонка — примитивная аллегория. Для нее не нужен актер — живой человек. Для нее вполне достаточно было бы куклы. А я — живой человек! Я — актер! Я способен выразить сатирическую мысль полнее, богаче по краскам, ярче и убедительнее, чем это сделала бы самая лучшая марионетка, вооруженная хотя бы десятью звонками»⁹⁵.

Воспользовавшись отсутствием Мейерхольда в театре, Захава сыграл свой эпизод, пользуясь только одним

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же. С. 275–276.

колокольчиком — тем, что соответствовал принципу правдоподобия. Вывод, сделанный актером, был таким:

«Эксперимент вполне себя оправдал. Публика принимала мою игру не только не хуже, чем когда я действовал двумя звонками, но даже значительно лучше. Все последующие спектакли я играл по-своему. Дежурившие на спектаклях ассистенты Мейерхольда угрожали мне гневом Мастера и всевозможными карами, но я стоял на своем. Наконец, однажды Мейерхольд оказался во время этой сцены в зрительном зале. Я ждал грозы. Но грозы не последовало. Мейерхольд промолчал. Я боялся, что он после этого изменит ко мне свое отношение. Но и этого не случилось»⁹⁶.

В такой реакции режиссера, придерживавшегося принципов “театра прямой”, нет ничего удивительного. Мастер столкнулся с актерской индивидуальностью, для которой мейерхольдовская манера работы над ролью оказалась неудобной — как по принципиальным, так, возможно, и по сугубо техническим причинам: ведь не исключено, что Захава при исполнении роли посредством привычной для себя внутренней техники был более убедителен, чем при использовании приема игры с вещью, требующего специфических навыков, — отсюда и больший успех у зрителя. Поэтому вполне логичным представляется спокойная реакция Мейерхольда на самостоятельность артиста. Мастер так формулировал свою позицию: «Я много раз замечал, что, когда талантливый актер нарушает установленный мною рисунок, я не то что смотрю на это сквозь пальцы: обычно я этого просто не замечаю. Иногда мне говорят: “В. Э., вот Х там-то нарушил установленный рисунок”, и я искренне удивляюсь: “Разве?” Мне даже почти всегда кажется, что это я так установил или придумал»⁹⁷.

И действительно, ведь эпизод, составляющий часть постановки, Захавой сыгран и сыгран неплохо, а это, в сущности, и есть самое главное: актер, как один из коллектива творцов,

⁹⁶ Там же. С. 276.

⁹⁷ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 285.

свою функцию выполнил, спектакль — состоялся. Что же касается вопроса: лучше или хуже выполнил Захава свою задачу? — это действительно совсем другой вопрос.

Однако существует материал, который позволяет и на этот вопрос дать вполне четкий ответ. В 1930-м году Мейерхольд выпустил новую редакцию «Д. Е.» — «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу!»), где председателя палаты депутатов сыграл М. М. Штраух — и роль эта, по признанию актера, стала для него одной из самых любимых среди тех, что он воплотил в ТИМе.

Штраух не гонялся за правдоподобием и не только не боялся быть «куклой» и «марионеткой», но сам и самостоятельно, готовясь к экстренному вводу в уже отрепетированный спектакль, нашел ход к исполнению — толчком к решению, как писал актер в своих воспоминаниях, послужил один из подвижных щитов (*les tours mobiles*), который заменял председателю кафедру: «Я придумал себе неожиданное появление. Щит напомнил мне ширму Петрушки, да и сам политический деятель, которого я играл, мог вполне походить на такую игрушечную фигурку. Вот я и выскакивал снизу из-за ширмы, как Петрушка. Делал несколько движений механической куклы, будто выбросило меня пружиной. Даже при этом выкрикивал фистулой: “А вот, а вот...”»⁹⁸

Смысл роли заключался в реакциях председателя палаты на речи «правых» и «левых» депутатов, и поиски Штрауха при воплощении образа были аналогичны задачам, что ставил себе Захава, но выполнены — в иной технике. Штраух вспоминал: “<...> я стал обыгрывать выступления представителей разных партий, не скрывая своего отношения к ним. То торчал, как аршин проглотил, положив свои ручки на щит, то во время споров звонил в колокольчик, призывая к порядку, то начинал метаться, перебирая лапками, когда надо было утихомирить споры и страсти»⁹⁹. Совершенно очевидно, что актерские средства, предложенные исполнителем, были родственны и гротескной манере режиссерского мышления Мейерхольда, и пластической природе его театра. Неудивительно, что после одного из прогонов артист получил

⁹⁸ Штраух Максим. Три кита // Искусство кино. 1993. № 5. С. 77–78.

⁹⁹ Там же. С. 78.

от Мастера записку, в которой режиссер подбросил актеру старую идею: «М. Штрауху. Попробуйте пользоваться колокольчиками разных размеров». Режиссерскую подсказку, как писал в своих воспоминаниях актер, он реализовал на все сто процентов:

«Я понял так: ораторам удобных мне партий звонил маленьким колокольчиком с нежным малиновым звоном, потом манипулировал другими размерами, сообразно своим политическим симпатиям и антипатиям. Но когда выступали “левые”, то вытаскивал большой колокол, который еле удерживал в руках, и бухал в него что есть силы.

<...> В этой роли я “купался” <...>. Моя игровая точка находилась в самом центре сцены <...>, малейшее движение, малейший поворот вызывали в зале мгновенный отклик. Партнеры по сцене даже взмолились и пожаловались Мейерхольду. Всеволод Эмильевич мне сказал: “Надо полегче играть, а то забиваешь своих же товарищей”. Действительно, мои реакции на выступавших ораторов приходились как раз на их текст, и мне не стоило никаких усилий переключать внимание зрителей на себя»¹⁰⁰.

Описанные взаимоотношения режиссера и актера есть пример высокого сотворчества двух ярких артистических индивидуальностей — Мейерхольда и Штрауха. Но в русле разговора о взаимодействии сценических авторов — постановщика и исполнителя — особый интерес представляет третий случай сотворчества: сотворчество-соперничество, которое явственно присутствовало во взаимоотношениях Мастера и И. В. Ильинского.

Исполнитель роли Брюно в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце» и множества других артистических свершений в постановках Мастера писал сам о себе: «<...> с первых же шагов моих у Мейерхольда я весь щедрый материал, который он мне давал как режиссер, всегда отбирал, <...> пропускал через свой фильтр». Подобная самостоятельность по отношению к показам Мастера, по свидетельству актера, была продиктована уже следующим элементарным обстоятельством: «Мейерхольд физически был совершенно

¹⁰⁰ Там же.

противоположен мне. Он был несколько сутул, но высокого роста. У него были длинные ноги. Однажды, показывая мне что-то, он заложил ногу за ногу так, что еще раз переплел ногу у щиколотки другой своей ноги. Я не мог бы этого сделать никогда, несмотря ни на какую тренировку, так как у меня были короткие ноги. Но “идею” этого закладывания ноги на ногу можно было мне выразить иначе, что я и сделал, заложив ногу со *своим* выкрутасом». В воспоминаниях Ильинского зафиксирован процесс достаточно непростой притирки двух сценических творцов — режиссера и актера — друг к другу: «Мейерхольд сначала сердился на меня за то, что я не всегда точно воспроизводил его показы <...>. В дальнейшем же он стал верно понимать мое стремление поймать суть и корни его решения сцены или отдельного показа <...>. Эти корни надо было найти и претворить в себе как в художнике. Поэтому Мейерхольд в дальнейшем ценил во мне эти способности воплощения его замыслов. В результате его больше удовлетворяла моя работа, чем мертвенная, формальная, но абсолютно точная передача его рисунка»¹⁰¹.

Мастера не только удовлетворяла работа Ильинского — в лице этого артиста Мейерхольд обрел конгениального себе партнера-художника, и со временем их творческое взаимодействие приобрело черты соревновательности. Этот момент сотворчества-соперничества хорошо описал А. К. Гладков, вспоминая репетиции спектакля «33 обморока»:

«Было наслаждением смотреть на совместную работу Мейерхольда и Ильинского. Неуемная творческая фантазия режиссера подхватывалась актером, обладавшим виртуозной импровизационной техникой и восприимчивостью.

Ильинский принадлежит к числу актеров, которые, выслушав задание режиссера, не говорят: “Хорошо, завтра я это сделаю” — он делает тут же. Яркость мейерхольдовских показов известна. Ильинский, повторяя их, ничего не терял, а, наоборот, обогащал. Это вновь подхлестывало режиссера».

И далее Гладков рассказывает об эпизоде, произошедшем на репетиции «Предложения» — последнего из трех

¹⁰¹ Ильинский Игорь. Сам о себе. 3-е изд., доп. М., 1984. С. 217–218.

водевилей А. П. Чехова, вошедших в состав спектакля «33 обморока» (Ильинский — Ломов):

«В одном из показов, намечая очередной “обморок” <...>, Мейерхольд неожиданно хватает графин, полный воды, и опрокидывает себе на голову...

Общее “ах!”, смех, аплодисменты <...>.

Показав “трюк” с графином, Мейерхольд <...> возвращается к своему столику <...>.

Ильинский ставит на место пустой графин и готовится повторить кусок.

— А что же вы с пустым-то графином? Бутафор! — кричит Мейерхольд.

Бутафор приносит второй, точно такой же, наполненный водой графин. Ильинский щупает графин и передергивается.

Начинают повторять. Мейерхольд отвлекается, <...> оказывается спиной к Ильинскому. Ильинский прикладывает палец к губам, намекая, чтоб мы его не выдавали, и быстро уносит за ширму полный графин, ставя на его место пустой <...>.

По ходу сцены Ильинский — Ломов поворачивается спиной, и тогда, неожиданно для всех, Мейерхольд мгновенно, с дьявольской ловкостью снова меняет графин, тоже прикладывает палец к губам и возвращается на свое место. Оказываясь, он отлично заметил проделку Ильинского.

А Ильинский ничего не замечает. Подходит роковое место. Он берет графин и смело выливает себе на голову холодную воду...

Его удивление неопишимо. Неопишум и наш восторг»¹⁰².

Подобные взаимоотношения режиссера с актером, по мнению Мейерхольда, не только не зазорны для постановщика, но и в высшей степени плодотворны. В том числе и конфликт с исполнителем может быть полезен. Мастер, согласно записям А. К. Гладкова, говорил: «Режиссер не должен бояться творческого конфликта с актером на репетиции, даже вплоть до рукопашной. Крепость его позиции в том, что он,

¹⁰² Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 355.

в отличие от актера, всегда одержим *целым*, поэтому он все равно сильнее актера»¹⁰³.

Обрывая на некоторое время разговор об авторстве и о взаимодействии творцов, участвующих в создании сценической постановки, следует изложить еще одну мысль, относящуюся к театральной системе Мейерхольда. Спектакль, являясь авторским высказыванием режиссера, в зависимости от индивидуальных особенностей его постановочной методологии может быть или не быть лиричным — для Г. А. Товстоногова, например, лирика не была свойственна. Принципиальная установка Мейерхольда на воплощение в спектакле художественного мира автора, души художника, и в первую очередь — своего авторского мира, своей собственной души — означает, что творчество этого режиссера лирично по самой сути своей.

6.

Мейерхольд был убежден: «*Новый Театр* вырастает из *литературы*». И становление мейерхольдовской театральной системы многократно показало, как прав был режиссер, утверждая, что «литература подсказывает театр»¹⁰⁴, ибо в силу своей бóльшей мобильности литература опережает театр в поисках новых форм. Такой взгляд на сценическое искусство вовсе не означает «литературоцентричности» в подходе к изучению режиссерской методологии Мейерхольда, потому что «подсказанные» литературой приемы и способы освоения художественной действительности становятся неотъемлемыми составляющими театральной системы, что позволяет использовать их и при переносе на сцену пьес, чья драматургическая поэтика изначально не предполагала подобных постановочных подходов.

В основу мейерхольдовской концепции Неподвижного театра положены в сценически преломленном виде миропонимание и мироощущение, запечатленные в драматургии Метерлинка, и прежде всего — в его «драмах ожидания»

¹⁰³ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 299.

¹⁰⁴ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 126.

(«Непрошенная» и «Слепые»): ось современной трагедии — столкновение человека и рока, причем последний выступает в этом конфликте в роли ведущего — действие принадлежит року, а не человеку, участь которого — ожидание свершения собственной судьбы.

Ряд пьес Метерлинка, в том числе и «Смерть Тентажиля», написаны для театра марионеток — так задается определенная *модель существования*: человек — всего лишь марионетка в руках судьбы. Подобная точка зрения оказалась близка взглядам Мейерхольда, который писал, что марионеточность жизни раскрывается ему на каждом шагу¹⁰⁵.

Концепция Неподвижного театра, понимаемая буквально как неподвижность и марионеточность, была бы антитетрагической, ибо сцена требует действующего героя. И совсем не случайно Мейерхольд для своей первой по-настоящему самостоятельной режиссерской работы берет пьесу «Смерть Тентажиля» — оставаясь в составе «маленьких драм для марионеток», она уже не является драмой ожидания: сестры Тентажиля — готовы защитить мальчика, они, пусть и без всякого успеха, вступают в борьбу с Королевой, символизирующей смерть. Суть подобной позиции отражают слова Метерлинка, которые приводил Мейерхольд на репетициях этой пьесы: «Надо поступать так, как если бы надеялся»¹⁰⁶.

Положение действующего героя по сравнению с тем, кто просто ожидает исполнения предназначенного судьбой, еще более трагично — ведь в конечном счете все его усилия напрасны. Но в «статическом театре» Метерлинка, как показала исследовательница бельгийской драматургии И. Д. Шкунаева, есть «трагическая ситуация человека в мире», всеобщая судьба, но нет и не может быть *трагического героя*, который появляется только там, где рок встречает противодействие со стороны человека¹⁰⁷. Любимый персонаж Мейерхольда — именно такой: он противостоит фатуму, борется с роковыми обстоятельствами и даже готов, включаясь в игру с судьбой,

¹⁰⁵ Выдержку из письма к О. М. Мейерхольд от 18 сент. 1906 — см.: Волков Николай. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 259.

¹⁰⁶ Цит. по: Там же. С. 209.

¹⁰⁷ См.: Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. М., 1973. С. 62–63.

«передернуть карту» — это и Дон Жуан, и Кречинский, и Арбенин, и Самозванец, и Борис Годунов.

Конфликт подобного героя и рока, фатума, судьбы — составляет сердцевину понятия «трагическое» у Мейерхольда, чье творчество — творчество трагическое вне зависимости от сценического жанра того или иного конкретного спектакля, будь то: комедия — «Дон Жуан» (1910 и 1932) и «Свадьба Кречинского» (1917); романтическая драма — «Гроза» (1916), «Маскарад» (1917, 1933 и 1938), «Лес» (1924) и «Горе уму» (1928); фарс — «Великодушный рогоносец» (1922) и «Смерть Тарелкина» (1922); мелодрама — «Озеро Люль» (1923), «Учитель Бубус» (1925), «Список благодеев» (1931), «Свадьба Кречинского» (1933) и «Дама с камелиями» (1934); и даже водевиль — «33 обморока» (1935).

Имеет смысл связать содержание мейерхольдовского понятия «трагическое» с термином «актер-сверхмарионетка» (статья Э. Г. Крэга 1907 года «Актер и сверхмарионетка»¹⁰⁸) — слово «сверхмарионетка» Мейерхольда, по мнению Т. И. Бачелис, «страшно увлекло», «он как никто понял мысль англичанина»¹⁰⁹.

Обязательно следует сделать оговорку: речь никоим образом не идет о претензии на расшифровку одного из ключевых понятий театральной концепции Крэга, предлагаемая далее интерпретация крэговского термина дается лишь как контекстуальный комментарий к разговору о режиссерской методологии Мейерхольда — применительно только и исключительно к мейерхольдовской театральной системе. Делается, другими словами, попытка взглянуть на понятие «актер-сверхмарионетка» как бы глазами Мейерхольда, увидеть суть этого термина словно бы сквозь призму мейерхольдовского постановочного метода.

Сразу исключим — но исключим лишь на время — проблему взаимоотношений режиссера и актера, ибо на этом пути есть опасность проводить слишком буквальные аналогии — между режиссером и кукловодом; между актером и марионеткой в руках кукловода-режиссера — как, например,

¹⁰⁸ См.: Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 212–233.

¹⁰⁹ Бачелис Татьяна. Заметки о символизме. С. 53.

при таком толковании проблемы: «<...> уподобление актера марионетке не означает ровно ничего, кроме включения в творческий процесс посредника между актером и автором — режиссера. Актер повинуется воле режиссера, как марионетка послушна руке кукольника»¹¹⁰. Добавим еще, что термин «актер-сверхмарионетка» не может быть строгим, фиксируемые им смыслы неизбежно придется интерпретировать метафорически.

Сосредоточимся на существе введенного Крэгом понятия, то есть на механизме и продуктах творчества актера — при условии, что это творчество описывается посредством такой идеальной модели, как актер-сверхмарионетка.

В статье Крэга «Артисты театра будущего» (1907) об идеальном актере сказано следующее: «<...> он устремит свой мысленный взор в сокровенные глубины, изучит все, что там таится, и, перенесясь затем в иную сферу, сферу воображения, создает некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее ясно расскажут нам о них. Со временем идеальный актер, который будет поступать таким образом, обнаружит, что эти символы создаются преимущественно из материала, лежащего вне его личности»¹¹¹. Итак, актер из материала, расположенного за пределами его личности как исполнителя, творит символы, которые должны рассказать о страстях, источником которых является то, что таится в глубинах сокровенного. Или в другом высказывании Крэга, относящемся к 1921 году, говорится: «Сверхмарионетка — это актер плюс вдохновение минус эгоизм: пламя божье и демонское, без чада и испарений смертного рода человеческого»¹¹².

Дополним формулировки автора термина «актер-сверхмарионетка» трактовками и комментариями исследователей. А. А. Аникст писал: «Обобщение, которого должен достигнуть актер <...>, поднимает его над уровнем отдельной личности и приближает к божеству как символу отдельных сторон жизни человека. Поэтому актер Крэга не просто

¹¹⁰ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 167.

¹¹¹ Крэг Э. Г. Актер театра будущего // Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. С. 193.

¹¹² Цит. по: Образцова А. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга // Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. С. 32–33.

марионетка, а сверхмарионетка»¹¹³. Каким же образом актер приближается к божеству? Или, например, мысль, заявленная Т. И. Бачелис: «Сверхмарионетка зовет к сверхсознанию артиста»¹¹⁴, — что это означает? Или, наконец, следующая идея В. И. Максимова: «актер должен, подобно мисту в Элевсиниях, проникнуть в иную реальность»¹¹⁵, — требует ответа на вопрос: как проникнуть в эту другую реальность?

Для нахождения ответов на поставленные вопросы — и ответов, еще раз подчеркнем, которые приложимы прежде всего к мейерхольдовскому театру, — воспользуемся советом Мейерхольда из статьи «К истории и технике театра»: чтобы построить Новый Театр, театр Условный, в том числе — и театр Метерлинка, «чтобы овладеть новой техникой такого театра, надо исходить из намеков, делаемых по этому поводу самим Метерлинком»¹¹⁶.

«Делаемых», прежде всего, в эссе «Сокровище смиренных»: «Вспомним роковой день нашей жизни. Кто из нас не был предупрежден?» Метерлинк отмечает двойственность ощущений человека, попавшего в беду: с одной стороны, это чувство одержимости судьбой, подталкивающей к фатальному шагу; а с другой — мучительное переживание от того, что рокового поступка могло и не быть, но уведомляющие нас о несчастье сигналы не возымели действия. Природа такой двойственности, с точки зрения автора эссе «Сокровище смиренных», заключается в следующем: «Есть таинственные силы, царящие в нас самих, которые находятся как будто в сообщничестве с обстоятельствами. Мы все носим в своей душе врагов. Они знают, что делают и что заставляют делать нас; когда они ведут нас к событию, они полусловами предуведомляют; недостаточно громко для того, чтобы остановить нас на пороге, но достаточно внятно, чтобы заставить нас, когда будет уже поздно, жалеть о том, что мы не

¹¹³ Аникст А. Возникновение научной истории театра в XX веке // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. М., 1977. С. 12.

¹¹⁴ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. С. 170.

¹¹⁵ Максимов В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто. Дис. ... доктора искусствоведения. СПб., 2001. С. 64.

¹¹⁶ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 125.

прислушивались внимательно к определенным и насмешливым советам». Приведем еще одну цитату из Метерлинка, дополняющую мысль о «полусловах», с помощью которых нас предупреждали о приближении фатального: «Человек, для которого пробил час несчастья, охвачен незаметным вихрем <...>. Вспомните бесполезные попытки помочь вам. Припомните также добрые обстоятельства, которые пытались заготовить вам дорогу и которые вы оттолкнули, как назойливых нищих. А между тем то были бледные робкие сестры; они желали спасти вас и безмолвно удалились. Они были слишком беспомощны, слишком слабы, чтобы бороться с событиями, решенными Бог ведает кем...»¹¹⁷

Итак, судьба говорит с человеком на языке символов, предупреждая его о приближении несчастья; но эти сигналы о надвигающихся роковых обстоятельствах бессильны перед беспечностью погрязшего в суете человека и не способны предотвратить фатальный ход событий или хотя бы напомнить о том, что в жизни есть вещи более важные, чем привычная повседневность.

Люди, очевидно, должны различаться по способности к восприятию посылаемых судьбой символов: одни обладают «абсолютным слухом», повышенной чувствительностью к подобным сигналам, другие — могут быть к ним совершенно глухи. Тогда феномен актера-сверхмарионетки заключен в следующем. Актер, будучи человеком, выступает, как и всякий другой человек, марионеткой в руках судьбы. Но актер, являясь при этом еще и художником, способен обладать более развитой интуицией, а значит — повышенной чувствительностью, можно сказать — сверхвосприимчивостью к исходящим из сферы фатального символам. И если актер — подлинный художник, то его задача — служить проводником — или, если угодно, сверхпроводником — посылаемых судьбой сигналов в зрительный зал, чтобы довести их до сведения тех, чья способность слышать послания из области сверхреального значительно меньше или отсутствует вовсе. Другими словами, актер-сверхмарионетка — игрушка

¹¹⁷ Метерлинка М. Сокровище смиренных // Метерлинка М. Полн. собр. соч. В 4 т. / В перев. Н. Минского и Л. Вилькиной; Под ред. Н. Минского. Пг., 1915. Т. 2. С. 77.

в руках судьбы и одновременно художник, способный оторваться от своей сугубо человеческой сущности и посредством интуиции приобщиться к началу высшему — как бы его ни называть: божество, рок, судьба, фатум и проч.; приобщиться, чтобы выступить посредником, проводником символов.

Такое понимание сути понятия «актер-сверхмарионетка» позволяет разрешить парадокс *свободы-несвободы* творчества художника в пределах символистской интерпретации следующим образом: так как содержанием художественного произведения является душа художника, то он, с одной стороны, свободен в самовыражении; с другой стороны, предмет переживаний такого художника являются не собственно личные переживания по поводу бытовых, любовных и прочих, аналогичных перечисленным, проблем; предметом переживаний — выступают переживания, связанные с взаимоотношениями человека и рока; иными словами, художник не свободен в самовыражении своей души в том смысле, что переживания этой души ограничены рамками модели человека и мира, а именно — концепцией «человек есть марионетка в руках судьбы».

Совершенно очевидно, что понимание актера-сверхмарионетки как проводника символов, транслятора смыслов в зрительный зал — распространимо и на других художников сцены: можно говорить о драматурге-сверхмарионетке и режиссере-сверхмарионетке, если они ставят перед собой задачу выразить в художественном произведении — пьесе или, соответственно, спектакле — собственную душу в связи с переживаниями ситуации «человек перед лицом рока, фатума, судьбы».

Теперь мы можем вернуться к исключенной ранее проблеме взаимоотношений актера-сверхмарионетки и режиссера. Воспользуемся мыслью В. И. Максимова о том, что в рамках концепции Крэга об актере-сверхмарионетке актер подчиняется не режиссеру, но — режиссерскому замыслу¹¹⁸. Понятно, что в этом случае проблема взаимодействия сценических творцов, включая и актера, и режиссера, легко разрешается

¹¹⁸ См.: Максимов В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто. Дис. ... доктора искусствоведения. С. 65.

в рамках мейерхольдовского «театра прямой»: у каждого сценического художника-сверхмарионетки — драматурга, режиссера и актера — есть свой участок для свободного выражения собственной души, но есть и свои пределы, ограничивающие их творчество. Например, на репетициях «Смерти Тентажиля» в Театре-студии режиссер строил свою постановочную работу с актерами так: «На первых порах, учил Мейерхольд, темперамент следует подчинять форме. Под формой же роли он мыслил ритм языка и ритм движений. Только овладев этими ритмами, можно развязывать темперамент»¹¹⁹. А форма роли есть *часть* постановочного замысла и *дается* актеру режиссером.

7.

С метерлинковской концепцией трагического и только что разобранной идеей актера-сверхмарионетки связана еще одна важная черта сценического метода Мейерхольда — его театр программно *апсихологичен*.

На первый взгляд данному положению противоречит приведенный выше пример с Б. Е. Захавой, который пытался работать в рамках заданного Мастером рисунка роли на основе традиционной для системы Станиславского внутренней техники.

Но действительно, с точки зрения режиссерской методологии Мейерхольда гораздо важнее не то, *как* играет актер, а то, какое *впечатление* его игра производит на публику, насколько *эффектно* и *эффективно* актер — согласно предложенной концепции «актера-сверхмарионетки» — доносит свою часть смыслов спектакля до зрителя.

Вот один из примеров, что, согласно записям А. К. Гладкова, говорил Мастер по данному поводу: «Стоп! (Актеру К., сидящему на высокой лестнице.) Перемените позу! Сядьте прочнее, удобнее! (Актер: “Мне удобно, В. Э.”) А мне не так важно, чтобы вам было удобно. Мне гораздо важнее, чтобы зритель не беспокоился за вас, не боялся, что вам там

¹¹⁹ Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 207.

неудобно!»¹²⁰ Иными словами, Мейерхольда волнует не то, насколько удобно или неудобно чувствует себя актер, сидящий на лестнице, сколько то, что чувствует зритель, глядя на сидящего на лестнице исполнителя; режиссеру важно, чтобы публике казалось, будто персонаж, которого играет актер, удобно расположился на лестнице; каковы же на самом деле ощущения исполнителя, насколько ему при этом удобно или неудобно сидеть — вопрос другой и значительно менее принципиальный.

Если теперь все-таки сконцентрировать внимание на том, как, с точки зрения Мейерхольда, для актера лучше — чувствовать или не чувствовать, переживать или не переживать в процессе исполнения роли, то режиссер настаивал: «Мне не нужны <...> их (актеров) темпераменты»¹²¹. Или можно привести такое свидетельство Н. Д. Волкова: «По вопросу о “переживаниях” Мейерхольд считал нужным приводить слова актрисы Сибиллы Вэн из “Портрета Дориана Грея”: “Я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать той страсти, которая сжигает меня как огонь”»¹²². Стоит особо подчеркнуть, что режиссер ведет речь не о психологии и не о психологических переживаниях, а о понятиях «темперамент» и «страсть» — понятиях энергетических, о чем — чуть ниже.

Средства актерской выразительности в театре Мейерхольда — пластика и манера произнесения текста — являются составной частью арсенала сценических приемов, призванных выразить *надтекст* или *сверхтекст* (термин «подтекст» в мейерхольдовской системе отсутствует) — то есть лирическое высказывание автора спектакля, предметом которого — выступают коллизии противостояния человека и рока.

Апсихологичность театра Мейерхольда никоим образом не предполагает, что в рамках режиссерской методологии Мастера невозможно передать психологизм поведения того или иного персонажа, пребывающего на сцене. Н. В. Песочинский обратил внимание на мысль, высказанную

¹²⁰ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 287–288.

¹²¹ Из письма к О. М. Мейерхольд от 24 февр. 1906 — цит. по: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 228.

¹²² Там же. Т. 2. С. 423.

К. И. Чуковским в 1926 году, а именно: Чуковский писал, что Мейерхольд — «сердцевед», что «если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса»¹²³. Публика вполне могла быть убеждена, будто наблюдает широчайшую гамму чувств и тончайшие нюансы переживаний действующих лиц, но парадокс мейерхольдовской театральной системы заключался в том, что это была лишь иллюзия, мастерская имитация — подобного впечатления актеры Мейерхольда достигали не психологическими средствами.

8.

С ключевыми положениями ранней работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» Мейерхольд познакомился в январе 1906 года благодаря творческим контактам с Вяч. Ивановым и в интерпретации последнего — имеется в виду концепция «соборности» или «соборного действа».

Идеи Ницше явились источником представлений о новом типе мистерии. В самом широком смысле мистерия есть таинство, в процессе которого хаос души тем или иным способом приводится к гармонии. Традиционный путь мистерии — путь прямой: хаос души призваны смирить молитва и пост. Ницше напомнил цивилизованным европейцам, что для мистерии возможен и парадоксальный ход: хаос души преобразуется в гармонию через погружение души в *сверх-хаос*, а моделью для такого погружения послужил культ Диониса с присущим ему хоровым началом, поглощающим индивидуальность, и оргиазмом ритуального танца.

Ю. М. Бородай показал, что цель древнегреческой мистерии аналогична методу Сократа, в задачу которого входило «не навязывать человеку истину в качестве авторитарного суждения (догмы), но заставить его самого “родить” эту истину из себя (из собственных умозаключений)», только дионисийские культы применяли соответствующую методику

¹²³ Песочинский Н. В. Указ. соч. С. 95.; Текст письма К. И. Чуковского к Л. О. Арнштаму, которое цитирует Н. В. Песочинский, — см.: Письмо К. И. Чуковского Л. О. Арнштаму [октября 1916 г.]. Ленинград // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1926–1932. Л., 1982. Ч. 1. С. 249.

не в рациональной, как у Сократа, а в иррациональной и ритуальной форме. Современный исследователь справедливо подчеркивает, что «высокая истина, преподносимая в качестве авторитарной догмы (нравственной или религиозной), оказывалась малоэффективной», как и «недостаточно было бы постичь эту истину логикой размышления или самоанализа (способность к таковому была невелика)». Ритуал дионисической мистерии давал возможность каждому «прочувствовать» истину лично и непосредственно. «Людам как бы говорилось: вам кажется, будто боги (или повеления нравственности) принуждают вас к чему-то противному существу вашему? Так пусть будет “все дозволено”: убьем бога, преступим самые страшные заповеди его, и в муках раскаяния вы обнаружите, что *убиваете самих себя*, насилуете собственную натуру»¹²⁴.

Механизм предложенного Ницше неодионисийского таинства — это очищение страстей путем их изживания, лишения страсти питающей ее энергии — за счет «расплескивания» этой энергии, избыточного ее расходования в ритуальном действе, имеющем оргийный характер.

Концепция «соборности» переносила центр внимания на собственно неодионисийское таинство как реальный мистический акт, театр интересовал Вяч. Иванова лишь постольку, поскольку театр — искусство коллективное — казался ему наиболее удобным местом для практического воплощения «соборного действия».

Мейерхольд на всю жизнь «заболел» идеей мистерияльного театра. Режиссер и по опыту непосредственной постановочной работы имел возможность неоднократно убедиться в том, что мистерия и театр — несовместны, да и в теории Мейерхольд четко сформулировал приговор на этот счет: театр не может быть храмом¹²⁵; — и все же предрассудок любимой мысли периодически давал о себе знать, наиболее яркое подтверждение этому — попытка обращения к хоровому началу в «Зорях» Э. Верхарна на сцене Театра РСФСР Первого (1920).

¹²⁴ Бородай Ю. М. Эротика-смерть-табу. С. 138–139.

¹²⁵ См., напр.: Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.); <А. Н. Скрябин> (1915 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 207–209; 261.

Но если отвлечься от издержек излишнего увлечения, то можно с уверенностью констатировать: в неодионисийстве Мейерхольд, в отличие от Вяч. Иванова, искал и находил сугубо театральный поворот.

Например, идея очищения посредством изживания страстей — объясняет, почему понятие «страсть» занимает такое важное место в режиссерской методологии Мейерхольда. Режиссер, минуя подробности психологической жизни персонажа, сосредотачивает свое внимание на его целостном состоянии — в качестве такового у Мейерхольда и выступает страсть: «<...> актер показывает страсти»¹²⁶. «Страсть» — понятие не психологическое, то есть не опирающееся на причинно-следственные связи «мотив — поступок (действие) — эмоция (чувство)», но — *энергетическое*. Страсть и дает мейерхольдовскому герою энергию «поступать так, как если бы надеялся», страсть ведет его по событиям пьесы, а порой — и попросту «тащит». Страсть может быть — высокой и низкой, даже низменной: с одной стороны, любовь как романтический порыв, обожание, доведенное до исступления, а с другой — погруженность в эротическое марево, вплоть до помешательства на эротической почве, вожделение, доходящее до ничем не прикрытой похоти; стремление преодолеть уготовленную судьбой участь — соседствует с честолюбием, жадной властью, страстью к игре, авантюре, острым ощущениям — и т.д.

Еще большее значение имеет тот факт, что книга «Рождение трагедии из духа музыки» написана Ницше в русле философии музыки А. Шопенгауэра. Культ музыки, по верному замечанию И. И. Соллертинского, был широко распространен у символистов. «При этом музыка трактовалась как чувственное, алогическое, внереальное искусство чистых ощущений и эмоций»¹²⁷. Сходную точку зрения высказывал П. П. Громов: «Едва ли можно сомневаться в том, что в философско-мировоззренческой перспективе толкование особой роли музыки в воплощении жизни в искусстве

¹²⁶ Мейерхольд В. Э. «Последний решительный» // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 71.

¹²⁷ Соллертинский И. В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра: Очерки развития. Л., 1933. Т. 1. С. 309.

восходит к столь существенным для символизма именам Шопенгауэра и Ницше»¹²⁸.

Мейерхольд не составлял тут исключения, музыка в его театральной системе выступает как *субстанция* действия, а само творчество режиссера является *иррациональным* по мироощущению и по способу воздействия на зрителя.

В том числе и страсть, которой захвачен герой у Мейерхольда, уподоблена музыкальной теме и ведется актером по законам музыки — то есть в соответствии с темпом (быстрее-медленнее), ритмом (определенной повторяемостью), силой (сильнее-слабее, шире-уже по амплитуде, громче-тише), тональностью (выше-ниже) и проч.

9.

В мае-июне 1906 года Мейерхольд прочитал на языке оригинала книгу Георга Фукса «Театр Будущего» (или — «Сцена Будущего»; русский перевод дополненного немецкого издания вышел в свет в 1911 году под названием «Революция театра»). В своей брошюре режиссер и руководитель Мюнхенского Художественного театра изложил ницшеанские идеи рождения трагедии из духа музыки в собственно театральном ключе.

В литературе о Мейерхольде к анализу различных аспектов проблемы взаимодействия театральной мысли Фукса и мейерхольдовской сценической системы обращались Н. Д. Волков¹²⁹, И. И. Соллертинский¹³⁰, П. П. Громов¹³¹, А. Л. Порфирьева¹³², Г. В. Титова¹³³ и другие исследователи. Вместе с тем, как представляется, значение книги немецкого режиссера для процесса становления постановочной методологии Мастера оценено недостаточно. Что же касается концепции «Мейерхольд — символист», то при таком ракурсе

¹²⁸ Громов П. П. Указ. соч. С. 54.

¹²⁹ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 240–244.

¹³⁰ См.: Соллертинский И. Указ. соч. С. 311, 314.

¹³¹ См.: Громов П. П. Указ. соч. С. 60–64.

¹³² См.: Порфирьева А. Л. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия начала XX века. С. 129, 134–135.

¹³³ См., напр.: Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 82–83.

взгляда на мейерхольдовское творчество комплекс идей, выдвинутых Фуксом, имеет едва ли не ключевое значение.

Сценическое искусство мыслится Фуксом как театр толпы, театр экстаза, театр оргийной потребности. «Цель театра <...> создать в человеке высокое напряжение и, затем, разрядить его»¹³⁴. Искусство сцены имеет своим истоком древние культы и ритуальные танцы. «Драматическое искусство, по существу своему, это танец, *ритмическое движение человеческого тела в пространстве* (курсив мой. — А. Р.)»¹³⁵.

В 1907 году не осуществилась мейерхольдовская идея поставить в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской пятиактную трагедию Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» «по методу круглого театра»¹³⁶, то есть — либо посадить публику на сцене, либо — развернуть представление в середине зрительного зала. Причина, по которой пришлось отказаться от подобного решения, приведена в письме Ф. Ф. Комиссаржевского — Мейерхольду (21 окт. 1907): «помещать зрителей на сцене и устраивать там сиденья — запрещено»¹³⁷.

Но почему для этой пьесы понадобился именно «круглый театр»? И почему, если такой постановочный метод невозможен из-за цензурных ограничений, не перенести «Дар мудрых пчел» на сцену каким-либо другим способом?

Подобные вопросы тем более закономерны, ибо известно, что интерес Мейерхольда к пьесе Ф. Сологуба отнюдь не был одномоментным, — в 1912 году, как показала Т. И. Бачелис в статье «Линии модерна и “Пизанелла” Мейерхольда», режиссер в период переговоров с И. Л. Рубинштейн о совместной работе в Париже «довольно настойчиво убеждал» актрису остановить свой выбор на «Даре мудрых пчел», неоднократно возвращался к своему предложению, на котором — «долго настаивал». «Не беремся гадать, чем так привлекала эта пьеса тогдашнего Мейерхольда», — пишет Т. И. Бачелис¹³⁸, потому что у нее — совершенно другие исследовательские задачи. Но с точки зрения проблемы драматургии мейерхольдовского

¹³⁴ Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 74.

¹³⁵ Там же. С. 75.

¹³⁶ Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 305.

¹³⁷ Цит. по: Там же.

¹³⁸ Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 67.

спектакля дать ответы на данный и два сформулированных ранее вопроса — не только возможно, но и необходимо.

Суть дела заключается в том, что «метод круглого театра» заложен в самой пьесе Ф. Сологуба. Кульминация трагедии, занимающая большую часть третьего акта, представляет собой ритуал дионисийского толка: Лаодамия, дабы вызволить из Аида своего погибшего под Троей супруга Протесилая, устраивает вместе со своими подругами хоровод вокруг восковой фигуры Протесилая, выступающего здесь двойником Диониса; из ночного тумана выходят и присоединяются к танцующим и поющим — ночные колдуньи; темп движения по кругу нарастает, хоровод постепенно превращается в пляску менад — рвутся одежды, обнажаются тела, женщины срывают с деревьев ветви и используют их для самобичевания; звуки ударов веток о нагие тела, вскрики, визги и стоны от внезапной боли — сливаются с восторженной песней приведших себя в исступление женщин; наконец — черная ночь должна была, согласно ремарке, окутать сцену¹³⁹.

Можно предположить, что проблема с проведением пьесы Ф. Сологуба через цензуру заключалась вовсе не в запрете на размещении зрителей на сцене или вокруг нее, а в наличии *сакрального* ритуала в «Даре мудрых пчел», ритуала — находящегося в вопиющем противоречии с каноническими религиозными формами. Цензоров, скорее всего, могло смутить слишком бросающееся в глаза сходство описанной сцены из пьесы Ф. Сологуба с ритуалами хлыстов — на эту мысль наводит мейерхольдовский текст, который приводит А. П. Варламова в связи с высказываниями режиссера о сектантах: «Стоит только из круга [людей], для танцев собравшихся, кому-нибудь начать танец и своим экстазом зажечь других, как тотчас рождаются ритмические подробности, целый ритуал новых тонов... Хлопанье в ладоши, щелканье пальцами... побрякивание, свист, стоны, всхлипования, крики... Этим бессознательным взрывам переполненных чувств постепенно даются заведомо театральные формы»¹⁴⁰.

¹³⁹ См.: Сологуб Ф. Дар мудрых пчел: Трагедия в 5 д. Пг., 1918. С. 39–51.

¹⁴⁰ Цит. по: Варламова А. П. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский. Новые исследования: Сб. статей и сообщений. СПб., 1998. С. 108.

Из формулы Г. Фукса театр есть «ритмическое движение человеческого тела в пространстве» следует выделить два важнейших для методологии Мейерхольда термина — *ритм и движение*. Опорой ритма, по Мейерхольду, является музыка, реально звучащая в спектакле или подразумеваемая; а музыка, в свою очередь, служит в театре средством организации и отсчета времени¹⁴¹. Поэтому для Мейерхольда оказалась вполне приемлемой мысль Фукса о том, что драматическое произведение «переживается как определенное *пространственно-временное движение* (курсив мой. — А. Р.)»¹⁴².

Имеет смысл привести пример, как посредством ритмического движения человеческого тела в пространстве Мейерхольд добивался эффекта нагнетания напряжения и разрядки его. Это эпизод из спектакля «Одна жизнь» — спектакля, который был поставлен к 20-летию Октябрьской революции, но разрешения на его показ публике режиссер не получил. «Одна жизнь» оказалась последней полноценной репетиционной работой Мейерхольда в ТИМе.

Итак, перед нами — сцена в бараке, когда измученный и больной Павел Корчагин пытался поднять на работу — на строительство железнодорожной ветки — своих не менее измученных товарищей, голодных и злых. Исчерпав запас *рациональных* доводов и потерпев на этом пути полный провал, Павка вдруг обращался к совершенно иному средству — он начинал плясать. Дальнейшее великолепно описал Е. И. Габрилович, автор пьесы «Одна жизнь»:

«Он плясал совершенно один в тусклой мгле сырого барака, и его товарищи сперва с насмешкой, а потом с удивлением глядели на него с нар. А он плясал и плясал, все быстрее, веселей, кружась, приседая, без всякой музыки, даже не подпевая себе. И вот уже кто-то стукнул ладонью по нарам в такт его пляске, застучал другой, третий, пошел легкий аккомпанирующий стук. Выскочил на середину барака еще

¹⁴¹ См., напр.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 290, 312.; Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 290.

¹⁴² Фукс Г. Указ. соч. С. 80.

один паренек и пошел в пляс рядом с Павкой. Повыскакивали другие. А треск аккомпанемента все усиливался — ребята грохотали теперь кулаками. И уже не один Павка, а десять, пятнадцать, двадцать ребят плясали под этот грохот. Грохот перерастал в гром, вступали барабаны оркестра, начинали медленно, а потом быстрее и резче перебегать по сцене, как бы тоже в пляске, лучи прожекторов. И вот уже как бы плясало все — ребята, лучи, барабаны, самые стены барака. По-прежнему никакой музыки, один лишь ритмический гром ладоней, кулаков, барабанов. Внезапно в этом вихре и громе начинала тихо-тихо звучать где-то, будто в недрах, в сердце барака, старая революционная песня. Росла, крепла, ширилась, и вот уже стихал танец, стук; ребята, потные, горячие от пляски, в рваных одеждах, в опорках, пели эту чудесную песню, сложенную их братьями и отцами в централах и ссылках. И под эту песню, в сиянии уже успокоившихся прожекторов шли в дождь и в холод на труд»¹⁴³.

Диалектика взаимодействия дионисийского и аполлонического начал, составляющая механизм очищения страстей их изживанием, а также танцевальная и хоровая природа происходящего — явлена здесь во всей полноте и в высшей степени выразительно. К тому же совершенно очевидно, что перед нами режиссерский драматургический ход, привнесенный в сценическую версию романа Н. Островского Мейерхольдом и никем иным.

10.

Сценическое искусство, понимаемое как *ритмическое движение человеческого тела в пространстве*, требует перестройки всех компонентов театра: сценической площадки и театрального помещения в целом; актера и его техники; наконец — драматургического материала, положенного в основу спектакля.

¹⁴³ Габрилович Е. И. В. Э. Мейерхольд // Габрилович Е. И. О том, что прошло. С. 73–74.

Г. Фукс отрицает литературную драму, потому что она «не хочет быть сценичною» и презирует «театральные эффекты, театральные условности, театральные формы», потому что «литературная пьеса <...> пользуется драматическою формою только для выражения известных идей, для разрешения определенных психологических проблем, для установления тех или иных “точек зрения”»¹⁴⁴. Приверженцы литературной драмы «привыкли смотреть на театр только с точки зрения известного орудия литературы», следствием чего являются «бесконечные разговоры о “понимании”, об “анализе”, о “психологической разработке” роли, о “мыслящих актерах”»¹⁴⁵.

Подлинно сценическая пьеса проистекает из основ самого искусства театра, а это означает, по Фуксу, что «истинная драма <...> может возникнуть только тогда, когда поэт в творчестве своем исходит из ритма телесных движений»¹⁴⁶.

Непосредственно о пантомиме Фукс ничего не пишет, но под истинной драмой, судя по всему, подразумевает именно *пантомиму*: «Драма возможна без слов и звуков, без сцены и без костюмов, исключительно как ритмическое движение человеческого тела»¹⁴⁷. Подлинная пьеса, таким образом, — это *сценарий* пространственно-временных движений.

В реально существующем сценическом искусстве элементы *пластического театра*, который виделся Фуксу истинно современным театром, немецкий режиссер и теоретик находил в *балаганных представлениях* и в зрелищах, которые могли предоставить *театры варьете*. Балаганы «должны считаться остатками древнего культа праздничных жертвоприношений», «живым источником, из которого возникла наша сцена, наша комедия и трагедия»¹⁴⁸. Варьете является сценой, где в простейшей форме культивируется драма, понимаемая как ритмические движения человеческого тела в пространстве: «Тут танцы, акробатика, жонглерство, хождение по канату, фокусы, борьба и бокс, представления

¹⁴⁴ Фукс Г. Указ. соч. С. 171.

¹⁴⁵ Там же. С. 185.

¹⁴⁶ Там же. С. 77.

¹⁴⁷ Там же. С. 87.

¹⁴⁸ Там же. С. 45.

с дрессированными животными, пение шансонеток, буффонада в масках»¹⁴⁹.

С точки зрения драматургических принципов организации действия и балаганные зрелища, и представления в театре варьете — имеют одну общую черту: *номерную структуру*. И значит драматический театр, если он пожелает обратиться к искусству балагана или к достижениям театра варьете, должен решить проблему органического сочетания *дискретности* действия, разделенного на эпизоды-номера, с необходимостью тем или иным способом обеспечить *целостность* зрелища, идущего на сцене.

11.

Мейерхольд, начиная с 1908 года и почти все 1910-е, достаточно много работал в кабаре и других театрах малых форм — это и «Лукоморье», и «Башенный театр», и «Дом интермедий», и «Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов» в Териоках, и «Привал комедиантов». Но опыт двух постановок 1907 года в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской по пьесам «Жизнь Человека» Л. Андреева и «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, в драматургической структуре которых заложено многоэпизодное построение, в экспериментальных и студийных работах Доктора Дапертутто использован не был, как, впрочем, и в спектаклях режиссера на Александринской сцене. Оказались невостребованными и приемы светового переключения действия от одного эпизода к другому, найденные в мейерхольдовских версиях «Жизни Человека» и «Пробуждения весны».

Правда, у Н. Д. Волкова в связи с мейерхольдовской постановкой пантомимы «Шарф Коломбины» в Доме интермедий (1910) сказано, что Мейерхольд «разбил картины на эпизоды (в первой картине их три, во второй — девять, в третьей — два)»¹⁵⁰. Никакого разъяснения первый биограф Мейерхольда по этому поводу не дает, но вряд ли те структурные

¹⁴⁹ Там же. С. 220.

¹⁵⁰ Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 127.

элементы, что Волков называет «эпизодами», можно считать полноценными фрагментами действия и эпизодами как таковыми. Скорее — это фиксация *покартинного* принципа строения действия, когда три основных картины, идущие в двух декорациях (первая и третья картины — комната Пьеро, вторая картина — бал у родителей Коломбины), — мизансценически членятся еще на ряд более мелких картин, каждая из которых зрительно воспринимается как некое единство, «кадр», — то есть это целостная визуальная картинка, отличная как от предыдущего положения актеров на сцене, так и от последующей группировки действующих лиц.

Аналогичный, но более сложный композиционный подход имел место при постановке «Маскарада» М. Ю. Лермонтова на сцене Александринского театра, когда вместо 4-х действий лермонтовской драмы Мейерхольд использует другую структуру — спектакль разделен на 10 картин (каждая идет в декорации, сделанной специально для нее), которые распределены по трем частям — трем актам спектакля. Первая часть: сцена карточной игры; сцена маскарада; сцена у Арбениных после возвращения супругов из маскарада. Первый акт содержит экспозиционные картины — картины зарождения ревности. Часть вторая: сцена у баронессы Штраль; сцена в кабинете Арбенина, где тот читает письмо Звездича к Нине; сцена у Звездича; сцена в игорном доме. Второй акт включает в себя картины разворачивания интриги, все нити которой, по мысли Мейерхольда, держит в своих руках Неизвестный. Наконец, третья часть, которая объединила 3-е и 4-е действия драмы Лермонтова: сцена бала, где Арбенин отравляет Нину; сцена смерти Нины; сцена безумия Арбенина у гроба жены. Третий акт вмещает в себя картины торжества Неизвестного¹⁵¹.

Смысл именно такого распределения картин по частям спектакля будет рассмотрен позднее в той части настоящего исследования, где речь пойдет об основополагающих принципах композиционного мышления Мейерхольда.

Интерес к фрагментарной структуре действия и к соответствующим принципам воплощения ее на сцене появится

¹⁵¹ См.: Там же. С. 474–475.

у Мейерхольда только в 1920-е годы. А. В. Февральский писал: «деление на эпизоды <...> Мейерхольд впервые ввел в “Земле дыбом”»¹⁵², — и, добавим, ввел в драматургический материал, чья структура не содержала подобного строения действия.

К этому моменту режиссер успел соприкоснуться с работой над двумя отрывками из «Гамлета» («Мышеловка» и сцена Офелии с письмом) в Студии на Бородинской (1914–1915), снял два фильма — «Портрет Дориана Грея» (1915) и «Сильный человек» (1916), поставил в двух редакциях «Мистерию-буфф» В. Маяковского (1918 и 1921) — пьесу, в поэтике которой, как справедливо заметил К. Л. Рудницкий, задолго до известной статьи С. М. Эйзенштейна уже заключен был принцип *монтажа аттракционов*¹⁵³. Увлечение Шекспиром, а затем и «Борисом Годуновым» — привело режиссера к убеждению, что закономерность следования одного эпизода за другим необходимо искать в ритме: искусство многоэпизодной композиции — это искусство «последовательного ритмического построения»¹⁵⁴.

В литературе о Мейерхольде существуют различные точки зрения на переход Мастера к фрагментарной структуре в построении спектакля. Приведем лишь некоторые из них — самые существенные.

К. Л. Рудницкий рассматривал тяготение к фрагментарности постановок не только у Мейерхольда, но и вообще театра 1920-х годов, в духе продолжающегося противостояния театра условного — театру натуралистическому: «Мастера условного театра — в частности, Мейерхольд — не стремились развивать способность к иллюзии, напротив, они категорически отрицали самую необходимость ее. Вместо сплошного и непрерывного “поток жизни” они хотели предложить вниманию публики только ее *динамические сгустки*. Момент демонстрации творчества, момент выбора того или иного столкновения жирно подчеркивался раздроблением

¹⁵² Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 112.

¹⁵³ См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 228–229.

¹⁵⁴ Мейерхольд Вс. Чаплин и чаплинизм. Доклад, прочитанный 13 июня 1936 года // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 233.

действия на фрагменты, как бы они ни назывались — эпизодами, “аттракционами” или (впоследствии это наименование ввел С. Третьяков) “звеньями” (курсив мой. — А. Р.)»¹⁵⁵.

Многочисленность мейерхольдовского спектакля объяснялась Б. И. Зингерманом движением сценического искусства Мастера в 1920-е годы в сторону эпического театра: «Усиление эпического начала достигалось с помощью ослабления интриги и сюжета, дроблением действия на ряд эпизодов; они объединялись контрапунктом режиссера и развертывали общую тему спектакля»¹⁵⁶.

Сомнение здесь вызывает тезис об ослаблении интриги — как раз она и выступала в композициях Мейерхольда тем стержнем, на который нанизывались эпизоды; интрига — словно бы стягивала в единое целое фрагментарную структуру действия. Соотнося принципы состыковки эпизодов с аналогичными приемами сопоставления кадров в киноmontаже, который С. М. Эйзенштейн назвал так: «ортодоксальный монтаж — это монтаж по *доминантам*, то есть сочетание кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку»¹⁵⁷, — можно сказать, что интрига у Мейерхольда выступает главной доминантой его *театрального* монтажа, именно она определяет чаще всего последовательность соединения фрагментов в многочастной композиции.

В мейерхольдоведении наиболее популярным является устойчивое представление, будто переход режиссера к эпическому строению спектакля есть следствие влияния на Мастера достижений кинематографа — таков, например, пафос книги А. В. Февральского «Пути к синтезу: Мейерхольд и кино» (глава «Кинофикация театра»)¹⁵⁸; в более широком толковании Д. И. Золотницкого — работы Мейерхольда 1920-х годов, особенно по классическим пьесам, выросли на базе нового постановочного мышления, когда режиссер

¹⁵⁵ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 304.

¹⁵⁶ Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов: [Сборник]. М., 1981. С. 253.

¹⁵⁷ Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 45.

¹⁵⁸ См.: Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 108–145.

переосмыслял драматургический материал «в сценическом действии, перемонтируя текст в раскадровке эпизодов по образцу трагедий Шекспира и Пушкина, с одной стороны, и киномонтажа — с другой»¹⁵⁹.

Наконец, Беатрис Пикон-Валлен пишет: «Мейерхольд выступает в качестве драматурга-экспериментатора, поставившего перед собой цель более рельефно показать структуру литературного произведения, выявить ударные моменты, провести такую работу, которая “обезвоживает”, “обезжиривает”, истончает текст, придает ему силу, внутренний нерв». Такую работу исследовательница называет «деконструкцией-реконструкцией оригинального текста» и полагает, что она «свое наиболее полное выражение <...> обретает в принципе монтажа»¹⁶⁰, — плюс шекспировские и пушкинские модели организации действия.

Приведенные выше точки зрения — в той или иной степени справедливы, и все-таки факт обращения Мейерхольда к многоэпизодной композиции спектакля именно в 1920-е годы — необходимо объяснить, исходя из особенностей самой театральной системы этого режиссера.

Имеет смысл обратиться к аналогии.

Наличие фрагментарной структуры в таких, например, спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского, как «Фауст» (1912) и «Идиот» (1914), определялось тем, что указанные постановки были решены как *монодрамы*, иными словами всё происходящее на сцене — это вспышки сознания главного героя (соответственно Фауста или князя Мышкина), эпизод за эпизодом словно бы всплывают из темноты и снова погружаются в темноту — так память питает поток сознания центрального персонажа сменяющимися друг друга образами¹⁶¹.

Или — номерная структура, присущая построению спектакля «Мудрец» С. М. Эйзенштейна (1923), прямо вытекала из теории *монтажа аттракционов* — принципиально

¹⁵⁹ Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. С. 64.

¹⁶⁰ Пикон-Валлен Беатрис. Мейерхольд и авторское право режиссера // Театр. 1990. № 1. С. 114.

¹⁶¹ См.: Пасуев А. С. Символика света и проблема героя в спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского // Символ, символическое, символизация в искусстве; Проблемы языка искусства: Материалы конференций / РИИИ. СПб., 2001. С. 41–42.

нового типа *драматургии спектакля*: сценическая композиция формируется как линейная последовательность аттракционов, причем чередование этих агрессивных воздействий на зрителя может быть мотивировано как угодно, в том числе — и не быть мотивировано вовсе; содержательность процесса «нанизывания» в спектакле одного аттракциона за другим возникает не как следствие их связи между собой, но как результат обработки эмоционального состояния публики серией агрессивных «ударов», адресованных зрительскому подсознанию (подробный анализ статьи С. М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» с точки зрения новаторства композиционных принципов построения спектакля — даны в работе «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург...»¹⁶²).

Переходя к разговору о фрагментарном построении действия у Мейерхольда, стоит сразу сказать, что речь никоим образом не идет о том, что составляет содержание термина «кинофикация театра»¹⁶³, хотя названное понятие, по свидетельству А. В. Февральского, и принадлежит Мастеру, который «широко, и притом органически, внедрял достижения кино в свои театральные постановки: это было то, что он называл “кинофикацией театра”»¹⁶⁴. Другими словами, мы оставляем в стороне тему «Мейерхольд и кино».

Еще более решительно необходимо заявить, что подходы к изучению проблемы мейерхольдовского многоэпизодного спектакля не лежат на «пути к синтезу» театра Мейерхольда и кинематографа. Режиссер, как указывалось ранее, крайне скептически относился к идее синтеза искусств в области сценического искусства.

Чтобы понять суть дела, приведем аналогию — размышления Мейерхольда о слиянии элементов театра и цирка и мечтах Н. М. Фореггера о театре-цирке. В выступлении

¹⁶² См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 80–86.

¹⁶³ См., напр.: Февральский Александр. «Кинофикация театра» // Театр. 1978. № 4. С. 128–149.; Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 108–145. (Глава «Кинофикация театра».); Туровская М. Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 100–109.; Познер Валери. Кинофикация театра: «Окно в деревню», «Последний решительный» // Мейерхольд, режиссура в перспективе века... С. 316–332.; и др.

¹⁶⁴ Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 3.

«Возрождение цирка», озвученном режиссером 17 февраля 1919 года, сказано: «театра-цирка нет и не должно быть, а есть и должны быть каждый сам по себе: и цирк, и театр». И далее: «в деле реформы и современного цирка, и современного театра необходимо создать такие условия, при которых искусство и цирковое, и театральное могли бы каждое развиваться по линиям параллельным, а не перекрещивающимся». Подобная параллельность в развитии двух искусств, циркового и драматического, связана с особенностями творчества артистов цирковой арены и театральной сцены, но у тех и других — есть общая *основа* исполнительской техники: «до того, как артист выберет себе один из двух путей — цирк или театр, — он должен пройти еще в раннем детстве особую школу, которая помогла бы сделать его тело и гибким, и красивым, и сильным; оно должно быть таковым не только для *salto mortale*, а и для любой трагической роли»¹⁶⁵. Итак, *сопоставлять* два искусства — цирк и театр — можно ровно постольку, поскольку мастерство актера и там и там базируется на одном и том же фундаменте — акробатической и танцевальной подготовке.

Очевидно, что логику Мастера можно и нужно распространить и на другие компоненты его театральной системы — драматургию спектакля, сценическую площадку и способ связи сцены и зрительного зала. Распространить в соответствии с принципами режиссерской методологии Мейерхольда, согласно которой преодолеть дисгармонию сценических творцов можно, если, как сказано в статье «К истории и технике театра», «слить автора, режиссера и актера» в совместном творчестве, не забывая при этом и о четвертом авторе спектакля — зрителе, составляющем вместе с тремя другими — *четыре основы* Театра (автор, режиссер, актер и зритель)¹⁶⁶.

Теперь, используя аналогичный ход рассуждений, можно говорить о том, на какой *методологической основе* имеет смысл *сопоставлять* фрагментарность построения мейерхольдовского спектакля и принципы киномонтажа.

¹⁶⁵ Мейерхольд В. Э. Возрождение цирка. Выступление 17 февраля 1919 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 33–34.

¹⁶⁶ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 128–129.

С. М. Эйзенштейн писал: «монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения *монтажного принципа вообще*»¹⁶⁷. Следовательно, киномонтаж нам необходим ровно в той мере, чтобы разобраться, как *общемонтажные* принципы специфически преломляются в рамках режиссерской методологии Мейерхольда и трансформируются в приемы *театрального* монтажа, присущего сценической системе Мастера.

Возвращаясь к проблеме фрагментарной композиции в постановочных работах Мастера, следует указать на плодотворность, во-первых, идеи К. Л. Рудницкого об эпизоде как *динамическом сгустке* действия; и во-вторых, на следующую мысль А. В. Февральского: «Поиски обобщений, стремление к извлечению главного приводили к монтажу как выделению и сочетанию в художественном произведении его основных элементов, воплотивших важные стороны действительности и объединяемых ведущей мыслью художника»¹⁶⁸. Но при этом речь нужно вести не о киномонтаже, как у Февральского, и не об оппозиции «театр натуралистический — театр условный», как у Рудницкого; в центр внимания должна быть поставлена другая оппозиция — оппозиция «воспроизведение режиссером пьесы — построение собственной драматургической структуры».

Тогда сущность мейерхольдовского подхода к многоэпизодному спектаклю заключается в следующем. Одним из следствий открытого Мейерхольдом еще в период Театра-студии на Поварской принципа стилизации является прием *pars pro toto* — *часть вместо целого*: в проекте постановки «Шлюк и Яу» предполагалось показать ворота замка вместо всего замка, роскошную кровать с балдахином — вместо целой спальни. Придя работать в кинематограф, Мейерхольд применяет тот же принцип при организации литературного материала в сценарии фильма «Сильный человек»: «Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотим держать внимание зрителя на главнейших

¹⁶⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 172.

¹⁶⁸ Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 133.

в быстротечности метража»¹⁶⁹. И уже потом, именуя себя с 1923 года «автором спектакля» и переходя от «инсценирования» пьесы к разработке на ее материале собственно спектакля как произведения авторского, Мейерхольд переносит принцип *pars pro toto* — на построение сценической композиции, то есть — уже не воспроизводит действие пьесы в его полноте, а отбирает в драматургическом материале лишь те моменты или эпизоды, которые концентрируют в себе действенные *сгустки*, выступая *квинтэссенцией* разворачивающихся событий и отношений.

Правило, в соответствии с которым Мейерхольд строит фрагментарную композицию, зафиксировано А. Л. Грипичем: «нельзя начинать новую сцену, не закончив предыдущую так, чтобы каждая сцена в отдельности была завершена и между ними был воздух»¹⁷⁰. Эпизодом, таким образом, можно называть самостоятельную и замкнутую единицу действия: собственно эпизод, звено (С. М. Третьяков), аттракцион, трюк, номер или еще какой-либо действенный акт.

Сопоставление таких действенных единиц, как и сопоставление кадров в киномонтаже, может быть трех типов: *горизонтальный* монтаж — последовательное чередование эпизодов при временном развертывании действия; *параллельный* монтаж — чередование эпизодов, протекающих одновременно; *вертикальный* монтаж — термин, введенный С. М. Эйзенштейном применительно к соединению изображения и звука, то есть к сопоставлению процессов, протекающих в одновременности; совершенно очевидно, что к сопоставлению собственно эпизодов такой тип монтажа не применим, однако стоит иметь его в виду на будущее, когда речь пойдет о монтажных элементах, входящих в состав эпизода и расположенных внутри его.

12.

Особо следует остановиться на параллельном монтаже в сценических композициях Мастера. В литературе о Мейерхольде стало общим местом мнение, что перемонтаж эпизодов

¹⁶⁹ Мейерхольд В. Э. <«Сильный человек»> (1916 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 317.

¹⁷⁰ Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 128.

«Леса», составленных из кусков первого и второго действия пьесы А. Н. Островского, был осуществлен на основе заимствованного у кинематографа приема — параллельного сопоставления сцен из двух одновременно развивающихся сюжетных линий: встреча Аркашки и Несчастливцева, с одной стороны; и события в усадьбе Гурмыжской — с другой¹⁷¹. Но, как представляется, стоит учесть такое воспоминание Э. П. Гарина: «Сам Мейерхольд отрицал аналогию с приемом кинематографа. Он ссылаясь на Шекспира, который каждую сцену строит так, что действенный узел сосредотачивает вокруг одного предмета»¹⁷². И действительно, в случае с пьесами Шекспира мы как раз и имеем дело с *монтажным принципом вообще*: многолинейность одновременно разворачивающихся сюжетов неизбежно диктует эпизодное строение произведений Шекспира, а чередование сцен аналогично общим принципам параллельного монтажа. Протицируем высказывание Мейерхольда 1928 года из вступительного слова перед представлением спектакля «Мандат»: «<...> в театре Шекспира и в испанском театре (Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина) было деление на быстро сменяющиеся картины, эпизоды. Действие развивалось *многопланно*. К этому стремимся и мы (курсив мой. — А. Р.)»¹⁷³.

Многопланность мейерхольдовских композиций ставит вопрос о художнике спектакля: совершенно очевидно, что многолинейность во временном развитии событий (чаще всего — это стремление Мейерхольда к удвоению сюжетных ходов) неизбежно требует и адекватных пространственных решений.

С проблемой художника связано и еще одно обстоятельство. С одной стороны, нами заявлены четыре *компонента* мейерхольдовской сценической системы: драматургия спектакля — площадка — актер — зритель; с другой — Мейерхольд выделял четыре *основы* театра, четырех сценических творцов: автор — режиссер — актер — зритель. Налицо, казалось бы, явная неувязка: есть компонент, названный сценической

¹⁷¹ См.: Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 117–118.

¹⁷² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 79.

¹⁷³ Цит. по: Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 152.

площадкой, но соответствующего ему творца — художника — в предложенной Мейерхольдом схеме не имеется.

13.

Проблема «Мейерхольд и художник» всесторонне и исчерпывающе освещена Г. В. Титовой в рамках теории театрального конструктивизма¹⁷⁴. Нас же в связи с избранным ракурсом исследования режиссерской методологии Мастера — изучением драматургических принципов мейерхольдовского спектакля — интересует вполне локальный вопрос, который является частью проблемы «Мейерхольд и художник» и может быть условно назван «Мейерхольд-художник».

В 1907–1908-е годы Мейерхольд сделал ряд набросков к статье «О слиянии режиссера и художника»¹⁷⁵. Ключевая мысль режиссера следующая: «Ни один из замыслов моих не будет выявлен на сцене во всей полноте до тех пор, пока я сам не буду декоратором». Сказанное относится прежде всего к деятельности собственно режиссерской: «когда наступает моя работа — дать актерам линию их движений и линию их жестов, я не могу остаться один, ибо естественно ищу консультантства декоратора». Хорошо, если этот декоратор, как пишет Мейерхольд, сродни ему как режиссеру, то есть — «когда он из одного со мной мироощущения»¹⁷⁶. Иными словами, «уж если режиссер не художник, так, по крайней мере, режиссер должен так спеться с [художником], чтобы как будто было *одно лицо* (курсив мой. — А. Р.)»¹⁷⁷. Но лучшим, с точки зрения Мастера, является положение дел, когда режиссер все-таки может быть художником, только важно по-

¹⁷⁴ См.: Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 77–114.; Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 150–211. (Главы «5. Мейерхольд: Становление конструктивистской методологии»; «6. Конструктивизм и биомеханика»).

¹⁷⁵ См.: Мейерхольд В. Э. О слиянии режиссера и художника: Черновые записи 1907–1908 гг. // Театр. 1974. № 2. С. 29–32.; Мейерхольд В. Э. ...Пока я не буду сам декоратором... // Декоративное искусство СССР. 1990. № 3. С. 19–20.

¹⁷⁶ Мейерхольд В. Э. О слиянии режиссера и художника: Черновые записи 1907–1908 гг. // Театр. 1974. № 2. С. 29.

¹⁷⁷ Мейерхольд В. Э. ...Пока я не буду сам декоратором... // Декоративное искусство СССР. 1990. № 3. С. 19.

нять — в каком смысле, по мнению Мейерхольда, режиссер может быть художником.

В статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» Мейерхольд писал:

«Художника занимает искание красок и линий в части целого (в декорациях), целое (весь антураж сцены) он предоставляет режиссеру. Но это непосильная задача для нехудожника, то есть режиссера без специальных знаний рисунка <...>. В режиссере должны творить скульптор и архитектор <...>.

Режиссеру дана плоскость (пол сцены), в его распоряжение дано дерево, из которого надо, как это делает архитектор, создать необходимый запас “пратикаблей”, дано тело человеческое (актер) и вот задача: скомбинировать все эти данные так, чтобы получилось гармонически цельное произведение искусства — сценическая картина.

В методе работы режиссера большое приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптором, ибо каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движение — суть формы и линии скульптурного портрета»¹⁷⁸.

Итак, режиссер выступает как художник в том смысле, что он должен распорядиться человеческими телами в пространстве сцены и организовать само это пространство; или, на основе идеи Г. Фукса, дать актеру ритмические движения и дать пространство, где актер их развернет. Воспользуемся формулировкой Г. В. Титовой: «Мейерхольд обнаружил замечательную способность “рисовать” актером»¹⁷⁹. Можно сказать, что режиссер делал и «рисунок» самого актера, и «рисунок» пространства, которое формировалось через игру исполнителей в мизансцене. «Рисование» актером прямо вытекает из технологии сочинения спектакля — проигрывания Мейерхольдом как исполнителем всех ролей (очевидно, что

¹⁷⁸ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 155–156.

¹⁷⁹ Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 81.

при этом совершенно не обязательно буквально играть все роли — это вполне можно делать и мысленно).

Настаивая на том, что режиссер должен быть художником, Мейерхольд одновременно отдавал себе отчет в том, что случай Эдварда Гордона Крэга, совместившего в себе «и режиссера, и архитектора, и скульптора»¹⁸⁰, — случай уникальный. Отсюда — упоминаемая выше идея, согласно которой режиссер должен *спеться* с собственно художником, слиться с ним так, чтобы было одно лицо. Именно это *одно лицо* — в лице *режиссера* — и фигурирует в мейерхольдовской схеме взаимодействия четырех сценических творцов — автора (драматурга), режиссера (режиссера и художника), актера и зрителя. Художник — присутствует здесь в неявном виде, он поглощен фигурой режиссера. В идеале в качестве такого *одного лица* должен был быть, по мнению Мейерхольда, мастер сценических постановок — он соединил бы в себе «и художника и режиссера». Реальность же — далека от идеала: «Обыкновенно сговариваются для совместной работы два лица — один специалист по живописи, а другой по режиссуре. Мастерство сценических постановок является, таким образом, коллективным творчеством художника и режиссера»¹⁸¹.

А. А. Михайлова в статье «Режиссер как автор сценографии» отметила парадокс, присущий мейерхольдовскому способу создания спектакля, а именно — Мастер рисовал не слишком хорошо, но работу над новой постановкой вел с карандашом в руке: «<...> в многочисленных почеркушках Мейерхольда зафиксированы прежде всего пространственные решения спектаклей. Ему являлось пространство и его измерения. Он *видел* будущий спектакль, но изобразить увиденное не мог»¹⁸².

Однако с того момента, как режиссер начал называть себя «автор спектакля», Мастер достаточно регулярно упоминается в афишах ТИМа как сценограф. Михайлова поясняет, что в афишах Мейерхольд либо выступает заказчиком

¹⁸⁰ Там же. С. 156.

¹⁸¹ В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 27.

¹⁸² Михайлова Алла. Режиссер как автор сценографии [Из опыта В. Э. Мейерхольда] // Театральная жизнь. 1994. № 10. С. 11.

вещественного оформления к спектаклю: «Задания автора постановки в отношении вещественного оформления выполнены такими-то», либо — от Мастера исходит план *вещественного оформления* спектакля и общее руководство по его разработке: «Вещественное оформление — <такого-то> (По плану и под руководством Вс. Мейерхольда)». Исследовательница пишет: «Мейерхольд сочинял весь спектакль, видел его как целое. Он предлагал постановочный принцип, определенное пространственное решение, эпоху, нередко — стиль, технические приемы. Он грандиозно чувствовал пространство <...>, развитие спектакля во времени, его ритм. Он предвидел “работу” декорации, ее участие в действии <...>. Но нарисовать видимое внутренним взором — не мог, найти верные пропорции и формы в макете — тоже. Ему требовались разработчики, исполнители»¹⁸³.

Михайлова права в том, что без исполнителей и разработчиков усилий «Мейерхольда-художника» для воплощения всей постановки было недостаточно. Но с нашей точки зрения — с точки зрения драматургических принципов построения мейерхольдовского спектакля — «почеркушки» Мастера вполне решали те проблемы, которые возникали при структурировании действия, опиравшегося не только на временны́е, но и пространственные сюжетные ходы.

Иными словами, всякий раз, когда при сочинении драматургии спектакля возникают вопросы состыковки временного и пространственного развития событий, ответственность за предложенные принципы организации хронотопа постановки несет только и исключительно Мейерхольд.

Интерес представляет еще одно наблюдение Михайловой. Исследовательница обратила внимание, что в качестве разработчиков и исполнителей вещественного оформления у Мастера выступали либо «его ученики из школы при театре — Илья Шлепянов, Василий Федоров, Владимир Люце», либо — «начинающие архитекторы, графики, живописцы». Вместе с тем, далее Михайлова пишет следующее: «<...> когда сценографию делал известный или уважаемый режиссером художник (Любовь Попова, Варвара Степанова,

¹⁸³ Там же. С. 12.

Александр Родченко, например) — имя Мейерхольда как автора плана оформления в афише не появлялось, хотя, думаю, функции его в сочинении спектакля оставались теми же самыми»¹⁸⁴.

То есть независимо от указанного в афише к спектаклю обозначения роли Мастера как сценографа — роль эта одна и та же: Мейерхольду как автору спектакля принадлежали все основные полномочия по разрешению сценического пространства. И более чем логичной представляется следующая мысль Г. В. Титовой: «<...> после смерти Л. С. Поповой Мейерхольд практически становится главным художником своего театра. “Лес”, “Д. Е.”, “Учитель Бубус”, “Мандат”, “Ревизор”, 1-я часть “Клопа”, “Командарм 2”, “Баня”, “Последний решительный”, “Список благодеев”, “Дама с камелиями”, — то есть подавляющее большинство спектаклей ТИМа — оформлено художниками по указанным режиссерским планам»¹⁸⁵.

14.

Имеет смысл привести несколько примеров мейерхольдовских работ, в драматургии которых временные параметры действия неотделимы от пространственных.

Сначала иллюстрация из сферы кино — это эпизод из мейерхольдовского кинофильма «Портрет Дориана Грея», когда Дориан приводит лорда Генри в театр, чтобы показать ему игру актрисы Сибиллы Вэн в роли Джульетты. Происходившее на экране С. И. Юткевич описал так:

«<...> на сцене не были показаны ни зрительный зал, ни сцена. Снята была только ложа, куда в темноте входили Дориан Грэй и его спутник, они садились у барьера, и вы сначала не понимали, что происходит.

Но в глубине ложи было вертикально подвешено продолговатое зеркало, и в нем вы видели, как раскрывался занавес, а потом отражался фрагмент балкона с веревочной

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 209.

лестницей — там игралась знаменитая ночная сцена Ромео и Джульетты. Весь шекспировский эпизод шел только в зеркале, а реакцию на него мы могли проследить на лицах персонажей, сидящих на первом плане перед аппаратом»¹⁸⁶.

Вряд ли к описанному эпизоду применимо понятие «эффект Кулешова» или «внутрикадровый монтаж», потому что отсутствует элемент *столкновения* планов внутри кадра, *сопоставления* их. Мейерхольд, как представляется, решал здесь сугубо техническую задачу экономии экранного времени, соединяя и запараллеливая в плоскостной картинке кадра два пространства: во-первых, пространство ложи с сидящими в ней Дорианом и лордом Генри, сидящими — лицом к камере (то есть — лицом к театральным подмосткам); во-вторых — пространство сцены, которое давалось посредством приема «часть вместо целого», — фрагмент из «Ромео и Джульетты» попадал в поле зрения камеры (а значит и в поле зрения зрителя) через отражение в зеркале и неизбежно показывал лишь ограниченный кусок происходящего на подмостках, однако увиденного для раскрытия сюжета вполне достаточно. Если можно в данном случае говорить о монтаже, то скорее всего — о монтаже *вертикальном*: параллельно развивающиеся сюжетные ходы показаны здесь в одномоментности, совпадают во временном ряде.

В своих театральных работах 1920–1930-х годов Мейерхольд не в меньшей — по сравнению с опусами кинематографическими — степени был озабочен проблемой экономии сценического времени, но драматургическая структура здесь значительно сложнее. Приведем несколько примеров из «Горе уму» — это эпизоды «Бильярдная и библиотека», «Столовая» и «Библиотека и танцевальная зала».

А. Л. Слонимскому принадлежит такая мысль: «Чацкий не вступает в прямой конфликт с фамусовской Москвой. Его линия идет параллельно с фамусовской линией, только изредка *соприкасаясь* с ней (курсив мой. — А. Р.)»¹⁸⁷. Подоб-

¹⁸⁶ Юткевич С. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры // Искусство кино. 1975. № 8. С. 75.

¹⁸⁷ Слонимский Ал. Сценическая поэма о Чацком — декабристе // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 278.

ные соприкосновения как раз и происходят в упомянутых выше эпизодах за счет удвоения и запараллеливания ходов сценического действия, которые совмещены и во времени, и в пространстве.

Уже название эпизода («Бильярдная и библиотека») отражает факт соединения двух пространств — бильярдной и библиотеки. Это соединение, в свою очередь, реализуется, во-первых, через совмещение двух планов — переднего (бильярдная) и заднего (библиотека); во-вторых, двух горизонтов — бильярдная расположена на уровне собственно сцены, а библиотека поднята на верхнюю площадку. Но Мейерхольд не ограничивается только сочетанием планов — он активно их сталкивает, сопоставляет. Фамусов и Скалозуб играют на бильярде, в библиотеке за круглым столом сидит молодежь — Чацкий с друзьями. «Фамусов торжественно провозглашает свою хвалу Москве, и эта хвала превращается в нечто вроде “патриотической” манифестации благодаря тому, что она подхватывается громким “ура” актерами из зрительного зала. Чацкий отзывается на этот выкрик самодовольной пошлости тихой репликой: “Дома новы...” Ошарашенный Фамусов, сгорбившись и шаркая ногами, смущенно плетется вокруг бильярда, сопровождаемый Скалозубом. При начальных словах монолога: “А судьи кто?” — свет тотчас переключается на Чацкого. Нижняя площадка с Фамусовым и Скалозубом остается в тени. Чацкий больше не обращает на них внимания: свою дальнейшую речь он говорит своим *приятелям*, слушающим его с напряженным вниманием. Те обнимают его, жмут ему руки»¹⁸⁸.

В сцене «Столовая» — в кульминационной, по мнению А. К. Гладкова, сцене — распространение сплетни о сумасшествии Чацкого дается не во временной последовательности чередующихся явлений, как это сделано у А. С. Грибоедова, но события из этих явлений сводятся в один эпизод, образуя единую пластическую и звуковую композицию. Мейерхольд «перенес действие в столовую и показал <...> фронт сплетников и клеветников за длинным столом вдоль всей сцены». Буквальное здесь соединено с метафорическим — гости

¹⁸⁸ Там же.

пережевывают пищу и пережевывают сплетню: «В разных уголках стола звучат одни и те же кусочки текста, сплетня повторяется и варьируется, плывет и захватывает все новых гостей и ее развитием как бы дирижирует сидящий в центре стола Фамусов. Грибоедовские стихи здесь звучат зловещей музыкой». Другой план фрагмента — появление Чацкого. Сопоставление этой линии сюжета с фамусовской Москвой происходит пластически: «Задумавшись, входит Чацкий. К лицам гостей испуганно поднимаются салфетки по мере того, как он идет весь в своих мыслях, ничего не замечая, вдоль этого стола. В первой редакции спектакля он выходил слева и уходил направо»¹⁸⁹. Налицо несомненный композиционный и смысловой парафраз «Балаганчика» — Пьеро и мистики за столом, только на этот раз мистики заняты таинством чревоугодия. Смысловой парафраз — являет себя прежде всего по линии одиночества Чацкого-Пьеро и его оторванности от всех остальных.

На первый взгляд кажется, что в «Горе уму» есть противоречие: с одной стороны, основу мейерхольдовского сюжета составляет одинокий Чацкий, но с другой — одинокий Чацкий не так уж и одинок, у него, как минимум, есть *приятели*.

Противоречия на самом деле нет, в доказательство — два аргумента.

Во-первых, по мнению А. Л. Слонимского, молодежь, окружающая Чацкого, понадобилась Мейерхольду для того, чтобы речи героя были обращены не фамусовской Москве, чтобы вывести Чацкого за рамки амплуа резонера. Повторим частично цитату из рецензии Слонимского: «<...> речь он говорит своим *приятелям*, слушающим его с напряженным вниманием. Те обнимают его, жмут ему руки. Реакция слушателей драматизирует, таким образом, резонерство Чацкого. И его архаический по содержанию монолог внезапно оживает благодаря тому, что найден адрес, прицел»¹⁹⁰. Иными словами, мейерхольдовский Чацкий не мечет более бисер перед свиньями и может считаться умным человеком.

¹⁸⁹ Гладков Александр. Горе уму и Чацкий — Гарин // Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 205.

¹⁹⁰ Слонимский Ал. Сценическая поэма о Чацком — декабристе // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 278.

Во-вторых, не стоит преувеличивать близость мейерхольдовского Чацкого и его приятелей. Доказательством послужит третий выбранный нами эпизод, в котором также есть совмещение двух пространств через совмещение двух планов и двух горизонтов, а также имеются соответствующие драматургические ходы — это сцена «Библиотека и танцевальная зала»: «<...> в спектакле появилась сцена с “зеленой лампой”, где молодые офицеры за овальным столом читали друг другу вольнолюбивые стихи. Она начиналась с чтения актером А. Горским <...> стихотворения “Товарищ, верь, взойдет она, заря пленительного счастья” <...>. Мейерхольд принес Гарину — Чацкому стихотворение Лермонтова из его юношеской драмы “Странный человек” — “Когда я унесу в чужбину”. Чацкий сидел в центре на столе, остальные разместились вокруг него. Это стихотворение заканчивало сцену»¹⁹¹. Совершенно очевидно, что между двумя обрамляющими эпизод стихотворениями — «Товарищ, верь...» и «Когда я унесу в чужбину» — дистанция огромного размера. И хотя тут есть один вопрос: в романтической драме «Странный человек» стихотворения “Когда я унесу в чужбину” обнаружить не удалось, но все равно — между тягой молодых офицеров к свободолобию и романтическими устремлениями одинокого Чацкого несомненно лежит пропасть.

Общим для всех трех рассмотренных здесь эпизодов из спектакля «Горе уму» является наличие сопоставления планов и драматургических ходов, существующих внутри данных фрагментов действия. Тут употребим и термин «вертикальный монтаж», но предпочтительнее — понятие «внутрикадровый монтаж», потому что внутриэпизодные планы и сюжетные ходы выступают здесь и как частные случаи проявления драматургической структуры, распространяющейся на весь спектакль: условно такие две линии сюжета в «Горе уму» будем именовать пока линией Чацкого и линией фамусовской Москвы, потому что на самом деле — строение действия значительно сложнее. Мы имеем здесь не просто сопоставление эпизодов или сопоставление планов

¹⁹¹ Гладков Александр. Горе уму и Чацкий — Гарин // Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 201.

внутри фрагмента, но сталкивающиеся внутриэпизодные элементы действия выступают материалом для развертывания общей драматургической структуры спектакля.

Если искать кинематографический аналог подобному строению действия, то в теории С. М. Эйзенштейна — это *обертонный монтаж*, который опирается на любые виды *движения* внутри кадра (от темного к светлому; от одной конфигурации линий к другой; от размытости изображения в кадре к подчеркнутой резкости такого изображения — и т.д. и т.п.) и должен вызывать зрительские *ассоциации*¹⁹².

Совершенно очевидно, что общемонтажные принципы специфически проявляют себя на театре, и встает вопрос об отыскании присущих сценическому искусству Мейерхольда *видов движения* внутри фрагментов, при сопоставлении которых протраивается режиссерский сюжет всего спектакля: внутриэпизодные движения — складываются по определенным законам в общее движение действия.

Речь об этом в настоящем исследовании пойдет чуть дальше, а пока обратимся к творчеству Мейерхольда времен Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, где на излете 1906 года у режиссера произошла встреча с «Балаганчиком» А. Блока. Эта работа послужила первым толчком к последовавшему позднее повороту в творчестве Мейерхольда — от символистского этапа к традиционалистскому.

15.

Блестящий анализ драматургической поэтики «Балаганчика» был дан Н. Д. Волковым¹⁹³, отметим здесь лишь принципиальные моменты, имеющие непосредственное отношение к изучаемой теме.

Пьеса А. Блока опирается на театр маски, при этом, пользуясь масками *commedia dell'arte* — Пьеро, Коломбины и Арлекина, поэт связывает «свои искания с мирозерцаниями немецких романтиков (Новалис, Тик)»¹⁹⁴.

¹⁹² См., напр.: Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 47–47, 53–54.

¹⁹³ См.: Волков Николай. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 21–35.

¹⁹⁴ Мейерхольд В. Э. Русские драматурги (1911 г.) // Мейер-

«Балаганчик» — *лирическая драма*, ее персонажи — всего лишь маски автора, и главная из них — Пьеро.

Эту роль в спектакле 1906 года играл, как известно, сам Мейерхольд, и маска Пьеро — становится одним из устойчивых ликов для многих любимых героев режиссера, например — Брюно в «Великодушном рогоносце».

Суть данного процесса заключена в мейерхольдовской концепции «театра синтезов» — актер играет не характер человека как совокупность устойчивых черт или свойств, а саму черту или само свойство как сущность некоего явления: не Дон Жуана, а донжуанство; не Расплюева — расплюевщину; не Хлестакова — хлестаковщину. Вот что писал о Мастере по данному поводу М. А. Чехов: «Воображение неизменно приводило его к сверхтипам. Я назвал бы это именно так. Для Мейерхольда не было персонажа или характера, и только. Никогда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, — это были какие-то фантазмагорические воплощения человеческих качеств»¹⁹⁵. Список свойств и качеств, играемых актером в мейерхольдовском театре, можно продолжить: гамлетизм, «отеллизм», самозванство, авантюризм — и т.д. и т.п.

Следует сказать, что П. П. Громов — первый исследователь, давший интерпретацию мейерхольдовской концепции «театра синтезов» — совершенно по-иному трактует суть предложенной Мейерхольдом идеи заменить «театр типов» «театром синтезов». Используя верное замечание Н. А. Таршис¹⁹⁶, мысль Громова концентрированно можно сформулировать так: в мейерхольдовском театре образ — даже если это образ какого-либо персонажа — не создается силами только одного актера, исполняющего данную роль; такой образ есть результат синтеза всех элементов театрального представления. Далее логику ученого выражает следующее высказывание: «<...> мейерхольдовская идея синтетического театра вовсе не означает механического слияния разных видов искусства, но

хольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 188.

¹⁹⁵ Чехов Михаил. Неукротимое воображение... // Театр. 1974. № 2. С. 47.

¹⁹⁶ См.: Таршис Н. А. [Комментарии] // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 246.

она предполагает обобщенный, цельный, трагедийный подход к образу героя на сцене. Суть в подходе к творчеству, но не во внешнем слиянии элементов. Отсюда главным лицом в театре для Мейерхольда является актер. Однако из этого не следует, что в театре не должны использоваться достижения живописи, музыки и т.д. Напротив, именно Мейерхольд добивается, в конечном счете, нового подхода к сценической архитектуре, нового места живописи на сцене, нового значения музыкального начала для спектакля и т.д. Все эти компоненты театрального зрелища должны быть подчинены трагедийному человеческому образу — и только в этом смысле и в этом отношении дальнейшие поиски Мейерхольда будут направлены в сторону «Театра Синтезов»¹⁹⁷.

В монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург...» подход к проблеме «театра синтезов» был сформулирован применительно именно к мейерхольдовскому *актеру*: что входит в задачу исполнителя и какова актерская *техника*, способная воплотить предложенную режиссером идею¹⁹⁸. Еще более актуален подобный взгляд на концепцию «театра синтезов» в свете избранного в данной работе предмета исследования — изучения драматургии мейерхольдовского спектакля.

Реализуется идея «театра синтезов» посредством театра маски: образ строится как череда масок, каждая из которых — демонстрирует тот или иной лик воплощаемого на сцене явления. Так образ главного героя в мейерхольдовском «Дон Жуане» включал в себя и маски распутника, циника, блестящего кавалера; и маску севильского озорника (Тирсо де Молина); и даже — маску самого Мольера¹⁹⁹. А. Смирин первая заметила, что в высказываниях Мейерхольда о мольеровском герое речь идет то о *маске* Дон Жуана, то — о Дон Жуане как носителе *масок*²⁰⁰. В мейерхольдовском театре маска одновременно — и одна маска и череда масок. Или,

¹⁹⁷ Громов П. П. Указ. соч. С. 41.

¹⁹⁸ См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 26–31.

¹⁹⁹ См.: Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 221.

²⁰⁰ См.: Смирин А. Мольер-Мейерхольд-модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 50–51.

иными словами, маска у Мейерхольда парадоксально соединяет в себе два на первый взгляд несовместимых качества — *устойчивость* и *вариативность*.

Следует сразу оговориться, что маска в мейерхольдовском театре — это не маска на лице актера и не маска, воплощаемая актером с помощью лица.

И. П. Уварова в связи с маской в сценическом искусстве Мейерхольда вообще и с маской *commedia dell'arte* в частности — пишет следующее: «<...> сама по себе маска, эта <...> личина итальянских комиков, его (Мейерхольда. — А. Р.) почему-то не занимала». И еще такая мысль: «Интересно, что, пропагандируя театр маски, обращаясь то к опыту кабуки, а то к комедии дель арте, Мейерхольд практически игнорировал маску как артефакт, маску как произведение мастера, надетую на лицо»²⁰¹.

В свете заявленного нами подхода к изучению режиссерской методологии Мейерхольда ответить на поставленные исследовательницей вопросы достаточно легко. И маска, надеваемая на лицо, как это происходит, например, в *commedia dell'arte*, и маска, создаваемая с помощью лица, что мы можем наблюдать в театре кабуки, не интересуют режиссера по причинам, которых — как минимум две.

Первая причина заключена в том, что и маска на лице, и маска, сделанная из лица, — обладают нарушенным балансом устойчивости-вариативности: доминирует *устойчивость* — устойчивость, к примеру, типового характера в *commedia dell'arte*.

Вторая причина — кроется в *энергетической* природе страсти. Еще Г. Фукс писал о том, что отнюдь не лицо является лучшим средством для выражения человеческих чувств и страстей, пластика — выполнит эту задачу с гораздо большей эффективностью²⁰². Страсть должна выплеснуться в движение, но ни лицо, ни, тем более, маска на лице или маска, сделанная из лица, не способны открыть дорогу для выброса энергии, здесь нужен широкий жест, большая амплитуда движения. Поэтому именно пластика и выступает у актера Мейерхольда тем элементом исполнительской техники, что

²⁰¹ Уварова Ирина. «Смеется в каждой кукле чародей». С. 114, 188.

²⁰² См.: Фукс Г. Указ. соч. С. 92.

обеспечивает и энергетическую разрядку, и гармоническое соединение устойчивости маски с ее вариативностью: маска Дон Жуана — это маска именно оболстителя из Севильи, но при всем том перед нами — то распутник, то циник, то бретер и забияка, то блестящий кавалер...

Существо приема, его механизм — кратко изложены Мейерхольдом²⁰³, а в развернутом виде — великолепно описаны мейерхольдовскими актерами Э. П. Гариным и И. В. Ильинским, которые строят свои пояснения на примере куклы «би-ба-бо» — перчаточной куклы. «Она воспринимается то смеющейся, то плачущей и т. д., хотя маска ее неподвижна. Секрет ее выразительности — в смене ракурсов»²⁰⁴. Пластические ракурсы тела куклы вступают во взаимодействие с нарисованным, а потому — неподвижным лицом куклы, с маской куклы. «При одной и той же застывшей мимике маски мы можем видеть и радость, выраженную распростертыми руками, и печаль в опущенной голове, и гордость в запрокинутой назад голове. *Маска-фигура* при умелом использовании может выражать все, что выражается мимикой (курсив мой. — А. Р.)»²⁰⁵. Итак, мимика куклы не меняется, она нарисована, но исполнитель, варьируя по ходу игры пластику куклы, способен создать у зрителя *иллюзию*, будто лицо куклы — меняется. Аналогичным образом маска-фигура мейерхольдовского актера служит и в качестве базовой маски — инварианта, и одновременно — способна давать варианты и вариации этой базовой маски за счет различных ракурсов тела актера (пластика распутника, пластика циника, пластика бретера и забияки, пластика блестящего кавалера...).

Маска Пьеро могла включаться в образ мейерхольдовского лирического героя как одна из его граней, потому что актер средствами пластики способен был давать и такой ракурс для исполняемой роли, который *ассоциировался* бы с блоковским персонажем — символом всегдашнего мучительного страдания.

²⁰³ См.: Мейерхольд В. Э. Актер. Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им. Вс. Мейерхольда // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 47–47.

²⁰⁴ Гарин Эраст. С Мейерхольдом (Воспоминания). М., 1974. С. 36.

²⁰⁵ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 226.

С образом Пьеро в «Балаганчике» связано и ощущение зыбкости и неустойчивости бытия: и реальность и сверхреальность предстают в пьесе Блока как своего рода маски (например, Коломбина — то ли невеста Пьеро, то ли — Смерть), за которыми скрыто нечто неуловимое и не поддающееся постижению. В финале Пьеро как главная лирическая маска автора — оказывается единственной реальностью в художественном мире «Балаганчика». Подобное мироощущение — наследуется Мейерхольдом, его любимые герои противостоят именно так устроенной действительности — враждебной, коварной и предательской.

Метод, с помощью которого Блок воссоздает в образной системе «Балаганчика» подобный взгляд на мир, — *гротеск*: невеста — картонная, реальность — бумажная, меч — деревянный, вместо крови — клюквенный сок.

Наконец, в пьесе Блока последовательно воплощается установка на условность приема, на «раздевание» театра — на разрушение иллюзии и обнаружении театральной природы происходящего: прием «театр в театре», демонстративно не скрываемые руки бутафоров и т.д.

Спектакль по блоковскому «Балаганчику» должен был, по всей видимости, навести Мейерхольда на мысль о том, что собственно символистский театр — не сумел выработать адекватной себе сценической формы, то есть такой, что способна *выразить невыразимое*. Ирреальное в театре, с точки зрения Дж. Гасснера, можно показать только с помощью создания иллюзии присутствия на сцене некоей сверхреальной силы, но эта иллюзия — ничем не лучше иллюзии воссоздания в театре действительности во всей полноте ее правды²⁰⁶ — бытовой, социальной, психологической и проч.; иллюзии, к которой так стремился натуралистический театр и которую столь страстно опровергал Мейерхольд на страницах статьи «К истории и технике театра»²⁰⁷.

Неудивительно, что в июньском номере журнала «Весы» за 1907 год появилась статья «Max Reinhardt», в которой

²⁰⁶ См.: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 120–125.

²⁰⁷ См.: Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 1. С. 113–121.

Мейерхольд выводит Условный театр за рамки театра Метерлинка или театра любого другого драматурга — Шекспира, Мольера, Ибсена, Чехова и т.д., а также и за пределы театра, связанного с тем или иным литературным стилем положенных в его основу драматических произведений, — античного, средневекового, театра эпохи Возрождения и проч., и значит — за пределы символистского театра тоже (символизм в данном случае понимается как направление в искусстве). В качестве *единственного критерия* принадлежности спектакля (или отсутствия таковой) к Условному театру Мейерхольд выдвигает «технику сценических постановок»²⁰⁸. Отсюда логично вытекает следующее самоопределение: «опытный техник сцены» — более позднее высказывание Мейерхольда о самом себе²⁰⁹.

16.

Искомая техника, соответствующая условному постановочному методу, принадлежит новому театру — это «театр, который проведет нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм чрез Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30-х годов с Гоголем во главе и от него к современности»²¹⁰. Путь нового театра Мейерхольд видит прежде всего в обращении к классике, ведь «“Ревизор”, “Горе от ума”, “Маскарад”, “Гамлет”, “Гроза” ни разу не были поставлены в освещении лучей своих эпох»²¹¹.

Выработка сценической техники посредством изучения традиционных театральных форм подлинно театральных эпох — это начало вхождения Мейерхольда в *традиционалистский период* своего творчества.

Режиссерский метод Мейерхольда неотрывен от личности Мейерхольда-художника, формировавшейся в лоне символизма и никогда не порывавшей с символизмом — понимаемом,

²⁰⁸ Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 163.

²⁰⁹ Цит. по: Вишневская С. Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский // Встречи с Мейерхольдом. С. 406.

²¹⁰ Мейерхольд В. Э. [Из писем о театре.] III. (1908 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 173.

²¹¹ Там же. С. 172.

разумеется, в самом широком смысле — как тип мышления, как совокупность мироощущения, мирочувствования, мировосприятия, представлений о мире и воззрений на него.

Приверженность Мейерхольда символизму и в периоды, выходящие за рамки собственно символистского этапа его режиссерской деятельности, проявляется отнюдь не в том, как считает Т. И. Бачелис, что Мейерхольд на протяжении всего своего творческого пути использует в своем сценическом искусстве символы, а в том, что мейерхольдовская театральная система, во-первых, особым образом интерпретирует понятие «символ», и во-вторых — посредством таких символов режиссер ведет рассказ о главной теме своего искусства: о коллизиях человека и рока, в которых человек выступает марионеткой в руках судьбы; этой теме Мейерхольд сохранял верность на всем протяжении своего творчества в качестве режиссера.

В эпоху традиционализма Мейерхольд провозгласил отказ от идеи театра-храма и переход к идее театра-балагана, от театра мистерии — к театру игры. Тем самым Мейерхольд двинулся в направлении, противоположном тому, которое предлагал автор концепции «соборности» Вяч. Иванов, ратовавший за замену в поэзии «идеалистического» символа «реалистическим». Первый, по мнению Иванова, был занят «игрой» — поиском прежде никем не испытанного душевного состояния и воплощением его в символ, то есть в такую словесную форму, которая путем ассоциативного соответствия была бы способна вызвать в воспринимающем аналогичное душевное состояние. Второй, «реалистический» символ, призван открыть для художника путь к таинству подлинного бытия, дать ему возможность прикоснуться к первореальности²¹².

Поворот Мейерхольда от мистерии к игре переключил внимание режиссера с символа творящего на символ творческий, способный пробудить в зрителе ассоциации, на которые рассчитывал художник. Мейерхольд ищет такие средства сценической выразительности, которые были бы способны, подобно магии слов французских поэтов-символистов (их и

²¹² См.: Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 151–155.

имел в виду Вяч. Иванов, отвергая «идеалистический» символ), достичь творческого результата во взаимоотношениях сцены и зала. Театр Мейерхольда, таким образом, театр *ассоциативный*. Режиссер неоднократно подчеркивал: в его «театре, театре ассоциативном» — «разные приемы игры и мизансцен и приемы постановки спектакля рассчитаны на способность человека к ассоциациям»²¹³.

Итак, противоречие во взаимоотношениях театра Мейерхольда с собственно символистским театром — противоречие, которое в логике упоминавшейся выше статьи А. Л. Порфирьевой «Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд» казалось непреодолимым²¹⁴, легко снимается — просто Мейерхольд в свойственной ему парадоксальной манере и преодолевает символизм и сохраняет ему верность.

В традиционалистский период творчества Мейерхольда стилизация в качестве постановочного метода Мейерхольда — уступает место гротеску, причем уже навсегда. Если свести к единому знаменателю весь тот спектр высказываний, посвященных гротеску на страницах статьи «Балаган» (1912), то получим следующую формулу: *гротеск — соединение несоединимого* (трагического и комического, высокого и низкого, прекрасного и безобразного — и т.д. и т.п.)²¹⁵, что подтверждается и более поздним определением в брошюре «Амплуа актера» (1922): гротеск — «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов несоединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта»²¹⁶.

Гротеск, понимаемый как соединение несоединимого, в свернутом виде определяет сущность *монтажа* в режиссерской методологии Мейерхольда: соединение двух предметов, несоединяемых природой или повседневной привычкой

²¹³ Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыка. (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 87, 67.

²¹⁴ См.: Порфирьева А. Л. Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд // Оперная режиссура: История и современность. С. 43–49.

²¹⁵ См.: Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 224–229.

²¹⁶ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М., 1922. С. 14.

(и обладающие, соответственно, двумя отличными друг от друга смыслами), — порождает *третий смысл*.

Ближайший аналог — письмо, опирающееся на иероглиф, что и было показано С. М. Эйзенштейном в статье 1929 года «За кадром»: «<...> сочетание двух иероглифов <...> рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого». И далее кинорежиссер приводит примеры: «изображение воды и глаза означает — “плакать”, изображение уха около рисунка дверей — “слушать”, собака и рот — “лаять”, рот и дитя — “кричать”, рот и птица — “петь”, нож и сердце — “печаль” и т.д.»²¹⁷.

Перед нами, таким образом, еще одно проявление целостности режиссерской методологии Мейерхольда: и игра мейерхольдовского актера в рамках концепции театра синтезов, и гротеск как постановочный метод служат одному и тому же — выражают *понятие* или *качество* как таковые.

Описанный механизм порождения *третьего смысла* за счет неожиданного сближения предметов и мотивов позволяет утверждать, что гротеск выполняет функцию, соответствующую термину «остранение» (В. Б. Шкловский). Сходным образом в театральной системе Мейерхольда используются — и понятие «парадокс», и термин «парадоксальная композиция»²¹⁸.

Стилизация, утратив функции постановочного метода, занимает в творчестве Мастера место приема: традиционализм Мейерхольда — это стилизация тех или иных традиционных сценических форм «подлинно театральных эпох». Режиссера, например, не слишком интересует собственно *commedia dell'arte*, Мейерхольд отбирает из арсенала средств итальянской комедии масок только то, что даст ему возможность

²¹⁷ Эйзенштейн С. М. За кадром // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 285.

²¹⁸ Определение — см.: Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 14.

воплотить современное содержание, а именно — масочную структуру образа, импровизацию, игру с вещью и проч.

17.

Принятие театра пространственно-временных движений в качестве идеальной модели сценического искусства закономерно привело Мейерхольда к отрицанию существующего репертуара. В 1910 году режиссер писал: «Современный русский театр, преобразая свой лик в плане техники сцены, остается *без пьес*». Такое положение неизбежно толкает постановщиков применять добытую ими новую технику «к инсценировке классического репертуара»²¹⁹.

Рубеж, отделяющий символистский период творчества Мейерхольда от этапа традиционализма, принято связывать с двумя постановками 1910 года — это «Шарф Коломбины» в Доме интермедий и «Дон Жуан» на сцене Александринского театра.

В 1908 году Мейерхольд проанализировал итоги работы «Старинного театра» в первом сезоне (1907–1908). В статье, написанной по этому поводу, говорилось следующее: «Старинный театр мог выбрать два пути: или 1) взяв пьесы старых театров, подчинить инсценировки этих пьес методу археологии, то есть заботиться прежде всего о точности сценической реконструкции, или 2) взяв пьесы, написанные *в манере* старых театров, инсценировать их в свободной композиции на тему примитивного театра (так, например, инсценирована была мною “Сестра Беатриса” в театре В. Ф. Комиссаржевской)»²²⁰. Но, приступив к постановке «Дон Жуана» на основе *подлинной пьесы* XVII века, Мейерхольд отказывается от принципа реконструкции и прибегает именно к *свободной композиции*, стилизуя сценическое действие под театр времен Короля-Солнце и одновременно под театр Кабуки, погружая коллизии мольеровской комедии в стихию «ритмических движений человеческого тела в пространстве»,

²¹⁹ Мейерхольд В. Э. Из дневника. V. (1910 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 179–180.

²²⁰ Мейерхольд В. Э. «Старинный театр» в С.-Петербурге (первый период) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 189.

гротескно соединяя «порхающего» носителя масок Дон Жуана — Ю. М. Юрьева и грузно-неподвижного (почти буквально) Станареля — К. А. Варламова. Определение А. Н. Бенуа — «балет в Александринке» — истинное выражение сути мейерхольдовской сценической версии мольеровской пьесы.

Спектакль «Шарф Коломбины» был сделан Мейерхольдом на основе *транскрипции*²²¹ (то есть, согласно музыкальному толкованию — «вольной переработки в виртуозном духе») пантомимы А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты» (настоящее исследование использует название и опирается на текст современного перевода, сделанный Е. В. Марковой²²²). Основой для такой свободной аранжировки пантомимы послужили драматургические принципы, обнаруженные режиссером в поэтике блоковского «Балаганчика».

Пантомима Шницлера — произведение стилизованное, и к *commedia dell'arte* как определенной форме театра «Подвенечная фата Пьеретты» не имеет отношения: имена Пьеретты, Пьеро и Арлекина — призваны передать вечную любовную коллизию, которую переживают современные персонажи, это не маски как таковые, а некие «добавки» к лицам персонажей — подобно тому, как в дополнение к старовенским нарядам Пьеретты и Пьеро добавлены, согласно ремарке, нюансы традиционных костюмов Пьеретты и Пьеро, а для Арлекина — и этого не понадобилось²²³.

Мейерхольд коренным образом меняет сущность действующих в пантомиме лиц: у него это действительно маски романтически интерпретированной *commedia dell'arte*. При этом Пьеретта лишается статуса равноправной с Пьеро героини (характерны уже сами имена — Пьеретта и Пьеро; у Шницлера разница между ними всего лишь в том, что Пьеро — более решителен в выборе смерти, а Пьеретта — колеблется, она женщина и ей страшно). Героиня у Мейерхольда

²²¹ См.: Режиссерские работы В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 600.

²²² См.: Шницлер Артур. Подвенечная фата Пьеретты: Пантомима в трех картинах / Пер. с нем. и вступ. ст. Е. Марковой // Театр. 1993. № 5. С. 113–120.

²²³ См.: Шницлер Артур. Подвенечная фата Пьеретты: Пантомима в трех картинах / Пер. с нем. и вступ. ст. Е. Марковой // Театр. 1993. № 5. С. 115–117.

получает традиционное для итальянской комедии масок имя — Коломбина и становится фигурой гротескной — она *невинно-порочная*. В центр мейерхольдовской композиции ставится, как и в «Балаганчике», — маска Пьеро. Метод постановки — гротеск, реализованный прежде всего через *контрапункт*: танцевальная стихия пляшущих марионеток-обывателей, образующих фон действия, — сталкивается с линией сюжета, ведущей к гибели Пьеро, а потом и Коломбины.

Сейчас мы с большей точностью можем судить о спектакле Мейерхольда, так как относительно недавно либретто пантомимы «Шарф Коломбины» обнаружил и опубликовал А. А. Лопатин²²⁴, сопроводив текст вступительной статьей и комментариями, в которых, в частности, сопоставил лаконичное и строгое либретто Мейерхольда с описаниями спектакля, данными К. Л. Рудницким, и обнаружил множество дополнительных интересных деталей в работе Доктора Дапертутто.

18.

Опыт работы над «Шарфом Коломбины» должен был, по всей видимости, пробудить в Мейерхольде, помимо уже существующего со времен «Балаганчика» увлечения техникой *commedia dell'arte*, интерес к той части идей Г. Фукса, где речь идет о драме как о бессловесном действии буквально, то есть — о *пантомиме*. Неслучайно в 1911–1912 гг. режиссер поставил в двух редакциях и «Арлекина, ходатая свадеб», написанного В. Н. Соловьевым в форме пантомимы, сопровождаемой лишь короткими фразами, выкриками и т.п.; и «Влюбленных» — пантомиму, сочиненную самим Доктором Дапертутто.

В драматической структуре пантомимы А. Шницлера присутствовал элемент, который имеет ключевое значение для архитектуры подобного типа пьес — это *интрига, опирающаяся на предмет*: подвенечная фата преобразуется

²²⁴ Лопатин А. А. «Шарф Коломбины» и «Двенадцать пантомим» — неизвестные авторские либретто постановок В. Э. Мейерхольда // Труды Гос. музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IV. Музей-квартира А. Блока: материалы научных конференций. СПб., 1999. С. 312–319.

Мейерхольдом в шарф (а в спектакле Таирова — она трансформировалась в покрывало), но сути дела данное обстоятельство не меняет — и то и другое (и третье — у Таирова) выступает стержнем действенной структуры, конструктивным элементом композиции.

Пристальный интерес к интриге привлекает, в свою очередь, внимание режиссера к технике испанского театра, репертуар которого «объединен одной задачей: сосредоточить быстро развивающееся действие в *интриге*»²²⁵. Вряд ли стоит удивляться тому, что декабре 1910 года, спустя два месяца после премьеры «Шарфа Коломбины», Мейерхольд ставит пьесу Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц», написанную в духе старинного испанского театра. Не кажется странным и то, что в статье «Русские драматурги» (1911) чуть ли не ведущее место заняла «испанская тема». Даже Пушкин рассматривается режиссером скорее сквозь призму театра Кальдерона и Лопе де Веги, нежели — в контексте шекспировской сценической техники: «Что мог сделать для театра Пушкин, если бы он знал испанцев, когда, учась у Шекспира, он все же изменяет Театру характеров во имя Театра действия»²²⁶.

Итак, задача новой сцены, стремящейся «подчинить свое творчество законам традиционных театров подлинно театральных эпох», «в плане техническом — создать Театр действия с музыкой трагического пафоса» и «Театр гротеска, преобразующего всякий “тип” в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи»²²⁷.

Итог этому отрезку режиссерских исканий в области техники сценической постановки Мейерхольд подвел в статье «Балаган» (1912).

19.

Встав на путь театра-балагана, Мейерхольд продолжает и развивает идеи Фукса в плане противопоставления драме литературной — драмы подлинно театральной. Режиссер под

²²⁵ Мейерхольд В. Э. Русские драматурги (1911 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 188.

²²⁶ Там же. С. 183.

²²⁷ Там же. С. 188, 184.

«беллетристической», то есть драматургией, предназначенной скорее для чтения, нежели для исполнения на сцене, подразумевает «пьесы блестящей диалектики (имеются в виду пьесы с блестяще построенным диалогом. — А. Р.), пьесы à thèse, пьесы бытописательные, пьесы настроения»²²⁸. Подлинная пьеса, по Мейерхольду, — это *сценарий для пантомимы*. Беллетрист превратится в настоящего драматурга только в том случае, когда освоит искусство сочинения пантомим. Это вовсе не означает, что слово — будет изгнано со сцены. Драматург должен руководствоваться принципом — «*слова в театре лишь узоры на канве движений*», и пишущему для сцены «дозволено будет дать актеру слово тогда лишь, когда будет создан *сценарий движений*»²²⁹.

Тезис, согласно которому сценарий для пантомимы мыслится прообразом подлинно сценичной пьесы, содержит в сконцентрированном виде многие важнейшие принципы драматургии мейерхольдовского спектакля.

Чтобы пантомима была понятна зрителю, действие в ней должно быть построено как открытое столкновение противоборствующих сторон, или, иными словами — конфликт в пантомиме следует воплощать в форме *интриги*, которая понимается как «взаимосплетение последовательности внешних препятствий и внешних способов их преодоления, сознательно вносимых в действие драмы заинтересованными персонажами»²³⁰. Мейерхольд считал необходимым начинать поиски новых сценических форм с постановок именно пантомим, потому что «при инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги»²³¹.

Интрига в пантомиме, чтобы быть выразительной, должна иметь одну особенность, а именно — *опираться на предмет*, то есть столкновения персонажей необходимо выстраивать вокруг некоей конкретной вещи, что и обеспечит ясность и понятность сути происходящего на сцене для зрителя. Мейерхольд говорил студентам ГВЫРМ в 1921 году:

²²⁸ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 211.

²²⁹ Там же. С. 212.

²³⁰ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 14.

²³¹ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 212.

«Признак театральности пьесы — участие в основе интриги *действующего* предмета, напр., письмо в “Ревизоре”, браслет в “Маскараде”»²³². Перед нами, вроде бы, *элементарный* закон построения драмы, но вместе с тем — это *фундаментальный* закон компоновки мейерхольдовского сюжета. И Мейерхольду-драматургу постоянно приходилось учить собственно драматургов — простейшим, но основополагающим правилам *делания* пьесы. Приведем цитату, в которой содержится урок Мейерхольда — драматурга спектакля, преподнесенный И. Л. Сельвинскому — драматургу-литератору, автору трагедии “Командарм 2”:

«Драма подобна *сновидению*. Зритель должен видеть все *воочию*. Великие проблемы, высокие идеалы — все это дайте как ощущение целого; в самом же процессе спектакля борьба должна вестись вокруг какой-нибудь определенной вещи или в связи с ней. В вашем “Командарме 2” борьба идет между двумя типами коммунистов. Это для литературы. Для сцены нужно выпятить другое: борьбу вокруг города Белоярска. Что полезнее для революции: брать его или не брать? Поэтому я и даю на экране по ходу действия план города Белоярска и расположенные вокруг него красные войска <...> (курсив мой. — А. Р.)»²³³.

Мейерхольд в «Командарме 2» борьбу между двумя типам коммунистов и, соответственно, борьбу двух стратегий двух военначальников — реализует через борьбу вокруг реального предмета, а именно — через борьбу вокруг города Белоярска.

При этом парадоксальная мейерхольдовская мысль о том, что *драма подобна сновидению*, по своему значению многократно превышает частное постановочное решение, использованное Мастером в «Командарме 2». Парадокс заключается в том, что драма, с одной стороны, подобна *сновидению* — и как *сно-видение* мыслится картиной ирреальной

²³² Лекции и беседы Вс. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫРМ 3–8 октября 1921 г. // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 23.

²³³ Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 395.

или, по меньшей мере, картиной отнюдь не натуральной; с другой стороны, драма подобна сновидению — и как сновидение должна все компоненты сценической картины давать в реальном, предметном, вещном виде. Отсюда на подмостках мейерхольдовского спектакля 1920–1930-х годов, как правило, дается не декорация, не сценография, но — *вещественное оформление*. Элементы сценической картины у Мейерхольда, как и компоненты изображения на картинах Сальвадора Дали, представляют собой абсолютно реальные предметы, натуральные вещи. Но их необычное соединение, состыковка, сопоставление в виде монтажа — превращает эти вещи в соответствии с логикой драмы, подобной сновидению, из натуральных в сверхнатуральные. Во время беседы 22 октября 1931 года с творческой группой, работавшей над постановкой пьесы Вс. Вишневского «Германия», Мастер говорил: «Есть натурализм отвратительный, но есть сверхнатурализм, как *surréalisme* (есть такая новая школа — сюрреалисты). Вот пример — дыня, поданная в “Ревизоре” в правильном освещении, в правильном сочетании с цветом платьев. Дыня перестала быть элементом натуралистическим»²³⁴.

Заметим, что дыня в «Ревизоре» фигурирует — наряду с чашечкой кофе, бутылкой толстобрюшки и сломанной саблей — в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки», где собственно *вранье* дано как ряд последовательных стадий сна или кошмара Хлестакова:

«<...> вот центральная сцена “вранья”, идущая у Мейерхольда <...> как сон, наваждение, опутанная злыми чарами, дурманом, с жутью таинственности, подчеркнутой неожидан- ным переключением света на полумрак. Марья Антоновна своим *реальным* визгом (ее ущипнула маменька за нетактич- ное замечание о Загоскине) вдруг на миг разрушает, разры- вает это наваждение <...> — и на сцене происходит ничем не объяснимый переполох (так рушится обычно чародейство): свет гаснет, люди мечутся, как призраки, Хлестаков в сво- ем фрачке прыгает, скачет как заяц на ниточке, выбрасывая

²³⁴ Мейерхольд В. Э. «Германия». [Неосуществленная постановка.] Беседа с творческой группой 22 октября 1931 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 80.

ноги в разные стороны, выбрасывая слова о том, что он ездит во дворец, что его там назначили фельдмарш... вскакивает на кресло с ногами, выхватывает саблю у полицейского и размахивает ею... опрокидывается на руки городничего»²³⁵.

Вот тот же фрагмент действия в описании А. Л. Слонимского: «В пределах эпизода Хлестаков совершает путь от приятного опьянения к тяжелому дурману. Вместо классически правильного нарастания опьянения — судорожные скачки и внезапные срывы. Эффект “толстобрюшки” (которую приносят Хлестакову по знаку городничего) резко подчеркнут бурлескной пантомимой: Хлестаков, точно обожженный, осекается на полуслове, разевает рот, замыкает его платком, меняет место и злобно отмахивается от Мишки, который преследует его с “толстобрюшкой”». Едкое замечание Марьи Антоновны о «Юрии Милославском» и о Загоскине и ее же визг как бы провоцируют фазу быстрого сна и последующее пробуждение Хлестакова: «Внезапное переключение света сигнализирует переход в состояние дурмана. Нить диалога перебивается визгом Марьи Антоновны и дебошем Хлестакова, со вставкой самого “грандиозного” финального момента его монолога (“я сам себя знаю, сам!”) Хлестаков вскакивает на кресло, выхватывает саблю у мушкетера, опрокидывается навзничь на руки городничего. И после длинной паузы (Хлестаков сидит в оцепенении) диалог возвращается на прерванное место — к тому же Загоскину. Следует спокойная реплика Хлестакова: “Ах, да, это правда, это точно Загоскина”». Далее — следует просто тихое засыпание: “И уж так уморишься, избежишь на четвертый этаж...” (в кресле, в забытьи). Снятые очки в беспомощно повисшей руке сигнализируют конец самозванства. Выступает наружу подлинный Хлестаков с его Маврушкой, четвертым этажом и физическим изнеможением»²³⁶.

В «Командарме 2» для придания вещественности и предметности разворачивающейся в трагедии Сельвинского

²³⁵ Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора»: Опыт литературно-сценического изучения театральной постановки. М.; Л., 1927. С. 62.

²³⁶ Слонимский А. Л. Новое истолкование Ревизора // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 11–12.

борьбы Мастер находит следующий прием: стратегические планы двух военначальников демонстрировались на экране в виде мультипликации, выполненной Ю. А. Меркуловым и Е. Н. Некрасовым. Карты мультфильма «показывали расположение частей Красной Армии и частей белых и движение войск согласно тому и другому плану»²³⁷.

Построение сценической композиции как *сновидения* может быть осуществлено различными способами. Хорошим примером подобного решения в рамках символистского видения является мейерхольдовская «Жизнь Человека» в Театре на Офицерской. Мейерхольд в «Примечаниях к списку режиссерских» работ писал: «Исходной точкой замысла всей постановки явилась ремарка автора: “всё как во сне”. (“Далеким и призрачным эхом пройдет перед вами жизнь человека”）」²³⁸. Стоит особо подчеркнуть, что о сне как таковом в пьесе Л. Андреева не сказано ничего (жизнь человека пройдет «далеким и призрачным эхом», но — не как во сне), ремарка «всё как во сне» — это режиссерская ремарка, несущая в себе суть авторской концепции мейерхольдовского спектакля. Другой из возможных путей: сновидение дается как сновидение на основе сюрреалистических представлений. Однако подобная трактовка спектаклей Мейерхольда 1920–1930-х годов — выходит далеко за рамки настоящего исследования, хотя совершенно очевидно, что подобная интерпретация мейерхольдовского творчества имеет под собой определенные фактологические основания.

20.

Вернемся к намеренно прерванной нами цитате Мейерхольда, где тот проговаривает свою любимую мысль:

«<...> я <...> даю на экране по ходу действия план города Белоярска и расположенные вокруг него красные войска. Но и это слишком *крупно*. Театр ищет чего-нибудь *помельче*, я бы сказал, *осязаемее*. Вот у Скриба в его комедии узел

²³⁷ Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 110–111.

²³⁸ Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 252.

сюжета завязан вокруг стакана воды. У Сухово-Кобылина в “Свадьбе Кречинского” играет солитер; благодаря ему раскрывается натура Кречинского, с одной стороны, и характер Лидии, его невесты, с другой (курсив мой. — А. Р.)»²³⁹.

Если учесть, что принципы драматургической композиции (единство действия предполагает наличие начала, середины и конца, обрамленных завязкой и развязкой) работают не только на протяжении всей пьесы в целом, но и справедливы для отдельных ее частей — актов, сцен, эпизодов, микро-столкновений персонажей и т.д., то вполне закономерным является наличие в подлинной драме “локальных” противоборств — “мини”-интриг, также опирающихся на предмет — на прием *игры с вещью*.

Режиссер считал «Отелло» идеальной пьесой: она может быть разыграна в импровизированной пантомиме за 3–5 минут, потому что стержнем шекспировской трагедии является интрига с платком (Дездемона теряет подаренный Отелло платок, его находит Эмилия и отдает Яго, последний — подбрасывает платок Кассию; и проч.). Такая пантомима и была разыграна на Бородинской студийцами Мейерхольда в присутствии и по просьбе гостя студии — Ф.-Т. Маринетти²⁴⁰.

Драматургические принципы, присущие пантомиме как произведению подлинно театральному и в силу этого распространённые Мейерхольдом на собственные сценические композиции, в плане архитектоники — соответствуют схеме построения «*хорошо сделанной пьесы*»: эта схема — предельное выражение закономерностей *аристотелевского* типа драмы; стержнем композиции выступает интрига, в которой сконцентрированы правила компоновки фабулы, делающие ее, по формулировке Аристотеля, хорошо составленной; интрига — опирается на предмет; композиции — присуще замкнутое построение не только для всей драмы, но и для составляющих ее частей — акта, сцены, эпизода; в пределах каждой из этих частей действие существует как целое,

²³⁹ Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 395.

²⁴⁰ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 313.; см. также: Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 126–127.

имеющее начало, середину и конец и обрамленное завязкой и развязкой; сюжетным линиям свойственна строгая логичность при развертывании событий от экспозиции к развязке; и т.д. и т.п.²⁴¹..

Следует подчеркнуть, что «хорошо скроенная пьеса» — это именно *тип композиции*, а не жанр, по законам «хорошо сложенной пьесы» — могут быть написаны драматические произведения или составлены сценарии *любого* жанра. И вряд ли стоит удивляться, что Мейерхольд переносит соответствующие принципы и на репетиционный процесс: особенностью его «режиссерской кухни» как раз и было следование технологии компоновки «хорошо сделанной пьесы». Мейерхольд говорил: «Я не любитель начинать с первых актов, я большую часть своих работ делаю с конца — так писали некоторые французские драматурги; сначала писали конец, а потом подводили всю экспозицию и нарастание. Мне нравится такой прием»²⁴².

Использование в процессе сложения драматургической структуры мейерхольдовского спектакля логики композиционных приемов хорошо сделанной пьесы отражает еще один парадокс, свойственный режиссерскому методу Мастера: театральная система Мейерхольда, будучи иррациональной по мироощущению и по способу воздействия на зрителя, в плане внутреннего строения — выступает как логично, четко и рационально скроенная конструкция.

21.

Приложение драматургических принципов, обнаруженных в пантомиме и составляющих ее ядро, к работе над спектаклями по пьесам «со словами», приводило к существенной перестройке их драматической структуры, подтверждение чему — несколько примеров.

Первый — «Маскарад». Драма М. Ю. Лермонтова, как известно, имеет фабулу, аналогичную событийному ряду

²⁴¹ Подробный анализ — см.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 10–19, 46–47.

²⁴² Мейерхольд В. Э. Моя работа над Чеховым. (Из доклада 11 мая 1935 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 320.

«Отелло»: Нина теряет браслет, который находит баронесса Штраль и дарит Звездичу — и т.д. Мейерхольд — делает еще один шаг, чтобы обострить интригу, которую, по замыслу режиссера, ведет против Арбенина Неизвестный с помощью своих подручных — это и Шприх, и Казарин, и другие. Шаг этот заключается в следующем. В «Отелло» Яго приказывал жене украсть подаренный Дездемоне платок, но долгое время — по меркам, конечно, шекспировской трагедии — проделывать такую операцию Эмилии не удавалось: Дездемона не расставалась с подарком мужа, и лишь случайность — принесла Яго удачу в затеянной им игре. В спектакле Мейерхольда на маскараде в борьбу с Ниной вступал Голубой Пьеро; он срывал браслет с руки Нины, выполняя волю Неизвестного, после чего — браслет оставался лежать на просцениуме, где его и находила баронесса Штраль²⁴³. Можно сказать, что исходя из мейерхольдовского критерия сценичности — «Маскарад» в Александринском театре был произведением более совершенным с композиционной точки зрения, нежели шекспировское «Отелло».

Другой пример — спектакль «Нора» (третья постановка пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом», 1918, Петроград)²⁴⁴. Нора, согласно пьесе Ибсена, сначала пристально следит за почтовым ящиком на дверях своей квартиры, она ожидает письмо, которое способно сломать сложившийся уклад жизни. И вот Нора слышит, как письмо — упало в почтовый ящик. Затем из текста Ибсена можно понять, что Нора сделала попытку достать из ящика конверт с опасным для нее посланием: Хельмер обнаружил, что кто-то возился с замком на почтовом ящике, в замке он нашел сломанную булавку, и булавка эта — принадлежит Норе. Логично предположить, что она могла прибегнуть и к другим действиям — например, попробовать «выудить» конверт через прорезь в ящике. Следуя именно такой логике, Мейерхольд — перестраивает действие, предельно обнажая интригу вокруг письма, адресованного Хельмеру. Для этого режиссер вынес на авансцену слева наружную дверь квартиры «кукольного дома» с почтовым ящиком на ней. Сквозь стекло на этом ящике

²⁴³ См.: Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 127.

²⁴⁴ См.: Там же. С. 116.

зрители могли видеть, на месте ли опущенный туда конверт, и следить за действиями Норы, пытающейся извлечь письмо или хотя бы не допустить, чтобы у Хельмера — дошли руки до разбора почты — дошли в буквальном смысле. Драматургические принципы Мейерхольда позволили перевести все коллизии интриги в непосредственно видимые зрителям действенные акты.

Еще один пример — опять «Нора» (четвертая постановка, 1920, Новороссийск). А. Л. Грипич, рассказывая об уроках Мейерхольда — Учителя сцены, вспоминал такой практический совет Мастера: «<...> ставя спектакль, надо сделать начало, финал и две-три ударные сцены. Остальное образуется»²⁴⁵. Спектакль Мейерхольда в Новороссийске стал почти предельным выражением приведенного выше правила постановки: «Нора» переносилась на сцену спешно, нужно было срочно выпускать спектакль, а значит — необходимо было при постановке сосредоточиться на чем-то только одном. Центром спектакля стали «переживания Норы, ожидание письма, которое решит ее судьбу»²⁴⁶. Мейерхольд говорил на репетиции:

«<...> мы начнем репетировать с главного, покажем Нору в кульминационный момент пьесы. Ваш кусок, Анна Васильевна (Богданова-Орлова, исполнительница роли Норы. — А. Р.), начинается с разговора с Кrogстадом: все рухнуло. Вы одна на сцене. Вся сцена принадлежит вам <...>.

... Я хочу, чтобы самым страшным для Норы было ожидание письма. Вы сыграете это ожидание *спиной к публике*, у самой рампы. Не сводите глаз с ящика для писем. К нему должны быть прикованы и глаза зрителя. Знайте, на каждом спектакле я буду сидеть в ложе и ко мне будет проведен звонок из-за кулис. По моему сигналу-звонку письмо Кrogстада будут опускать в почтовый ящик. Я дам этот сигнал только тогда, когда почувствую по вашей спине, что у вас перед глазами зеленые круги и вы готовы упасть в обморок»²⁴⁷.

²⁴⁵ Там же. С. 128.

²⁴⁶ Богданова-Орлова А. В. Мейерхольд репетирует Нору // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 259–260.

²⁴⁷ Там же. С. 260.

И еще цитата из высказываний Мастера во время репетиций — здесь зафиксирован механизм игры с напряженным ожиданием зрителя, с его переживаниями, а также — техника управления такими переживаниями, техника хорошо сделанной пьесы, которая опирается на визуальность, предметную конкретность и эффектность происходящего:

«Вы (Богданова-Орлова. — А. Р.) и публика увидите, как тихо, вкрадчиво покажется в щелке кончик письма, и оно будет, как живое, то опускаться, то снова подниматься. Это должно быть очень страшно. У вас прерывается дыхание. Онемев, вы ждете. «Упадет или нет?» — думает Нора, и с вами вместе переживает зритель. Все замрут, все будут неотрывно следить за тихо движущимся письмом, которое останавливается, словно дразня Нору. Это игра смерти с жизнью. По вашей спине я прочту — пора! Я даю звонок за кулисы, и в этот миг он резко бросает письмо. Послышится удар письма о дерево, и весь зал должен ахнуть!»²⁴⁸

Приведем мейерхольдовский текст, зафиксированный в воспоминаниях И. Л. Сельвинского, — текст, который существенно расширяет важную режиссерскую мысль, которую мы уже знаем благодаря А. Л. Грипичу. Мысль Мейерхольда следующего характера:

«Пьеса должна считаться со способностью зрителя к *восприятию*. Если все акты пьесы написаны с исключительной силой, провал спектакля обеспечен: зритель такого напряжения не выдержит.

Пьеса стоит на трех точках опоры:

1) начало; оно должно быть увлекательным, заманивать, должно обещать;

2) середина; одна из картин этой части должна быть потрясающей по силе; пусть даже бьет по нервам — бояться этого не следует;

3) финал; здесь нужен эффект, но не нужна напряженность. Между этими точками вся протоплазма может быть несколько разжижена (курсив мой. — А. Р.)»²⁴⁹.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 395–396.

В приведенном высказывании есть, как минимум, два аспекта: оставим пока в стороне вопрос об особенностях зрительского восприятия и проговорим до конца другую тему — речь идет о схеме «начало, середина, конец и разжиженное остальное». В. Н. Плучек писал: «В спектаклях Мейерхольда, которые он делал стремительно и быстро, всегда наличествовала эта схема. У него было “увлекательное, заманчивое, обещающее начало”, затем какая-то картина, в которую он вкладывал все главное. Потом он разводил что-то поуже, правда — с большим искусством. И затем — поразительный финал»²⁵⁰. Иными словами, в спектаклях проходных, спектаклях второго ряда — техника хорошо сделанной пьесы имела чуть ли не решающее значение, ибо достаточно часто именно высокое ремесло Мейерхольда — драматурга спектакля позволяло Мастеру не потерять лицо в подобного рода постановках.

Наконец, последний пример — из воспоминаний архитекторов М. Г. Бархина и С. Е. Вахтангова о совместной с Мейерхольдом работе в 1930-е годы над вариантами проекта нового здания ГосТИМа. В одном из разговоров Мастер рассказал о своей идее открыть новый театр постановкой «Отелло». Начало спектакля виделось Мейерхольду так: «Вся сильно выступающая вперед площадка должна была быть затянута черным бархатом. В зале темно. И вот один, другой, третий прожектора ударяют в эту площадку, хорошо видимую всем зрителям сверху. Сцена пуста, и на черном фоне лежит только один ослепительно белый платок Дездемоны»²⁵¹.

Подводя определенный итог, можно сказать, что метод построения сценария как основы мейерхольдовского спектакля — следующий: «<...> движение рождает возглас и слово. Эти элементы, воссоединяемые в процессе сценической композиции, создают положение, сумма же положений — сценарий, опирающийся на предметы — орудия действий. Так, потерянный платок приводит к сценарию “Отелло”,

²⁵⁰ Плучек Валентин. Школа режиссуры // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 348.

²⁵¹ Бархин М., Вахтангов С. Незавершенный замысел // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 578.

браслет — к “Маскараду”, бриллиант — к трилогии Сухово-Кобылина»²⁵².

Теперь уже с уверенностью можно сказать, что именно интрига, и чаще всего — интрига, опирающаяся на предмет, выступает в 1920–1930-е годы тем конструктивным элементом, который «прошивает» и «стягивает» драматургическую структуру мейерхольдовского спектакля. В случаях, когда речь идет о фрагментарной композиции, интрига противостоит дискретности действия, разбитого на отдельные эпизоды, и обеспечивает целостность сценической постановки. Иными словами, интрига в постановках, имеющих фрагментарную структуру, выступает в качестве главной *доминанты* театрального монтажа у Мейерхольда. Аналогичную функцию интрига выполняет и в *спектаклях на музыке* — за исключением, может быть, только одной постановки — это «33 обморока», потому что три акта спектакля представляли собой три водевиля А. П. Чехова — «Юбилей», «Медведь» и «Предложение», а значит — наличие здесь сквозной интриги было попросту невозможно. Но тем больший интерес вызывают драматургические принципы, положенные в основу мейерхольдовской версии спектакля по чеховским водевилям. Именно «33 обморока» наводят на мысль, что представление о доминанте театрального монтажа в постановках Мейерхольда должно быть обобщено, ибо спектакль на основе чеховских водевилей по основным своим драматургическим параметрам отнюдь не выпадал из череды мейерхольдовских *opus’ов*.

Обобщение, которое напрашивается в данном случае, выглядит так: в качестве доминанты театрального монтажа выступает композиционное построение, в большей или меньшей степени соответствующее технике *хорошо сделанной пьесы*. Эта техника словно бы «утоплена» в конструктивных особенностях мейерхольдовского театрального монтажа, будь то спектакль как целое или отдельная его часть: акт, эпизод, аттракцион, трюк — если речь идет о фрагментарной композиции; в случае спектакля на музыке — это тема, лейтмотив, вариации на тему, то есть это структуры действия в драматическом театре, которые выполнены таким образом,

²⁵² Мейерхольд Вс., Бебутов В., Державин К. О драматургии и культуре театра (1921 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 28.

что проанализированы смогут быть только посредством методик и терминов из области музыкальной драматургии.

22.

Ранее была разобрана методология работы Мейерхольда — «автора спектакля» с живыми драматургами — авторами пьес. Эти пьесы, как мы уже выяснили, по мнению режиссера — несовершенны в силу их литературной природы и доводятся до нужной кондиции, в том числе и в смысле драматургии спектакля, в совместной работе автора пьесы и автора спектакля в процессе осуществления постановки на сцене. Теперь необходимо обобщить наше представление о *мейерхольдовских драматургических принципах*, используемых при переводе пьесы с языка литературы на язык театра, причем вне зависимости от того, являлся ли автор вполне здравствующим современником Мастера или был драматургом, уже покинувшим пределы здешнего мира и имевшим, чаще всего, статус классика.

Мейерхольд считал очень важным сам момент подступа к новой постановке. Если обратиться к мейерхольдовской лекции «Создание элементов экспликации» (1924), то выяснится, что в качестве критерия готовности режиссера к вновь затеваемому делу выступает следующий: «Надо начинать <...> только тогда, когда известно целое, имея в виду нечто общее. <...> Какое бы ни было произведение, надо схватить его в целом, вгрызться <...> в его сущность, а не задерживаться на мелочах». Сущностью же пьесы, по мнению Мастера, является ее конструкция. В качестве аксиомы Мейерхольд выдвигает такую идею: «<...> всякая драма требует второй партитуры — сценической». Требуется в силу уже известного нам мейерхольдовского тезиса об изначальном несовершенстве пьесы как произведения литературного. В процессе переноса драмы на сценические подмостки «происходит соревнование в конструкции»²⁵³ — драматургической как конструк-

²⁵³ Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации. Лекция на режиссерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских [ГЭКТЕМАС] имени Вс. Мейерхольда 28 февраля 1924 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 58.

ции литературной и собственно сценической конструкции. Соприкосновение двух соответствующих партитур осуществляется через подобие двух конструктивных скелетов, двух архитектур — литературной и театральной.

Основу сценической конструкции составляет *режиссерская мысль* — «мысль, вкладываемая в создаваемый опус, есть тот стержень, которым автор, режиссер держит в устойчивости этот опус». Иными словами, «организацией элементов в каждом произведении руководит мысль»²⁵⁴. По поводу извечного и неизбежного противостояния автора как такового и режиссера как автора спектакля Мейерхольд формулирует следующий тезис: «На вопрос: “Кто является ведущим — режиссер или драматург?” — мы отвечаем: “Ведущей является мысль»»²⁵⁵. Мысль — режиссерская, и факт ее появления дает постановщику право запустить процесс сценического воплощения драмы, ибо в воспоминаниях Б. Е. Захавы читаем: «На вопрос, когда же художник может, наконец, приступить к практической работе, Мейерхольд отвечал одним словом: *мысль!* Он говорил: “*У режиссера должна родиться мысль*”»²⁵⁶. Наличие режиссерской мысли развязывает постановщику руки в работе с драматургическим материалом, ибо мысль как раз и регламентирует все стадии перевода пьесы с языка литературы на язык театра.

При этом в практике самого Мейерхольда искомая мысль не являлась произвольной. Вот что писал по данному поводу А. В. Февральский: «Переделывал ли он пьесу или оставлял ее в неприкосновенности, его трактовка определяла всю направленность спектакля, и нередко старая пьеса приобретала совершенно новое звучание: Мейерхольд извлекал из нее то ее сокровенное содержание, которого не видели прежде и которое он высвечивал своим искусством»²⁵⁷. Другими словами, режиссерская мысль Мастера никоим образом не противоречит драматургической поэтике пьесы, более того — является квинтэссенцией этой поэтики, концентрированным ее вы-

²⁵⁴ Там же. С. 57, 56.

²⁵⁵ Мейерхольд В. Э. Из беседы с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 91.

²⁵⁶ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 280.

²⁵⁷ Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 142.

ражением, и в силу этой емкости мысли — отражает такие глубины художественного мира драматурга, которые до Мейерхольда не были очевидными и доступными для тех, кто соприкасался с данным литературным произведением.

Режиссерская мысль определяет композиционные средства, благодаря которым литературный материал должен обрести сценическую форму. В воспоминаниях Б. Е. Захавы зафиксированы следующие положения: «Мейерхольд, не уставая, повторял: “Мысль, программа, идея, тенденция...” В моем блокноте записан еще и такой его афоризм: “Постановка — это задание в области мысли, которое я осуществляю всеми способами, свойственными театру (курсив мой. — А. Р.)”»²⁵⁸.

Композиционные средства и свойственные театру способы обращения с драматическим материалом ориентированы прежде всего на зрителя: если режиссерские мысль и тенденция диктуют ту или иную степень *вольности* в обращении с пьесой, то критерием *меры* такой вольности выступает *восприятие* зрителя. «Всякая драма, показанная на сцене, должна вызвать в зрительном зале определенное волнение за или против. Зритель либо должен дискутировать, либо принимать, но совершенно необходимо, чтобы чувствовалось, что взятое развертывание характеров, необычно понятая интрига волнуют, потрясают зрителя»²⁵⁹.

23.

Одним из наиболее действенных способов решения подобной задачи Мастер видел в композиционном принципе, который он называл *парадоксальным подходом*. «Состоял он в том, — вспоминал Б. Е. Захава, — что делались всякого рода предположения, касающиеся образов и отдельных сцен, резко противоположные общепринятым взглядам и тому, что само собой напрашивается в первый момент. В этом Мейерхольд видел средство преодоления рутины»²⁶⁰. Главное в та-

²⁵⁸ Там же. С. 281.

²⁵⁹ Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации... // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 58.

²⁶⁰ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 282.

ком способе преодоления рутины — это направленность на борьбу со *скукой* в зрительном зале. Речь при этом идет не о стремлении режиссера в своих мыслях и постановочной тенденции быть оригинальным во что бы то ни стало и чего бы это ни стоило. Секрет режиссерской парадоксальности заключен в следующем мейерхольдовском же парадоксе: «Для того, чтобы быть парадоксальным, и для того, чтобы опрокидывать существующие нормы, нужно непременно эти нормы хорошо знать, и их изучить, и их строить»²⁶¹. Иными словами, чтобы ниспровергать ту или иную традицию, нужно сначала эту традицию освоить, овладеть ею, обогатить ее техникой арсенал собственных постановочных средств и приемов, а уже на этой основе — свободно оперировать на сцене различными способами, свойственными театру.

Приведем несколько примеров парадоксального подхода при выработке Мейерхольдом режиссерской мысли.

В ранних, времен 1924 года мейерхольдовских размышлениях о постановочной тенденции, которая была бы применима к работе над сценической версией «Горя от ума», режиссер обратил внимание на устойчивый сценический стереотип в отношении Чацкого. На театре он вечно «прилизанный, напомаженный и безупречный» — и он ничем не отличался от обитателей фамусовской Москвы. При этом вполне непонятно, почему и против чего он бунтует. «Напрашивается сделать его студентом — наметить новый подход. Почему он имеет право заявлять протест против светских обычаев, раз сам такой же? Пусть будет не таков, пусть разрушает эти приличия, пусть с дамами разговаривает сидя, разваливается, пусть разобьет вазу, рассыплет книги, а может, и хватит об пол. Он непременно должен быть немного резок, грубоват, пусть выпадет из этой кучи музейных фигур. Официальное толкование “Горе от ума” разбито, происходит омоложение, и возникает целый ряд чисто театральных моментов-конфликтов»²⁶².

²⁶¹ Мейерхольд В. Э. Из лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАС 10 января 1929 г. // Театр. 1974. № 2. С. 33.

²⁶² Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации... // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 60.

Вступая в полемику с А. С. Пушкиным, Мейерхольд в противовес рутинным представлениям о главном герое комедии А. С. Грибоедова протраивает образ мыслителя и масштаб творческой личности, с одной стороны — в высшей степени юной, но с другой — сопоставимой с фигурами Д. В. Веневитинова и М. Ю. Лермонтова:

«Всегда играли <...> горе от любви, а не от ума. Чацкий с места у Софьи, как котенок у ног, и даже когда он доходит до сарказма, опять как любовник. Но ведь он из поездки, когда “дым отечества нам сладок и приятен”, <...> он весь возбужден, мозг воспален, <...> оттого что он “вперил в науки ум, алчущий познаний”, и особенно восприимчив, горит от всякой новости, по всякому поводу. Вспомним Веневитинова; он умирает, конечно, не столько от туберкулеза, сколько от “воспаления мозга”, от умственного напряжения, чрезмерного даже и не в 19 лет. А что писал Лермонтов? Какая колоссальная напряженность и широта программы на 7–8 лет. И эту пламенность Чацкого очень хочется изобразить»²⁶³.

Пламенность Чацкого, который мыслится в одном ряду со столь рано ушедшими из жизни поэтами, позволяет говорить о вполне определенной тенденции планировавшейся постановки — это романтическая трактовка образа Чацкого, который обречен во враждебном для него мире.

В сходной манере строится Мастером работа над образом Софьи: «Пушкин поставил вопрос: “Софья не то б..., не то московская кузина?”. Я хочу “б...”. Делаю на это ставку»²⁶⁴. Подобное толкование Софьи в творчестве Мейерхольда не стоит особняком, а вписано в определенную традицию интерпретации женских персонажей, например — Мастер в размышлениях над обрисовкой фигуры Софьи сближает ее со своим видением образа лермонтовской Нины: «Мы берем такую же тему, как в “Маскараде” Лермонтова, когда Нина тайком посещает бал-маскарад в доме Энгельгардта — своеобразный публичный дом. Софья тайком едет с Молчалиным в загородный кабачок. Атмосфера авантюры четко характеризует

²⁶³ Там же. С. 61.

²⁶⁴ Там же. С. 60.

систему воспитания и уклона во вкусах»²⁶⁵. Такое объединение двух женских героинь русской драматургической классики возможно потому, что романтические трактовки Грибоедовской комедии и лермонтовской драмы выступают как разные грани целостного художественного мира — «всего Мейерхольда».

Итак, острая и необычная режиссерская мысль — «это не каприз, а желание <...> пьесу избавить от той тоски, которую обычно дают зрителю»²⁶⁶. Борьба с любыми видами скуки в зрительном зале — вот первейшая задача, которую решает Мастер на всех стадиях постановки спектакля — и в период выработки тенденции, постановочного хода; и на стадии поиска композиционных средств и свойственных театру способов перевода пьесы с языка литературы на язык сцены. *Мысль, зритель, композиционные средства* — именно так, на данный момент, можно определить основные заботы режиссера Мейерхольда в процессе переноса пьесы на сценические подмостки.

Приемлемость или неприемлемость того или иного постановочного хода или режиссерской находки определяется именно этой формулой — мысль, зритель, композиционные средства.

Мейерхольд смотрел «Лес» в Малом театре, спектакль показался ему скучным и длинным: у А. Н. Островского, подчеркивал Мейерхольд, экспозиция занимает два первых акта. Отсюда «<...> задание — преодолеть скуку»; «отсюда — толчок к песням в нашем “Лесе”»; «от этой скуки зародыш нашей перестройки по эпизодам»²⁶⁷.

Или другой пример — опять из «Горя от ума»: «<...> экцентризм, если и возникнет, будет не от формы, не от внешнего, а будет вызван игрою слов. Фамусов и Лиза: “Ей сна нет от французских книг, а мне от русских больно спится” — налезает на Лизу, русскую девку (Панталоне преследует Смеральдину). Это резко, но такой подход зазвучит и, конечно,

²⁶⁵ Мейерхольд В. Э. Горе уму (Первая сценическая редакция). 1. Беседа с участниками спектакля 14 февраля 1928 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Т. 2. С. 168.

²⁶⁶ Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации... // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 62.

²⁶⁷ Там же.

будет воспринят, и Лиза перестанет быть жеманницей и субреточкой. Фамусов должен быть тут резок»²⁶⁸.

24.

Мейерхольд, выступая на обсуждении спектакля «Лес» 18 февраля 1924 года, говорил: «Закон театра — воздействие на зрителя»²⁶⁹. Такое воздействие может быть многовариантным, например — осуществляться посредством разного рода аттракционов и их монтажа.

Э. П. Гарин вспоминал, как вместе с другими эйзенштейновскими актерами Театра Пролеткульта отправился в культпоход в ТИМ — на спектакль «Лес». Сцена Аксюты и Петра на гигантских шагах спровоцировала следующий текст: «<...> у нас, пролеткультовцев, невольно возникал вопрос: так это же аттракцион?!!» И далее сам Гарин отвечает на вопрос: «Может быть!»²⁷⁰ Очень хочется отреагировать следующим образом: не может быть, а так оно и есть.

Идеи С. М. Эйзенштейна, изложенные в статье «Монтаж аттракционов», не были для Мейерхольда тезисами абсолютно новыми, многое из теории агрессивного воздействия на зрителя Мастер давно уже знал и опробовал на практике. К. Л. Рудницкий, как говорилось выше, отмечал, что принцип монтажа аттракционов имел место уже в пьесе В. Маяковского «Мистерия-буфф». Аттракционами была перенасыщена мейерхольдовская «Смерть Тарелкина» 1922 года²⁷¹.

Вместе с тем, в удивлении молодого Гарина, открывшего наличие аттракционов в мейерхольдовском «Лесе», есть свой резон: аттракцион в чистом виде — как элемент, существующий, согласно теории монтажа аттракционов С. М. Эйзенштейна, в линейной цепочке других аттракционов — не слишком интересен для Мастера, хотя агрессивных актов театра в спектаклях Мейерхольда сколько угодно — Мастер,

²⁶⁸ Там же.

²⁶⁹ Мейерхольд В. Э. Лес. Выступление на обсуждении спектакля 18 февраля 1924 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 55.

²⁷⁰ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 85.

²⁷¹ См.: Рябосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 80–82.

к примеру, обожал стрельбу на сцене («Смерть Тарелкина», «Лес», «Ревизор», «Горе уму» и др.).

Классическая теория монтажа аттракционов как особый тип драматургии спектакля была заимствована из цирковых программ. Сюжет подобного построения действия (понимаемый в духе формальной школы), по справедливому замечанию А. В. Сергеева, мог быть только один — это нарастание степени агрессивного воздействия на зрителя от аттракциона к аттракциону вплоть до финального «гвоздя программы»²⁷².

Нам известно суждение Мейерхольда в связи с аттракционами как элементами фрагментарной структуры спектакля: «Когда мы будем читать высказывания Эйзенштейна, мы увидим у него разбивку всей вещи на аттракционы, но не в том дело, что это аттракционы, а в том, что это элементы, в которых есть обязательный эффектный конец, и складывание этих кусков он производит по музыкальным принципам, а не по принципам бытового развертывания сюжетной линии»²⁷³. Совершенно очевидно, что специфика восприятия Мастером предложенной Эйзенштейном архитектоники постановки заключается в том, что, во-первых, Мейерхольд рассматривает аттракцион как элемент конструкции, основу которой — составляет композиция, базирующаяся на технике хорошо сделанной пьесы — обязателен эффектный конец; и во-вторых — музыкальные принципы сложения аттракционов как фрагментов действия служат цели перебивки монотонности спектакля и организации ритмически просчитанного воздействия на зрителя.

Приведем один пример использования аттракциона в сложной сценической композиции финала мейерхольдовского «Ревизора». По свидетельству Д. Л. Тальникова, «на генеральной репетиции в заключительном монологе городничего отсутствовало знаменитое: “чему смеетесь?”». Можно предположить, что хрестоматийная реплика городничего была снята Мастером уже по той причине, что он отдавал себе

²⁷² См.: Сергеев А. В. Проблема циркизации театра в русской режиссуре 1910-х — 1920-х годов. Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 1998. С. 167.

²⁷³ Мейерхольд Вс. Чаплин и чаплинизм. Доклад, прочитанный 13 июня 1936 года // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 223.

отчет: зрители вряд ли будут смеяться при просмотре финала его сценической версии классической гоголевской комедии. Однако, как писал далее Тальников, на последовавших за генеральной премьерных спектаклях «реплика в зрительный зал была восстановлена, но чтобы ее оправдать соответствующей реакцией зрительного зала, пришлось ввести особый трюк (со смирительной рубашкой)»²⁷⁴. Другими словами, Мейерхольд включил в свою композицию аттракцион, который должен был обязательно спровоцировать смех в зрительном зале. Сделано это было, согласно описанию В. Н. Соловьева, следующим образом: «В половине монолога городничего появляется Гибнер, который с помощью квартальных пытается надеть на него смирительную рубашу, напоминающую собою пугало на огороде и вызывающую смех в зрительном зале перед репликой “Чему смеетесь, над собой смеетесь”»²⁷⁵.

Аттракцион здесь вполне функционален, он выполняет строго определенную задачу — обеспечивает реплику городничего смеховой реакцией зала, а тот факт, что происхождение смеха имеет несколько иную природу, нежели это задумывалось Н. В. Гоголем, не имеет в данном случае существенного значения. Мейерхольдовская версия «Ревизора» — это ведь не просто «весь Гоголь», но символистски интерпретированный «весь Гоголь», который, будучи переведенным с языка литературы на язык театра, оказался поглощен художественным миром автора спектакля, утоплен и растворен в составе целого — «всего Мейерхольда».

Насыщенность и даже перенасыщенность мейерхольдовских постановок трюками и аттракционами позволяло, помимо прочего, решать и учебно-воспитательные задачи: актеры ТИМа обладали повышенной готовностью к любым неожиданностям на сцене, что позволяло им легко выходить из затруднительных положений, когда, к примеру, случались столь свойственные миру театра накладки по ходу спектакля.

Приведем в качестве примера инцидент, произошедший при показе «Дамы с камелиями». В постановках Мастера всегда использовалось довольно много засценической

²⁷⁴ Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». С. 48–49.

²⁷⁵ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 58–59.

музыки, а исполнители соответствующих ролей имитировали на сцене игру на том или ином инструменте. В интересующем нас эпизоде был занят В. Ф. Зайчиков, игравший старого ловеласа Сен-Годана. Л. В. Варпаховский описал произошедшее так:

«Когда по ходу действия Сен-Годан оставался один, брошенный всеми дамами, он подходил к роялю и начинал на нем играть. Так он сделал и на этом спектакле. Беда была в том, что рояль на сей раз не заиграл. Видимо, помощник режиссера не дал вовремя сигнал пианисту, сидящему за кулисами. Что было делать актеру? Зайчиков сделал вид, что он передумал и играть на рояле вовсе не собирается. Но как только он встал и отошел от рояля, инструмент неожиданно заиграл. Зайчиков, не терявшийся ни при каких обстоятельствах, на сей раз от неожиданности допустил промах. Он, как тигр, бросился к роялю, но, увы, рояль снова умолк. В публике засмеялись. Тогда Зайчиков решил совсем уйти со сцены. Когда он был уже на другом конце сцены, рояль заиграл вторично. На сей раз Зайчиков взял реванш. С невозмутимым видом он повернулся к роялю, посмотрел на него с укоризной и погрозил ему пальцем. Зайчиков ушел со сцены под бурю аплодисментов»²⁷⁶.

Приводимый пример любопытен и тем, что зрители ТИМа также имели наработанную на восприятии мейерхольдовских спектаклей установку, определяющую готовность публики к обилию трюков и аттракционов, а потому легко принимавшие обыгранную накладку как один из аттракционов в ряду прочих.

25.

Важной составляющей аттракционного мышления Мейерхольда служило устойчивое пристрастие режиссера к различного рода инцидентам. Мастер признавался: «Где

²⁷⁶ Варпаховский Л. Утерянные альбомы // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. Л., 1978. С. 51–52.

какой-нибудь скандал — я там уже, потому что в скандале отражаются самые сокровенные вещи в природе людей, тут проглядываются самые замечательные качества и недостатки человеческие»²⁷⁷. С. И. Юткевич писал, что Мейерхольд «был по природе своей полемистом, художником беспокойным, обожавшим различные драки, диспуты, споры»²⁷⁸. Особую любовь испытывал Мейерхольд к скандалам, вызванным показами его спектаклей на публике. Первый из таких инцидентов произошел в Тифлисе (сезон 1904/05 гг.) и был связан с попыткой представить тифлисской публике пьесу «Снег» С. Пшибышевского, решенную в условной манере²⁷⁹. С тех пор мейерхольдовские премьеры достаточно регулярно порождали бурную и отнюдь не адекватную реакцию зрительного зала, что неизменно радовало режиссера, ибо Мейерхольд разработал нечто вроде теории скандала, суть которой заключалась в следующем: «Если ваш спектакль все хвалят, почти наверное, это дрянь. Если все бранят — то, может быть, в нем что-то есть. А если одни восхваляют, другие бранят, если вы сумели расколоть зал пополам, то это наверняка хороший спектакль»²⁸⁰.

Нацеленность на организацию скандала, склонность к провокации, цель которой — расколоть публику, были присущи поведению Мастера и в его непосредственных отношениях со зрительным залом на различных обсуждениях спектаклей, диспутах и прочих мероприятиях подобного рода. Л. В. Варпаховский оставил замечательную зарисовку, дающую возможность зримо представить себе специфику поведения Мейерхольда-полемиста. Описываемый случай произошел 30 апреля 1934 года в Ленинграде, на диспуте в Доме культуры имени Первой пятилетки, посвященном «Даме с камелиями». Варпаховский, который был председателем данного мероприятия, вспоминал следующее:

²⁷⁷ Мейерхольд В. Э. Из лекции на актерском факультете ГЭЖТЕМАС 10 января 1929 г. // Театр. 1974. № 2. С. 35.

²⁷⁸ Юткевич Сергей. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя // Встречи с Мейерхольдом. С. 214.

²⁷⁹ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 185–186.

²⁸⁰ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 342.

«Диспут протекал спокойно, выступавшие один за другим хвалили спектакль, хвалили исполнителей — Райх, Царева, Мичурина и других. И постепенно Мейерхольд становился все более вялым и безучастным, казалось даже, что он начинает дремать.

Когда список ораторов был исчерпан, по совету Мейерхольда я обратился в зрительный зал с предложением высказаться желающим из публики.

Женщина среднего возраста подняла руку и попросила слова. “Я преподаватель литературы неполной средней школы, — представилась она. — Я слушала с большим вниманием выступления нашей профессуры, всеми уважаемых театроведов, — и ничего не могла понять: почему я, современная советская женщина, должна сопереживать и волноваться из-за любовных переживаний какой-то французской проститутки прошлого столетия. Мне, преподавателю литературы неполной средней школы, совершенно непонятно, кого в нашей стране, где женщина раскрепощена, может интересовать судьба куртизанки. Я, например, осталась совершенно безразличной ко всему происходящему на сцене”.

Я посмотрел на Мейерхольда и был поражен произошедшей переменой. Он проснулся, глаза его загорелись, и он сразу стал похож на хищника, приготовившегося к прыжку. Мейерхольд немедленно потребовал слова».

По ходу своей речи Мастер несколько раз удачно обыграл тот факт, что его оппонентом была «преподаватель литературы неполной средней школы», а само его выступление было посвящено французам и инцидентам на улицах Парижа. В зависимости от реакции на скандал Мейерхольд разделял всех прохожих на три категории: одни — принимали в случившемся горячее участие; другие — сопереживали молча; третьи — *безразлично шли мимо*. И далее Мастер завершил собственную речь эффектным финалом:

«“<...> к этой третьей категории и относится уважаемая преподавательница литературы неполной средней школы. Наш театр на эту категорию людей не ориентируется”.

Мейерхольду не дали договорить. Поднялся страшный шум, зал раскололся на два лагеря: “Безобразия!” — “Он прав!” — “Это оскорбление!” ...»

Подводя итог своему рассказу, Варпаховский написал, что во время возвращения в гостиницу Мастер «хитро подмигнул <...> и сказал: “Сегодня было удивительно скучно. Хорошо, что хоть в конце удалось расшевелить публику”»²⁸¹.

Перед нами, казалось бы, классический случай эпатажного поведения, футуристическая акция, прямо восходящая к идеям «Мюзик-холла» Ф.-Т. Маринетти и положениям других манифестов итальянского футуризма. Однако сходство ограничено лишь общей установкой на эпатаж, а далее — начинаются различия, суть которых была четко сформулирована Мейерхольдом: «Маринетти в своем театре наливал перед началом на некоторые стулья синтекон. Кто-то, усевшись, приклеивался <...>, возникал скандал, и в этой возбужденной атмосфере и начинался спектакль. Я хочу добиться состояния зрительского беспокойства не с помощью синтекона, а *композиционными средствами* (курсив мой. — А. Р.)»²⁸².

26.

С. М. Эйзенштейн в статье «Вопросы композиции» писал о таком качестве режиссера, как «композиционная беспощадность»²⁸³. Суть требования, согласно которому «композиция должна быть беспощадной»²⁸⁴, имеет прямое отношение к проблеме драматургии мейерхольдовского спектакля. Мастер говорил: «Теперь каждого режиссера экзаменуют — а может ли он быть драматургом, — и, конечно, когда он ставит пьесу, он должен знать законы драматургии, иначе не уловит он *законы контраста и напряжения* (курсив мой. — А. Р.)»²⁸⁵.

²⁸¹ Варпаховский Леонид. Мейерхольд оратор... // Театр. 1974. № 2. С. 56.

²⁸² Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 311.

²⁸³ Эйзенштейн С. М. Вопросы композиции // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956. С. 338.

²⁸⁴ Там же. С. 339.

²⁸⁵ Мейерхольд В. Э. Из беседы с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 92.

Композиционная беспощадность Мейерхольда, центром внимания которой выступают законы контраста и напряжения, проявляет себя и в отношении к той или иной конкретной мизансцене, и при выстраивании спектакля как целостной конструкции, и применительно к ведению одной из ролей ее исполнителем. Во всех перечисленных случаях критерием эффективности компоновки выступает способность оказывать нужное воздействие на зрителя, а именно — держать внимание публики и пробуждать у зрителя необходимые ассоциации. Например, про расположение актеров на сцене Мастер говорил: «Мизансцена — это вовсе не статическая группировка, а процесс: воздействие времени на пространство. Кроме пластического начала в ней есть и начало временное, то есть ритмическое и музыкальное»²⁸⁶. А ритм и музыкальность выступают как *способы, свойственные театру*, которые могут решить следующую проблему: «Мизансцены работают на ассоциативных способностях зрительного зала, и вот угадать, чтобы вызвать нужную ассоциацию, — это задача театра»²⁸⁷.

Применительно к построению спектакля как целостной структуры важнейшим комплексом компоновочных средств выступает техника хорошо сделанной пьесы, которая обеспечивает режиссеру возможность овладеть вниманием зрителя и, опираясь на законы контраста и напряжения, манипулировать восприятием зрителя, доводя до сведения последнего все необходимое постановщику — автору спектакля.

Вот что в 1929 году говорил Мейерхольд в интервью И. И. Юзовскому в связи с темой отношения Мастера к американской фільме: «Зритель со вкусом <...> ценит <...> искусство фабулы, которая действительно захватывает зрителя, а не заставляет с первой же сцены, зевая, догадываться, как дело пойдет дальше и чем кончится»²⁸⁸. Развивая данное положение, процитируем следующую мысль режиссера, касающуюся основополагающих принципов построения спек-

²⁸⁶ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 299.

²⁸⁷ Мейерхольд В. Э. Из беседы с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 94.

²⁸⁸ Цит. по: Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 167.

такля: «Мы нашли, где ружье стреляет, а теперь вешаем его в начале спектакля, — говорил Мейерхольд, вспоминая известную мысль А. П. Чехова о том, что ружье, висящее на стене в первом акте, непременно должно выстрелить в последнем»²⁸⁹. И, наконец, приведем высказывание Мастера, зафиксированное А. К. Гладковым: «Известное выражение Чехова о висящем в первом акте на стене ружье я бы перефразировал так: если в первом акте на стене висит ружье, то в последнем должен быть пулемет...»²⁹⁰ Здесь принципиально важно подчеркнуть, что в представлениях Мейерхольда существовала органичная связь между техникой хорошо сделанной пьесы и аттракционным мышлением, ибо интенсивность агрессивного воздействия на зрителя, даже если это воздействие не есть воздействие собственно аттракционное, а выполняется иными композиционными средствами, — все равно должно повышаться от начала спектакля к его середине и особенно к финалу, который должен быть «гвоздем» всего представления.

Мейерхольд говорил: «Сюжет драмы — это система закономерных неожиданностей»²⁹¹. *Неожиданностей* — для зрителей, *неожиданностей закономерных* — для режиссера, который должен владеть законами контраста и напряжения, в связи с чем еще раз повторим одно из важнейших положений Мастера: «Если в пьесе все сцены написаны с одинаковой силой, то ее провал обеспечен: зритель такого напряжения выдержать не сможет. Начало должно увлекать и что-то обещать. В середине должен быть один потрясающий эффект. Перед финалом нужен эффект поменьше, без напряженности. Все остальное может быть каким угодно»²⁹². И далее — ключевая с точки зрения драматургии спектакля мысль Мейерхольда: «Одно из необходимейших свойств режиссера — остро чувствовать драматические кульминации пьесы. <...> Я всегда поступаю так: определяю для себя одну-две кульминацион-

²⁸⁹ Снежницкий Л. Д. Последний спектакль В. Э. Мейерхольда. На репетициях «Одной жизни» в ГосТИМе // Снежницкий Л. Д. На репетициях мастеров режиссуры. М., 1972. С. 152.

²⁹⁰ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 320.

²⁹¹ Там же. С. 340.

²⁹² Там же. С. 342.

ные сцены <...>, поработаю над ними, и, смотришь, спектакль пошел, все сразу встало на место»²⁹³. Нацеленность на драматические кульминации в перспективе всей композиции как целостной конструкции откладывала свой отпечаток и на принципы репетиционной работы. Мейерхольд говорил об этом следующее: «<...> стремлюсь, решив две-три главные кульминационные сцены и начерно поставив все остальное, скорее прогонять все акты подряд. Когда гонишь все одно за другим, быстрее вырисовывается целое»²⁹⁴.

Все композиционные закономерности, рассмотренные нами по отношению к спектаклю как целостной структуре, имеют самое прямое отношение и к драматургическим принципам, согласно которым исполнитель роли строит свой *актерский сюжет* в рамках общего режиссерского решения спектакля и конкретного рисунка роли, предложенного постановщиком артисту. В качестве возможного образца для подражания и извлечения уроков, нелишних для современных исполнителей, у Мейерхольда выступал старый провинциальный театр, в котором «актеры умели цепко держаться за зал, хорошо контактировали со зрителем». В частности, Мастер «вспоминал, например, требование актеров к драматургу написать им что-нибудь “на уход”, то есть, чтобы, уходя со сцены, они благодаря какой-то заключительной крылатой фразе непременно сорвали бы аплодисменты». Наконец, актеры «сами придумывали себе какой-нибудь трюк, который вызывал желаемые аплодисменты»²⁹⁵.

Подобно тому, как весь спектакль не может быть построен на постоянном высочайшем эмоциональном воздействии на зрителя, но должен, по мысли Мейерхольда, чередовать ударные сцены с проходными, «разжиженными» эпизодами, дабы зритель мог перевести дух, а его нервная система — подготовиться к следующему всплеску событий; так и в работе артиста при исполнении порученной ему роли — действуют аналогичные закономерности. Приведем, например, такое высказывание Мастера: «Piano и forte — всегда

²⁹³ Там же. С. 430.

²⁹⁴ Там же. С. 305.

²⁹⁵ Садовский М. Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом. С. 518.

относительны. У зрительного зала всегда должно остаться впечатление неиспользованного запаса. Никогда и нигде актер не должен расходовать весь имеющийся запас. Даже самый раскрытый жест должен оставлять возможность какого-то еще более открытого»²⁹⁶.

Размышляя на тему взаимодействия исполнителей ролей между собой и со зрительным залом, Мейерхольд проводил прямую аналогию между принципами организации спортивных соревнований и взаимоотношениями партнеров на сцене. И. В. Ильинский в своих воспоминаниях зафиксировал высказывание Мастера, которое было сделано под впечатлением от наблюдений за игрой в большой теннис. «Мейерхольд сказал: “Как эта игра полезна для актера. <...> она как бы учит своеобразному общению с партнером. Смена ее ритмов, нападение, сокрушающий смэтч или уход в защиту и смена темпо-ритмов напоминают идеальную актерскую схватку на сцене, учат актерскому диалогу, аналогичной словесной борьбе и развивают вкус к остроте и ощущению разнообразия ритмов в таком диалоге. Как и фехтование, теннис воспитывает вкус к активной и своеобразной цепкости в схватке партнеров на сцене. Удары мяча как бы заменяются активным движением и жестом на сцене”»²⁹⁷. Здесь мы видим очень характерный для Мастера ход мысли — постоянная нацеленность на подчеркивание значения интриги как ключевого элемента драматической композиции, установка на организацию активной сценической борьбы, схватки, стычки.

Продолжая и развивая «спортивные» аналогии, можно вспомнить диалог Софьи и Чацкого в эпизоде «Тир», где молодые люди не только делают выстрелы из ружей по мишеням, но и репликами — «стреляют» друг в друга. Или другой диалог — сцена Чацкого и Молчалина. Здесь ассоциация с дуэлью возникает и от расположения актеров в мизансцене, но главное — от манеры обмена фразами, которые — подобны выстрелам из пистолетов. Острота взаимоотношений героев, открытое столкновение персонажей не могли не держать

²⁹⁶ Мейерхольд Всеv. Биомеханика. Курс 1921–1922 гг. Материалы, собранные М. Корневым // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 39.

²⁹⁷ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 231–232.

в напряжении зрительный зал, привлекая и фиксируя внимание публики на подобных ударных эпизодах и сценах.

27.

Важным компонентом техники хорошо сделанной пьесы выступает антракт, который должен иметь вполне определенное место в структуре представления и выполнять важные функции в композиции целого. Проблеме антракта Мейерхольд уделял особое внимание, например, специально посвятив в 1921 году на курсах ГВЫРМ данному вопросу отдельную лекцию «[Об антракте и о времени на сцене]». Мастер подчеркивал, что перерыв между актами служит вовсе не для того, чтобы переставить декорации или дать зрителю передохнуть, отвлекаясь. Мейерхольд говорил: «Мы знаем, что в античном театре спектакль шел без перерыва <...> потому, что драматургический сценарий строился с таким расчетом, чтобы внимание зрителя было напряжено от начала до конца, чтобы оно ничем не отвлекалось от спектакля, чтобы все отдельные сцены, которые как спиралью окружают основную ось спектакля, попадали в сознание и перерабатывались в ходе самого спектакля, чтобы по окончании спектакля зритель <...> мог сделать вывод», — и вывод этот зритель должен сделать самостоятельно. А случится это только при условии, что он получит «обилие занимательности». Идеи, заложенные в постановку, должны быть преподнесены публике «в рамках законов театра со всеми присущими театру особенностями». То есть — в соответствии с законами контраста и напряжения.

Идеальным, по Мейерхольду, является случай, когда антракты в спектаклях отсутствуют вовсе, что, к сожалению, трудно осуществимо. Мастер приводил в пример практику М. Рейнгардта, в театре которого спектакли часто шли с одним перерывом: «<...> притом пьеса делилась таким образом, чтобы до антракта проходило приблизительно две трети ее, а после антракта одна треть. Это делалось <...> потому, что вначале зритель менее утомлен и имеет возможность воспринять большую часть спектакля».

Перерывы являются одним из средств, реализующих законы контраста и напряжения, ведь Мастер говорил: «если спектакль построен хорошо, то он построен на законах музыкальных», и задача режиссера устраивать антракты таким образом, чтобы не разрушить партитуру постановки, которая «вовлекает зрителя в музыкальную атмосферу спектакля и помогает ему разобраться в отдельных частях» постановки, собрать при восприятии сценического действия их воедино. Наконец, антракты, как минимум, не должны мешать публике «вовлечься в ритмическое содержание спектакля»²⁹⁸.

Согласно записям А. К. Гладкова, Мейерхольд высказывал такую мысль: «Когда ставишь Шекспира или “Бориса Годунова”, где антракты не обозначены, найти место, где можно сделать перерыв, — это не техническая, а творческая проблема»²⁹⁹.

Практическое решение этой творческой проблемы в режиссерской логике Мастера выглядит следующим образом. Постановщик должен перечитать пьесу, разделенную на части антрактами, как произведение, в котором нет никаких перерывов. При таком чтении пьеса, по мысли Мейерхольда, обязательно произведет на режиссера совершенно иное, отличное от первоначального впечатление. И вот тогда режиссер и сможет решить, каким же образом он будет членить имеющийся в пьесе драматургический материал, когда тот будет переноситься на сцену с неизбежными для данного процесса трансформациями, вызванными переводом пьесы с языка литературы на язык театра. И критерием для принятия того или иного постановочного решения по-прежнему выступает режиссерская *мысль*, положенная в основу сценической композиции.

В качестве примера Мейерхольд приводит ход собственных размышлений в связи с работой над «Маскарадом», когда структура лермонтовской драмы была перестроена в трехчастную композицию, содержащую, в свою очередь, 10 картин. По свидетельству Мастера, при быстром чтении

²⁹⁸ Мейерхольд В. Э. [Об антракте и о времени на сцене]. Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 46–47.

²⁹⁹ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 295.

пьесы М. Ю. Лермонтова, то есть при чтении, игнорировавшем авторское членение текста пьесы на акты, — для постановщика стала очевидной ведущая идея, послужившая ключом к работе над сценическим вариантом «Маскарада», а именно: здесь «главное действующее лицо не Арбенин, а Неизвестный»³⁰⁰, — в метерлинковском смысле, когда действие принадлежит року, а не человеку. Режиссерская мысль, согласно которой Неизвестный и его подручные — Шприх, Казарин и прочие — ведут интригу против Арбенина, выступая, соответственно, как начало демоническое и начало мелкобесовское³⁰¹; — эта мысль предопределяет последовательность 10-ти картин мейерхольдовской постановки, разделенных на три части. Первый акт, как уже говорилось выше, содержит три картины, показывающие зарождение ревности. В четырех картинах второго акта интрига Неизвестного приводит Арбенина к катастрофическому решению. Наконец, три картины последнего акта представляют нам поражение Арбенина и торжество Неизвестного как фигуры, воплощающей в себе силу Рока. Окончательный вывод Мейерхольда следующий: «Нам удалось сочинить такую постановку, где антракт был вовлечен в ход действия»³⁰².

В связи с разговором о трехчастной структуре «Маскарада» имеет смысл привести следующее высказывание Мастера: «Люблю драматургическую форму старого испанского театра с ложным финалом в конце второго акта и убыстренным движением третьего акта, равным по событийному наполнению двум первым. Удивительно — в этой трехчленной формуле учтены законы зрительского восприятия. Я многому у нее научился, хотя я и не драматург»³⁰³. Подтверждение тому — конструкции «Леса» и «Ревизора», фрагментарные структуры которых не только содержат соответственно 33 эпизода и 15 эпизодов, но и оформлены как трехчастные композиции. Ложные финалы в конце второго акта — это спасе-

³⁰⁰ Мейерхольд В. Э. [Об антракте и о времени на сцене] // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 48.

³⁰¹ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 474.

³⁰² Мейерхольд В. Э. [Об антракте и о времени на сцене] // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 48.

³⁰³ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 313.

ние Несчастливцевым Аксюши в эпизоде «Актриса найдена» и венчающая сцену «Лобзай меня» мизансцена-картина, где Хлестаков занимает центр, Марья Антоновна на правах невесты держит его под руку, а жених тем временем другой рукой обнимает Анну Андреевну за талию, что недвусмысленно намекает на выбор, сделанный Хлестаковым между маменькой и дочкой. Не менее эффектны и завершения первых актов — наполненный высокой страстью полет Аксюши и Петра на гигантских шагах и эпизод «Исполнена нежнейшею любовью», где дается видение эротических фантазий городничихи.

28.

Финал как таковой венчает всю композицию, выполненную в технике хорошо сделанной пьесы. А. К. Гладков вспоминал, что «Мейерхольд, кропотливо отделявая и шлифуя иногда, казалось бы, самые второстепенные сцены в своих спектаклях, сознательно *оставлял не поставленными* кульминационные, вершинные куски»³⁰⁴. Так было, например, с монологом Чацкого «Не образумлюсь, виноват», решение которого Мастер полностью доверил исполнителю роли — Э. П. Гарину. Или со сценой смерти Бориса Годунова, которая, по свидетельству Гладкова, почти не репетировалась: «В. Э. однажды сказал, что эта сцена требует такого душевного подъема, что она должна “вылиться”, и отложил ее на конец работы»³⁰⁵.

Важно разобраться, что означает это мейерхольдовское «вылиться», каков тут драматургический механизм, объясняющий следующую цитату из Гладкова: «Бывают в театре такие необыкновенные часы, когда вдруг удается все сразу. “За минуты синтеза надо платить неделями анализа”, — как-то сказал В. Э.»³⁰⁶.

А. М. Файко вспоминал, как тревожило его то обстоятельство, что Мастер на репетициях «Озера Люль» почти не касался пятого акта — акта завершающего и ответственного,

³⁰⁴ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 372.

³⁰⁵ Там же. С. 371.

³⁰⁶ Там же. С. 373.

более того — при напоминаниях драматурга о последнем акте Мейерхольд попросту отмахивался от надоевшего автора:

— Позже... Успеем...

— Но, когда же, Всеволод Эмильевич?

— Последний акт заиграет сам.

— То есть как — сам?

— Должен заиграть, если все до него найдено правильно.

Вы — драматург, вы должны это понять. Сколько времени вы потратили на последний акт? Не месяцы, не недели, а, наверное, дни?

— Да, как будто...

— Вот видите! Пятый акт написан сам. Успокойтесь. И отстаньте³⁰⁷.

Что же нужно найти предварительно, чтобы кульминационная сцена или ключевой эпизод в конечном счете заиграли бы сами собой и заиграли бы — правильно, в нужном направлении? Необходимо правильно найти и выстроить энергетический посыл, который и породит импульсивный выброс требуемых страстей. А. К. Гладков вспоминал такой эпизод:

«<...> на одной из первых репетиций “Годунова”, когда Боголюбов (исполнитель роли Годунова. — А. Р.) в сцене “Царская дума” начал свой большой монолог с подъемом, В.Э. его сразу остановил:

— Нет, подождите, вы уже даете пламя, а тут только искры...

И потом снова:

— Нет, нет! Вы хотите технически дать большую эмоцию, а технически сейчас выйти не может. Технически выйдет тогда, когда вы накопите в себе настоящие, пусть небольшие эмоции... Не предвосхищайте своего душевного взлета, не профанируйте его хотя бы и крепким ремеслом...»³⁰⁸

³⁰⁷ Файко А. М. Всеволод Мейерхольд. Три встречи // Файко А. М. Театр. С. 514–515.

³⁰⁸ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 372.

Если эмоция, то есть энергия, создавшая напряжение, была найдена исполнителем роли благодаря целенаправленным усилиям режиссера, то желаемый результат — эмоциональный выплеск как следствие разрядки созданного напряжения — будет действительно достигнут *как бы* сам собой. Секрет заключается именно в умении постановщика выстроить сцену или эпизод таким образом, чтобы выброс накопившихся в актере эмоций происходил в необходимом по замыслу режиссера направлении.

И вот здесь в качестве иллюстрации нам пригодится фрагмент из воспоминаний Б. Е. Захавы, где описывается попытка актера по-своему сыграть роль Восмибратова в одном из эпизодов мейерхольдовского «Леса» — в эпизоде «Пеньки дыбом». Захаву как раз не устраивала именно финальная часть сцены, где Несчастливцеву и Аркашке удавалось пробудить в купце взрыв страстей: «Со словами: “Бери на свою совесть, бери сколько хочешь!” — Восмибратов гневно швырял на пол одну за другой толстые пачки бумажных денег. “Я не препятствую, бери!” — приговаривал он, извлекая все новые и новые пачки из недр своего обширного кафтана, из карманов своих широчайших шаровар, а под конец даже из-за голенищ огромных сапог. В результате на полу вырастала изрядная куча». Описанное решение роли, которое было предложено другому исполнителю, не Захаве, вызывало у последнего противоречивые чувства: “Несмотря на все мое восхищение мейерхольдовским рисунком, я чувствовал, что не все в этом рисунке является до конца оправданным. Особенно искусственным показалось мне то обстоятельство, что все карманы Восмибратова набиты пачками денег. В самом деле: зачем купец будет таскать с собой такой огромный капитал?” И Захава решил, что попробует, если представится такая возможность, исполнить роль Восмибратова в указанном эпизоде с собственными поправками.

В ТИМе было холодно, актеры на репетиции работали в верхней одежде, и Захава тоже сидел в шубе — шубе совершенно новой, артист пришел в ней в тот день впервые. И случилось так, что Мейерхольд вызвал Захаву на сцену репетировать Восмибратова. Актер сильно удивил бутафора, потому что из всей кучи денег взял только четыре пачки кредиток.

Для описания дальнейшего лучше всего предоставить слово самому исполнителю роли:

«Началась репетиция <...>. Незаметно подошел кульминационный момент сцены, а вместе с ним пришло и его определенное решение. Оно пришло неожиданно для меня самого, как результат творческого подъема <...>.

— Я не препятствую, бери! — воскликнул я, с силой бросая на пол толстую пачку денег, и гордо посмотрел на своего обидчика: вот, мол, мы какие! — Бери! Еще бери! — прокричал я опять и, швырнув вторую пачку, снова сделал паузу, как бы говоря: знай наших! — Ах, вам и этого мало?!. Еще бери! — полетела третья пачка, за ней четвертая...

И все!.. Больше денег у меня не было. Что же делать? Не долго думая, я снял с себя свою новую шубу, двумя руками высоко поднял ее над головой и швырнул на пол с такой силой, что с плохо подметенной сцены высоко взвился плотный столб густой пыли:

— На, бери!!!

В зрительном зале послышался одобрителный смех. Я разошелся еще больше. Вслед за шубой полетел и мой пиджак. Потом, усевшись на пол, я снял один за другим воображаемые сапоги (ведь репетиция шла без костюмов), поднялся на ноги и швырнул поочередно оба воображаемых сапога к ногам своих партнеров: “На, бери!” Потом скомандовал своему сыну: “Садись!” Коваль-Самборский, игравший Петра, быстро схватил мое намерение и, опустившись на землю, высоко задрал ноги. Я стащил и с него воображаемые сапоги и отправил их в общую кучу: “На, бери!” — И когда отдавать уже стало нечего, ударил себя кулаком в грудь и, расставив руки, победоносно заявил: “Вот какой я человек!”

— Захава, хоррр-шо! — донеслось до меня из зрительного зала характерное мейерхольдовское восклицание. А когда репетиция закончилась, Всеволод Эмильевич, обращаясь к актерам, сказал:

— Не то удивительно, что Захава хорошо сыграл эпизод, а то удивительно, что он новую шубу не пожалел»³⁰⁹.

³⁰⁹ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 267–268.

Данный пример недвусмысленно говорит о том, что верх берет не правдоподобие как таковое, а истина страстей — тут действительно особая логика, опирающаяся на энергетические законы. И еще приведенный нами в качестве иллюстрации пример с Б.Е.Захавой, который сопротивлялся предложенному режиссером рисунку, особенно интересен тем обстоятельством, что в конфликт с постановочной тенденцией Мастера входила подлинная артистическая индивидуальность, которая в нужный момент под напором энергетической логики эпизода спонтанно и на импровизационной основе нашла новое творческое решение, парадоксально соединяющее в себе и самостоятельность артиста, и подчинение режиссерской мысли в рамках намеченного постановщиком рисунка роли.

29.

Спектакль на музыке — прямое следствие предпринятого Мейерхольдом в 1920–1930-е годы процесса «омузыкаливания драматического театра» (термин И. И. Соллертинского³¹⁰).

Речь идет о том, что новые драматургические принципы построения спектакля могут быть подсказаны не только литературой.

Театр драматический во многом вырастает у Мейерхольда из театра музыкального. Опыт оперных постановок на сцене Мариинского театра — начиная с «Тристана и Изольды» Р. Вагнера (1909) и заканчивая «Соловьем» И. Стравинского (1918) — заложил основу для указанного процесса «омузыкаливания». И, как следствие, в драматическом театре Мейерхольда «структура спектакля трансформируется под натиском силы музыки»³¹¹. Не исключая и музыки, которая не была привязана к театру как таковому, то есть — не исключая и музыки инструментальной. Например, в принцип постановки, который Мейерхольд определил как «музыкальный

³¹⁰ См.: Соллертинский И. Указ. соч. С. 322.

³¹¹ Там же.

реализм», включено представление о спектакле как *симфоническом построении*³¹².

Из сказанного следует настоятельная необходимость сразу оговорить следующее: в мейерхольдоведении применительно к процессу, названному «омузыкаливанием драматического театра», пользуются двумя введенными Мейерхольдом терминами — это уже упомянутое выше понятие «спектакль на музыке» и названный только что термин «музыкальный реализм» (первый — связан с работой над спектаклем «Учитель Бубус»³¹³, 1925; второй — над «Ревизором»³¹⁴, 1926). И нужно пояснить, почему с точки зрения анализа мейерхольдовских драматургических принципов предпочтительнее термин «спектакль на музыке», а не понятие «музыкальный реализм».

Д. И. Золотницкий подчеркивает, что метод постановки, названный «музыкальным реализмом», не мыслился Мейерхольдом как метод универсальный³¹⁵. Иными словами, этот термин достаточно жестко увязывается с постановочными принципами мейерхольдовского «Ревизора» — в отличие, как справедливо отмечает Д. И. Золотницкий, от выдвигаемых А. Я. Таировым понятий «конкретный реализм», «структурный реализм» и «динамический реализм»³¹⁶. И вместе с тем, сопоставление «реализмов» Мейерхольда и Таирова — более чем закономерно, ибо необходимость для названных режиссеров прибегать к подобного рода терминам есть вынужденная дань времени.

Отношение Мастера к общей манере оперировать терминами в период 1920–1930-х годов вполне отражает следующее

³¹² См.: Мейерхольд Всеволод. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году / Составлено М. М. Корневым на основании стенограммы речей Всеволода Мейерхольда на репетициях «Ревизора» // Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП. М., 1927. С. 83.

³¹³ См.: Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке. (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 64.

³¹⁴ См.: Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре». 24 января 1927 г. // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 140.

³¹⁵ См.: Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. С. 158, 159.

³¹⁶ См.: Там же. С. 158.

высказывание, записанное А. К. Гладковым: «Художнику совсем не обязательно знать про себя, кто он — реалист или романтик. <...> У нас часто этими определениями не столько объясняют, сколько одаривают. Когда про меня как-то написали, что-де я поставил наконец реалистический спектакль, то я обрадовался, правда, не потому, что это верно, а потому, что понимал, что мне хотели сказать приятное. Ну вроде как: был генералом от кавалерии, а произвели в полные генералы...»³¹⁷

Ирония Мейерхольда понятна, ибо реальная ситуация в искусстве значительно сложнее, чем такие простые дефиниции, как «реалист» или «романтик». Мастер говорил: «Современный стиль в театре — сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма. Но, конечно, все дело в пропорциях, а это уже вопрос вкуса, таланта, ума»³¹⁸. И когда Мейерхольд заметил: «Есть натурализм отвратительный, но есть сверхнатурализм, как *surréalisme* (есть такая новая школа — сюррелисты)»³¹⁹, — совершенно очевидно, что для Мастера такое направление в искусстве, как сюрреализм, то есть, по Мейерхольду, — сверхнатурализм, является одним из примеров подлинного реализма (в отличие от реализма как такового); во всяком случае — более соответствующего критерию истины страстей и правдоподобию чувствований, нежели собственно реализм.

Приведем еще одно высказывание Мейерхольда, записанное А. К. Гладковым в 1934–1939 годах: «Я чистейший реалист, только острой формы. Понимаете?»³²⁰ В мейерхольдовской фразе необходимо отметить эмоциональную окраску — вот это: «чистейший», «я чистейший реалист», но особенно — заключительный вопрос: «Понимаете?» Понимаем. Или, по крайней мере, есть надежда, что понимаем. Речь фактически идет о том, что за выкриком: «Понимаете?» —

³¹⁷ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 274.

³¹⁸ Там же. С. 342.

³¹⁹ Мейерхольд В. Э. «Германия». [Неосуществленная постановка]. Беседа с творческой группой 22 октября 1931 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 80.

³²⁰ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 342.

слышится другое: желание просто жить и работать — и работать в присущей Мастеру острой форме...

Слово «реализм», таким образом, попросту сбивает исследователя с нужного направления мысли (это касается изучения творчества и Мейерхольда, и Таирова). Предположим, что мы оговорим вполне определенное понимание термина «музыкальный реализм» и распространим данное понимание за пределы только одного спектакля — будем считать, что словосочетание «музыкальный реализм» означает, будто единственной реальностью в театре Мейерхольда предстает музыка. Но тогда термин «музыкальный реализм» соответствует общему принципу, заявленному нами в подходе к мейерхольдовской режиссерской системе, а именно — музыка выступает *субстанцией* творчества, той *основой*, на которой базируются все элементы сценических построений Мейерхольда, и значит — при таком толковании самостоятельного значения не имеет.

Понятие «спектакль на музыке», к сожалению, также принято жестко увязывать с одной постановкой — «Учителем Бубусом», хотя истоки подобного рода методологии Н. Д. Волков обнаружил уже в раннем творчестве Мейерхольда — это работа в Товариществе Новой драмы над постановкой комедии «Сон в летнюю ночь» (второй херсонский сезон 1903/04 гг.). По мнению первого биографа Мейерхольда, указанный спектакль был опытом постановки *комедии на музыке*³²¹.

Стоит особо подчеркнуть, что речь идет не о «спектакле *под* музыку», но о «спектакле *на* музыку», то есть композиция постановки выстраивается *на основе* структуры, аналогичной музыкальной, при этом сама музыка — может и не звучать вовсе. Иными словами, термин «спектакль на музыке» в значительно большей степени, нежели понятие «музыкальный реализм», отражает суть значения музыки как *субстанции* действия в мейерхольдовском творчестве: спектакль *на основе музыки*; спектакль *на базе* музыки.

³²¹ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 174–175.

Термины «спектакль на музыке» и «музыкальный реализм», таким образом, совершенно не противоречат друг другу. Специфика понятия «музыкальный реализм» заключается в том, что он — шире, чем термин «спектакль на музыке», по крайней мере — к такому выводу приходишь при изучении наиболее содержательных работ, посвященных музыкальным основам построения мейерхольдовского «Ревизора», — это статьи А. А. Гвоздева³²², Э. И. Каплана³²³ и Игоря Глебова (Б. В. Асафьева)³²⁴.

Названные работы дают возможность сделать следующее умозаключение: тема «Мейерхольд и музыка» более обширна, нежели тема «драматургия мейерхольдовского спектакля, базирующаяся на основе музыкальных принципов композиции». В этом смысле особенно характерно, что Каплан подчеркивает в нескольких местах своей статьи различие между музыкой, звучащей в спектакле, и музыкой воображаемой, но реально присутствующей на сцене и вполне ощутимой зрителем³²⁵. То есть в «Ревизоре» имеется и собственно звучащая музыка, и композиционные структуры, которые прямо подпадают под содержание термина «спектакль на музыке».

Более того, анализ партитуры спектакля «Ревизор», сделанный Гвоздевым, Капланом и Асафьевым, позволяет показать, что далеко не все элементы мейерхольдовской постановки, выполненные в соответствии с музыкальными принципами компоновки действия, могут быть отнесены к проблеме драматургии спектакля как таковой.

В качестве иллюстрации возьмем разбор эпизода «Непредвиденное дело» из статьи Гвоздева³²⁶, а именно — ту его часть, где речь идет о составляющих эпизод «нескольких кусков

³²² См.: Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 72–86.

³²³ См.: Каплан Э. И. «Партитура» спектакля «Ревизор» // Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 66–77.

³²⁴ Игорь Глебов. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 212–214.

³²⁵ См.: Каплан Э. И. «Партитура» спектакля «Ревизор» // Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 67, 70, 71, 74.

³²⁶ См.: Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 80–81.

действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия»³²⁷. Композиционный элемент, который Гвоздев называет «музыкально-сценическая фраза», не есть элемент драматургии спектакля в собственном смысле слова — примером последнего могут служить прорезающие всю постановку и развивающиеся «параллельно *две темы*: а) чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор (курсив мой. — А. Р.)»³²⁸. «Музыкально-сценическая фраза» дает Мейерхольду возможность делать внутри эпизода *перебивки ритма* за счет изменения темпа передвижений, движений тела, жестов, бросаемых слов (ускорение или замедление) и перемены тональности произнесения текста (повышение или понижение). Так решается проблема освобождения эпизода как фрагмента спектакля от *монотонности* — разработка темпо-ритмической и тонально-ритмической структуры позволяет регулировать степень воздействия на подсознание зрителя — усиливать или ослаблять, подготавливать эмоциональный удар или давать периоды передышки вслед за резкими всплесками спровоцированных сценой чувств. Здесь полная аналогия с тем, как в отношении спектакля в целом ту же функцию исполняют эффектные сцены начала, середины и конца, дополненные двумя-тремя ударными эпизодами на фоне «разжиженного» остального строения постановки.

Статьи Гвоздева, Каплана и Асафьева, рассматривающие «Ревизор» сквозь призму намерения обнаружить в конструкции постановки параллели с музыкальными композиционными принципами, позволяют выделить и те основы, которые имеют прямое отношение к проблеме драматургии мейерхольдовского спектакля. Речь идет о построениях, в которых присутствуют две мотивные линии — *две темы*. Подобная тематическая sdвоенность присуща всему спектаклю (упоминавшиеся выше две темы — «чиновники и ревизор» и «женщины и ревизор»³²⁹), а также — имеет место в пределах того или иного эпизода (пантомимические сцены, построенные на приеме «переключения» — «построенные так, как строится музыкальная фраза в музыкальных композициях», то есть:

³²⁷ Там же. С. 80.

³²⁸ Там же.

³²⁹ См.: Там же.

«взята тема, введены диссонансы, а финальный аккорд дает разрешение»³³⁰; сцены, где происходит взаимодействие хора персонажей и отдельного лица, выступающего запевалой³³¹; сцены, где сталкиваются два персонажа, — так «знаменитый монолог Осипа переведен в диалог с поломойкой без слов», переведен в *дуэт*, где «сочный речитатив Осипа, рассказывающего смешливой краснощекой девчонке неописуемые вещи про своего барина, все время прерывается ее колоратурой — звонким переливчатым смехом, или звучит одновременно с ним виртуозной трелью на самых крайних верхах, или заканчивает его фразу драматическим движением вверх и вниз от мелкого смешка до сочного гомерического хохота, заставляя и его раскатиться неудержимым смехом»³³²; и т.д. и т.п.).

Проведенный Гвоздевым, Капланом и Асафьевым разбор структуры мейерхольдовского “Ревизора” не вызывает сомнений в том, что перечисленные авторы предлагают вполне очевидную аналогию из области музыкальной драматургии.

Вот что пишет Асафьев: «В “Ревизоре” одновременно приводятся и *вариационный*, и *сонатный* принципы музыкального оформления. Первый соответствует закреплению в ходе развития действия основных тем, сочно оттененных и развернутых в вариациях; второй вносит драматическое напряжение, так как постоянно *противопоставляет* той или иной теме вступающие с ней в конфликт ритмические и интонационные комплексы (курсив мой. — А. Р.)»³³³.

Итак, речь идет о композиционных построениях драматического театра, и в этих построениях выделяются *две темы*, которые организованы в соответствии с определенной музыкальной структурой — *сонатной* формой. Достаточно красноречива сама используемая авторами лексика: «темы», «диссонансы», «музыкальная реприза», «музыкальная

³³⁰ Там же. С. 77–78.

³³¹ См.: Там же. С. 81–82.; Каплан Э. И. «Партитура» спектакля «Ревизор» // Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 70, 72, 75.

³³² Каплан Э. И. «Партитура» спектакля “Ревизор” // Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 74.

³³³ Игорь Глебов. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 213.

инверсия», «разработка», «контрапункт» и прочее³³⁴. (Можно добавить, что примеры сонатного построения драматургической структуры спектакля приводит Л. В. Варпаховский в связи с анализом мейерхольдовских постановочных решений «Дамы с камелиями»³³⁵.) Подобного рода композиции в драматическом спектакле подчиняются, по всей видимости, всем принятым в музыкальной драматургии принципам тематической и мотивной разработки³³⁶.

При этом Асафьев настаивал, что «сила впечатления от “Ревизора” в оформлении Мейерхольда покоится главным образом на применении принципов музыкальной композиции и на использовании музыки <...> как конструктивной базы»³³⁷. И теперь следует сосредоточить внимание на собственно театральном смысле присутствия двух мотивных линий в сценических композициях Мастера и попытаться разобраться в закономерностях столкновения этих тем в общем строении спектакля.

Искомый смысл обнаруживается в мейерхольдовской интерпретации третьего акта «Вишневого сада». В письме Мейерхольда А. П. Чехову читаем: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте *на фоне* глупого “топотанья” — вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до самого конца (курсив мой. — А. Р.)»³³⁸. Наличие здесь двух тем — темы глупого топотанья и темы Ужаса — можно рассматривать как столкновение фона (глупое топотанье) и фигуры (Ужас).

Е. А. Ручьевская в связи с темой *рельефа и фона* в музыке пишет следующее: «Отличительной чертой восприятия

³³⁴ См., напр.: Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 78, 82.; Каплан Э. И. «Партитура» спектакля «Ревизор» // Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 71.

³³⁵ См.: Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 472.

³³⁶ См., напр.: Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 33–70.

³³⁷ Игорь Глебов. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 214.

³³⁸ Мейерхольд В. Э. Письмо А. П. Чехову. 8 мая 1904 г. // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 85.

музыки является его объемность <...>. Объемность восприятия проявляется — и это может быть главное — <...> в том, что одни элементы звучания находятся на первом плане <...>, другие воспринимаются как сопутствующие, третьи — составляют фон»³³⁹. Переноса данную закономерность на восприятие театральных построений Мейерхольда, можно сказать, что на *две темы* в мейерхольдовских композициях вполне распространяются представления об *объемности* драматургической конструкции: одна из тем выступает в качестве рельефа — мы будем далее называть ее *фигурой*; другая — выполняет функцию *фона*. Две темы, соответственно, находятся в определенных отношениях друг с другом: они *сталкиваются* режиссером, *сопоставляются* им, дабы извлечь новые смыслы от выстраивания такой драматической структуры, то есть — *монтируются* постановщиком.

Стоит привести еще одну и более подробную формулировку мейерхольдовской трактовки третьего действия «Вишневого сада»: «Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды <...>, с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны <...>. Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в *pianissimo* и вспышками в *forte* (переживания Раневской) и фон — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание заходистого оркестра и пляска живых трупов (обыватели)»³⁴⁰.

Столкновение двух тем — *основной мелодии* и *фона*, или, как было сказано ранее, *фигуры* и *фона* — позволяет режиссеру либо *укрупнить* фигуру, либо — *стусевать* ее.

В воспоминаниях М. М. Штрауха есть описание одного из эпизодов мейерхольдовского спектакля «Список благодарений» (автор пьесы, Ю. К. Олеша, назвал эту сцену «Флейта») — описание, великолепно раскрывающее механизм *укрупнения* фигуры при ее монтажном сопоставлении с фоном. Штраух в постановке Мастера играл роль Маржерета — директора парижского мюзик-холла «Глобус». К нему

³³⁹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 65–66.

³⁴⁰ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 118.

в поисках работы приходила русская актриса-эмигрантка Елена Гончарова. В ее репертуар входили монологи Гамлета, что должно было, по ее мнению, устроить заведение, носившее название шекспировского театра. Роль Лели Гончаровой исполняла Зинаида Николаевна Райх.

Штраух вспоминал: «Мейерхольд мне говорит: «Сделаем из Маржерета вроде бы циркового укротителя диких зверей. Пусть он появится в ботфортах со шпорами и хлыстом в руке». Я понял так: покажем, мол, дикие нравы буржуазного предпринимателя, торговца искусством».

Подобное умозаключение артиста, как мы увидим, было его глубоким заблуждением. Пока же — читаем текст Штрауха дальше: «На репетициях нашего диалога с Райх Мейерхольд стал меня *вздыбливать*. Показывал пробеги, выкрики, удары хлыстом. Был момент, когда он даже повалился спиной на стол и начал чуть ли не кататься по нему. Пожалуй, мизансцены были чрезмерно динамичны, и в конце концов я начал чувствовать себя «распатым» на них. Но все равно старался вовсю. Бесновался, рычал, скалил зубы... Грим себе придумал эффектный: черные, как воронье крыло, блестящие волосы, пробор посредине. Усы и брови тоже черные. Матовый, слоновой кости, цвет лица и полный рот золотых зубов. Благородный металл так и сверкал из моей пасти, не рот, а банковский сейф».

Исполнитель роли Маржерета благополучно работал до тех пор, пока не случилось следующее. «Однажды, — продолжал вспоминать Штраух, — Эраст Гарин меня озадачил: «Что ты, дурной, так много орешь?» «А мне показывал Мейерхольд: все время *forte fortissimo*». «Знаешь, почему он этого требует? <...>». Естественно, Штраух не имел ни малейшего понятия, зачем Мастер его *вздыбливал*. Что, помимо всего прочего, красноречиво показывает, что режиссер обязан обманывать актера, или, по крайней мере, не говорить ему всей правды.

Суть подлинного мейерхольдовского замысла Гарин раскрыл Штрауху совершенно точно: «В конце вашей сцены (Маржерета и Гончаровой. — А. Р.) у Райх должен быть монолог из «Гамлета». Ясно, что она его не «потянет». Но ведь Мейерхольд хитрый: после всех твоих истошных воплей

и криков Зинаида сможет прочесть текст совсем тихо, и он уже будет слушаться, создастся даже впечатление известного мастерства. Таков его *композиционный расчет!* (курсив мой. — А. Р.)». Понятна и реакция Штрауха: «Я растерялся. Почувствовал, что превратился в “служебную подпорку”. Но сцена была уже “заделана” — что же мне оставалось делать? Продолжал надрываться, натужно играть...»³⁴¹

Перед нами характернейший пример присущего Мейерхольду *монтажного мышления*. Исполнителю роли Маржерета режиссером предлагается рисунок, который можно рассматривать как одну из двух участвующих в анализируемом эпизоде тем. Артист честно играет персонаж, используя заданные постановщиком средства и вкладывая в роль, как ему кажется, тот смысл, который вытекает из общей режиссерской тенденции в толковании сцены.

Однако более важное значение работы Штрауха в роли Маржерета заключалось в том, что тема директора мюзикхолла должна была наработать *шумовой фон*, при столкновении с которым тихо подаваемая в исполнении Райх лирическая тема Лели Гончаровой, читающей монолог Гамлета о флейте, обрела бы *рельефность*, предстала бы более значительной фигурой, нежели это получилось бы в случае «одиночного», монологического чтения Райх шекспировского текста.

Описанный эффект *укрупнения* фигуры за счет фона хорошо известен в изобразительном искусстве и особенно интенсивно используется в фотографии, где умелый мастер за счет контражной подсветки «лепит» рельеф запечатлеваемой им фигуры. Мейерхольд же, как подлинный мастер сценической постановки, обладал виртуозной техникой сопоставления фигуры с рельефно прорисовывающим ее фоном.

Если теперь вернуться к мейерхольдовской трактовке «Вишневого сада», то фон — «балаганчик марионеток», «пляска живых трупов (обыватели)» — в этом случае, несомненно, должен был рельефно подать надвигающуюся Беду и подступающий Ужас. Мейерхольд, как известно, в собственной постановке «Вишневого сада» (Товарищество Новой драмы,

³⁴¹ Штраух Максим. Три кита // Искусство кино. 1993. № 5. С. 78.

второй херсонский сезон 1903/04 гг.) не сумел воплотить мистические мотивы, обнаруженные им в пьесе А. П. Чехова, сбившись на водевильные тона³⁴², зато, как справедливо заметил К. Л. Рудницкий, режиссер с успехом применил подобный подход в «Шарфе Коломбины»³⁴³. Принципиально важно подчеркнуть, что это был сугубо режиссерский ход, связанный с предпринятой Мейерхольдом *транскрипцией* — авторской переработкой пантомимы А. Шницлера. Танец обывателей-марионеток — последовательно проведенный через весь спектакль прием. Хор пляшущих живых трупов создавал фон, на котором еще более отчетливо выступала тема трагического одиночества Пьеро.

Статья Гвоздева «Ревизия “Ревизора”» предоставляет сходные примеры — романс Марьи Антоновны «Мне минуло 16 лет, но сердце было в воле» или отчаянный крик Анны Андреевны «Это не может быть, Антоша!» на фоне хора гостей и чиновников — хора, который «волнуется, шумит, смеется, злорадствует, ликует, гогочет, то стихая, то снова оживляясь и повышая шум, вскрики и смех»³⁴⁴. Фон здесь усиливает и укрупняет лирический выплеск голосов Марьи Антоновны и Анны Андреевны.

Иллюстрацией противоположного эффекта в столкновении основной темы и фона, фигуры и фона — эффекта *умаления* фигуры за счет сопоставления ее с фоном — могут служить пантомимические *переключения* (термин А. А. Гвоздева³⁴⁵): подлинное отчаяние городничихи сразу же иронически снижается, ибо лишившуюся чувств Анну Андреевну на руках выносят офицеры — выносят так, словно она сраженная роком трагическая героиня из античной драмы. Иными словами, при определенных условиях сочетание фигуры и фона способно сбить пафос, умалить фигуру, «смазать» ее (часто говорят, что фон «съел» фигуру).

³⁴² См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 174.

³⁴³ См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. С. 41.

³⁴⁴ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 82.

³⁴⁵ См.: Там же. С. 78.

Мейерхольдовский термин «спектакль на музыке» подразумевает, помимо тематической разработки излагаемого режиссерского сюжета, и другое драматургическое решение — перенос принципов организации материала, имеющих своим основанием *систему лейтмотивов*, — на структурирование действия в драматическом спектакле (система лейтмотивов, например, является одним из центров внимания статьи ««Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке»³⁴⁶). Драматические композиции подобного рода, несомненно, подчиняются тем же закономерностям, на основе которых производится лейтмотивная разработка в музыкальной драматургии³⁴⁷.

Следует сказать, что понятия «тема» и «лейтмотив» при переносе их как терминов музыкальной драматургии на композиционные структуры драматического театра — отнюдь не отделены друг от друга непреходимой гранью.

В мейерхольдовской версии «Маскарада» М. Ю. Лермонтова фигура Неизвестного, как мы уже выяснили, уравнена в правах с Арбениным: Неизвестный сосредотачивает в своих руках все нити заговора против Арбенина и руководит закручивающейся вокруг него интригой. В соответствии с режиссерским решением, содержащем две сюжетные линии, Мейерхольд просил А. К. Глазунова написать две музыкальные темы, связанные с Неизвестным и Арбениным. Данный музыкальный материал был использован в качестве лейтмотивов спектакля³⁴⁸.

В «Свадьбе Кречинского» (1933) Мейерхольд закрепил за каждым из персонажей ту или иную страсть (к игре, наживе, наслаждениям и т.д.), при этом ведение роли актером уподоблялось исполнению музыкальной темы. Классический драматургический материал, почерпнутый у А. В. Сухова-Кобылина, традиционно интерпретировался Мастером как русская романтическая драма, а значит — имел место мотив двойничества, который порождал удвоение мотивных

³⁴⁶ См.: Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке. (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 66–67.

³⁴⁷ См., напр.: Акулов Е. А. Указ. соч. С. 73–114.

³⁴⁸ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 476.

линий: донжуанство представало в лице Кречинского и Атуевой, шулерство и тяга к авантюре передавались Кречинским и Расплюевым, романтическая героика и отверженность — Нелькиным и Кречинским (в каждой паре, соответственно — первый из персонажей выступал фигурой, второй — в качестве фона); подобное перечисление можно было бы продолжать и продолжать. Если учесть, что действующие лица спектакля 1933 года имели масочную природу, а маска у Мейерхольда — вариативна, то список потенциально возможных тематических и мотивных ходов, образующих сценический сюжет, далеко не исчерпан³⁴⁹. Иными словами, трудно сразу сказать, какая именно музыкальная аналогия — мотивно-тематическая или лейтмотивная — преобладала в драматургии мейерхольдовской постановки, осуществленной на основе всей сухово-кобылинской трилогии «Картины прошедшего».

Термин «лейтмотив» (как и ранее понятие «тема») используется нами в *метафорическом смысле* — в отличие, например, от такой работы, как статья Л. В. Варпаховского «О театральности музыки и музыкальности театра», где речь идет именно о музыке и о собственно музыкальных лейтмотивах в мейерхольдовском спектакле³⁵⁰. Понятие «лейтмотив» в настоящем исследовании берется как некий *аналог* для описания процесса компоновки непосредственно драматического материала — процесса, в определенном смысле сходного с принципами музыкальной композиции, опирающейся на систему лейтмотивов.

Продолжая данную мысль, можно сказать, что главная трудность при изучении мейерхольдовских драматургических принципов, сходных по конструкции со структурами из сферы музыкальной драматургии, заключена в следующем *парадоксе*:

С одной стороны, речь идет не о теме «Мейерхольд и музыка» и не о месте и роли собственно музыки в спектаклях

³⁴⁹ Подробно разбор мотивно-тематической структуры «Свадьбы Кречинского» 1933 года — см.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 95–106.

³⁵⁰ См., напр.: Варпаховский Л. О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 332–333.

Мастера³⁵¹. С другой стороны, исследуются такие композиционные приемы *драматического спектакля*, для анализа которых не существует иной методологии, кроме попытки перенести понятийный аппарат из области музыкальной драматургии (сонатная форма, тема, вариации на тему, лейтмотив, система лейтмотивов и т.д.) в сферу постановочных средств, присущих драматическому театру как таковому. (Оперные постановки Мейерхольда, как было заявлено в тексте ВВЕДЕНИЯ, оставлены за рамками настоящего исследования, дабы сохранить чистоту подхода к анализируемому предмету — драматургии мейерхольдовского *драматического спектакля*.)

Наличие указанного парадокса — изучается не музыка, но при этом методика исследования основана на законах строения музыки — как раз и предопределяет *метафорический* характер применяемых здесь терминов «тема» и «лейтмотив» и некоторых других.

Само понятие «музыкальная драматургия», как справедливо пишет Т. Ю. Чернова, в музыкознании тяготеет к метафоричности³⁵², поэтому неслучайными представляются исследовательнице сомнения Ю. В. Келдыша в целесообразности приложения термина «драматургия» к инструментальной музыке³⁵³. И хотя сама Чернова ставит перед собой задачу «рассматривать “драматургию” как научный термин»³⁵⁴, то есть — как понятие *строгое*, однако путь к определению сущности и содержания термина «музыкальная драматургия» проходит в теоретических построениях иссле-

³⁵¹ См., напр., такие исследования по перечисленной проблематике: Варпаховский Л. Уроки Мейерхольда // Музыка в драматическом театре: Сб. статей. Л., 1976. С. 7–25.; Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 13–42.; Таршис Н. А. Становление новых принципов художественного единства драматического спектакля в режиссерском театре // Театр и драматургия. Л., 1976. Вып. 5. С. 222–235.; Таршис Н. А. Музыка в драматическом спектакле. Л., 1978.; Таршис Надежда. О «музыкальном реализме» Мейерхольда // Мейерхольд, режиссура в перспективе века. Вып. первый. С. 348–356.; и др.

³⁵² См.: Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. М., 1978. С. 19.

³⁵³ См.: Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1974. Т. 2. Стб. 302.

³⁵⁴ Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука. С. 20.

довательницы через механизм выхода за рамки музыки как таковой — в *сферу музыкальной эстетики*. Здесь «муз. образ, муз. произведение, музыкальные: жанр, стиль, метод, форма, содержание, композиция, восприятие, исполнение, язык и проч. — аналогичны явлениям других искусств»³⁵⁵. И значит музыкальная драматургия — *подобна* собственно драматургии³⁵⁶.

По сходной логике разворачивается исследование Т. А. Курышевой «Театральность и музыка», где термин «театральность» применительно к инструментальной музыке определяется через поиск *аналогий* и *параллелей* между различными проявлениями театральности в сфере сценического искусства как такового и сходными музыкальными структурами³⁵⁷.

Целью настоящего исследования является, по сути, обратная задача: методики и понятийный аппарат музыкальной драматургии приложить к анализу конструктивных особенностей мейерхольдовского драматического спектакля — особенностей, аналогичных по своей структуре композиционным построениям при временном развертывании материала в музыке.

Поиск таких параллелей *методологически* основан также на аналогии — аналогии, нами уже примененной ранее по отношению к анализу фрагментарных композиций: подобно тому, как «монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения *монтажного принципа вообще*» (С. М. Эйзенштейн), так и законы музыкальной драматургии есть лишь частный случай проявления общих принципов *пространственно-временного развертывания материала*. Или, иными словами, можно говорить о наличии *общемusыкальньх* принципов сложения сюжета. В качестве частных случаев функционирования этих *общемusыкальньх* законов компоновки вещи применительно к сценическому искусству и выступают такие понятия, как «тема», «сонатная форма»,

³⁵⁵ Там же. С. 23.

³⁵⁶ Подробные выкладки исследовательницы на данную тему — см.: Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984. С. 19–69. (Глава 2. Эстетические основы музыкальной драматургии.; Глава 3. Драматургия в инструментальной музыке.)

³⁵⁷ См.: Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1984.

«лейтмотив», «система лейтмотивов» и т.д. Наша цель — отыскать *театральное наполнение* этих терминов в рамках режиссерской методологии Мейерхольда.

Трудность заключается, как справедливо замечал еще Гвоздев в статье «Ревизия “Ревизора”», в неразработанности терминологического инструментария, который дал бы ключ к мейерхольдовским сценическим композициям, выстроенным на основе музыки³⁵⁸. С. М. Эйзенштейн, например, не разделял понятия «тема» и «лейтмотив», что совершенно очевидно по следующей цитате из лекции «Вопросы композиции» (1946): «<...> отдельные темы или лейтмотивы, непрестанно пронизывая сцену за сценой, бегут, развиваясь, сплетаясь и пересекаясь, каждый неся свой вклад в создание общего образа произведения в целом»³⁵⁹.

Ключом к отысканию специфически театрального содержания понятий «тема» и «лейтмотив» может служить мысль Мастера, который выделял «три основных момента при постановке пьесы: первый момент — это драматургический сценарий, затем — режиссерский сценарий и, наконец, актерский сценарий»³⁶⁰. Три указанных Мейерхольдом сценария можно трактовать и как три сюжета — сюжет пьесы, режиссерский и актерский сюжеты. При этом актерский сюжет как часть целого — режиссерского сюжета — как раз и может рассматриваться либо в качестве *темы*, аналогичной по принципам своего развертывания теме музыкальной, либо — в качестве *лейтмотива*, являясь составным элементом «бесконечной мелодии» спектакля в *системе* других персонажей режиссерского сценария.

Логика здесь следующая: если само сочинение спектакля построено на проигрывании Мейерхольдом в качестве актера составляющих постановку ролей, то поиск сценических параллелей для мейерхольдовских мотивно-тематических структур нужно начинать именно с актера и манеры исполнения им соответствующей роли.

³⁵⁸ См.: Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 78.

³⁵⁹ Эйзенштейн С. М. Вопросы композиции // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. С. 347.

³⁶⁰ Мейерхольд В. Э. [Об антракте и о времени на сцене] // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 54.

Тема и лейтмотив — отличаются различным способом развертывания материала в сюжет.

Ведущим свойством тематического построения сюжета является принцип *развития* мотивной структуры — вне зависимости, идет ли речь о музыке как таковой или о драматическом сюжете. И в том, и в другом случае имеет место *трехфазовость* развертывания материала: аристотелевской формуле «начало, середина и конец» в случае музыкальной темы соответствует другая трехчастная форма — экспозиция, разработка и реприза. «Развитие темы вытекает из ее внутренних особенностей: характера, структуры, свойственных ей противоречий. Благодаря своим свойствам, их единству и взаимообусловленности, тема предстает как своего рода музыкальный «организм» (явление, процесс, характер, персонаж), отличающийся относительной самостоятельностью — обособленностью, внутренней организованностью, индивидуальностью, целенаправленным и организованным развитием»³⁶¹.

Совершенно очевидно, что в рамках драматического спектакля ближе всего к такому пониманию темы именно *актерский сюжет* и главный признак его сценария — принцип пространственно-временного развертывания, то есть — развития. Что, естественно, не исключает и других форм вариационной разработки, когда, по свидетельству Б. В. Асафьева, «<...> темой служат характерные реплики, ситуации, настроения, даже отдельные фразы и какие-то выпуклые интонации, излучающие ярко музыкальный тон»³⁶². Просто указанные формы выступают в плане тематической разработки как малые волны развития, как микровариации — на фоне мотивных структур, которые могут распространяться на все протяжении постановки, как бы «прошивая» спектакль сквозными линиями тематического развития, или, по крайней мере, — распространяться на значительную часть постановки. Именно это и происходит в том случае, когда мы понятие «тема» связываем с актерским сюжетом.

³⁶¹ Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука. С. 36–37.

³⁶² Игорь Глебов. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 213.

Теперь, благодаря проведенному анализу, с достаточной степенью уверенности можно утверждать, что мейерхольдовская «Свадьба Кречинского» 1933 года представляла собой спектакль на музыке, драматическая структура которого основана на *тематическом* способе развертывания материала.

В том случае, когда речь идет о театральном аналоге термина «лейтмотив», прежде всего необходимо выделить два важнейших свойства лейтмотива — *повторяемость* некоего *устойчивого* фрагмента сценического текста и *ассоциативный* характер воздействия этого фрагмента на воспринимающего. С повторяемостью и устойчивостью тесно связано и такое качество лейтмотива, как *вариативность*: фрагмент может дробиться на отдельные элементы, которые выполняют функции сквозной характеристики; или, наоборот, сквозная тема — постепенно формируется из отдельных элементов. Следует особо подчеркнуть следующее: если по отношению к теме доминантным признаком выступает *изменчивость*, то в случае с лейтмотивом доминирующим свойством является именно *повторяемость* достаточно *стабильного* в своей *устойчивости* фрагмента.

В качестве лейтмотива мейерхольдовских сценических композиций могут выступать по меньшей мере три элемента театральной системы Мастера.

Первое из них — это, как и в случае с тематической разработкой сюжета, *вариации* одной и той же *страсти*, носителями которой в пределах спектакля являются разные персонажи. В «33 обмороках», например, маниакальное помешательство на почве эротики присуще и Татьяне Алексеевне из «Юбилея», и Поповой в «Медведе», и Наталье Степановне в «Предложении». Сходным образом мнительность свойственна и Хирину, и Смирнову, и Ломову.

Вторым возможным аналогом лейтмотиву как элементу драматической структуры может служить *вариативность маски* в театре Мейерхольда. В мейерхольдовской версии чеховских водевилей ханжество и порочность женских персонажей — Татьяны Алексеевны, Поповой и Натальи Степановны — выявлялись посредством вариаций на темы двух устойчивых образов: Лауры и Доны Анны из пушкинского

«Каменного гостя», которые, по мысли Мейерхольда, представляли собой «маски одной эротической сущности»³⁶³.

Наконец, третий вариант — это рассматривать в качестве лейтмотива *предметы*, используемые актерами для игры с вещью: в «33 обмороках» таким предметом, выполняющим функцию сквозной характеристики, выступал, например, револьвер — он фигурировал и сходным образом обыгрывался в каждом из трех актов спектакля.

Следует особо отметить, что среди всех мейерхольдовских спектаклей на музыке более всего вызывают любопытство именно «33 обморока»: здесь драматургические принципы, в основу которых положена система лейтмотивов, явлены в «чистом» виде — никакого другого основания для обеспечения целостности сценической композиции постановка Мейерхольда по чеховским водевилям не имеет.

31.

Подводя определенный итог, можно сказать, что изучение *драматургии спектакля* как одной из *граней режиссерского метода* применительно к театральной системе Мейерхольда может быть достаточно условно разделено на два направления.

Одно из них — анализ драматургических принципов, положенных в основу *многоэпизодных сценических композиций*, или, иными словами — это комплекс вопросов, связанных с проблемой *монтажа* у Мейерхольда, и в частности — необходимость выяснить, каким образом достигается соединение казалось бы несоединимого — *дискретности* действия, расчлененного на отдельные эпизоды, и его *непрерывности* в рамках всей постановки в целом.

Другое направление — проблема *спектакля на музыке*. Это анализ построений, по своей мотивно-тематической конструкции аналогичных сонатной форме; а также — изучение механизма переноса композиционных принципов организации материала, имеющих своим основанием *систему*

³⁶³ См.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 466.

лейтмотивов, на структурирование действия в драматическом спектакле.

Условность разделения исследовательских усилий на указанные направления связана, во-первых, с тем, что в театральной системе Мейерхольда *музыка* выступает как *субстанция* действия, соответственно и многоэпизодный спектакль, и спектакль на музыке — это лишь разные грани одного и того же процесса, а именно — процесса «омузыкаливания драматического театра». И во-вторых — *гротеск* в театральной системе Мейерхольда выполняет функцию постановочного метода и понимается режиссером как *соединение несоединимого*, что, как говорилось выше, в свернутом виде определяет сущность *монтажа* у Мейерхольда. Поэтому можно сказать, что изучение драматургии мейерхольдовского спектакля есть изучение *проблемы монтажа*, понимаемого в широком смысле, — это и собственно *монтаж* (линейный монтаж эпизодов, монтаж аттракционов и т.д.); и *контрапункт режиссера*, то есть — *соединение мотивно-тематического материала* в структуры, аналогичные музыкальной организации материала, опирающейся либо на принципы *сонатной формы*, либо — на *систему лейтмотивов*.

Логичным представляется при анализе указанных театральных структур опереться на теорию монтажа, изложенную в таких классических работах С. М. Эйзенштейна, как «Монтаж аттракционов» (1923), «За кадром» (1929), «Четвертое измерение в кино» (1929), «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж» (1940) и др.

Очевидно, что отдельная сцена в многоэпизодной композиции может быть уподоблена кадру в кинокомпозиции. В статьях конца 1920-х годов Эйзенштейн подчеркивал, что простое соединение кадров не есть монтаж в собственном смысле: «Вреднейший способ анализа, где осмысление какого-либо процесса целиком (связь кадр-монтаж) делается только через внешние признаки его протекания (кусок клеится к куску). Кадр вовсе не *элемент* монтажа. Кадр — ячейка монтажа». Недостаточно рассматривать и простое сцепление *кусков*, и даже их *конфликтное* столкновение — как конфликтное столкновение двух кусков-«иероглифов». Нужно искать более тонкие проявления *столкновения* через

внутрикадровый конфликт, то есть — «потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные точки между монтажными кусками». Такими точками соприкосновения, по мнению Эйзенштейна, могут выступать — «конфликт графических направлений (линий), конфликт планов (между собой), конфликт объемов, конфликт масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью), конфликт пространств и т.д.» А также столкновения: «Крупного и мелкого плана. Графически разнонаправленных кусков. Кусков, решенных объемно, с кусками, решенными плоско. Кусков темных и светлых <...>. Наконец, имеются и такие конфликтные неожиданности, как: конфликт предмета и его пространственности (кинорежиссер имеет в виду “оптическое искажение объективом”. — А. Р.) и конфликт события и его вremenности (то есть “метод ускоренной съемки”. — А. Р.)»³⁶⁴.

Конечно, столкновение двух кусков, взятых как «иероглифы», — это подлинный монтаж, но монтаж — в достаточно примитивной форме. Эйзенштейн назвал такой ортодоксальный способ сопоставления кадров, как мы уже выяснили, *монтажом по доминантам* — «это <...> сочетание кусков по их подавляющему (главному) признаку»: «Монтаж по темпу. Монтаж по главному внутрикадровому направлению. Монтаж по длинам (длительностям) кусков и т.д.» Два рядом стоящих куска могут иметь при монтажном столкновении целый спектр монтажных сопоставлений: «от полной противоположности доминант, то есть резко контрастного построения, до еле заметного “переливания” из куска в кусок»³⁶⁵ — и даже такой частный случай, как полное отсутствие конфликта, что соответствует *линейному монтажу* и эйзенштейновскому принципу *монтажа аттракционов* (простой линейной последовательности элементов композиции).

Эйзенштейн предлагает перейти от монтажа доминантного к монтажу *обертонному*, то есть сопоставлять куски не по

³⁶⁴ Эйзенштейн С. М. За кадром // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 291.

³⁶⁵ Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 45–46.

главному признаку — основному тону, а по обертонам — второстепенным тонам, второстепенным звучаниям. Цель такого монтажа — пробуждение *ассоциаций*³⁶⁶.

Достаточно подробное толкование сущности *обертонового* монтажа Эйзенштейн дает в работе «Вертикальный монтаж» за счет введения другого названия для того же принципа развертывания материала — это *полифонный монтаж*: «<...> кусок за куском соединяются не просто по какому-либо одному признаку — движению, свету, этапам сюжета и т.д., но где через серию кусков идет *одновременное движение* целого ряда линий, из которых каждая имеет собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода в целом». О несомненной сложности такого рода сопоставления материала Эйзенштейн пишет следующее: «<...> ведь это почти то же самое, что приходится делать при самой скромной *музыкальной оркестровке* (курсив мой. — А. Р.)»³⁶⁷.

Наличие в сценических композициях Мейерхольда элементов музыкальной и кинематографической композиций зафиксировано исследователями творчества Мастера — Д. И. Золотницкий показал, что «музыкальный реализм» мейерхольдовского «Ревизора» дополнен структурой, которую ученый назвал «кинематографическим реализмом». Последний включает, помимо прочего, и ассоциативный монтаж³⁶⁸.

В свете темы «Мейерхольд-драматург» нужно сделать следующий шаг — проанализировать, как в мейерхольдовских композициях происходит *взаимопроникновение* двух структур — музыкальной и той, что обычно увязывают с киномонтажом. То есть — перейти к изучению собственно *театрального монтажа* в спектаклях Мастера. Соответственно необходимо скорректировать ранее заявленную *формулу*, которая выражала основную *направленность* настоящего исследования, а именно: *мысль, зритель, композиционные*

³⁶⁶ См.: Там же. С. 47–48.

³⁶⁷ Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 192–193, 194.

³⁶⁸ См.: Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. С. 160.

средства. Формула в уточненном виде выглядит следующим образом: *мысль, зритель, театральный монтаж*.

В качестве иллюстрации — хорошо известная композиция «Леса»: 33 эпизода, соединенные, во-первых, в соответствии с принципами параллельного монтажа (переброс действия от сцен в лесу к сценам в поместье Гурмыжской и обратно), и во-вторых — через контрастное чередование эпизодов. Другой пример — «33 обморока»: в конструкции этого спектакля слишком явно бросается в глаза параллель между 33 обмороками и 33 эпизодами «Леса». Однако имеет смысл поискать более точные и значительно более «тонкие» по механизму построения элементы драматургии указанных спектаклей (и не только их).

Ключ к подобного рода поискам также можно почерпнуть в теории Эйзенштейна. В работе «Монтаж 1938» кинорежиссер поставил задачу определить те признаки двух изображений, при *сопоставлении* которых удалось бы получить требуемый образ — породить необходимый для данного фрагмента композиции *третий смысл*³⁶⁹. Указанная задача усложняется при переходе от обертонного (или — полифонного) монтажа к монтажу вертикальному (термин взят из музыки), когда изображение дополняется звуком, ибо возникает проблема установить средство *соизмеримости* изображения и звука. Такое «связующее звено — движение»³⁷⁰, *движение* — понимаемое как собственно движение, как пластика, как движение слова, звука. Жест и движение актера, движение голоса, движение интонации, светообразный и цветообразный строй, игра объемов и пространств, движение плотности мерцающей светотени³⁷¹ — и т.д. и т.п.

Иными словами, методологический ход к пониманию сущности мейерхольдовского театрального монтажа — это необходимость анализировать *сопоставления* различных видов *движения* материала, развертываемого в режиссерский сюжет.

³⁶⁹ См.: Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 158–160.

³⁷⁰ Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 196.

³⁷¹ См.: Там же. С. 241–242.

Опираясь на введенное Эйзенштейном понятие «полифонный монтаж», представляется логичным при изучении *театрального монтажа* у Мейерхольда прибегнуть к исследованию принципов *полифонии* мейерхольдовских сценических композиций. Если обратиться к содержанию музыкального термина «полифония», или, иначе — *контрапункта*, то мы имеем дело с определенным видом *многоголосия*, основанного на одновременном сочетании и развитии двух или нескольких самостоятельных мелодических линий (голосов). С точки зрения собственно сценических композиционных структур аналогом подобных самостоятельных мелодических линий в театральной системе Мейерхольда выступает совокупность *актерских сюжетов*, составляющих *мотивно-тематическую разработку* мейерхольдовского режиссерского сюжета и при фрагментарном построении сценической постановки, и в случае конструкции, в отношении которой мы условились применять термин «спектакль на музыке».

Для процесса развертывания исполнителем роли соответствующего содержания в актерский сюжет Мастер использовал следующее образное выражение: играть роль означает «сучить нитку» актерского сценария в рамках целостного режиссерского решения спектакля. Совершенно очевидно, что общая формула — *мысль, зритель, театральный монтаж* — распространяется и на законы построения актерского сюжета. Специфика существования актерского сценария заключена в парадоксе: сам сюжет, который должен быть воплощен исполнителем роли, является непрерывным, но в пределах режиссерской композиции сценической постановки рисунок роли чаще всего выступает в виде последовательности фрагментов, то есть — представлен прерывно, эпизодически, дискретно, порциями. Парадокс *прерывной непрерывности* ведения исполнителем роли и порождает проблемы, в разрешении которых, каждый по-своему, участвуют и актер, и режиссер.

Суть проблемы прерывной непрерывности развертывания исполнителем роли применительно к актеру — Мейерхольд сформулировал в лекции «Создание элементов

экспликации»: «Если актер играет какую-нибудь роль <...>, он может очень удачно играть отдельные части своей роли, может хорошо давать отдельные элементы своей роли, но как только у него откроются глаза и он увидит, что эти части не достигают воздействия на зрителя, он поймет, что оттого и не происходит воздействия, что ему удаются только куски, отдельные части роли». Из сказанного логично вытекало положение, согласно которому такие «<...> отдельные части только тогда произведут то воздействие, которое он (актер. — А. Р.) задумал, если эти отдельные части будут слиты в одно, крепко спаяны». На собственный риторический вопрос — «чем цементируются эти отдельные части?» — Мастер отвечал так: «Мыслью. Актер должен все время “сучить нитку”, то есть он должен, показывая отдельные части, показывать также, что заставляет его так делать, то есть чтобы зритель увидел, что он сучит нитку и сказал: “Вон у него какая задняя мысль”». Мы еще раз можем убедиться в целостности режиссерской методологии Мейерхольда, ибо в его сценических построениях одни и те же законы действуют и по отношению к спектаклю как единому режиссерскому сюжету, и в отношении части постановки, каковой, например, является работа актера в рамках заданного режиссером рисунка роли. В последнем случае суть дела определялась Мастером так: «Отдельные частички <...> роли должна связывать <...> находящаяся в движении мысль художника, чтобы он не давал ходу произвольности воображения, а расположил свой материал с определенной мыслью. У актера эта мысль сейчас же засквозит в глазах, и отдельные разбросанные части будут нанизаны на единый стержень»³⁷².

С точки зрения режиссера проблема прерывной непрерывности игранья роли исполнителем тесно сплетена с вопросом *связности* спектакля в единое целое, иными словами — с проблемой перетекания отдельных кусков постановки один в другой. При такой постановке вопроса от актера, по мнению Мейерхольда, требуется следующее: «Нужно уметь играть модуляции, то есть переходы одной части в другую. Модуляции — это вливание, это промежуточная инстанция

³⁷² Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации... // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 57.

между одним и другим куском. Для того чтобы уметь играть модуляции, нужно сосредоточить свое внимание на прошлом, только что сыгранном, и на будущем, которое я (как актер. — А. Р.) намереваюсь сыграть». Если учесть, что «спектакль должен быть построен на большой проработке отдельных элементов, как участков целого ритмического течения, движения», то в задачу исполнителя входит способность каждый отрывок собственной роли играть так, словно бы линия данной роли существовала в виде непрерывной цепи составляющих ее звеньев. И «актер должен слышать все звенья предыдущего в этой цепи, чтобы включиться со своим следующим звеном»³⁷³.

Мейерхольдовское представление об игре актера как непрерывной цепи прерывных звеньев вполне соответствует приводимым выше выкладкам Эйзенштейна относительно полифонного монтажа. Роль, исполняемая актером, может рассматриваться как одна из «прошивающих» конструкцию спектакля сюжетных линий в системе других. Эта линия, в полном согласовании с теорией Эйзенштейна, имеет собственный композиционный ход (строение актерского сюжета), но сам указанный композиционный ход неотрывает от общей конструкции постановки.

Трудности, с которыми сталкивается постановщик спектакля в связи с прерывной непрерывностью игrania исполнителем роли, были сформулированы Мейерхольдом во вступительном слове к публичной репетиции — «репетиции-уроку» (1936).

Опираясь на высказывание Гофмана: «Всё человечество разделяется на просто людей и на музыкантов», — Мастер сожалел, что актеры по большей части *просто люди*, а не музыканты, потому что «музыканты отлично знают: то, что должно длиться 30 секунд, должно длиться 30 секунд и не больше»³⁷⁴. С учетом права исполнителя на импровизацию эти 30 секунд могут превратиться, по мысли Мейерхольда, в 35–36 секунд, но никоим образом не должны растягиваться

³⁷³ Мейерхольд В. Э. «Последний решительный» // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 70–71.

³⁷⁴ Мейерхольд В. Э. [Вступительное слово к репетиции-уроку]. 25 апреля 1936 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 105.

на минуты, потому что прямым следствием подобного процесса выступало недопустимое увеличение продолжительности постановки. В качестве примера Мастер приводил опыт эксплуатации спектакля «Лес», число эпизодов которого сначала было сокращено с 33 до 26, потом — до 23, наконец — до 16, но и в последнем случае время представления составляло 4 часа, тогда как на премьерных спектаклях полные 33 эпизода шли 4½ часа.

Другая опасность, подстерегающая режиссера, была выражена Мейерхольдом следующим образом: «<...> актеры не всегда отдают себе отчет в том, что есть главная линия и что — второстепенная. Часто бывает, что на второстепенную линию или, как в искусстве называют, побочную линию попадает актер очень сильной индивидуальности, и он второстепенную линию выпячивает до значимости главной линии». Применительно к такому исполнителю постановщик обязан либо «заставить его понимать и уметь различать второстепенную роль от главной»³⁷⁵, а значит — вести партию роли в точном соответствии с ее реальным значением; либо — избегать подобного использования артистических индивидуальностей.

Совершенно очевидно — представление о том, что актер, играя роль, «сучит нитку» своего исполнения и реализует тем самым непрерывность собственного сюжета в условиях прерывности рисунка игры, заданного общим режиссерским решением, распространимо не только на театр Мейерхольда, но и на режиссерский театр вообще. Сам Мастер, по крайней мере, несомненно, размышлял в этом направлении, задаваясь, в связи с придуманным им образом, согласно которому роль, словно нить, «протягивается» через всю постановку, «прошивает» спектакль, следующим вопросом: «Может быть это то, что К. С. Станиславский называл “сквозным действием?”»³⁷⁶.

Мейерхольду — как, в сущности говоря, и нам — интересна *специфика* собственного подхода к проблеме прерывной непрерывности развертывания роли, и контуры подобной специфичности режиссер успел наметить, сделав на полях

³⁷⁵ Там же. С. 105–106.

³⁷⁶ Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации... // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 57.

лекции «Создание элементов экспликации», зафиксированной М. М. Корневым и частично подвергшейся авторской правке, запись такого содержания: «<...> в системе К. С. Станиславского этот стержень (“сучить нить”. — А. Р.) создается силой настроенности в плане полного перевоплощения <...>. [Здесь (то есть у Мейерхольда. — А. Р.) о том, как А1 зорко следит за тем, как его игру воспринимает зритель, и мысль — как она здесь работает]»³⁷⁷. Речь в данном случае идет о формуле биомеханического актера. Например, в докладе Мейерхольда «Актер будущего и биомеханика», сделанном 12 июня 1922 года, говорится следующее: «В актере совмещаются и организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение: $N = A1 + A2$, где N — актер, A1 — конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, A2 — тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (А первого)»³⁷⁸. В мейерхольдовской формуле присутствуют все три интересующие нас компонента изучаемого предмета — *мысль*, *зритель*, *театральный монтаж*. А1 вырабатывает мысль, определяющую строение актерского сюжета; мысль должна быть доведена до зрителя и воспринята им, и значит А1 должен подкрепить сюжетную идею соответствующим комплексом композиционных ходов и средств, присущих театру; наконец, А1 контролирует реализацию в игре А2 намеченных монтажных приемов развертывания материала актерского сценария в сюжет.

Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович в статье «Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры)» писали: «Каждая пьеса имеет сюжет, имеет экспозицию, Spannung, развязку. Повышение и понижение этого сюжета определяет ритм спектакля. До сих пор никем не замечалось, что обычно такой же сюжет, с его компонентами, имеет игра актера»³⁷⁹. С точки зрения воплощения исполнителем роли этого сюжета работа артиста подобна деятельности музыканта в оркестре. Телесный аппарат актера — А2 — выступает в качестве ана-

³⁷⁷ Там же. С. 115.

³⁷⁸ Мейерхольд В. Э. Актер будущего и биомеханика. Доклад 12 июня 1922 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 487–488.

³⁷⁹ Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 54.

лога музыкального инструмента, из которого извлекается «звучание» — развертывание исполнителем материала роли в соответствии с актерским сценарием.

В лекциях 1918–1919 годов Мастер говорил: «Оркестровая партитура — это тот ковер, на котором стелят актеры свое искусство». И далее: «В период репетиций режиссер дает рисунок движений, *mise en scène*, вводит в рамки отдельные актерские дарования, дает единый тон спектаклю так, чтобы актерские индивидуальности звучали как тембры инструментов в полифонически разработанной музыкальной картине»³⁸⁰. В наиболее развернутой форме параллели между структурой драматического спектакля и принципами организации звучания симфонического оркестра были осмыслены Мейерхольдом в связи с опытом, приобретенным во время постановочной работы над «Ревизором». В докладе, прочитанном 24 января 1927 года, Мастер говорил: «<...> компоновать спектакль нужно по всем правилам оркестровой композиции, <...> *партия* актера каждая в отдельности еще не звучит, нужно ее обязательно ввергнуть в массу групп *инструментов-ролей*, сплести эту группу в очень сложную *оркестровку*, отметить в этой сложной структуре путь лейтмотивов и заставить вместе звучать подобно *оркестру* (курсив мой. — А. Р.)»³⁸¹.

Итак, в руках драматического артиста-«музыканта» его тело выступает в качестве инструмента, из которого извлекается «мелодия» — актерский сюжет как аналог мотивно-тематического изложения материала (лейтмотив или тема). Процесс развертывания роли сходен со звучанием одного из голосов в полифоническом построении, совокупность актерских сюжетов создает структуру драматического спектакля, аналогичную оркестровому построению партитуры.

Мелодия или голос актерского сюжета с точки зрения собственно воплощения телесным аппаратом исполнителя (А2 в мейерхольдовской формуле) реально складываются из двух компонентов — *пластики* и произносимого слова, причем последнее в театре Мейерхольда также выступает

³⁸⁰ В. Э. Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. С. 40, 165.

³⁸¹ Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре». 24 января 1927 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 140.

как пластика: энергия страсти должна выплеснуться через движение, поэтому и слово — есть тоже *движение* (слова не произносят, слова — бросают; репликами обмениваются, как ударами шпаги; диалог строится как дуэль, поединок — и т.д. и т.п.).

Принципиальное значение для проработки законов развертывания актерского сюжета как аналога мотивнотематического изложения материала в музыке имела экспериментальная постановка «Учителя Бубуса» — постановка, заложившая основы «спектакля на музыке». Л. В. Варпаховский писал: «Мейерхольд первый сформулировал и провел в своей практике новые взаимосвязи между музыкой и движением. Он начал рассматривать каждого актера как один из голосов, которые он полифонически вписывал в партитуру композитора»³⁸². Постановка была насыщена музыкой как таковой, поэтому важно определиться с принципами сочетания собственно музыки и драматургических структур, которые в драматическом спектакле аналогичны музыке и выступают в качестве равноправных голосов полифонического звучания постановки наряду с другими.

«Движение и музыка налагаются контрапунктически», — писал Мастер в экспликации к спектаклю «Бубус»³⁸³. Более подробно о технике подобного *наложения* пластики мейерхольдовского актера и музыки сказано в воспоминаниях Э. П. Гарина о годах учебы у Мастера: «Мейерхольд <...> хорошо знал, какие огромные возможности дадут ученику занятия по движению, тесно связанные с музыкой. Начав с элементарного движения по законам метра, мы переходили к более сложной задаче: на канве метра осваивали свободное ритмическое движение и, наконец, овладение свободным движением по законам вольного контрапункта»³⁸⁴.

Излагая суть дела по-иному, можно сказать, что актерское движение (движение как таковое и движение произносимого слова) и звучащую в спектакле музыку следует рассматривать

³⁸² Варпаховский Л. Уроки Мейерхольда // Музыка в драматическом театре. С. 21.

³⁸³ Экспликация В. Э. Мейерхольда к спектаклю «Учитель Бубус». 1 ноября 1924 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. Л., 1975 С. 219.

³⁸⁴ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 36.

как *темы*, взаимодействие которых в мейерхольдовских композициях строятся по законам контрапункта.

Более того, функция звучащей музыки — собственно музыки — в «Бубусе» качественно меняется. А. А. Гвоздев писал: «Подобно тому, как Мейерхольд заменил декорацию — конструкцией (“Великодушный рогоносец”), так здесь декоративная музыка заменена служебной музыкой, превращена в своеобразную “соконструкцию”»³⁸⁵. Принципиально важно уточнить, по отношению к чему музыка выступает *со-конструкцией*. Сущность театрального конструктивизма, как показала Г. В. Титова, заключена вовсе не в замене декорации станком или конструктивной установкой, в качестве конструктивного элемента режиссерской методологии Мейерхольда выступает играющий актер, он есть *конструкция*, и уже по отношению к его игре музыка вводится в качестве *со-конструкции*³⁸⁶.

В докладе «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» Мейерхольд дает краткий очерк эволюции оперы от Глюка до Вагнера. Суть предлагаемой эволюции заключалась, по мнению Мастера, в стремлении преодолеть номерную структуру и придать опере звучание, близкое симфоническому. Первый шаг на этом пути сделал Глюк: «Он разбил <...> арии введением моментов речитативных <...>. Таким образом он вовлекал оперного актера в игру в плане драматическом». Вагнер, внося существенную лепту в процесс симфонизации оперы за счет системной разработки элементов музыкальной структуры (лейтмотив и бесконечная мелодия), в свою очередь не мог не повлиять на принципы работы актеров в опере: «<...> он заставил их жить не от арии к арии, а жить так же, как живут в драматическом театре»³⁸⁷.

Рассуждая по аналогии, можно сказать, что экспериментальная постановка пьесы А. М. Файко «Учитель Бубус» стала для Мейерхольда важной вехой на пути *симфонизации* драматического театра, когда «речь актера зазвучала как

³⁸⁵ Гвоздев А. <Агиткомедия на музыке> // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 157.

³⁸⁶ См.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 110–116, 231, 209.

³⁸⁷ Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 65, 68.

свободный речитатив, связуясь с широко развернутой пантомимой»³⁸⁸. Другими словами, Мастер поставил перед своими актерами задачу строить роль как *бесконечную мелодию*, пользуясь такими средствами, свойственными театру, как *игра на музыке, предыгра и переключение*.

В статье «К истории и технике театра» Мейерхольд писал о том, что «в драме слово — не достаточно сильное оружие, чтобы выявить внутренний диалог», а значит есть «необходимость искать новые средства выразить недосказанное, выявить скрытое». Чтобы пояснить суть дела, режиссер прибегнул к музыкальной аналогии: «Рихард Вагнер выявляет внутренний диалог с помощью оркестра. Музыкальная фраза, спетая певцом, кажется недостаточно сильной, чтобы выразить внутреннее переживание героев. Вагнер зовет оркестр на помощь, считая, что только оркестр способен сказать недосказанное, раскрыть перед зрителем Тайну». И далее: «Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить *пластическим движениям*»³⁸⁹.

Итак, *выразить недосказанное, выявить скрытое*, то есть — передать зрителю *надтекст* или *сверхтекст* (термин «подтекст», как уже было заявлено выше, в системе Мейерхольда отсутствует) призвана *пластика* актера. Прежде всего — пластика, но — не в отрыве от произносимого исполнителем роли слова, а в сочетании с ним.

Продолжая проводить музыкальную параллель, режиссер следующим образом формулирует свой принципиально новый подход к сопоставлению пластики и слова: «<...> ведь и в прежнем театре пластика являлась необходимым выразительным средством. Сальвини в Отелло или Гамлете всегда поражал нас своей пластичностью. Пластика действительно была, но не об этого рода пластике говорю я. Та пластика строго согласована со словами. Я же говорю о “пластике, не соответствующей словам”». То есть речь идет о *контрапункте* в развертывании двух линий выразительных средств актера — *пластики* и произносимого слова. Или о монтажном

³⁸⁸ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). Л., 1927. С. 41.

³⁸⁹ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 134–135.

столкновении пластического и словесного рядов роли, порождающем *третий смысл*, который и способен «раскрыть перед зрителем Тайну», «сказать недосказанное», «выявить скрытое», иными словами — передать зрителю *надтекст* или *сверхтекст*.

Механизм работы подобного монтажного столкновения раскрывался Мейерхольдом так: «Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны, <...> может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники <...>. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники...» Далее — вывод о том, как должен действовать режиссер, чтобы довести до сведения зрителя необходимые смыслы: «<...> нужен *рисунок движений* на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, — материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц».

Стоит подчеркнуть, что режиссер говорит не о том, что исполнители соответствующих ролей должны *прожить* душевные переживания своих персонажей; нет, речь идет о другом: актеры так должны воспроизвести пластический и словесный ряды своих ролей, чтобы зритель смог постигнуть *скрытые* душевные движения действующих лиц. «Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены — каждый своему ритму, порой находясь в несоответствии»³⁹⁰. Итак, пластика и слово — это *две темы* в «звучании» роли, обладающие собственным ритмом и способные при монтажном *сопоставлении* по законам контрапункта порождать *третий смысл*.

В качестве примера переключения, построенного на монтажном столкновении пластики и слова, используем сцену

³⁹⁰ Там же. С. 135–136.

четвертого акта из мейерхольдовской постановки «Доходного места» — точнее, партию Полины в исполнении М. И. Бабановой, которую актриса разворачивала на лестнице во время решительного объяснения ее героини с Жадовым. В статье «Бабанова и ее театральное время» Б. В. Алперс писал о специфике работы исполнительницы и об особенностях воплощаемого ею персонажа следующее: «Ее Полина вырастала в образ высоко поэтический. В ней пленяла зрителей удивительная прозрачность ее внутреннего мира, в котором, казалось, были видны малейшие ее душевные движения, набегавшие мысли, мимолетные настроения».

В описании Алперса стоит обратить внимание на оговорку «казалось», ибо перед нами как раз тот случай, когда актриса прежде всего пластическими средствами предоставляла зрителю материал, позволявший легко разгадывать тончайшие душевные движения бабановской Полины, создавая ощущение прозрачности ее внутреннего мира. Неотразимое обаяние Полины в мейерхольдовском «Доходном месте» в восприятии Алперса выглядело так: «Пленяла в бабановской героине <...> ее предельная искренность. Это не была наивная искренность ребенка с задержанным умственным развитием. В Полине Бабановой жило то простодушие, какое встречается иногда у богато одаренных натур с открытым и щедрым сердцем».

Вместе с тем автор статьи, посвященной Бабановой, отнюдь не рисовал героиню актрисы в жанре идиллического портрета:

«Такая Полина любила своего Жадова преданной, бескорыстной любовью. И в то же время почти с первого появления на сцене зритель уже ощущал на ее светлом образе тень от того черного мира, в котором она жила. Натверженная мораль мещан и стяжателей незаметно проникла в ее сознании и уже начинала свою разрушительную работу. Подученная сестрой и матерью, Полина требует от Жадова, чтобы он жил как все, как другие порядочные чиновники, по законам, принятым в темном царстве. Она говорит об этом, не понимая смысла своих требований».

Двойственность, амбивалентность бабановской героини в наибольшей степени как раз и проявились в интересующей нас сцене четвертого акта. Описание игры Бабановой на лестнице, которое приводит Алперс, дает нам показательную иллюстрацию к разговору о *переключении*, осуществляемом актером посредством столкновения произносимого текста роли с ее пластическим рядом, который — не соответствует словам:

«У Островского текст Полины в этой сцене не оставлял никаких сомнений в ее намерении довести до конца свою игру с Жадовым. Но у Бабановой реплики Полины теряли свою определенность. Она произносила их вразбивку, то продолжая спускаться по лестнице, то останавливаясь в нерешительности, играя зонтиком и теребя длинные ленты своей шляпки, то растерянно отступая на одну-две ступеньки назад, бросая испуганный взгляд на Жадова, словно решая вернуться в свой «скворешник», то снова продолжая движение вниз <...>. Вся гамма противоречивых чувств, боровшихся в душе ее трогательной Полины, раскрывались актрисой в этом нерешительном скольжении по ступенькам лестницы»³⁹¹.

В рассмотренном примере текст роли — текст А. Н. Островского — выступает в качестве фигуры; пластический ряд, рисунок которого являлся продуктом сотворчества режиссера и актрисы (режиссер размечает пунктиром, актриса — «прорисовывает» окончательный контур), — служит фоном; их *сопоставление* в данном случае выполняет функцию не столько прорисовки или, наоборот, умаления фигуры (в случае *переключения* второй вариант приема в мейерхольдовских композициях встречается чаще), сколько выступает почти в чистом виде как *монтажный третий смысл*: в противовес решительности и однозначности драматургического текста роли усилиями режиссера и актрисы поведению бабановской Полины сообщается характер нерешительный, колеблющийся, разрывающийся под воздействием противоречивых чувств и разнонаправленных устремлений.

³⁹¹ Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 1. С. 393–394.

А. А. Гвоздев писал о постановке «Учителя Бубуса»: «Средством *переключения игры*, проведенного как метод построения всего спектакля, явилась широко развернутая пантомима, предшествующая произносимому слову»³⁹². Прием, получивший название «предыгра», выступает как вариант общего способа использования пантомимы — то есть *пластики, не соответствующей словам*. В. Н. Соловьев пояснял суть дела таким образом: «В области движения в “Бубусе” особо примечательно введение Мейерхольдом приема “предыгры”, ряда сконцентрированных пантомим, с помощью которых зрителю дается разъясняющая предварительная характеристика того или иного действующего лица или даже отдельной сцены. Быстрая маршировка с палочкой взамен ружья Кампердафа четко обрисовывает его как строгого блюстителя порядка и представителя монархических тенденций»³⁹³.

В качестве иллюстрации к соответствующему эпизоду воспользуемся фрагментом воспоминаний Э. П. Гарина:

«Необыкновенно ярким и впечатляющим приемом предыгры на музыке был characterized хозяин дома коммерции советник ван Кампердафф (Б. Захава).

У огромного несгораемого шкафа укрылся от непонятных ему сложностей жизни этого дома, от волнений безработных на улице учитель Бубус, нанятый коммерции советником для пополнения образования своей “воспитанницы” Стефки.

Наконец-то он, Бубус, нашел укромный уголок, здесь его никто не обнаружит, он один, он в безопасности, он может тихо продолжать сомневаться во всем и в себе самом.

Появляется хозяин дома. Он, в противоположность учителю, уверен в себе, весело настроен и ничего и никого не боится. Во всяком случае, у себя дома, в своей крепости.

Ван Кампердафф не видит учителя Бубуса и, полагая, что он один, “наедине сам с собой”, разыгрывает сцену, воображая себя военным. В руках у него трость:

³⁹² Гвоздев А. Агиткомедия на музыке // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 160.

³⁹³ Соловьев Вл. «Учитель Бубус» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 167.

Идут солдаты тах-тах-тах...

Трость начинает играть, как ружье.

Стреляют ружья бах-бах-бах...

Но ритмы шансонетки, которую он слышал, видимо, не так давно, сообщают военному маршу некоторую фривольность.

Гремит задорно барабан...

Ратаплан, Ратаплан, Ратаплан...

Этот фиглярствующий марш учитель Бубус воспринимает как намек: “Меня могут застрелить!”

Вошедший же во вкус игры ван Кампердафф начинает даже вертеть задом.

...Ах, Бабетта, странно это,

Странно это, господа...

И, окончательно спутав кривлянья шансонетки с военным маршем, он высказывает вслух, поясняет основную свою мысль:

Нет, прощать нельзя!

Напуганный кровожадной программой ван Кампердаффа, учитель Бубус обнаруживает себя, и тогда начинается сцена взаимного испуга»³⁹⁴.

Приведенный отрывок показателен во многих отношениях.

Во-первых, здесь через пластический рисунок роли ван Кампердаффа отчетливо прописано существо *предыгры* как приема в отношении к самой роли коммерции советника.

Во-вторых, пантомима ван Кампердаффа выполняет функцию предыгры не только в рамках ведения собственно

³⁹⁴Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 98–99.

роли коммерции советника, но и по отношению к последующему эпизоду — к сцене взаимного испуга. В пьесе А. М. Файко указанная сцена содержит в скрытом виде отсылку к соответствующему эпизоду из «Ревизора» — к сцене взаимного испуга при первой встрече городничего и Хлестакова. Пластически прорабатывая предысторию столкновения ван Кампердаффа и Бубуса, Мейерхольд добивается еще большей степени сближения излагаемого в «Бубусе» материала с элементами художественного мира гоголевской пьесы. Для режиссерской манеры Мастера 1920–1930-х годов характерно подобное стремление обнаруживать, прояснять и простраивать в разрабатываемой им драматургии темы и мотивы «Ревизора» и даже привносить их в литературный материал, изначально не обладавший параллелями с гоголевской пьесой. Подобный режиссерский подход был свойственен Мейерхольду и до постановки «Ревизора» в 1926 году, и после нее.

Наконец, в-третьих — приведенное выше описание сцены, предвещающей столкновение ван Кампердаффа и Бубуса, показательно и в том плане, что смысл развертываемого мотивно-тематического материала складывается из усилий не одного участвующего в игре актера, а по меньшей мере — посредством строго согласованной работы *двух исполнителей*, причем прежде всего строго согласованной *пластической* работы.

Классическим примером подобной работы выступает «Иль-ба-зай» — «“трехтельный” персонаж», по формулировке А. А. Гвоздева, который писал, что у Мейерхольда «актер входит в “систему действующих лиц”». Такова, по мысли автора статьи «Иль-ба-зай», «триада Ильинский — Бабанова — Зайчиков», и в их игре «возникает цельная, новая гамма пантомимической речи». Выглядит *пантомимическая речь* «трехтельного персонажа» в описании Гвоздева так: «Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Слово хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет

в пантомиме, что овладевает его партнерами в бурной смене *страстей* (курсив мой. — А. Р.)»³⁹⁵.

В заключительной части своей статьи, посвященной феномену триады Ильинский — Бабанова — Зайчиков, Гвоздев поставил задачу: «Формулу “Иль-ба-зай” надо вскрыть до конца и заставить увидеть, что в ней заключено»³⁹⁶. Имеет смысл, ни в коей мере не претендуя на окончательность выводов, сделать попытку дать интерпретацию гвоздевской формуле с точки зрения предлагаемого в настоящем исследовании подхода к изучению режиссерской методологии Мейерхольда.

Ключом к постижению смысла формулы «Иль-ба-зай», как представляется, может послужить выделенное нами в гвоздевской цитате слово *страсть*.

В монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург...» высказывалась мысль, что суть формулы «Иль-ба-зай» можно осветить по-новому, если воспользоваться понятием «Тень», введенным К. Г. Юнгом³⁹⁷. Точнее, нужно говорить о паре понятий — «Персона» и «Тень», ибо внутренний мир Брюно расколот на две части двумя *страстными комплексами* — это безмерное обожание собственной жены и столь же безграничная одержимость ревнивца, причем иррациональная природа и того и другого психического комплекса только обостряют и усиливают накал переживаемых страстей.

Следует особо подчеркнуть, что речь в данном случае идет не о собственно психологии, к которой описываемый театральный феномен не имеет ни малейшего отношения, но о явлениях психического порядка, выходящих за рамки причинно-следственных связей и имеющих иррациональную природу. В спектаклях Мейерхольда, как справедливо заметила Г. В. Титова, содержалось немало откровенно психоаналитических моментов³⁹⁸, и потому, на наш взгляд, привлече-

³⁹⁵ Гвоздев А. А. «Иль-ба-зай» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 36–38.

³⁹⁶ Там же. С. 38.

³⁹⁷ См.: Рязосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 77–78.

³⁹⁸ См.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 204.

ние понятийного аппарата аналитической психологии Юнга выглядит вполне оправданным.

Итак, оба страстных комплекса Брюно — обожание и ревность — своим источником имеют Стеллу, а значит вполне естественным представляется зафиксированный Гвоздевым факт, что в процессе воплощения соответствующего материала исполнителями ролей «стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой». Главная трудность заключается в том, каким образом Ильинский как исполнитель роли Брюно передает через *рисунок движений двойственность* терзающих его страстных комплексов. Для выражения такой двойственности нужны две разные манеры *пластической речи*. Именно этой цели (введению второй манеры пластической речи) и служит еще один член «трехтельного» персонажа — Эстрюго. Будучи двойником Брюно, он выступал фигурой практически бессловесной, исполнительская партия Эстрюго опиралась преимущественно на пластику. В дуэте Брюно и Эстрюго первый проецирует на второго своего «демона», темную сторону своей души, переносит на Эстрюго комплекс ревнивца, и как следствие — пластическая речь каждого из них связана с одним из двух соответствующих страстных комплексов. При этом пластический рисунок Зайчикова неизбежно был сопряжен не только с пластической речью Ильинского, но и с пластическим рисунком Бабановой — тоже, ибо пластически отыгрываемый Зайчиковым страстной комплекс напрямую связан с героиней актрисы, соответственно — Зайчиков, по формулировке Гвоздева, «словно хор в греческой трагедии» «сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей». Снова прибегая к музыкальной аналогии, можно сказать, что строение образа как мотивно-тематической структуры в мейерхольдовской композиции столь сложное, что для «озвучивания» его «мелодии» необходимо либо использовать несколько инструментов-ролей, либо — дополнять работу актера в качестве исполнителя роли собственно музыкой как *со-конструкцией* при разворачивании материала в сюжет.

В литературе о Мейерхольде стало уже общим местом представление о том, что смысл появления в мейерхольдовском «Ревизоре», например, Заезжего офицера как спутника Хлестакова или Поломойки, составлявшей, как мы выяснили раньше, дуэт с Осипом в эпизоде «После Пензы», — заключался в отказе Мастера от монологов в силу их ярко выраженной театральности, не соответствующей требованиям реализма и правдоподобия (последним в большей степени отвечает, якобы, форма диалога)³⁹⁹.

Обратимся к свидетельству Б. В. Асафьева: «<...> диалог, который он (Мейерхольд. — А. Р.) так гибко преломляет и ради которого он жертвует монологами, раздробляя их, — построен всегда на *типично музыкальных* контрастных сменах интонаций»⁴⁰⁰. И так, дело вовсе не в правдоподобии, а в режиссерской переработке традиционного драматургического построения в структуру, аналогичную мотивно-тематической организации материала, а именно — полифоническому сплетению двух и более тем.

Сцену Осипа и Поломойки в сцене «После Пензы» Э. И. Каплан, например, воспринимал как «увлекательный *дуэт*» — «тенор и колоратурное сопрано»⁴⁰¹.

В воспоминаниях Э. П. Гарина мы обнаруживаем дополнительный материал для понимания особенностей полифонии мотивно-тематического построения сюжетных линий в рамках целостного мейерхольдовской композиции:

«По канонической редакции 1842 года эта сцена — второе действие комедии с кусками монолога Хлестакова из ранней редакции.

Счастье мое, счастье,
Где ж ты запропало?
Видно, мое счастье
Камнем в речку пало, —

³⁹⁹ См., напр.: Мацкин А. На темы Гоголя: Театральные очерки. М., 1984. С. 92.

⁴⁰⁰ Игорь Глебов. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 213.

⁴⁰¹ Каплан Э. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом. С. 342.

заливался Осип, которого играл С. Фадеев. Грубовато обхватив полемойку, он лихо подпевал:

Подойду ж я к речке,
Замахну полою...

Поломойка, кокетливо отпихнув плечом Осипа, подхватывала:

Видно, мое счастье
В речке под водою.

Осип с увлечением рассказывал про свою жизнь и про собак, которые танцуют, и про то, как за извозчика не платить, и про то, что на деревне-то лучше. Потом снова запел, и вдруг мотив этот возник со стороны: его высвистывает появившийся на верху лестницы Хлестаков»⁴⁰².

Как мы видим, заданная в песне тема *запропавшего счастья*, но заданная в задорно-чувственном ключе, раскладывалась в мейерхольдовской композиции на три голоса — Осипа, Поломойки и Хлестакова; раскладывалась на три голоса, сплетенных в структуру, во многом аналогичную рассмотренной на примере гвоздевской формулы «Ильба-зай». Дуэт Осипа и Поломойки экспонировал мотивнотематический материал, амбивалентный, двойственный по своей природе — это, с одной стороны, мотив запропавшего счастья, а с другой — неудержимая жажда жизни, неприкрытая чувственность, откровенный флирт на грани приличия. Введенная тематическая линия подхватывалась Хлестаковым, чьим двойником молодой Осип выступал именно по линии чувственности, не зря В. Б. Шкловский писал в рецензии: «Кстати, у городничихи с Осипом роман»⁴⁰³.

Логическим продолжением композиционных разработок в русле актерски сложно составленных мотивнотематических структур могут служить идеи Мейерхольда

⁴⁰² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 128–129.

⁴⁰³ Шкловский Виктор. Пятнадцать порций городничихи // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 211.

о двух исполнителях роли Гамлета, которые должны были одновременно присутствовать на сцене: «Гамлет — обычно мрачный персонаж. Но в его роли есть и комические реплики. По моему плану Гамлета должны играть двое (мрачный и веселый). Вовсе не разделенные личности, в аспекте шуток, свойственных театру»⁴⁰⁴. Суть приема, имевшего характер «шутки, свойственной театру», прояснил А. К. Гладков, зафиксировавший в феврале 1935 года следующее высказывание Мастера: «Я раньше мечтал, чтобы Гамлета в моей постановке играли два актера: один — колеблющегося, другой — волевого. Они сменяли бы друг друга, но когда работал бы один, то другой не уходил бы со сцены, а сидел у его ног на скамеечке, подчеркивая трагизм противоположности сочетания двух темпераментов. Иногда даже второй вдруг выражал бы свое отношение к первому и наоборот. Когда-нибудь он мог бы вскочить и, оттолкнув другого, занять его место»⁴⁰⁵.

Анализ особенностей мейерхольдовского полифонного монтажа стоит завершить рассмотрением тех случаев развертывания мотивно-тематической структуры в сюжет, когда музыка, по мысли Г. В. Титовой, выступает «в качестве “со-конструкции”» по отношению к играющему актеру⁴⁰⁶.

В пьесе А. М. Файко «Учитель Бубус» у Стефки есть реплика: «А почему? Да потому, что я люблю вас, Тэша». На спектакле фраза обрывалась: «А почему? Да потому, что...» Далее вступала музыка Листа — музыка любовная, сладострастная: «<...> актриса останавливается, и за нее говорит оркестр. Совсем как у Вагнера <...>. Музыка вскрывает внутреннюю сущность <...>. Она спасает от необходимости переживать»⁴⁰⁷.

Более сложный случай строения мотивно-тематической конструкции представляла собой структура образа Чацкого в первой сценической редакции спектакля «Горе уму» (1928).

⁴⁰⁴ Лекции Вс. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭЖТЕМАСа. 19 декабря 1928–24 января 1929 г. // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 51.

⁴⁰⁵ Гладков А. Мастер работает // Встречи с Мейерхольдом. С. 501.

⁴⁰⁶ Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 209.

⁴⁰⁷ Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке... // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 83.

Мейерхольд, как мы помним, хотел избежать привычно-го штампа, когда Чацкий интерпретируется как влюбленный. Если подойти к образу главного героя грибоедовской комедии с точки зрения его функции в действии, то Чацкий выступает как неудачливый соперник Молчалина, более того — как *простака* в любви: он не видит подлинной Софьи; ему даже в голову не приходит мысль, что презируемый им Молчалин может быть ему соперником.

Мастер пояснял назначение Э. П. Гарина на роль Чацкого следующей логикой: «Гарин — это простака-эксцентрик. Так я его амплу определяю. И вот простака-эксцентрик в тяжелом положении: изображать влюбленного — это преодолевать все препятствия, которые становятся на его пути. Но какой же он влюбленный? Он — “горе-влюбленный”, у него не выходит это дело, потому что мозг его заполнен прекрасными идеями, а, как вам известно, влюбленному никакие идеи не нужны. [Чацкий] одержим идеями, [...] ему не нравится, как мир построен. <...> он не приемлет мир. Ему тесно в этом мире <...>. Значит, он “горе-влюбленный”»⁴⁰⁸. Но собственно игра Гарина как драматического артиста составляла лишь одну грань образа Чацкого, другую часть взяло на себя «новое действующее лицо» — *музыка*, которая, по мысли Мейерхольда, звучала в доме Фамусова благодаря Чацкому-музыканту. При этом «музыка нигде не иллюстрировала переживаний Чацкого, она вела свою партию, и эта партия была его душа, его внутренний мир, бесконечно богатый и глубокий»⁴⁰⁹.

Завершая разговор о полифонном монтаже у Мейерхольда, то есть о режиссерском контрапункте, основой которого выступает мотивно-тематическая структура, опирающаяся на совокупность актерских сюжетов (или, если угодно, *полиактерских* сюжетов — в случаях, по сути, аналогичных гвоздевскому выражению «Иль-ба-зай») и выполненная либо в виде тематического развертывания материала, либо посредством системы лейтмотивов, необходимо сформулировать два важных положения:

⁴⁰⁸ Мейерхольд В. Э. Из лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАС. 10 января 1929 г. // Театр. 1974. № 2. С. 32–33.

⁴⁰⁹ Гладков Александр. Горе уму и Чацкий — Гарин // Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 190, 192.

Первое из них состоит в том, что принципы строения мейерхольдовского полифонного монтажа органично согласуются с композиционными особенностями техники хорошо сделанной пьесы, а именно — с наличием сквозных мотивов (подробно эта сторона компоновки хорошо скроенной пьесы была разобрана нами на примере «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина⁴¹⁰).

Чтобы подойти ко *второму* принципиальному для нас положению, стоит вслед за Г. В. Титовой⁴¹¹ обратиться к выводам, которые сделал П. А. Марков в работе «Новейшие театральные течения», подводя итоги периоду 1898–1923 годов, то есть периоду первого двадцатипятилетия русского режиссерского театра. И среди выдвинутых Марковым положений выделим два ключевых — ключевых с точки зрения изучаемого нами предмета: «Первое — каждый спектакль есть единое целое, организуемое мастерством и умением режиссера. Второе — все приводящие элементы подчиняются интересам актера»⁴¹².

Применительно к Мейерхольду парадоксальность выводов Маркова как нельзя более справедлива. *Программно* выступая как автор *спектакля*, Мастер в конце указанного периода все стадии работы над новой постановкой строил, «танцуя» от *актера*: сочинял спектакль, сам проигрывая по ходу дела все роли как актер; мейерхольдовские композиции, как правило, опирались на принципы полифонного монтажа, чья мотивно-тематическая структура своей основой имела совокупность актерских сюжетов; наконец, показы рисунка ролей на этапе репетиций использовались Мейерхольдом как последняя возможность проверки первоначальных постановочных планов и корректировки, если это было необходимо, режиссерского замысла.

⁴¹⁰ См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург... С. 12–19.

⁴¹¹ См.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 229.

⁴¹² Марков П. А. Новейшие театральные течения. Опыт популярного изложения // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 313.

Помимо теории киномонтажа и разработок в области музыкальной драматургии есть и еще одна сфера, способная дать материал для аналогий при изучении театрального монтажа у Мейерхольда. Это театр кабуки, который, по мнению Мастера, из всех существующих сценических направлений наиболее близок его режиссерским исканиям⁴¹³, и шире — принципы восточного искусства в целом. Данный вопрос изучен недостаточно, хотя и появляются новые исследования, например, на тему «Мейерхольд и восточный театр»⁴¹⁴.

И. П. Уварова справедливо пишет, что Мастер сотворил «собственный миф о японском театре»⁴¹⁵, которому, как считал Г. Фукс, деятели нового сценического искусства «отнюдь не должны подражать»⁴¹⁶. И в этом смысле высказывание Мейерхольда «Из беседы с режиссерами периферийных театров», высказывание 1935 года — весьма характерно: «Я изучал японский театр Кабуки по книжкам, по гравюрам Хокусаи, я интересовался им и изучал его, потому что любил японскую живопись, а потом стал изучать и японский театр. Но решающим для меня было, когда я увидел в Париже театр Кабуки, — тогда все для меня предстало в новом свете, и там я увидел некоторые элементы, которые мне были очень дороги. И я получил подкрепление своим мыслям <...>»⁴¹⁷. Иными словами, Мастер опирался на законы театра кабуки и принципы японского искусства вообще ровно постольку, поскольку эти законы и принципы могли быть полезны как элементы или компоненты его собственной режиссерской

⁴¹³ См., напр.: Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 51–52.; Мейерхольд В. Э. Высказывания разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 65, 68.

⁴¹⁴ См., напр.: Шахматова Е. В. Традиции восточного театра в эстетике Мейерхольда // Театральное искусство Востока. Особенности развития: сб. науч. трудов. М., 1984. С. 102–221.; Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997. С. 91–109. (Глава IV. Традиции восточного театра в эстетике В. Э. Мейерхольда).; Серова С. А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М., 1999. С. 83–158. (Глава 2. Мейерхольд и художественные традиции Китая и Японии).

⁴¹⁵ Уварова Ирина. «Смеется в каждой кукле чародей». С. 184.

⁴¹⁶ Фукс Г. Указ. соч. С. 85.

⁴¹⁷ Мейерхольд В. Э. Из беседы с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 87.

методологии, то есть Мейерхольд, обращаясь к Востоку, опирался на знакомый нам уже механизм работы с традиционными формами культуры — механизм стилизации.

Такой подход применительно к архитектонике художественного произведения режиссер обосновывал следующим образом: «В законах композиции разных искусств, несмотря на различие фактур, есть много общего. Если я буду изучать законы построения живописи, музыки, романа, то я уже не буду беспомощен и в искусстве режиссуры»⁴¹⁸.

На прямые связи между монтажными структурами и особенностями японской культуры (письменностью, поэзией, изобразительным и сценическим искусством) указывал С. М. Эйзенштейн⁴¹⁹.

В продолжении данной логики можно сказать, что с точки зрения драматургии мейерхольдовского спектакля особый интерес представляет сфера классической японской литературы, где разрабатывались специфические вопросы композиции. Воспользуемся фундаментальными работами Н. И. Конрада, чтобы привести несколько примеров. Вот первый из них:

«<...> китайско-японская поэтика знает <...> прием объединения всех элементов произведения в одно неразрывное целое. Прием этот технически именуется *гарю-тэнсэй*, что значит буквально “поставить зрачок дракону в глаз”. Такое образное наименование имеет в виду тот случай, когда автор, заканчивая свое произведение (или его часть, или даже абзац), бросает последний, но уже все освещающий луч на построенное здание. Высказывается последняя яркая мысль, дается последний отчетливый образ, говорится последнее выразительное слово, — и это должно заставить все, бывшее до сих пор неясным и туманным, сразу ярко заблестеть»⁴²⁰.

⁴¹⁸ Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 295.

⁴¹⁹ См., напр.: Эйзенштейн С. М. За кадром // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 283, 286–289, 294–296.

⁴²⁰ Конрад Н. И. «Ходзёки» // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978. С. 200.

Если взглянуть на этот текст как бы глазами Мастера, то станет совершенно очевидно — здесь режиссер увидел бы конструктивный принцип, близкий его собственному пристрастию к эффектным и эффективным концовкам как всей вещи, так и отдельных ее фрагментов — в полном соответствии с техникой хорошо сделанной пьесы.

Два других примера связаны с особенностями японской поэтики, позволяющей превращать произведение, составленное, казалось бы, из автономных отрывков, в целостную в структурном отношении вещь.

Повесть «Исэ-моногатари» включает в себе 125 фрагментов, каждый из которых совершенно закончен в своих пределах и не зависит от других. На первый взгляд создается впечатление, что последовательность составляющих текст повести отрывков может быть какой-угодно. Но это не так, ибо единство произведения устанавливается на основе мотивно-тематической структуры:

«Повесть — музыкальная пьеса, написанная на одну тему, с ее сложной и разнообразной разработкой. Основная тема — любовь с ее неисчерпаемой многогранностью; литературная композиция произведения — словесно-образная разработка этой темы; сюжет, элементы повести — избранная форма, как в музыке, и т.д., т.е. нечто, устанавливающее границы и пределы, а также внешние контуры разработки; и, наконец, побочные темы, иногда контрапунктирующие, иногда звучащие как бы самостоятельно, — темы природы, дружбы. Такова канва “Исэ-моногатари”».

Очень сложна <...> разработка первой основной темы. Перечитывая все произведение, находишь всевозможные ее модификации. Главнейшими из них приходится считать темы: 1) любовного счастья, 2) разлуки, 3) любовной жалобы, 4) любовной тоски, 5) отчаяния, 6) любовного беспокойства, 7) любовных мечтаний, 8) любовного объяснения, 9) любовного оправдания. Подавляющее большинство отрывков с легкостью распределяется по этим именно рубрикам. Но каждая из них, этих производных тем, в свою очередь может расчленяться на целый ряд оттенков: то это счастье простое и ничем не омраченное, с одним лишь стремлением удержать

его как можно долее — первая модификация; то оно сопряжено с легким опасением за судьбу этого переживаемого наслаждения — второе изменение <...>. Тема разлуки может быть осложнена мотивами упрека, укора по адресу милой или милого <...>, а то и проникнута какой-то горечью <...>; впрочем, нередко и в разлуке блистает надежда на радостную встречу»⁴²¹.

Перед нами — одна из разновидностей полифонного монтажа, примененного за тысячу лет до появления монтажного кино.

В романе «Гэндзи-моноготари» использован другой композиционный ход:

«Автор, складывая сюжет какой-нибудь главы, прибегает большей частью к такому приему: он оставляет не завершенным окончательно какой-нибудь дополнительный мотив, который и перебрасывает мост к последующему <...>. Глава II (“Хахакиги”), повествующая о связи Гэндзи с Уцусэми, оставляет неразрешенным дополнительный мотив: неудовлетворенность Гэндзи. Этим заканчивается глава, причем следующая — глава III (“Уцусэми”) начинается именно с описания этой неудовлетворенности, явившейся поводом к последующему развитию новой ситуации, характерной именно для данной главы, — мимолевой связи Гэндзи с Новика-но-оги»⁴²².

Описанный прием может рассматриваться как аналог принципам структурирования драматургического материала, которые были предложены С. М. Третьяковым, имевшим тесные связи с Дальним Востоком и Китаем. Третьяков делил произведение на фрагменты — «звенья»: «<В пьесе “Рычи, Китай!”> два основных места действия — империалистическая [канонерка] “Кокчефер” и китайский берег — определили собой звеньевое построение пьесы, заключающееся

⁴²¹ Конрад Н. И. «Исэ-моноготари» // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. С. 164.

⁴²² Конрад Н. И. «Гэндзи-моноготари» // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. С. 179.

в том, что эпизоды как бы заходят концами друг за друга. С парохода рассматривают в бинокль сцену утопления Холея, в то время как в следующем звене до этого момента пройдет достаточное количество времени»⁴²³. Параллельность двух пространств и наличие, соответственно, двух параллельно протекающих времен — позволяли создать единство дискретности-непрерывности описываемых событий, а также — устойчивости-вариативности изображаемой картины.

⁴²³ Третьяков С. М. Звенья // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! — Противогазы — Рычи, Китай! Статьи, воспоминания. С. 67–68.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ДРАМАТУРГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО СПЕКТАКЛЯ: МЫСЛЬ, ЗРИТЕЛЬ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Разговор о том, как предложенный в настоящем исследовании механизм построения драматургии мейерхольдовского спектакля работает в рамках той или иной модификации композиционных решений Мастера, взятых как целое, имеет смысл начать с постановок, которые, казалось бы, не имеют прямого отношения к изучаемому здесь предмету. Речь идет о спектаклях 1923 года «Доходное место» и «Озеро Люль», осуществленных Мейерхольдом в Театре Революции. В этих постановках драматургическая конструкция пьес, составляющая основу соответствующих спектаклей, не подвергалась трансформации — фрагментарная структура «Озера Люль», к примеру, уже была заложена в пьесе А. М. Файко.

Дело заключается в том, что некоторые из персонажей указанных постановок являются носителями мотива, на первый взгляд, неожиданного для творчества Мейерхольда. В качестве такого мотива или темы выступает желание *просто жить, существовать* — жить, любить, работать. Иногда — еще и творить, но прежде всего — просто жить. Подобный экзистенциальный мотив отнюдь не противоречит общим установкам художественного мира режиссера, потому что речь идет не об экзистенциализме как направлении в искусстве, а о ключевой мировоззренческой проблеме: о тотальной *смыслоутрате* — утрате человеком смысла своего личного существования — утрате, связанной с ницшеанской смертью бога. В сценическом искусстве Мастера 1920–1930-х годов желание его героев жить, любить, работать — выступает вариантом основной, как представляется, темы творчества Мейерхольда: темы противостояния человека и судьбы, ибо в указанный временной период человеку порой не дано даже этого — возможности просто жить.

Б. В. Алперс трактовал жанр мейерхольдовского «Доходного места» как «романтическую драму, повествующую о судьбе двух молодых влюбленных — Жадова и Полины, идущих в жизнь, взявшись за руки, словно дети, с чистым сердцем, светлыми надеждами и мечтаниями, и обреченных на нравственную гибель в черном мире мещан, стяжателей, плутов, моральных растлителей». Жадов и Полина, иными словами, имели несчастье не вовремя родиться, а современность спектакля Мастера, по мысли Алперса, заключалась в том, что за катастрофой, постигшей Вышневецкого и Юсова, «просвечивала историческая гибель всей старой чиновной России», то есть в «Доходном месте» Мейерхольд «создавал одну из многих своих композиций на тему крушения старого мира»⁴²⁴.

Даже если сосредоточиться только на Жадове и Полине, то и тогда — не все так просто в постановке Мастера, особенно — в связи с проблемой *современности* звучания мейерхольдовского спектакля.

М. И. Туровская писала о Жадове: «Мейерхольду было важно показать в нем героя Островского и современного человека в одном лице — человека из зрительного зала. Это при возобновлении (А. Д. Поповым в 1932 году. — А. Р.) гораздо больше удалось Т. Соловьеву, чем молодому А. Горскому»⁴²⁵.

Действительно, А. С. Горский, по свидетельству Б. В. Алперса, — «молодой актер с бедной исполнительской техникой и мало интересный по своим внутренним данным»⁴²⁶, но и благодаря его игре, как вспоминал Э. П. Гарин, Жадов был «симпатичен и привлекателен»⁴²⁷. Можно, думается, согласиться с таким мнением В. А. Максимовой: «Мейерхольду, пожалуй, достаточно, чтобы Жадова играли не героем, — просто молодым человеком, юношей честным и чистым, мечтающим по-юношески самоотверженно, влюбленным первый раз в жизни». Мейерхольдовский Жадов не обладал бойцовскими качествами, но и назвать его слабым вряд ли было бы правильным: «В слезах Жадова в трактирной сцене

⁴²⁴ Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 1. С. 292.

⁴²⁵ Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. М., 1981. С. 41.

⁴²⁶ Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 1. С. 292.

⁴²⁷ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 67.

режиссер ощущал не слабость, а тоскливое удивление молодой души перед жестокостью и грязью мира»⁴²⁸.

Б. В. Алперс писал о Полине в исполнении М. И. Бабановой: «Два мира ведут борьбу в душе бабановской героини»⁴²⁹. То же самое можно сказать и о Жадове. Только и при разговоре о Полине, и в случае с Жадовым — необходимо говорить о других двух мирах, отличных от тех, что предложил Алперс.

Мейерхольдовские влюбленные *двойственны, амбивалентны* — они и часть окружающего их мира Вышневецкого, Юсова, Кукушкиной, Юленьки, Белогубова; и одновременно, в соответствии с романтической логикой, — плохо совместимы со своим банальным окружением.

Жадов легко ломается под напором упреков жены и ее требований жить как все, но режиссером ему дарована надежда: Жадов интерпретирован Мастером как юноша в процессе личностного становления, духовного роста, отсюда и финальный монолог давался режиссером в виде нескольких стадий мучительных размышлений молодого человека. Это выглядело, по воспоминаниям М. И. Бабановой, следующим образом: «Мейерхольд разбил <...> монолог на несколько кусков. Произнеся один кусок монолога, актер уходил, но тут же возвращался, как бы вспомнив, что он не сказал что-то важное, затем, сказав тоже небольшой кусок, опять уходил и снова возвращался, и с каждым возвращением — возрастал невольно, физически темп и рождал в актере необходимый темперамент. Длинный монолог превращался в блестящую импровизацию Жадова»⁴³⁰.

В еще большей степени, нежели Жадову, двойственность, амбивалентность была присуща образу бабановской Полины. М. И. Туровская писала о Бабановой: «Ей ли не сыграть простодушия, с каким Полинька выговаривает все “тайны” своего бесприданничества; и выученного маленькогоголоска примерной девочки; и милого лепета любви; и естественного,

⁴²⁸ Максимова В. «Доходное место» в Театре Революции // Вопросы театра: Сб. статей и материалов. М., 1967. С. 50.

⁴²⁹ Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 1. С. 293.

⁴³⁰ Бабанова Мария. Островский в моей жизни // Театр. 1973. № 4. С. 12.

твердого практицизма маменькиной дочки»⁴³¹. Героиня Бабановой балансировала на грани причастности-непричастности к миру *пошлости*.

В годы появления «Доходного места» мир, о котором мы ведем речь, часто называли миром мещанства, что, на наш взгляд, не есть вещи совпадающие и тем более тождественные. Вот как исполнение актрисой роли Полины выглядело *лексически* с точки зрения А. А. Гвоздева: «Играя мещанскую “дурочку” и разоблачая своей игрой весь мирок мещанской затхлости и косности, расцветающий в доме Кукушкиной, Бабанова оставляет за Полиной какое-то зерно здоровой человечности, сдавленное окружающей средой, но способное на развитие. Отсюда становится понятным, почему умный Жадов увлечен ею. <...> за ней сохраняется способность сказать простое и искреннее слово любви»⁴³².

Бабановская Полина стояла любви Жадова, ибо она, добившись от мужа обещания жить как все, интуитивно чувствовала, что поступила по отношению к Жадову нехорошо: «Сколько непритворного испуга и тревоги выражали глаза Полины — Бабановой, когда она слушала его горестный монолог о погибших мечтаниях юности. До нее не доходил прямой смысл его слов. Но какая-то душевная боль за своего бедного Жадова слышалась в ее голосе, когда она обращалась к нему с заключительными репликами в финале акта»⁴³³.

Необходимо сразу оговорить, что в дальнейшем мы будем избегать употребления слова «мещанство», ибо есть основания полагать, что тема *разоблачения* мещанства в творчестве Мейерхольда отсутствует. В связи с образом Полины из «Доходного места» это особенно очевидно, доверимся свидетельству М. И. Бабановой об упомянутом качестве сценического искусства мастера: «Я ведь не разоблачала этот мещанский быт — просто играла, — и он не требовал ничего другого. Потом даже хвалил»⁴³⁴. В желании молодой женщины иметь бархатное платье Мейерхольд не видел ничего пре-

⁴³¹ Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 43.

⁴³² Гвоздев А. На спектаклях Театра Революции. «Доходное место» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 104.

⁴³³ Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 1. С. 294.

⁴³⁴ Цит. по: Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 43.

досудительного, более того — Мастер тут если и занимался «разоблачением», то негодование его было направлено на положение дел, когда для человека даже такая малость, как платье бархатное, оказывалось недоступным. Приведем следующее высказывание Б. В. Алперса: «Реплика Полинки в разговоре с сестрой о платьях, когда Бабанова со слезами в голосе повторяет слово “бархатное”, неизменно вызывала взрыв веселого сочувственного смеха в зрительном зале»⁴³⁵. Подлинное страдание бабановской Полины по поводу платья и впрямь немного смешно, и все же — смешно *сочувственно*, а по сути дела — весьма и весьма грустно.

В спектакле «Список благодеев», поставленном Мейерхольдом по одноименной пьесе Ю. К. Олеши в 1931 году, платье — серебряное платье — выступало одним из предметов, на которые опиралась интрига, и в этом качестве имело важное конструктивное значение в построении сюжета. В третьем эпизоде, получившем соответствующее название — «Серебряное платье», Мастер соединил два параллельных действия. Елена Гончарова увлеченно примеряла подаренное ей портнихой Трегубовой платье, предназначенное для бала артистов, куда получила приглашение оказавшаяся в Париже русская актриса. (На самом деле, согласно комментариям В. В. Гудковой, «Трегубова — парижская пласьержка, торгующая модельными платьями вразнос, из чемодана, в отелях Парижа»⁴³⁶, что не меняет сути дела.) Подарок был сделал Трегубовой отнюдь не бескорыстно, но по настоятельной просьбе редактора белоэмигрантской газеты Татарова, близкого друга портнихи. Примерка, проходившая при активном участии Трегубовой и ее горничной, должна была отвлечь Гончарову от Татарова, который в это время добрался до дневника Елены, где перечислялись благодеев и злодеи советской власти. Список последних и нужен был газетному редактору для публикации. Появление в печати списка злодеяний лишило бы Гончарову возможности вернуться на родину. Смысл запараллеливания действия в эпизоде «Серебряное платье» как раз и заключался в том, что совершенно

⁴³⁵ Цит. по: Там же. С. 44.

⁴³⁶ Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеев». М., 2002. С. 360.

ничего не подозревающая Елена была увлечена примеркой, а в это время совершался один из важнейших поворотов в ее судьбе. Сохранились воспоминания М. Ф. Сухановой, в которых подробно описано, как тщательно и с огромным количеством деталей и подробностей Мейерхольд выстраивал указанную сцену, показывая рисунок игры не только для Гончаровой — З. Н. Райх, но и для Трегубовой — В. Ф. Ремизовой. «Этой портнихе нужно было так ловко все устроить, чтобы Татаров мог выкрасть дневник и вырвать те страницы, где был “список благодеяний”, нужно было завернуть платье и с помощью горничной (А. Атьясова) выпроводить Елену Гончарову, восхищенную платьем и забывшую тут свой чемоданчик с дневником»⁴³⁷. Героиня Райх уехала из Советского Союза, где уже успела познакомиться со всеми прелестями такого явления, как тотальный дефицит, ставший следствием конца новой экономической политики и наступления социализма по всему фронту. Но и в капиталистическом Париже платье, необходимое для появления на балу, столь же мало доступно актрисе-эмигрантке. Память Ю. К. Олеша зафиксировала такой эпизод, связанный с постановочной работой Мейерхольда над «Списком благодеяний»: «Во время репетиций он вдруг сказал мне шепотом на ухо: “Это — Золушка”. То есть он увидел в моем замысле то, что ускользало от меня самого»⁴³⁸. Иными словами, Мастер в сценическом изложении истории Елены Гончаровой активно протраивал известный сказочный сюжет, только протраивал его — в трансформированном виде: современная Золушка получала и приглашение на бал, и даже приличествующее случаю платье (правда, вовсе не от доброй феи); но ни встретить своего принца, ни обрести счастья — ей не было суждено.

Заметим, что даже в такой, казалось бы, антимещанской пьесе, как «Клоп» В. В. Маяковского, «обывателиус вульгарис» Присыпкин — образ не вполне однозначный. С одной стороны, направление мыслей Пьера Скрипкина справедливо увязывается Олегом Баяном с понятием «пошлость»

⁴³⁷ Суханова М. Искусство преображения // Встречи с Мейерхольдом. С. 435–436.

⁴³⁸ Олеша Юрий. Любовь к Мейерхольду // Встречи с Мейерхольдом. С. 362.

(I)⁴³⁹, но с другой — Присыпкину в пьесе дана и лирическая нота, выражающая страдание (IX) от несовместимости индивидуальных устремлений человека (пусть и самого низкого, банального, грубого) и господствующих в обществе будущего социальных установок. Представляются показательными изменения, что намеревался внести Мастер вместе с группой таких лиц, как Н. Н. Асеев, Л. Ю. Брик, О. М. Брик, В. А. Катанян, А. В. Февральский и др., в пьесу Маяковского при подготовке второй — в конечном счете так и неосуществленной — редакции «Клопа», намечавшейся к постановке в 1936 году под названием «Феерическая комедия». Согласно «Стенограмме совещания о переработке феерической комедии В. В. Маяковского “Клоп”» от 9 февраля 1936 года перечисленные выше лица, принимавшие участие в заседании, преследовали по отношению к изображенным в пьесе картинам будущего две взаимосвязанные задачи.

Первая из них — добиться, чтобы «Присыпкин нигде не находил сочувствия». Имеется в виду сочувствие публики, ибо, по свидетельству Катаняна: «Всегда было сочувствие зрителя к Присыпкину. Всегда, когда человек скучает, — сочувствуют ему». А Присыпкин скучал в обществе будущего, причем, по мнению зрительного зала, имел на то основания: «Когда Присыпкин говорит: “Я же не для того размерз, чтоб вы меня теперь засушили”, — публика всегда ему здесь сочувствовала, так как развлечения, которые ему предлагает Зоя Березкина, не очень-то увлекательны».

Сочувствие к Присыпкину прямо соотносится с двойственностью изображения будущего в пьесе Маяковского: с одной стороны — дифирамба, с другой — ирония. Соответственно — второй задачей, поставленной совещанием, было намерение устранить иронию по отношению к будущему, насытив его «конкретным положительным содержанием»⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Здесь и далее ссылки на пьесы даются в круглых скобках непосредственно в тексте: римскими цифрами указывается номер акта, действия, картины; арабскими — номер явления, сцены, картины (если последняя входит в состав акта или действия).

⁴⁴⁰ Стенограмме совещания о переработке феерической комедии В. В. Маяковского «Клоп». 9 февраля 1936 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 289, 288, 282.

В дальнейшем вместо понятия «мещанство» мы будем употреблять другое понятие — «пошлость». Мещанин или обыватель — человек, лишенный общественного кругозора, живущий мелкими, личными интересами. В центр внимания здесь положена оппозиция «общественное — личное», причем все, что связано со сферой общественного, считается широким и крупным, то есть положительным и достойным, а сфера личного — полагается узким и мелким. Такого рода представления хорошо согласуются с концепцией театра Мастера как театра социальной маски, но плохо укладываются в рамки романтических представлений, близких Мейерхольду-символисту, — представлений, согласно которым личное, индивидуальное, единичное ставится выше общественного, массового, коллективного.

С точки зрения символистской концепции творчества режиссера художественный мир спектаклей Мастера 1920–1930-х годов значительно лучше согласуется с понятиями «пошлость» и «пошлый». Пошлый — это, во-первых, низкий, ничтожный в нравственном отношении; во-вторых — неоригинальный, надоевший, избитый, банальный; в-третьих — безвкусно-грубый. Иными словами, мы имеем дело с оппозициями «высокое — низкое», «оригинальное — банальное», «изящное, утонченное — безвкусное, грубое».

Соответственно и два мира, что борются, по мнению Б. В. Алперса, в душе бабановской Полины, можно трактовать следующим образом — как столкновение высокого и низкого, оригинального и банального, изящного и безвкусного, утонченного и грубого. Важно подчеркнуть, что подобная *двойственность* человеческой природы всегда актуальна и современна, в том числе — и в эпоху героев А. Н. Островского, и во времена 1920–1930-х годов.

Двойственностью — принадлежностью к миру пошлости и одновременно стремлением вырваться за его пределы — обладала другая героиня М. И. Бабановой — Жоржетта Бьенеме⁴⁴¹ из мейерхольдовского «Озера Люль». В пьесе А. М. Файко

⁴⁴¹ В пьесе А. М. Файко фамилия героини дается в следующем написании: Бьенэмэ. — См., напр.: Файко А. М. Театр. С. 7. Но мы используем другой вариант — тот, что приведен в статье Б. В. Алперса «Бабанова и ее театральное время». — См.: Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 1. С. 296.

эта певичка — воплощение пошлости: жадна, завистлива, зла, беспринципна, бесчестна. Но при соединении персонажа Файко с артистической индивидуальностью Бабановой роль Бьенеме в спектакле Мастера обрела дополнительные качества. Б. В. Алперс писал, что «у бабановской героини было подлинное призвание к искусству». В сценической версии «Озера Люль» Бьенеме «превосходно танцевала эстрадные танцы», пела «фривольные песенки с удивительным изяществом и тонкой фразировкой». К тому же у нее «была нежная лирическая душа»: она, сколько хватало сил, пыталась помочь Витковскому, которого «преданно любила». В мейерхольдовском «Озере Люль» такая героиня никому не была нужна: «никто из людей, окружавших бабановскую Бьенеме, не замечал ни ее талантов, ни ее очарования, ни ее верного сердца». При этом тема ненужности таланта в окружающем бабановскую героиню мире сочеталась с мотивом стойкости в противостоянии обстоятельствам жизни, ибо «Бьенеме не сдавалась», потому что «верила в свою звезду». Здесь, как и в небольшой бессловесной роли, исполненной Бабановой в спектакле «Д. Е.», — роли «белокурой девушки в цилиндре, танцующей непристойный танец в берлинском ночном кафе», двойственность, амбивалентность образов бабановских героинь позволили Алперсу говорить о драматической теме невостребованности человеческого таланта и о человеческой трагедии, — ощущение последней возникало «от контрастного сочетания самого танца, чувственного по ритму и пластическому рисунку, и той целомудренной чистоты, с какой танцовщица исполняла его рискованные па»⁴⁴².

В лице Антона Прима из пьесы А. М. Файко «Озеро Люль» сюжетный мотив — желание просто жить, существовать — соединился с традиционной для театра Мейерхольда фигурой *авантюриста*, вынужденного, дабы физически выжить, *лабиринтировать* между различными противоборствующими силами. Это, с одной стороны, бывшие товарищи по революционной борьбе, и с другой — сильные мира сего: Ида Ормонд, Бульмеринг младший и Натан Крон, для каждого из которых Прим — всего лишь разменная карта в их собственной игре.

⁴⁴² Там же. С. 296–297.

Кредо Антона Прима, вышедшего на свободу после трехлетнего пребывания в тюрьме в качестве политзаключенного, выражено в мелодраме А. М. Файко следующей репликой: «Надо жить <...>. Ведь жизнь — это все. Ведь ничего нет, кроме вот этой жизни» (IV, 3). С. И. Прокофьев писал в рецензии на мейерхольдовский спектакль: «Герой мелодрамы, перебежчик из лагеря революции в лагерь прямых ее врагов — капиталистов, упоенный порочными и неотразимо влекущими страстями большого города, жадно глотает жизнь, наполненную женской любовью, богатством и честолюбием»⁴⁴³.

Но отдаться всем перечисленным соблазнам жизни Приму не так-то легко, ибо он находится под присмотром прежних своих единомышленников, изображенных экстремистами самого крайнего толка и готовых ликвидировать любого при первом же подозрении в измене. Ю. В. Соболев пронизательно заметил сходство тактики агентов революции из пьесы Файко, шпионящих друг за другом, с замашками героев Ф. М. Достоевского из романа «Бесы»: «“Озеро Люль” заставляет вспомнить о тех “пятерках”, действующих по таинственным инструкциям, которые насаждает Верховенский. А разве не в таком плане работают люди с Озера Люль? Разве не получают они таких же секретнейших инструкций, какие сочинялись Липутиными и Верховенскими?»⁴⁴⁴. В этих условиях Антону Приму постоянно приходилось убеждать своих бывших соратников в том, что он является одним из «наших».

В критических отзывах на постановку Мастера отмечалось, что ведущими чертами в игре Б. С. Глаголина, исполнителя роли Антона Прима, являются истеричность и неврастеничность. Например, у Х. Н. Херсонского находим такое высказывание: «Напрасно Б. Глаголин усиленно неврастенически *страдает*, экзальтированно декламирует, смахивая немного на сумасшедшего. Хлестаков должен быть легче, глупее, непосредственнее (курсив мой. — А. Р.)»⁴⁴⁵. О том, каким должен быть Хлестаков с точки зрения Мейерхольда, речь

⁴⁴³ Прокофьев С. Театр Революции. «Озеро Люль» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 111.

⁴⁴⁴ Соболев Юрий. Комментарий к московским спектаклям // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 115.

⁴⁴⁵ Херсонский Х. «Озеро Люль» в Театре Революции // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 110.

впереди, но здесь важно подчеркнуть, во-первых, увязанность авантюриста Прима с фигурой Хлестакова, а во-вторых — тот факт, что герой Глаголина — страдает, действительно страдает (напрасно или нет — это уже другой вопрос). В двойственности облика стремящегося выжить любой ценой авантюриста, в амбивалентности Антона Прима, одновременно соединяющего в себе высокое и низкое, притягивающее и отталкивающее, утонченное и грубое — и т.д. и т.п., во многом заключен, на наш взгляд, секрет того обстоятельства, что среди всех исполнителей ролей в мейерхольдовском спектакле «наибольшей выразительности достиг Б. С. Глаголин», сыграв Антона Прима «*театрально* выразительно и *театрально* эффектно»⁴⁴⁶.

Завершая предварительный разговор о сюжетном мотиве — желании просто жить, существовать, обратим внимание на сходство жизненных установок Антона Прима и Подсекальниковца из так и не поставленной Мейерхольдом пьесы Н. Р. Эрдмана «Самоубийца» — вот реплика Семена Семеновича: «<...> я хочу жить. <...> Как угодно, но жить. <...> Товарищи, я не хочу умирать: ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну. <...> прошу я немногого. Все строительство наше, все достижения, мировые пожары, завоевания — все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, только тихую жизнь и приличное жалованье» (V, 6).

Прежде чем развивать далее указанный мотив, сначала необходимо отработать более простую тему — проанализировать драматургическую структуру, представляющую собой *цепочку эпизодов*, на материале двух спектаклей — «Земля дыбом» и «Д. Е.».

⁴⁴⁶ Соболев Юрий. Комментарий к московским спектаклям // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 116–117.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ЦЕПОЧКА ЭПИЗODOB

В качестве литературной первоосновы будущего сценического текста «Земли дыбом» была избрана пьеса французского писателя Марселя Мартине «Ночь» в переводе С. М. Городецкого. Это литературное произведение обладало рядом драматургических свойств, как приемлемых с точки зрения принципов театральной методологии Мастера, так и настоятельно требовавших решительной переработки текста. Вот что сказано А. В. Февральским по этому поводу: «Действие пьесы, написанной белыми стихами, происходит в обстановке возникновения и поражения солдатского восстания в эпоху империалистической войны, на фоне разорения крестьянства в результате войны. Неорганизованность восставших приводит к крушению революции. Пьеса представляла интерес как материал для создания революционного спектакля, но ее мрачный колорит, тягучая риторика и слабое построение действия расхолаживали и Мейерхольда, и коллектив»⁴⁴⁷. «Ночь» по предложению Мастера была переработана С. М. Третьяковым.

Перестройка текста, как отмечал сам автор «оформления пьесы» (то есть — нового драматургического оформления), производилась «в тонах героического агитплаката с осуществлением максимума действенности»⁴⁴⁸. Черты агитплаката проявили себя, прежде всего, в броских названиях, которые Третьяков дал каждому из восьми эпизодов нового текста пьесы: «Долой войну!», «Смирно», «Окопная правда», «Черный интернационал», «Вся власть советам!», «Нож в спину революции», «Стригут баранов», «Ночь». Агитационная природа будущего спектакля давала о себе знать и в том, что каждая из указанных сцен была законченным и автономным

⁴⁴⁷ Февральский А. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! — Противогазы — Рычи, Китай! Статьи, воспоминания. С. 189.

⁴⁴⁸ Цит. по: Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 112.

элементом действия. Вот как оценивал данное качество архитектуры «Земли дыбом» С. С. Мокульский в рецензии на постановку Мастера: «Разбив пьесу на несколько частей, он (Мейерхольд. — А. Р.) посвятил каждую часть развитию какого-либо агитационного лозунга («Вся власть советам», «Долой социал-предателей» и т. п.). Эти лозунги слышатся со сцены, они мелькают на световой рекламе в зрительном зале. Таким путем создается определенное настроение спектакля-митинга, чему соответствует также ряд сценических моментов пьесы (митинг, убийство пролетарского вождя, траурное шествие с его телом)»⁴⁴⁹. Фрагментарная структура, внесенная в драматургическую конструкцию «Земли дыбом», уравнивалась в соответствии с требованием *максимума действительности* тем, что в переработанном тексте *интрига* была, по определению Третьякова, «по возможности подчеркнута»⁴⁵⁰.

Основной принцип чередования эпизодов при соединении их в последовательную цепочку — *контраст*. А. А. Гвоздев писал об этом следующее: «<...> спектакль проводил деление на два плана: враги пролетариата — император, генералы, священник, соглашатели — изображались в образе яркой сатиры, приближавшейся к буффонаде, в то время как пролетарские персонажи выступали в приемах лаконичного реализма, своей простотой усиливавшего пафос их героической борьбы»⁴⁵¹. Два указанных плана, как вспоминал Э. П. Гарин, давались таким образом, что действие в героических тонах «*перемежалось* буффонно-гротесковыми сценами (курсив мой. — А. Р.)»⁴⁵². Через контраст пафоса и буффонады, героики и балаганной бравады, возвышенного и низменного, трагического и комического, грустного и смешного — задавался ритм развертывания сюжета спектакля и осуществлялись принципы взаимодействия сцены и зрительного зала, которые мы рассмотрим на двух примерах.

⁴⁴⁹ Мокульский С. «Земля дыбом» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 91.

⁴⁵⁰ Цит. по: Февральский А. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! — Противогазы — Рычи, Китай! Статьи, воспоминания. С. 190.

⁴⁵¹ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 35.

⁴⁵² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 62.

В качестве первого — используем многократно описанный в различных воспоминаниях⁴⁵³ эпизод, где император (эту роль исполнял В. Ф. Зайчиков) отправлял естественные физиологические надобности, спровоцированные сильным испугом. В версии М. И. Жарова сцена разыгрывалась следующим образом: «Под конструкцией, которая была похожа на основание Эйфелевой башни, была подвешена маленькая площадка, на которой появлялся император в мундире и при регалиях со всей своей свитой. У императора вдруг схватывал живот. Он делал жест, ему приносили ведро с огромным вензелем двуглавого орла, и император тут же, повернувшись спиной к публике, садился на ведро под звуки духового оркестра, который в этот момент исполнял “Боже, царя храни”. Свита брала под козырек. В зрительном зале раздражался шквал. Весь зал ахал»⁴⁵⁴. В варианте, оставшемся в памяти Л. Н. Свердлина, несчастье, произошедшее с императором, выглядело так: «Во время побега с ним случилась “медвежья болезнь”, и срочно требовался урыльник. И вот он садился в трико на этот самый урыльник, спиной к зрительному залу, и в это время сверху спускался плакат: “Царствуй на страх врагам”, написанный золотыми буквами. Спускался этот плакат в темноте, потом давали освещение, и он поднимался. Император убежал за ширму, а горшок передавали из рук в руки от высшего звания к низшему. Ритуал завершался солдатом, который опрокидывал горшок в ведро и уносил за кулисы. Сцена эта проходила под гром аплодисментов»⁴⁵⁵.

Неимоверный успех, неизменно сопровождавший рассматриваемую нами сцену, во время репетиций, то есть на стадии подготовки спектакля — отнюдь не был очевиден, или, по крайней мере, был очевиден далеко не для всех. Во что вспоминал И. В. Ильинский по поводу эпизода с горшком для отправления естественных надобностей: «Не очарованный этой выдумкой Мейерхольда, я нетерпеливо ждал первого спектакля, гадая, как отнесется к этому эксперименту зритель. Я не

⁴⁵³ См., напр.: Каширина-Иванова Т. Неустанные поиски // Встречи с Мейерхольдом. С. 232.; Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 263.

⁴⁵⁴ Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. М., 1967. С. 179.

⁴⁵⁵ Свердлин Л. Н. Воспоминания // Лев Свердлин: Статьи. Воспоминания. М., 1979. С. 200.

исключал возможности свиста и скандала. Каково же было мое удивление, когда я услышал гром аплодисментов, как только Зайчиков — император уселся на горшок. Как, однако, хорошо, подумал я, Мейерхольд знает публику!»⁴⁵⁶.

Аттракционная природа сцены с «медвежьей болезнью» императора не вызывает сомнения, отсюда и ее стабильный успех у зрителей. Мейерхольд действительно хорошо знал законы восприятия, и потому *агрессивная манера* взаимодействия с публикой в его постановке была свойственна не только для буффонных сцен — по той же логике выстраивались и фрагменты героико-патетические.

Второй из предлагаемых нами примеров — именно такой. В воспоминаниях И. В. Ильинского есть описание эпизода из «Земли дыбом», который произвел на него сильное впечатление:

«Герой пьесы умирает. Медленно на сцену, под монотонный шум мотора въезжает грузовик. Пауза. Близкие прощаются с телом покойного; гроб устанавливают на грузовик. Тихо работает в паузе мотор, как бы заменяя скромным своим шумом траурную музыку. Последнее прости. Грузовик медленно трогается с места, мотор меняет ритм, и грузовик исчезает со сцены с ревом мотора, который, удаляясь, еще некоторое время слышен за сценой. Провожавшие застыли на месте. На этом заканчивается эпизод, а этот впечатляющий звук мотора еще долго остается в ушах захваченного драматизмом сцены зрителя. Сам по себе натуралистический прием — въезд на сцену настоящего грузовика — мастерством и силой *художника-режиссера*, использовавшего разные ритмы движения грузовика и шума мотора, приобрел властное воздействие на зрителя»⁴⁵⁷.

О том, насколько сильным было указанное властное воздействие на публику, мы можем судить на основе другого описания того же эпизода, сохранившегося в воспоминаниях Л. Н. Свердлина: «Командира несут в красном гробу, кладут на открытую машину, справа и слева становятся солдаты.

⁴⁵⁶ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 252.

⁴⁵⁷ Там же. С. 252–253.

Машина спускается вниз по трапу и проезжает через зрительный зал под звуки траурного марша. Несмотря на то, что машина пыхтела и дымила, эта сцена создавала такую атмосферу, что весь зрительный зал вставал, и у многих появлялись на глазах слезы»⁴⁵⁸.

В литературе о Мейерхольде принято противопоставлять пьесу М. Мартине «Ночь» и спектакль «Земля дыбом», поставленный Мейерхольдом на основе перестроенного С. М. Третьяковым текста начального литературного материала. В воспоминаниях А. В. Февральского, например, сказано следующее: «Мейерхольд на репетициях и в беседах не высказывал прямо своего отношения к ней (пьесе Мартине. — А. Р.), но однажды, когда я провожал его домой, он, не сдержавшись, сказал в сердцах: “Эта пьеса — сволочь” (так и сказал “сволочь”, будто речь шла о человеке), “я ее ненавижу”. “Зачем же вы ее ставите?” — спросил я. “Приходится!” Приходилось, потому что революционных пьес не было». Но, как упоминает тот же Февральский, переделку произведения французского драматурга приходилось ставить и еще по одной причине: ТИМ функционировал на правах трудовой артели, и «труднейшее материальное положение театра требовало как можно скорее выпустить премьеру» «Земли дыбом». По свидетельству Февральского, «несмотря на неблагоприятные условия, театр одержал полную победу» — «“Земля дыбом” имела огромный общественный успех»⁴⁵⁹, а значит — и кассовые поступления, вне которых ТИМ попросту не мог бы существовать в условиях новой экономической политики.

Действительно, «спектакль пользовался большим успехом у зрителей, прошел 95 раз и сошел со сцены только в 1925 г.»⁴⁶⁰. Но если обратиться к художественной стороне дела, то результаты работы Мастера в жанре агитпостановки не выглядят однородными.

Т. В. Каширина-Иванова вспоминала: «Исполнителям удаются только гротескно-комические персонажи. Романти-

⁴⁵⁸ Свердлин Л. Н. Воспоминания // Лев Свердлин: Статьи. Воспоминания. С. 200.

⁴⁵⁹ Февральский А. В начале двадцатых годов и позже // Встречи с Мейерхольдом. С. 194.

⁴⁶⁰ Ланина Т. В. Комментарии // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 544.

ческая героика звучит ходульно и фальшиво, а у некоторых исполнителей, вопреки режиссерской трактовке, бытово»⁴⁶¹. Есть все основания полагать, что и сам Мейерхольд, впервые программно выступив в «Земле дыбом» как «автор спектакля», ценил в своей постановке главным образом именно гротескно-комические сцены и эпизоды. Во всяком случае, для своего юбилейного вечера, состоявшегося 25 апреля 1926 года и посвященного пятилетию ТИМа, Мастер из сценической композиции, осуществленной на основе переработанного С. М. Третьяковым текста, выбрал четвертую картину — «Черный интернационал».

Названная картина завершала первое отделение юбилейного вечера, и значит, в соответствии с законами хорошо сделанной пьесы, должна была иметь ударный, «убойный» номер, который бы и составил эффектную концовку разворачивающегося зрелища перед перерывом. Четвертая картина «Земли дыбом» таким номером обладала — это был аттракцион с живым петухом в исполнении Э. П. Гарина, игравшего роль дурашливого повара.

Содержание картины «Черный интернационал», предшествующее появлению на сцене повара и петуха, весьма простое: на тачке вывозили засунутого в мешок императора, офицеры вытаскивали его из мешка, опознавали и отдавали честь. Далее следовал выход Гарина — выход, который на юбилейном вечере выглядел, согласно воспоминаниям артиста, следующим образом:

«В белом халате и колпаке, вооруженный огромным ножом, тащу я живого петуха, чтобы превратить его в варено. Я спотыкаюсь. Петух выскакивает из моих рук, и начинается комическая импровизация ловли. Петух был привязан за ногу на длинной черной нитке <...>.

Зрительный зал заполнен до отказа <...>. Боковым зрением ощущаю я савонаролов профиль Мейерхольда. Он сидит в хаосе подставных стульев справа от сцены.

Ловля петуха принимается зрителями великолепно. Петух, ослепленный прожекторами, останавливается. Я делаю

⁴⁶¹ Каширина-Иванова Т. Неустанные поиски // Встречи с Мейерхольдом. С. 232.

рывок, чтобы схватить его, но он вырывается из моих рук, неистово машет крыльями и нагло летит прямо в темноту зрительного зала — нитка оборвалась <...>.

И тут я становлюсь свидетелем неожиданной курьезности: с лицом, исполненным самоотверженной решимости, Мейерхольд, как выброшенный пружиной, вскакивает со стула, хватая за ногу летящего петуха, заправляет его под мышку и, с трудом пробираясь через сидящих вокруг зрителей, бесстрастной походкой слуги просцениума поднимается на сцену и передает петуха мне. Я беру петуха, тоже упрятываю под мышку и ухожу со сцены. Овация зрителей. Антракт. Настроение праздничное»⁴⁶².

В спектакле «Д.Е.», состоявшем из 17 эпизодов, на первый план, как и в «Земле дыбом», вышли сцены с ярко выраженным *аттракционным* характером. Вот описание одного из наиболее эффектных фрагментов постановки — эпизода гибели Европы — описание, которое дается в версии Э. П. Гарина:

«После гигантского взрыва свет включался, щиты (“движущиеся стены” — *les tours mobiles*. — А. Р.) начинали двигаться, лучи прожекторов обнаруживали Енса Боота (артист М. Терешкович), автора проекта гибели Европы, — люди гонялись за ним, прячущимся в лабиринтах движущихся стен, которые составляли все новые и новые комбинации, из которых с цирковой ловкостью выбирался Енс Боот. Но вот новый взрыв, и вслед за ним блестящий флик-фляк какого-то старика. <...> Этого старикана и его блестящий флик-фляк исполнял актер И. Коваль-Самборский»⁴⁶³.

Природа аттракционов определялась сюжетом и жанром постановки.

Согласно данным, почерпнутым из статьи А. В. Февральского «Д. Е.» («Даешь Европу!») 1924 года, литературный материал мейерхольдовского спектакля неоднократно подвергался переделкам: первый набросок сценария был

⁴⁶² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 102.

⁴⁶³ Там же. С. 93–94.

составлен М. Г. Подгаецким, затем — переработан драматургической группой режиссерского факультета Гэктемас им. Вс. Мейерхольда, а в процессе репетиций — менялся Мастером, режиссерами-лаборантами Н. Б. Лойтером и Н. В. Эчком, и снова — М. Г. Подгаецким⁴⁶⁴.

Сценарный план был составлен главным образом на основе трансформации сюжетов двух романов — это «Трест Д. Е.» И. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана.

Произведение Эренбурга имеет подзаголовок — «История гибели Европы» — и представляет собой фантастическую картину уничтожения европейской цивилизации, состарившейся и одряхлевшей.

Конструктивным стержнем романа выступает интрига, двигателем которой является игрок и авантюрист Енс Боот. Он перепробовал массу различных занятий — циркового артиста, натурщика, наемного танцора, партнерами которого выступали дамы старше сорока лет; принимал участие в боях первой мировой войны и в революционных событиях в России, штурмуя Кремль в Москве и сражаясь под Одессой в рядах армии Буденного; с началом новой экономической политики вышел из состава российской компартии и вернулся в страны буржуазной Европы, где занялся спекуляцией и к 1925 году невероятно преуспел, хотя и совершенно не нуждался в богатстве как таковом. И вот достигнув возраста Христа, Енс Боот обретает *смысл существования и жизненный азарт* в идее уничтожения европейской цивилизации, к которой он испытывает любовь-ненависть, словно к живому существу, ибо в воображении Енса Боота Европа ассоциировалась то с похищенной финикиянкой из древнего мифа (а сам он — с ее божественным похитителем), то с богатой и юной красавицей Люси Фламенго, некогда презрительно отказавшейся танцевать с нищим наемным танцором.

Средства на создание «Треста Д. Е.» — треста деструкции Европы — Енс Боот находит в США: деловой мир этой страны намерен защитить молодую и сильную американскую цивилизацию от болезней обветшавшего Старого

⁴⁶⁴ См.: Из статьи А. В. Февральского «Д. Е.» («Даешь Европу!») [не ранее ноября 1924 г.] // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. С. 218.

Света — в том числе и от болезней, связанных с идеями социальных преобразований революционным путем. Опираясь на американский капитал и используя традиционные противоречия между европейскими государствами, Енс Боот провоцирует развязывание военных действий, охватывающих весь континент и ведущихся с применением новейших средств массового уничтожения, включая и бактериологическое оружие (в ход идет, выражаясь современным языком, боевая проказа).

Подводя итог, можно сказать, что в художественной ткани романа И. Эренбурга идеи заката Европы О. Шпенглера тесно переплетены с иронически поданными мифологическими (сюжет похищения Европы) и фрейдистскими мотивами.

Фабульную основу романа Б. Келлермана «Туннель» составляет фантастическая история, которую и с сегодняшней точки зрения можно считать техногенной утопией, а именно — история прокладки туннеля через скальные породы, образующие дно Атлантического океана, чтобы связать железнодорожным сообщением Америку и Европу, Свет Новый и Свет Старый.

После переработки и трансформации тем и мотивов, сохранившихся в произведениях И. Эренбурга и Б. Келлермана, событийная сторона сюжета «Д. Е.» обрела черты ярко выраженной *социальной утопии*, которые в полной мере определялись духом эпохи 1920-х годов, а потому и рассказать суть разворачиваемой на сцене истории лучше всего языком документа соответствующего времени. Вот цитата из уже упоминавшейся выше статьи А. В. Февральского «Д. Е.» («Даешь Европу!»):

«Международный авантюрист Енс Боот организует «Трест Д. Е.» (Trust for Destruction of Europe) — трест разрушения Европы <...>. Различными средствами «Трест Д. Е.» уничтожает всю Западную Европу. Значительной части западноевропейского пролетариата удастся спастись в СССР, который совместно с Коминтерном создает под видом «Радиотреста СССР» секретную организацию для постройки подводного туннеля, соединяющего Ленинград с Нью-Йорком. Сооружение туннеля предоставляет работу этим

западноевропейским рабочим <...>. Американский пролетариат восстает, и его поддерживает Международная Красная Армия, внезапно пришедшая в Нью-Йорк по туннелю <...>. Социальная революция победила»⁴⁶⁵.

Жанр спектакля «Д. Е.» определялся современниками мейерхольдовской постановки либо как *скетч* или *политическое ревю-скетч*⁴⁶⁶, либо — как *агитскетч*⁴⁶⁷.

Политическая и агитационная природа спектакля проявляла себя в манере сценической подачи двух противоборствующих сил — «Треста Д. Е.» и «Радийтреста СССР» («Радиотреста СССР») и стоящих за ними двух социально-политических систем. Б. С. Ромашов писал, что в режиссерской композиции постановки «можно различить две резко выраженные стороны: фокстротирующую дегенерацию Запада и крепкомускульную новь молодого Союза Республик»⁴⁶⁸. Миф о столкновении «“фокстротирующей” Европы и новой, Советской России»⁴⁶⁹ — опирался, таким образом, на *принцип контраста*: «Взяв за исходный пункт борьбу двух трестов — капиталистического и социалистического, Мейерхольд выстроил весь спектакль на двух противоположных театральных принципах. Для характеристики отживающего капитализма Мейерхольд выбрал наиболее впечатляющие черты искусства декаданса: патологическую развинчатость, нервозность, преувеличенно-шаржированные гримы, движения и т.п. “Советские” сцены, наоборот, выдержаны в строгих, простых и здоровых тонах»⁴⁷⁰.

Контраст открывал «широкий простор ярким театральным эффектам»⁴⁷¹, которые, в свою очередь, опирались на

⁴⁶⁵ Там же.

⁴⁶⁶ См.: Ромашов Б. «Д. Е.» (Театр В. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 148–149.

⁴⁶⁷ См.: Местечкин Марк. В июне 1924 года... // Театр. 1974. № 2. С. 49.

⁴⁶⁸ Ромашов Б. «Д. Е.» (Театр В. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 148.

⁴⁶⁹ Гвоздев А. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 152.

⁴⁷⁰ Гусман Борис. На переломе (В связи с постановкой «Д. Е.») // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 76.

⁴⁷¹ Гвоздев А. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 152.

средства выразительности, резко разнесенные согласно оппозиции «искусство — неискусство». Картины Запада поданы в красках музыкально-танцевальных: тут «удушливо мятущийся в оголенном безобразии шимми, под непрерывный шум джаз-банда — подчеркнута мрачная “фатальность”, зловещая тоска изнемогающей в блудливой тоске гнилой цивилизации»⁴⁷²; «кабаретные сцены и эксцентрические или апапские танцы»⁴⁷³. Фрагменты, относящиеся к Советской России, имели в своей основе действия, выходящие, строго говоря, за рамки собственно искусства: здесь были представлены «выступления настоящих военморов»⁴⁷⁴ — маршировка военных моряков, «спортивные упражнения на стадионе “Красного моряка” (игра в футбол. — А. Р.) и демонстрация биомеханических упражнений по системе Вс. Мейерхольда»⁴⁷⁵.

Контрастное сопоставление картин, представляющих собой небольшие фрагменты, определило не только принцип композиционного построения многоэпизодного спектакля, но и *жанровые характеристики* мейерхольдовской постановки — характеристики, выраженные следующим рядом терминов: *ревю, обозрение, скетч*. Обозрение — буквальное значение слова ревю, то есть это — театральное или эстрадное представление, состоящее из отдельных сцен и номеров, объединенных общей темой. В качестве таковой цепочка из 17-ти эпизодов «Д. Е.» имела открытое столкновение двух противоборствующих организаций — двух трестов — и соответствующих им принципов устройства общества.

Сцены и номера, как относящиеся к «фокстротирующей» Европе, так и показывающие картины «новой жизни» в СССР, своей фрагментарной природой вполне соответствовали конструктивным требованиям жанра — в любом из названных вариантов, будь то ревю, обозрение или скетч. Композиционный принцип чередования эпизодов был точно

⁴⁷² Ромашов Б. «Д. Е.» (Театр В. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 148.

⁴⁷³ Гвоздев А. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 152.

⁴⁷⁴ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 40.

⁴⁷⁵ Гвоздев А. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 152.

определен А. А. Гвоздевым: «Сопоставление и чередование (монтаж) различных приемов сценической игры усиливали богатство красок спектакля». Монтаж, опирающийся на чередование сцен и номеров, имеющих контрастный характер, придал спектаклю Мейерхольда качество, сформулированное Гвоздевым так: «С драматургически вяло составленного текста пьесы внимание зрителей невольно переносится на блестящие технические изобретения, примененные к этой постановке (курсив мой. — А. Р.)»⁴⁷⁶. Обращаясь к терминологии формальной школы, можно сказать, что подлинным сюжетом «Д. Е.» становится основанное на монтаже аттракционов агрессивное воздействие на публику, непосредственно выстраивающее зрительское восприятие. Э. П. Гарин писал: «Компилятивная работа М. Подгаецкого, сделанная по таким разным произведениям, как роман И. Эренбурга “Трест Д. Е.” и повесть Б. Келлермана “Туннель”, послужила предлогом для создания поистине *феерического представления* (курсив мой. — А. Р.)»⁴⁷⁷.

Аттракционы, которыми изобиловала мейерхольдовская постановка, носили самый разнообразный характер. Их можно разделить, хотя и достаточно условно, на несколько групп.

К первой следует отнести разного рода гимнастические трюки. Помимо упомянутого выше флик-фляка в исполнении И. И. Коваль-Самборского можно привести и другой пример из той же сцены — эпизода гибели Европы: «В бурном движении щитов и световых бликов мелькала фигура авантюриста Енса Боота (Максима Терешковича), который, спасаясь от погони, успевал лихо перемахнуть через вагоны или проскочить на ходу между ними»⁴⁷⁸.

К другой группе аттракционов стоит причислить танцевальные и музыкально-певческие номера. Отзывы рецензентов в разных комбинациях выделяли в качестве наиболее выразительных моментов спектакля чечетку в исполнении Л. Н. Свердлина и густо замешенные на эротике танцы «Чонг» («Чонг-Чонг»), апапский и «Лесбос», в которых блистала М. И. Бабанова.

⁴⁷⁶ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 40.

⁴⁷⁷ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 91.

⁴⁷⁸ Толчан Яков. Великий Мастер // Искусство кино. 1993. № 5. С. 90.

«В <...> эротическом номере (“Лесбосе”. — А. Р.) <...> Муся Бабанова первый раз встретилась со своей будущей партнершей и соперницей Зинаидой Райх. На Райх были широкие бархатные штаны, скрывавшие нижнюю, грузную часть тела, на Мусе Бабановой не было почти ничего»⁴⁷⁹. Впрочем, если речь зашла об эротике, то и у З. Н. Райх был эпизод, где она ничем не уступала Бабановой. М. И. Жаров вспоминал: «Райх играла американку, которая прилетает на своем самолете любоваться руинами Европы и встречается там дикаря. Одета она была более чем эксцентрично. Ее вызывающий костюм был зарождением стриптиза»⁴⁸⁰. Речь шла о разрезанной до талии юбке, которая открывала вид на ногу в черном чулке и лаковой туфле.

Аттракционность танцевальных и музыкально-певческих номеров «Д. Е.» была неразрывно связана с новым типом оркестра, введенным Мастером в структуру спектакля. Речь идет о джаз-банде. Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович в статье «Портрет актеров нового театра (Опыт разбора игры)» писали, что оркестрант джаз-банда «сопровождает музыку мимическим танцем лица и синкопическими подергиваниями, иллюстрирующими единственную фабулу музыки — ее ритм; оркестрант сопровождает музыку резкими восклицаниями, построенными на вариациях хрипоты простейших гласных». Авторы статьи полагали, что музыканты в этом случае выступают своеобразными актерами просцениума. «Бабанова перенесла приемы джаз-бандистов на сцену, канонизировав их как метод игры. Исполнение ею роли <...> есть <...> простое сопровождение мимикой и резким криком той мелодии спектакля, которая складывается и из действительных музыкальных кусков, и из условной музыки спектакля, состоящей из ритма движений партнеров и из комбинации длиннот и высот реплик». Гаузнер и Габрилович отмечали, что если в «Д. Е.» Бабанова еще неотрывна от оркестра, то в «Учителе Бубусе» актриса начала использовать джазовые приемы уже при трактовке ролей: «В мелодии “Бубуса” <...> тембр голоса Бабановой — резкий крик. <...> Свой крик Бабанова непременно сопровождает иллюстрирующим его синкопическим

⁴⁷⁹ Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 55.

⁴⁸⁰ Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. С. 177.

жестом — жестом джаз-бандиста. Когда она в “Бубусе”, резко поворачиваясь, *звонко* шлепает свою партнершу по спине, выкрикивая: “Вот тебе! Вот тебе!” — это соответствует тому моменту, когда барабанщик джаз-банда, ударяя в гонг, <...> выкрикивает: “О! О!”»⁴⁸¹.

Э. П. Гарин вспоминал: «В спектакле было 90 ролей. Режиссер поставил перед актерами интереснейшую художественную задачу трансформации»⁴⁸². Иными словами, каждый из занятых в «Д. Е.» исполнителей из труппы ТИМа должен был играть несколько ролей. Актерская трансформация выступала как один из приемов сюжетосложения. По свидетельству И. В. Ильинского, «особенно *эффектно* это получалось в нескольких ролях у Э. Гарина — эти роли шли непосредственно одна за другой в виде ряда выходов различных персонажей и вызывали восхищение зрителей (курсив мой. — А. Р.)»⁴⁸³. Описание работы Гарина в одной из таких ролей находим в статье Г. И. Гаузнера и Е. И. Габриловича «Портрет актеров нового театра (Опыт разбора игры)», причем исполнение Гариным этой совсем маленькой роли было интерпретировано авторами как законченная история — своеобразная новелла:

«Сюжет рассматриваемой новеллы — приключения ноги одного хромого человека (изобретатель № 5 в “Д.Е.”). <...> Новелла начинается выходом несчастного хромого на сцену. Сразу же нога, которую он несет перед собой, уродливая нога хромого, произвольно брыкает миллиардера (Джебса. — А. Р.), к которому бедняк пришел предложить свое изобретение. Миллионер возмущен. Такова завязка. Мы введены в действие. Следует разговор изобретателя с Джебсом. Хриплый рев уроды не дает возможности различить слова, и внимание зрителя концентрируется на игре ноги. Хромой держит ее на весу, перед собой и, когда он подходит к Джебсу вплотную, нога ложится на грудь миллиардера. Там она конвульсивно дергается, зля и раздражая Джебса. Мы

⁴⁸¹ Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 56.

⁴⁸² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 92.

⁴⁸³ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 266.

знаем уже, что изобретение не будет принято. В самом деле — взбешенный Джебс приказывает секретарю выгнать хромого. Казалось бы, действие закончено, что другой развязки не может быть. Нет! Неожиданная развязка следует немедленно — хромой отходит, также произвольно, как и вначале, выпрямляется и бьет в живот миллиардера, опрокидывая его на пол. Хромой отомщен. Секретарь записывает на грифельной доске «№ 5. Дерется». Эта надпись — как бы название новеллы; новеллы о ноге хромого, которая сначала лишила его заработка, а потом отомстила за него»⁴⁸⁴.

Эффектность игры подобного рода была следствием придания Гариным приему трансформации характера аттракциона. Но, как вспоминал Ильинский, работа Гарина была всего лишь исключением из общего правила: «Трансформация в других ролях получалась менее убедительной, так как публика теряла в своем внимании множество трансформировавшихся актеров и не знала, новые это персонажи или старые. Только по программе можно было узнать, сколько ролей играет тот или другой актер». Сам Ильинский был занят в пяти ролях, но зрители, включая и знакомых артиста, считали, что при воплощении соответствующих персонажей были заняты разные исполнители. «Таким образом, — констатировал Ильинский, — старания мои и перевоплощения в этом спектакле не были оценены»⁴⁸⁵.

Прием — явно не срабатывал. Или, по крайней мере, не срабатывал должным образом, что было учтено Мейерхольдом при подготовке торжественного вечера, посвященного пятилетию Театра имени Вс. Мейерхольда. В программу праздника входила сцена «Прием изобретателей», где Э. П. Гарин был занят в семи ролях, включая и описанную выше роль изобретателя № 5. Но, как вспоминал актер, соответствующий эпизод Мастер изменил:

«Для того, чтобы зрители знали, что всех семерых изобретателей играет один актер, Мейерхольд распорядился

⁴⁸⁴ Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 54–55.

⁴⁸⁵ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 266.

в одном из движущихся щитов, оформлявших этот спектакль, проделать огромное четырехугольное отверстие.

В эту дыру зрители видели кухню трансформации. Мгновенные перевоплощения были эффектны, а когда седьмой изобретатель оказывался женщиной, зрители принимали это восторженно и шумно. Мейерхольд для этого случая научил меня цирковому “комплименту”: я выбегал “на поклон” и поднимал вверх ручки, с изяществом балерины поворачиваясь то к правому, то к левому бельэтажу»⁴⁸⁶.

Среди череды трансформаций, развертывавшихся в мейерхольдовской постановке, были роли, смысл которых целиком исчерпывался эффектом аттракционного типа. Вот очень характерное описание, взятое из воспоминаний М. М. Штрауха (он в «Д. С. Е.» — в «Даешь Советскую Европу», в новой редакции «Д. Е.» — помимо уже разобранных нами ранее роли председателя палаты депутатов воплотил на сцене еще один персонаж):

«Во второй роли кинооператора, сопровождавшего богатую супружескую чету в их свадебном путешествии, я не очень-то знал, что делать. Поэтому, помимо забавного грима, обзавелся карманной сиреной. Я то и дело в нее дул и пронзительно завывал, бегал, искал кинокадры, снимал... одним словом, суетился, придавал сцене динамику. Причем я условился, что могу останавливать партнеров, чтобы их заснять, в любом месте текста, так что они не ведали, где сие произойдет, все время были начеку»⁴⁸⁷.

Можно смело утверждать, что отнюдь не агитационная природа спектакля «Д. Е.» интересовала Мейерхольда в первую очередь, да и во вторую — тоже. Приоритет отдавался аттракционной и собственно театральной стороне дела, подтверждением чего послужит случай, произошедший на гастролях ТИМа в Киеве и описанный в воспоминаниях Э. П. Гарина. «Мандат» не делал сборов, так как пьеса Н. Р. Эрдмана была хорошо известна киевлянам по

⁴⁸⁶ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 102.

⁴⁸⁷ Штраух Максим. Три кита // Искусство кино. 1993. № 5. С. 77.

постановке Б. С. Глаголина в Русском театре. Другие спектакли ТИМа уже показывались в Киеве во время предыдущих гастролей, а потому не могли кардинально повлиять на финансовое положение трудколлектива, члены которого уже начали голодать из-за недостатка средств. Выручит театр мог только «Д. Е.», так как эта постановка еще не давалась в Киеве. Спастись ситуацию взялся сам Мастер, срочно вызванный из Москвы. Ставку Мейерхольд сделал на афишу, которая должна была проанонсировать спектакль самым выгодным с точки зрения привлечения внимания зрителей образом.

Нужно заметить, что Мастер обладал завидной изобретательностью и по части рекламного продвижения своих спектаклей, примером чему может служить следующий факт, почерпнутый из воспоминаний А. М. Файко и относящийся к последнему этапу работы Мейерхольда над постановкой «Учителя Бубуса»: «Недели за две до премьеры Всеволод Эмильевич придумал рекламный трюк. На московских улицах были наклеены загадочные анонсы из двух букв с многозначием: “Бу...” Через некоторое время появилось удвоенное: “Бу-бу...” Наконец, полностью с восклицательным знаком: “Бу-бу-с!” И только после этого запестрели театральные афиши с перечислением всех виновников спектакля»⁴⁸⁸. В случае с «Д. Е.» киевская рекламная акция Мастера в описании Э. П. Гарина выглядела так:

«И вот в маленькой служебной комнатке Мейерхольд садится писать афишу. Два больших листа бумаги перед ним. Написал стандартное: какой театр, в каком помещении, какая пьеса. Потом остановился, сделал квадрат и фигурно, большими буквами написал: “Биомеханика” по системе Вс. Мейерхольда. Далее следовал список исполнителей. Затем отчеркнул еще квадрат и в него вписал: “Лесбийский танец” в постановке Касьяна Голейзовского. Исполняют М. Бабанова и З. Райх”. Потом снова отчеркнул клетку и, обращаясь ко мне, сказал: “Фамилия у тебя никуда не годится. Нужно какую-нибудь итальянскую...” — и в клетке написал “Сеанс трансформации по системе Франкарди”.

⁴⁸⁸ Файко А. М. Всеволод Мейерхольд. Три встречи // Файко А. М. Театр. С. 532.

— Эрнст Гарри, — сказал я Всеволоду Эмильевичу.

— Вот это годится. — И крупно вывел на афише мое новое имя.

Потом снова отчеркнул квадрат и написал “Джаз-банд”, и в последней клетке вывел: “Жирафовидный истукан”. Та-нец в исполнении Валентина Парнаха”⁴⁸⁹.

Результат не заставил себя ждать: спектакль в Киеве игрался целую неделю с неизменным успехом, в том числе — и успехом коммерческим.

⁴⁸⁹ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 95–96.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ПОЛИФОНΙΑ МНОГОЭПИЗОДНОГО СПЕКТАКЛЯ

Центром исследования в данной главе станут различные аспекты спектаклей «Лес», «Мандат», «Ревизор», «Горе уму». Но при анализе материала имеет смысл нарушить хронологию и начать изучение структуры полифонического построения многоэпизодных постановок Мастера с особенностей конструкции «Ревизора».

Л. Лозовский писал: «Мейерхольд не сразу пришел к Гоголю. Гоголевская струя пробивается в его театре давно: к “Ревизору” мы приходим через “Мандат”, “Бубус” и т.д.»⁴⁹⁰. В более развернутом виде сходная мысль была высказана А. Л. Слонимским, чья версия эволюции творчества Мастера в 1920-е годы выглядит следующим образом: «Мейерхольд живет ритмом эпохи <...>. Период военного коммунизма дал ему острую динамику, острые ритмы и острые углы “Великодушного рогоносца” <...>. Параллельно с периодом нэпа постановки Мейерхольда обрастают бытом и получают сатирическое заострение. Сначала это агитационная сатира плакатного стиля (“Земля дыбом”, “Д.Е.”). Потом сатира на всякого рода “бывших людей” (“Лес”, “Бубус”). В “Мандате” затронута уже современная обывательщина (последняя сцена разработана, как эскиз “Ревизора”). Наконец в “Ревизоре” предметом сатиры является вся старая Россия»⁴⁹¹.

Оставляя пока в стороне полемику о сатире, которая, якобы, определяла современность звучания мейерхольдовских постановок, сосредоточим внимание на другом. С точки зрения сценической архитектоники строение «Ревизора» представляется вершинным созданием Мастера, поэтому к анализу конструкции «всего Гоголя» в версии Мейерхольда мы обратимся дважды: сначала в структуре мейерхольдовского «Ревизора» следует выделить основополагающие элементы,

⁴⁹⁰ Лозовский Лев. Гоголь в театре Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд: Сборник. М., 1927. С. 75.

⁴⁹¹ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 17–18.

которые дадут ключ к пониманию общих принципов полифонии в постановках Мастера, а затем — проследить, как эти принципы проявляют себя в многоэпизодных спектаклях Мейерхольда, включая и «Ревизор».

«РЕВИЗОР». PART I

При анализе драматургической конструкции мейерхольдовского «Ревизора» имеет смысл оттолкнуться от двух статей Е. А. Кухты: уже упоминаемой выше «“Ревизор” у Вс. Мейерхольда и новая драма»⁴⁹² и более поздней редакции данной публикации, переработанной и дополненной, а именно — «“Ревизор” Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля»⁴⁹³. Названные статьи с точки зрения изучаемой здесь проблемы драматургии мейерхольдовского спектакля представляют интерес, как минимум, в связи с двумя направлениями исследования, предпринятого Е. А. Кухтой. Речь идет, во-первых, о том, что в качестве материала для сценической версии «Ревизора» рассматривается символистски интерпретированный Гоголь в контексте достижений новой драмы в целом. Вторая причина — это подход к собственно драматургии «Ревизора» в постановке Мастера, к «театральной драматургии спектакля» — по определению автора.

Е. А. Кухта пишет, что сценическая драматургия мейерхольдовского «Ревизора» крепилась на «определенно выраженном общем звучании композиции» (В. В. Кандинский). Поэтому суть дела заключена не в характерах, не в интриге и не в событиях, то есть «не текст как таковой, а структура драматического действия организовывала драматургию спектакля»⁴⁹⁴. Какова же эта *структура*? Отрицать наличие интриги в гоголевском «Ревизоре» невозможно, да исследовательница и не собирается это делать, подчеркивая

⁴⁹² Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 138–164.

⁴⁹³ Кухта Е. А. «Ревизор» Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. статей. СПб., 2002. С. 82–130.

⁴⁹⁴ Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 140–141.

традиционный характер этой интриги, опирающейся на предметы — письма, закольцовывающие композицию. Парадокс участия Хлестакова в этой интриге заключен в том, что он не плутует — и одновременно плутует⁴⁹⁵.

Е. А. Кухта напомнила о том, что по мнению Ю. В. Манна в гоголевском «Ревизоре» имеет место «миражная интрига». В связи с дальнейшей логикой изучения избранной нами темы необходимо ввести некоторые дополнительные пояснения. При написании комедии Н. В. Гоголь, как известно, находился под сильным впечатлением от картины К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». Изображение на полотне возникает благодаря молнии, которая на мгновение осветила картину разразившейся катастрофы и создала ее целостность. В построении «Ревизора» в качестве подобной молнии выступает Хлестаков⁴⁹⁶. С этой точки зрения финальная немая сцена как раз и представляет собой картину катастрофы и по отношению к публике выполняет функцию зеркала, на которое, согласно эпиграфу, «неча пенять, коли рожа крива».

Представлена в исследовании Е. А. Кухты и точка зрения Б. О. Костелянца, прямо противоположная взглядам Ю. В. Манна. Речь идет о драматической активности Хлестакова — посланца Петербурга⁴⁹⁷. Костелянец в статье «Два лика империи: устрашение и безответственность» писал: «Хлестаков — сгусток неумной инициативы, странных хотений и капризных волеизъявлений»⁴⁹⁸. В «Докладе о “Ревизоре”», прочитанном 24 января 1927 года в Ленинграде, в помещении Актрамы (бывш. Александринский театр), Мейерхольд заявлял: «Хлестаков — это принципиальный мистификатор и авантюрист»⁴⁹⁹.

Драматическая активность Хлестакова проистекала, согласно выкладкам А. А. Гвоздева, по двум направлениям: «а)

⁴⁹⁵ См.: Там же. С. 150–151.

⁴⁹⁶ См., напр.: Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 10, 31–32.

⁴⁹⁷ См.: Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 151.

⁴⁹⁸ Костелянец Б. Два лика империи: устрашение и безответственность // Костелянец Б. Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 99.

⁴⁹⁹ Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре». 24 января 1927 // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 145.

чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор»⁵⁰⁰. Е. А. Кухта пишет: «Речь шла о том, что волновало обывателя: карьера и сексе». И далее автор статьи «“Ревизор” Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля» формулирует принципиально важную для разворачиваемого здесь исследования мысль: «Если предмет изображения в новой драме — феномен существования, жизнь обыкновенного, всякого человека как отчужденной личности, то и мейерхольдовский “Ревизор” сосредоточен на этой проблеме. В фокусе внимания режиссера — *существование, стершееся в серую пыль* (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁰¹.

Вряд ли случайным является факт, что два исследователя — Ю. В. Манн и Б. О. Костелянец, стоящие по отношению к гоголевскому «Ревизору» на, казалось бы, взаимоисключающих позициях, единодушны в одном: и тот и другой подчеркивают важность вроде бы проходного эпизода, а именно — просьбы Петра Ивановича Бобчинского, с которой тот обращается к Хлестакову⁵⁰². Гоголевский персонаж интуитивно ощущает ущербность собственного *существования, стершегося в серую пыль*, и одновременно пытается эту ущербность преодолеть, пусть и довольно странным, можно сказать — абсурдным образом: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский. <...> Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский» (IV, 7). Стремление самого заурядного, пошлого человека выйти за рамки собственного убогого существования — вот путь к *современному* прочтению гоголевской комедии, которым и воспользовался Мейерхольд.

⁵⁰⁰ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 80.

⁵⁰¹ Кухта Е. А. «Ревизор» Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 93.

⁵⁰² См.: Манн Ю. Указ. соч. С. 48–49.; Костелянец Б. Указ. соч. С. 105–106.

Для доказательства данной мысли обратимся к статье Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906), но несколько в ином ракурсе, нежели это делает Е. А. Кухта. Выкладки Мережковского привлекают ее внимание прежде всего с точки зрения первенства Хлестакова в действии⁵⁰³. Постараемся из текста статьи «Гоголь и черт» вычлениить и осмыслить положения, которые непосредственно связаны с особенностями поэтики Гоголя и дают ключ к пониманию конструктивных идей, заложенных в драматургической структуре «Ревизора» Мастера. И не только «Ревизора». Первый мейерхольдовский проект постановки гоголевской комедии относился к 1907 году⁵⁰⁴. А в 1908 году режиссер прямо связывал возможность оригинального прочтения «Ревизора» с идеями Д. С. Мережковского, изложенными в статье «Гоголь и черт»⁵⁰⁵.

Спектакль 1926 года показал, что возможность превратилась в реальность. О том, что мейерхольдовский Хлестаков есть прямое следствие увлечения режиссера статьей Д. С. Мережковского, писал Д. Л. Тальников в своей книге «Новая ревизия “Ревизора”»⁵⁰⁶. Приведем еще одно высказывание, на этот раз не критика, то есть зрителя профессионального, а зрителя просто — зрителя, впрочем, отнюдь не простого. В воспоминаниях Н. М. Любимова читаем: «Что Мейерхольд основательно штудировал исследование о Гоголе Мережковского, это для меня стало неопровержимо ясно после того, как я посмотрел его “Ревизора”. Хлестаков — Гарин был, конечно, черт “мережковский”, обыденный черт *пошлости* (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁰⁷.

Увлечение статьей «Гоголь и черт», пронесенное режиссером через два десятка лет, позволяют предположить, что идеи Д. С. Мережковского могут быть приложимы не только к интерпретации мейерхольдовского «Ревизора», но и распространяемы на все творчество Мейерхольда.

⁵⁰³ См.: Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 148–149.

⁵⁰⁴ См., напр.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 1. С. 304.

⁵⁰⁵ См.: Мейерхольд В. Э. Из дневника (1907–1912). III. (1908 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 173.

⁵⁰⁶ Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». С. 55.

⁵⁰⁷ Любимов Н. Было лето: Из воспоминаний зрителя. М., 1982. С. 131.

В статье «Гоголь и черт» сказано: «В религиозном понимании Гоголя черт есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось отрицание Бога, вечное зло. <...> черт — <...> середина сущего, отрицание всех глубин и вершин — вечная плоскость, вечная *пошлость*. Единственный предмет гоголевского творчества и есть черт именно в этом смысле, то есть как явление “бессмертной пошлости людской”»⁵⁰⁸.

Пошлость человеческая, понимаемая как срединность, заурядность, имеет место во все времена — гоголевские, мейерхольдовские, настоящие. Актуальность темы пошлости — вне времени, ибо пошлость пошлого человека — это «самое страшное, вечное зло»; это зло малое, но кажется великим лишь из-за «собственной малости» людей; это зло слабое, но кажется сильным из-за «собственной слабости» человеческой; «главная сила дьявола — умение казаться не тем, что он есть». Гоголевский герой — носитель *масок*, ибо он вечный подражатель, подлинное лицо черта — «реальное “человеческое, слишком человеческое” лицо, лицо толпы, лицо “как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собою и соглашаемся быть “как все”»⁵⁰⁹.

Хлестаков и Чичиков, по мысли Мережковского, есть две ипостаси «бессмертной пошлости людской», за лицами этих гоголевских героев «скрыто соединяющее их третье лицо, лицо черта “без маски”, <...> в “своем собственном виде”, лицо нашего вечного двойника, который, показывая нам в себе *наше собственное отражение*, как в зеркале, говорит: “Чему смеетесь? Над собой смеетесь!” (курсив мой. — А. Р.)»⁵¹⁰.

Итак, образ Хлестакова имеет символический смысл, Хлестаков — зеркало, в котором любой человек может увидеть собственное лицо, причем лицо это — обладает свойством двойственности, амбивалентности. Хлестаков — мелкий петербургский чиновник, ничтожный элемент в государственной машине и социуме в целом. Отсюда — стремление

⁵⁰⁸ Мережковский Д. С. Гоголь и черт (Исследование) // Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 213.

⁵⁰⁹ Там же. С. 214, 215.

⁵¹⁰ Там же. С. 215.

к компенсации, к реваншу хоть в чем-нибудь, даже если эта компенсация мнимая, вымышленная, расположенная в сфере фантазий и мечтаний. Ключевой представляется следующая выкладка Мережковского: «Человек старается быть не тем, что есть, потому что *не хочет, не может, не должен быть ничем* (курсив мой. — А. Р.)»⁵¹¹. Человек принадлежит миру пошлости и одновременно стремится приподняться над ним — пусть на самую малость, но — оторваться, ибо и в самом ничтожном человеке имеет место частичка божественного: «<...> в лживом лице Хлестакова сквозь ложь, безумие и смерть мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное, что есть во всякой человеческой личности и что кричит из нее к людям, к Богу: я — один, другого подобного мне никогда нигде не было и не будет, я сам для себя все, — “я, я, я!” — как в иступлении кричит Хлестаков»⁵¹². Здесь, как представляется, ключ к возможности *лирического* прочтения образа.

С точки зрения Мережковского Хлестаков не является полным ничтожеством, он не умный, но и не глупый; он не добродетельный, но и не злой — он *обыкновенный*: «В нем есть все, что теперь в ход *пошло* и что впоследствии окажется *пошлым*. “Одет по моде”, и говорит, и думает, и чувствует по моде. <...> Он как все: и ум, и душа, и слова, и лицо у него как у всех. В нем <...> *ничего не означено резко*, то есть определенно, окончательно <...>. Сущность Хлестакова именно в этой неопределенности, неоконченности»⁵¹³. Сила Хлестакова — в бессознательных инстинктах, в интуитивной способности к мимикрии, его ложь имеет сходные черты с творчеством, с вымыслом художника, и секрет обаяния Хлестакова — в том, что он не только обманывает других, но прежде всего — обманывается сам, ибо искренне верит собственным фантазиям. Эффект Хлестакова заключен в том, что он — *самозванец*. Современный хлестаков, по мысли Мережковского, может объявить себя «сверхчеловеком», «Человекобогом», которому «все дозволено». «<...> бедные чиновники уездного городка подавлены как бы “сверхчело-

⁵¹¹ Там же. С. 216.

⁵¹² Там же. С. 216–217.

⁵¹³ Там же. С. 217.

веческим” величием Хлестакова. “Генерал” это ведь для них и значит — почти “сверхчеловек”»⁵¹⁴.

Мейерхольдовский Хлестаков в исполнении Э. П. Гарина практически полностью соответствовал характеристикам, сформулированным Мережковским. В. Н. Соловьев писал: «Сценический образ Хлестакова, данный Гариным, *двойственен*. Гарин в своей трактовке соединяет необычное легкомыслие светского шалопаи с изворотливой смелостью завзятого авантюриста (курсив мой. — А. Р.)»⁵¹⁵. Сходные выводы находим и у А. Л. Слонимского: *двойственность* облика Хлестакова заключена в том, что плутовство здесь не устраняет мотива «легкости в мыслях»⁵¹⁶.

Двойственность, амбивалентность Хлестакова, воплощающего пошлость человеческую и одновременно *не желающего быть ничем*, адекватное сценическое решение находили благодаря приданию этому образу облика *авантюриста* и *плута*. М. М. Бахтин писал, что «им присуща своеобразная особенность и право — быть *чужими*». И далее: «<...> ни с одним из существующих положений они не солидаризируются <...>. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением как маской». *Пустота* — обязательное свойство, сопутствующее плуту, ибо последний, стремясь к успеху, должен быть не самим собой, но представлять перед окружающими таким, каким его хотят видеть. Авантюрист и плут предъявляют себя в виде череды масок, вне их — ничего о плуте и авантюристе сказать невозможно: «<...> бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*, <...> они не есть то, чем они являются; <...> их бытие является отражением какого-то другого бытия <...>. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, а вне этой роли они вообще не существуют»⁵¹⁷.

⁵¹⁴ Там же. С. 223.

⁵¹⁵ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 61.

⁵¹⁶ См.: Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 8.

⁵¹⁷ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 309–310.

Д. Л. Тальникова в герое Э. П. Гарина поразила именно *бесчеловеческая пустота*: «За этим Хлестаковым ощущается ясно полная пустота — физическая и душевная, жуткая пустота, будто он плоский, карточный, как будто двух измерений, не человек, а “тень”...»⁵¹⁸. Суть дела заключается в том, что данный образ — действительно *не человек*, перед нами — образ *хлестаковищины*, решенный посредством *театра масок*.

Среди масок, входящих в состав образа, играемого Э. П. Гариным, выделим лишь некоторые, наиболее показательные. Обратимся, например, к кульминационному, по мнению В. Н. Соловьева, моменту в сцене вранья и опьянения: «Гарин так ведет свое повествование о Маврушке и о четвертом этаже, что можно подумать, что состояние этой сцены им определяется как “Белые ночи” Достоевского: этот пьяный авантюрист на несколько секунд стал *поэтом* и *мечтателем* (курсив мой. — А. Р.)»⁵¹⁹. Приведенному описанию вторит наблюдение А. Л. Слонимского: «Картежник и аферист является в очках Грибоедова или декабриста Валериана Голицына»⁵²⁰.

Те же очки фигурируют в воспоминаниях Э. П. Гарина следующим образом: «<...> я обратился к Мастеру с вопросом: “Не дать ли Хлестакову очки, какие носит Шприх в “Маскараде”? “Иди закажи, ведь они четырехугольные!” — сказал Мейерхольд, сел за стол и начертил на бумажке форму очков. Я побежал на Тверскую в мастерскую очков, где и заказал их изготовить»⁵²¹.

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

В диапазон граней, посредством которых проявляла себя хлестаковищина, входила и маска самого Мастера — в облике одного из самых известных и значительных актерских творений Мейерхольда. Свидетельство тому снова находим

⁵¹⁸ Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». С. 50.

⁵¹⁹ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 61.

⁵²⁰ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 12.

⁵²¹ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 163.

у Э. П. Гарина: «На одной из последних генеральных репетиций Всеволод Эмильевич пришел к нам в гримировальную и занялся моим гримом. Он попросил легко оттенить глаза, подчеркнуть брови, а губы сделал сам, они мне напомнили губы Мейерхольда на акварельном портрете “Пьеро” работы художника Н. П. Ульянова»⁵²².

Подводя определенный итог, можно сказать, что интерпретация Мережковским образа Хлестакова создает *модель человека*, который и принадлежит миру пошлости — или, по меньшей мере, соприкасается с ним — и одновременно *не хочет, не может, не должен быть ничем*, то есть — стремится вырваться за пределы мира пошлости. Подобную модель человека и связанные с ней сюжеты имеет смысл применить не только к толкованию мейерхольдовского «Ревизора», но и распространить на трактовки работ Мастера 1920–1930-х годов.

Статья «Гоголь и черт» открывает возможность еще одного ракурса взгляда на *немую сцену* в «Ревизоре» Мейерхольда. Мережковский писал о том, что появление жандарма в финале и произнесенная им реплика о прибывшем из Петербурга чиновнике — «поражает как громом всех», вызывая «окаменение ужаса». Автор исследования «Гоголь и черт» не верил, что какой-либо чиновник способен был произвести подобный эффект. Подлинный «ревизор — воплощенный рок, совесть человеческая, правосудие божеское (курсив мой. — А. Р.)». Кем бы ни был этот второй чиновник, вряд ли он, по мысли Мережковского, принципиально отличен от Хлестакова: «Оба ревизора, первый и второй, простой “елистратишка” и настоящий “генералиссимус”, не одинаково ли <...> плоды одного и того же “петербургского периода” русской истории? Да и весь этот чудовищный уездный город не часть ли великого всероссийского “Града”, гражданства, не отражение ли крошечное, *обратное*, но совершенно точное, как в капле воды, самого Петербурга? Петербург создал, вызвал из небытия этот город. По какому же праву, с какой высоты будет он судить и казнить его? (курсив мой. — А. Р.)». Для настоящего суда необходим «действительно Божий гром», а потому,

⁵²² Там же.

полагал Мережковский, «Ревизор не кончен, не создан до конца самим Гоголем и не понят зрителями; узел завязки развязан только условно, сценически, но отнюдь не реально, не религиозно (курсив мой. — А. Р.)»⁵²³.

Задачу сценически закончить, создать «Ревизор» до конца и предпринял Мейерхольд, настаивая на своем *авторстве* по отношению к театральному решению немой сцены, свидетельство чему, в частности, афиша к спектаклю⁵²⁴. Финал мейерхольдовской постановки достаточно известен, поэтому стоит остановиться лишь на сути подхода Мастера к немой сцене и на том эффекте, который она производила в зрительном зале.

А. Л. Слонимский оставил нам такое описание: «Под гром колоколов и оркестра (еврейский галоп) выдвигается с застывшими лицами и механическими движениями пляшущая гирлянда (гости городничего. — А. Р.). Гирлянда проносится по зрительному залу, скрывается в боковом проходе. Слабеет перезвон колоколов, затихает музыка. Медленно поднимающийся занавес (с известием о ревизоре) открывает неподвижную группу кукол. Контраст колоколов и тишины, бешеного галопа и мертвенной неподвижности кукол создает то “потрясающее действие”, о котором тщетно мечтал Гоголь»⁵²⁵.

Колокольный звон, цепочка пляшущих гостей, отправленная Мейерхольдом на территорию публики, — все это дополнительные средства объединить сцену и зрительный зал, подготовить эмоциональный удар от столкновения немой сцены как *зеркала* и публики, подвести последнюю к постижению немой сцены как отражения собственной судьбы. Мастер отказался от фигуры жандарма как от лица «человеческого, слишком человеческого». От жандарма осталась только реплика, вынесенная в качестве титра на белое полотнище, закрывавшее сцену, где устанавливались куклы. Режиссеру был необходим театральный аналог *рока, правосудия божьего, Божьего грома*. Но Мейерхольд — не религиозен, он человек, разделяющий представления о ницшеанской смерти

⁵²³ Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 224, 225, 226.

⁵²⁴ См., напр.: Мейерхольд и художники. С. 192.

⁵²⁵ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 17.

бога, а значит из цепочки определений, данных Мережковским подлинному ревизору для гоголевского сюжета, Мастеру подходил лишь один вариант — это *рок*. Именно такое решение соответствовало мироощущению Мейерхольда, было созвучно его видению марионеточности жизни, его взглядам на человека как на марионетку в руках судьбы. Немая сцена — композиция из кукол, выполненных в натуральную величину, — стала, по всей видимости, наиболее законченным и эффектным воплощением мейерхольдовской модели существования человека в окружающем его мире.

Характер немой сцены был непосредственно связан с пространственным решением мейерхольдовского «Ревизора». Большая часть эпизодов спектакля разыгрывалась на двух площадках, попеременно выдвигавшихся к центру авансцены. Вот как описывал Э. П. Гарин такую площадку, имевшую форму трапеции: «Основания ее: ближнее к зрителю — 4,5 метра, дальнее — 3,2 метра, глубина — 3,8 метра. Задняя часть площадки поднята на 60 см, а передняя — на 15 см от пола. Как понятно из этих цифр, площадка была очень небольшой и имела значительный уклон. Этот уклон создавал для зрителя эффект *обратной перспективы* (курсив мой. — А. Р.)»⁵²⁶.

Если мысль Э. П. Гарина о наличии в мейерхольдовской постановке элементов обратной перспективы верна, то возникает следующая двойственная система отношений сцены и зрительного зала: публика смотрела «Ревизор» Мастера, но и спектакль Мейерхольда — «смотрел» на публику, фокус этого «взгляда» располагался в зрительном зале. Идее обратной перспективы противоречат пропорции выдвигных площадок: если исключить значительный наклон игровой плоскости по направлению к публике, то остальные соотношения размеров площадки выполнены в обычной перспективе. Но вот архитектура самой сцены, представлявшая собой «полуовальные, до блеска отполированные под красное дерево стенки»⁵²⁷, вполне соответствовала как представлениям об обратной перспективе, так и мысли о немой сцене как *зеркале*.

⁵²⁶ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 126.

⁵²⁷ Там же.

И, наконец, живые актеры, взявшись за руки, выходили из кулис и останавливались перед своими прототипами, окончательно обнажая прием режиссера своими поклонами на все более нарастающие аплодисменты зрителей»⁵³¹.

Среди отзывов на мейерхольдовский «Ревизор» есть и такие, где делается попытка дать ответ на вопрос о *современности* звучания постановки Мастера — *современности*, лежащей за пределами представлений о «Ревизоре» Мейерхольда как о сатире на дореволюционный режим. А. Л. Слонимский рассматривал мейерхольдовский спектакль как сатирический, но при все том задавался вопросом: «Направлена ли эта сатира только на прошлое?» И сам же отвечал: «В сатире Гоголя, воскрешенной Мейерхольдом, заключается, может быть, предостерегающий смысл для современности»⁵³².

Но в чем заключается этот предостерегающий смысл? Ответ находим в статье «“Ревизор” у Мейерхольда» П. Зайцева: «Из всех возможных планов, заложенных в пьесе <...>, театр выделяет и разворачивает два основных: первый — план социальный и второй (назовем его условно) — символический. Первый план — сатира на империю. План второй — обращение к каждому из нас, ко всем, кто был на спектакле, обернуться и взглянуть на себя, на ту часть своего существа, которую А. В. Луначарский грубовато, но выразительно сформулировал: “скотина в нас”; второй план — зеркало нашей кривой моральной физиономии... (“На зеркало неча пенять...”»⁵³³.

Нет никаких сомнений, что речь здесь идет о человеке, находящемся в сложных отношениях с миром пошлости. Свидетельство тому — следующее высказывание Андрея Белого: «“Неча пенять, коли рожа крива”. Фраза не всецело относима к режиму <...>. Нарком по просвещению Луначарский так прямо и заявил на диспуте о “Ревизоре”, что и в дни социалистического строительства не сразу ликвидируют “скотину”, которую каждый таскает в себе. <...> “Ревизор” — организованная оплеуха, чтобы открылась “истина века”, скажем

⁵³¹ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 176.

⁵³² Слонимский А. Л. Новое истолкование “Ревизора” // “Ревизор” в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 18.

⁵³³ Зайцев Петр. “Ревизор” у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 59.

“века сего“, или “скотины“, в каждом из нас до конца не истребленной. <...> Действующие лица “Ревизора“ — концентрация пошлости общечеловеческой, а не только режима иль скобок времени; пошлость питают и лучшие люди, и мы»⁵³⁴.

«ЛЕС»

Комедия А. Н. Островского имеет все признаки хорошо сделанной пьесы. В «Лесе» налицо сложная и разветвленная интрига, опирающаяся на предметы (шкатулка Гурмыжской для наличных денег; пистолет Несчастливцева). Интрига «Леса» состоит из нескольких линий, среди которых следует выделить традиционный для европейской комедии сюжет: молодые влюбленные, Аксюша и Петр, преодолевают препятствия, чтобы соединиться. «Лес», как и положено хорошо скроенной пьесе, имеет развитую экспозицию, в которой легко найти «развешенные по стенам ружья», ружья «заряженные» и ожидающие своего «выстрела». Это, например, рассказ Аркашки о попытке пожить у родственников, закончившейся бегством, ибо пребывание в доме дядюшки стало наводить Счастливцева на устойчивую мысль: «а не удавиться ли мне?» (II, 2). Тем самым изначально ставятся под сомнение надежды Несчастливцева на передышку, которую может дать ему визит к тетушке, и готовится финальный уход актеров, покидающих «Пеньки». Другим лейтмотивом становится сон Гурмыжской, в котором племянник, имеющий права на часть наследства, явился в усадьбу и убил Буланова на глазах хозяйки «Пеньков». Стоило только Гурмыжской рассказать Алексису о своем сне, как Карп докладывает о приезде Геннадия Демьяныча. И подобного рода эффектов, обязательных для хорошо сделанной пьесы, в «Лесе» немало. Исходя из указанных особенностей драматургической поэтики Островского Мейерхольд перемонтировал пьесу в полифоническую структуру 33-хэпизодного спектакля 1924 года.

Мейерхольдовский спектакль начинался с *пролога*, придуманного Мастером и представлявшего собой крестный ход в усадьбе «Пеньки». Режиссерское вступление к сценической

⁵³⁴ Белый Андрей. Гоголь и Мейерхольд // Там же. С. 11, 26–27.

версии «Леса» задавало ходу постановки динамичность движения. А. Л. Слонимский в статье «Лес (Опыт анализа спектакля)» писал: «Стремительный темп дается уже “прологом”: крестный ход чуть ли не на бегу, с иконами и попиком (Милонов у Островского), суетливо помахивающим кадилом вправо и влево. Сразу заявляется основная сатирическая тема: ханжество Гурмыжской и всего ее круга»⁵³⁵.

Вопрос заключается в следующем: каков смысл этой *основной сатирической темы*? И еще: сатирическая ли это тема? Совершенно очевидно, что интерпретация пролога должна опираться на мироощущение Мейерхольда-художника, отношение которого к проблемам веры проистекало из ситуации нищенской смерти бога.

Положение человека при подобном взгляде на мир таково, что он сам должен заботиться о смысле своего существования и о нахождении собственной опоры в жизни. Смысл этот у каждого свой: Аксюша надеется обрести жизненную опору в соединении с любимым — Петром, Несчастливцев — в служении искусству, Гурмыжская — в чувственных утехах, Буланов — жаждет занять достойное место в обществе, кутить, волокаться за женщинами, иными словами — пытается *стать хоть кем-то*, так как *не желает быть ничем*.

Подобное толкование образов «Леса» не является внешне привнесенным, возможность подобной интерпретации заложена в художественном мире автора комедии. Т. В. Москвина в статье «Эволюция религиозных тем и мотивов в творчестве А. Н. Островского: от “Семейной картины” до “Грозы”» пишет о том, что понятие «Бог» занимает значительное место в умах и поступках героев драматурга, но это скорее «Боги», нежели «Бог», «тут каждый носит своего Бога с собой, примеряя, приглаживая, пристраивая его к Богу, общему для всех»⁵³⁶. Наличие «Бога для всех», то есть традиционных представлений о Христе, не мешает персонажам пьес Островского грешить, ибо у каждого из них есть «Бог собственный», удобный для обыденной жизни, и вот этот «до-

⁵³⁵ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 71.

⁵³⁶ Москвина Т. Эволюция религиозных тем и мотивов в творчестве А. Н. Островского: от «Семейной картины» до «Грозы» // А. Н. Островский. Новые исследования. С. 12.

машинный Бог постов, бань и пирогов с начинкой оказывается далек от Христа». Анализируя, например, пьесу «Свои люди — сочтемся!», Москвина отмечает, что герои комедии «понятия греха и совести <...> имеют довольно твердые, просто не нужные в быту»⁵³⁷. Для реальной жизни христианский Бог действительно умер, здесь необходимо совершенно иное: «жизненная энергия — вот единственное мерило, которое признает Бог Подхалюзина»; здесь «царят внеморальные законы природы, по которым старые и слабые животные должны дать дорогу молодым сильным хищникам»⁵³⁸.

Все сказанное имеет прямое отношение к событиям, произошедшим в усадьбе «Пеньки» помещицы Гурмыжской. Вот и Восмибратов, уж на что жулик, но и он уверяет: «Нам ежели бога забыть, творца нашего милосердного, нам в те поры <...> податься некуда. По тому самому нам без бога нельзя: как одно, значит, у нас прибежище» (I, 6). На основе материала комедии Островского Мейерхольд создал на сцене мир, о котором А. Р. Кугель написал следующее: «<...> постепенно из-за реального, настоящего “леса” помещицы Гурмыжской стал рисоваться другой “лес” — дремучий, непроходимый бор всяческой *пошлости* (курсив мой. — А. Р.)»⁵³⁹.

Приведем еще одно высказывание, произнесенное В. С. Богушевским на диспуте о спектакле «Лес», состоявшемся 21 апреля 1924 года: «Тема Островского в “Лесе” <...>: тема светлой личности, которая не поглощается тьмою окружающего»⁵⁴⁰. Речь идет, разумеется, об Аксюше, но в мейерхольдовском «Лесе» с миром пошлости соприкасаются так или иначе все действующие лица — только соприкасаются по-разному, и дело здесь — не в моральных оценках, странных в ситуации, когда человек оказался «по ту сторону добра и зла». Попробуем проследить, как разные жизненные позиции, разные варианты соотнесенности персонажей мейерхольдовского «Леса» используются Мастером для создания

⁵³⁷ Там же. С. 14.

⁵³⁸ Там же. С., 14, 17.

⁵³⁹ Кугель А. По поводу постановки «Лес» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 138.

⁵⁴⁰ Из стенограммы диспута о спектакле «Лес». 21 апреля 1924 г. // Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926. С. 213.

полифонической структуры его постановки на материале комедии Островского.

Мейерхольд в своем выступлении, состоявшемся 18 февраля 1924 года в связи с обсуждением спектакля «Лес», сделал следующее заявление: «<...> мы пока еще на ковре *традиционализма*. Оживает только то, что оперирует подлинно театральными методами. Закон театра — воздействие на зрителя (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁴¹.

В соответствии с традиционалистскими установками Мастер перемонтировал текст Островского. Вместо пяти актов комедии — трехчастная композиция в духе испанского театра «золотого века»: экспозиция, ложный финал и развязка. Испанский и шекспировский театры стали образцом для разбивки текста на множество эпизодов, необходимость в которых была связана с наличием нескольких сюжетных линий, развивавшихся параллельно: истории, например, Аксюши и Петра, Гурмыжской и Буланова, Несчастливцева и Аркашки — «прошивают» действие пьесы от начала до конца. В своей сценической версии Мейерхольд сделал следующее: «Он соединил первое и второе действия в одну часть (первую <...>), которая начиналась со второго явления второго действия Островского, а затем несколько раз чередовались куски из первого и второго действий, то есть сцены, происходящие в поместье Гурмыжской (эпизоды 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14), и сцены, показывающие странствующих Несчастливцева и Счастливцева в пути (эпизоды 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13). В двух других частях Мейерхольд произвел незначительные перестановки, в результате которых развитие действия приобрело *контрастный* характер: часто комедийные сцены сменяли драматические. Эта перестройка пьесы сделала ее очень динамичной (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁴². И еще — лишенной монотонности.

В аннотации 1935 года о «Лесе» сказано так: «Все действие разбито на участки — отдельные диалогические ходы с единой темой, развернутой до пределов экспрессии, с нарастающей динамикой. <...> Каждый эпизод образует замкнутое

⁵⁴¹ Мейерхольд В. Э. «Лес». I. Выступление на обсуждении спектакля. 18 февраля 1924 г. // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 55.

⁵⁴² Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 117–118.

динамическое целое с завязкой, нарастанием и кризисом»⁵⁴³. Фрагментарная структура при этом строится в соответствии с законами хорошо сделанной пьесы: «Мейерхольд обрамлял каждый акт такими сценическими моментами, назначение которых было вскрыть театральным путем новое содержание, какого требует от познания действительности современный зритель, а вместе с ним и художник»⁵⁴⁴. Финалы каждой из трех частей сценического варианта «Леса» стали особой заботой Мейерхольда, но концовки эти — тесно связаны со *сквозными темами*, «прошивающими» многоэпизодную структуру спектакля и образующими сложную полифоническую конструкцию постановки. Сквозные темы мейерхольдовского спектакля тесно связаны как с сюжетными линиями — линией влюбленных и линией актеров, к примеру; так и с сюжетами отдельных персонажей — таких, как Гурмыжская, Буланов, Улита, Аркашка; подобные сюжеты выступают в партитуре мейерхольдовского спектакля как побочные темы, но в полифонической структуре «голоса» таких сюжетных линий, вариации подобных тем — исполняют вполне определенную функцию, о чем и пойдет речь ниже, после того, как будет проанализирована главная тема постановки Мастера.

В уже цитируемом выше выступлении Мейерхольда на обсуждении спектакля «Лес» 18 февраля 1924 года Мастер заявил: «Несчастливцев у Островского — не в центре пьесы; Аксюша — вовсе не мещанка, она в таком же окружении, как Катерина в “Грозе”. Несчастливцев играет служебную роль по отношению к Аксюше»⁵⁴⁵. В центр мейерхольдовского «Леса» была выдвинута сюжетная линия Аксюши в исполнении З. Н. Райх, в связи с чем А. Л. Слонимский писал: «Это самое существенное отступление от конструкции Островского. Некоторое основание для такого перемещения дается комедией. Главное действие строится на взаимных отношениях Гурмыжской, Буланова, Петра и Аксюши. И в центре — состязание Аксюши с Гурмыжской. Ход пьесы

⁵⁴³ «Лес». Аннотация 1935 года // Театр. 1990. № 1. С. 116.

⁵⁴⁴ Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 120.

⁵⁴⁵ Мейерхольд В. Э. «Лес». I. Выступление на обсуждении спектакля. 18 февраля 1924 г. // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 56.

в том, что воля Аксюши торжествует над волей Гурмыжской. Гурмыжская, которая только приказывала — в конце концов вынуждена просить — о том, чтобы Аксюша не тревожила ее счастья с Булановым: “Ну, сделай это для меня!” (т.е. уезжай подальше)»⁵⁴⁶.

Действительно, к моменту начала действия Аксюша в усадьбе Гурмыжской выполняет роль «прикрытия» для планов хозяйки «Пеньков» — планов, в которых сама Гурмыжская до конца себе не признается. Официальная же версия такая: Аксюша будто бы невеста Буланова. Но такое прикрытие хозяйку усадьбы беспокоит, ибо *ветреный мальчик Алексис* может Аксюшей увлечься. Истинное положение Аксюши заключается в том, что она — бесприданница, и это делает невозможным ее брак с любимым. У Аксюши есть *душа, жизнь, огонь*; иными словами — все то, что необходимо иметь, по мнению Несчастливцева, настоящей драматической актрисе. «Бросится женщина в омут с головой от любви — вот актриса. Да что б я сам видел, а то не поверю. Вытащу из омута, тогда поверю» (II, 2), — говорит Геннадий Демьяныч. Финал второй части мейерхольдовского спектакля как раз и был построен на спасении Аксюши — Несчастливцев вытащил девушку из воды и решил, что драматическая актриса — найдена.

Устремления Аксюши просты — она хочет выйти замуж. А. Л. Слонимский писал: «Ее сфера — жизнь и деятельность. “Чувство” Аксюши, в котором Несчастливцев видит только драгоценный материал для искусства, нужно ей, как она говорит, “дома” — т.е. для жизни»⁵⁴⁷. Желание девушки *просто жить, любить, работать* — натывается на простое препятствие: нужны деньги для приданого, без которых Восмибратов не даст разрешения сыну жениться. Необходимая сумма поначалу — четыре тысячи рублей, к финалу она сокращается всего до одной тысячи. Попытки снизить размер приданого и раздобыть нужное количество денег как раз и составляют содержание действий, которые предпринимают влюбленные Аксюша и Петр. Их фигуры — двойственны, ам-

⁵⁴⁶ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 63.

⁵⁴⁷ Там же.

бивалентны, они одновременно и связаны с миром пошлости, подчинены его законам, но и стремятся вырваться из его пределов и обрести желаемое счастье.

Сюжетная линия Петра тесно связана с темой, которую в мейерхольдовском «Лесе» ведет Аксюша, но вместе с тем — здесь у Петра есть и собственное «звучание», история Петра имеет свою «музыку». А. Л. Слонимский справедливо отмечал, что в пьесе Островского Петр — всего лишь служебная фигура: «забитая жертва — бесцветный сентиментальный любовник». Совсем иной смысл этот персонаж приобрел в сценической версии «Леса»: «Конструкция Мейерхольда выдвигает Петра на первый план, вместе с Аксюшей. <...> Для того, чтобы сделать из него достойного партнера Аксюше, Мейерхольд, не изменяя ни слова в тексте роли, вводит ряд новых моментов: гармонику, гигантские шаги — и таким образом придает Петру новое значение. Из одной энергичной реплики Петра в диалоге с Аксюшей (“Сейчас мы с тобой на троечку: ой вы, милые!” и пр.) — лихо подчеркнутой тремя лихими взлетами на гигантских шагах — создается новый упор всей роли. Центр тяжести переносится на удальство Петра и на скрытые в нем возможности действия. <...> сюжет Петра разворачивается не словесно, а *сценически* (его гармоника — тоже сюжет) (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁴⁸.

Прежде чем приступить к анализу 14 эпизода мейерхольдовского «Леса» — эпизода, носившего название «Невеста без приданого» и завершавшего первую часть спектакля, завершавшего исключительно *эффектно* именно благодаря режиссерской находке — сцене на гигантских шагах, необходимо остановиться еще на одном постановочном приеме, имеющем прямое отношение к сути разбираемого здесь предмета.

Речь идет о помещенной на сцене голубятне и живых голубях, принимавших участие в спектакле. Э. П. Гарин писал об этом так:

«<...> оглушительный свист в четыре пальца — Карп, лакей Гурмыжской, высвобождает голубей. Они вырываются на свободу и летят над зрительным залом, описывают круг

⁵⁴⁸ Там же.

над бельэтажем и возвращаются к свету на сцене; Карп, присвистывая, схватив махалку, снова закручивает их в птичий хоровод. Надо сказать, голубей тогда в городе было мало: они были съедены в голодные годы и только-только начали появляться на улицах. Лишь немногие любители-энтузиасты водили голубей. Впечатление от их появления на сцене в наши дни, когда площади, улицы и дворы кишмя кишат этой птицей, — было бы совсем другое»⁵⁴⁹.

Совершенно очевидно, что такой режиссерский ход имеет самое прямое отношение к манере подачи образа Аксюши, свидетельство чему — вновь воспоминания Гарина: «Поразительно сильное впечатление оставляла эта сцена: воздух, простор, приволье — и вот летают голуби. Появляется Аксюша. Прямой пробор. Коса. Огромные глаза. Простота в движениях, платье густого розового тона. <...> Кустодиев, подумаете вы, взглянув на Аксюшу»⁵⁵⁰.

Голуби, голубки — устойчивый, если не сказать банальный, образ влюбленных. Однако Мейерхольда не пугает избитость символики, полет живых голубей позволил режиссеру зримо передать метафору любви как полета — и тем самым подать линию влюбленных, линию Аксюши и Петра — как линию романтическую, возвышенную. Мотив высокой, *полетной* любви — как раз и продолжил 14-й эпизод мейерхольдовского «Леса» благодаря введенным в него гигантским шагам.

Среди писавших о спектакле Мастера не было, кажется, ни одного, кто не отметил бы с восторгом использованный здесь постановочный прием. Приведем лишь несколько высказываний. А. А. Гвоздев оставил такое описание: «Сперва качается Аксюша, подавая свои реплики после разбега, при взлете вверх, затем к ней присоединяется и Петр, а когда их любовное объяснение разгорается бурной жадной свободой и счастья — они уже несутся в стремительном полете, высоко взлетая, кружась в воздухе, словно *птицы* (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 76.

⁵⁵⁰ Там же.

⁵⁵¹ Гвоздев А. Лифт и качели (В московских театрах) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 127.

В несколько иной плоскости располагалось видение данного эпизода В. Б. Шкловским: «Блестящая сцена с гигантскими шагами превращает мечты забитого человека о побеге почти в реальное путешествие. Прыжки со словами “Казань — Саратов — Самара” в театральном плане равны самому путешествию»⁵⁵².

Сцена эта, по мнению Шкловского, укрупнила фигуру именно Петра, в связи с чем — еще один взгляд на тот же предмет, взгляд А. Л. Слонимского: «Тема любви разворачивается на гигантских шагах. Порыв надежды обозначается тремя взлетами Петра при словах: “денек в Казани — другой в Самаре — третий в Саратове”. С каждым кругом он забирает все выше — после чего для перехода на повествовательный тон соскальзывает с лямки. Размах полета точно передает интонационное движение: чем выше тон — тем круче взлет. Эти три взлета — действительно, гениальная находка». Но режиссерский прием здесь находится в прямой зависимости от актера, занятого в роли Петра: «Публика инстинктивно реагирует на эти взлеты аплодисментами — к сожалению, в исполнении т. Савельева теряется их точное соответствие с интонацией»⁵⁵³. И. Я. Савельев, по всей видимости, сменил первого исполнителя роли — И. И. Коваль-Самборского, на фигуре которого необходимо остановиться особо.

М. И. Жаров вспоминал, что первоначально роль Петра репетировал Д. Н. Орлов, в застольный период особенно удавался ему словесный ряд роли. Но артиста ждал сюрприз — «придумка» режиссера с гигантскими шагами, которые, по мысли Мейерхольда, должны были дать «динамический взлет» эпизоду. «Сегодняшний актер должен раскрыть буйную молодость этих горячих натур, — говорил Мастер. — Молодость, которая неудержимо стремится, рвется навстречу друг другу»⁵⁵⁴.

Реакция артиста на предложенное режиссером решение сцены, по воспоминаниям Жарова, была следующей: «Все шло хорошо, пока Орлов — репетировал до “шагов”.

⁵⁵² Шкловский Виктор. Особое мнение о «Лесе» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 136.

⁵⁵³ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 63.

⁵⁵⁴ Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. С. 161, 162.

Аттракцион Мейерхольда привел его в ужас. Орлов — просил хотя бы заменить “шаги” обычными качелями, а прыгать под потолок — он не мог, у него — сердце заходило от одной мысли о прыжках. Страх умереть привел к тому, что Орлов — отказался от роли, ибо Мейерхольд — не желал отступить от идеи “летающего” Петра»⁵⁵⁵.

У Орлова был дублер (его имя Жаров не называет), этого исполнителя гигантские шаги не пугали, но он не обладал необходимыми физическими данными, в его исполнении взлеты Петра «были какие-то наигранные, вымученные». Существовало и еще одно обстоятельство, игравшего против данного актера: «<...> щупленький, с мелкими чертами лица, он явно не монтировался в паре с Аксией — Райх, затмевавшей его одним своим видом»⁵⁵⁶.

На выручку Мейерхольду пришел случай, приведший в его театр Коваль-Самборского — блондина с голубыми глазами, который уверял, что на сцене он может все. Заметим, что ничего удивительного в том не было. Э. П. Гарин вспоминал: «В прошлом цирковой артист, он (Коваль-Самборский. — А. Р.) безукоризненно крутил сальто, а о фигурах, доступных простым смертным, как флик-фляк, колесо, скобочка, и говорить не приходилось»⁵⁵⁷. Дальнейшее Жаров описал так:

«Мейерхольд, слабо крикнув, завинтил небывалым винтом ноги и хитро, как бы говоря: “А вот сейчас мы его...”, предложил:

— Зиновья, поди сядь на гигантские шаги, покатай его!

Зиновья села. Коваль-Самборский зачем-то подергал ляжку, не спеша влез в нее, взглянул зачем-то на Райх, потом на колосники, потом разбежался и... Райх сразу взлетела под потолок. После трех — четырех взлетов, уже из-под колосников, раздались ее дикие вопли:

— Всеволод, прекрати! Этот сумасшедший меня убьет!

Коваль-Самборский, так же спокойно, как начал, прекратил свой бег. Райх, сбалансировав, медленно опустилась на сцену»⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ Там же. С. 162.

⁵⁵⁶ Там же. С. 163.

⁵⁵⁷ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 84.

⁵⁵⁸ Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. С. 164.

М. И. Туровская в книге «Бабанова: Легенда и биография» писала, что З. Н. Райх училась в режиссерской мастерской Мейерхольда и, возможно, не имела планов становиться актрисой. «Была она старше большинства юных учеников Всеволода Эмильевича <...>, и по сравнению с их почти акробатической ловкостью — неспортивна и даже груздна <...>. Не этой ли тяжеловесности Зинаиды Николаевны обязан был Мейерхольд одним из самых поразительных режиссерских своих озарений — идеей “гигантских шагов”, на которые он усадил Аксюшу и Петра в “Лесе”? Ощущение вольного полета достигал он своими, режиссерскими средствами, не требуя его у актрисы, а одарив ее им»⁵⁵⁹. И действительно, на фотографии⁵⁶⁰ хорошо видно, что Аксюша-Райх — всего лишь пассажир в этом аттракционе, петля на конце лямки служила ей в качестве сиденья, для нее участие в данной сцене было чем-то наподобие езды на особого рода карусели, «мотором» которой выступал ее партнер. Вся тяжесть работы падала на Коваль-Самборского, петля лямки подхватывала его под бедро левой ноги, вытянутой левой рукой актер поддерживал корпус, раскручивая себя и партнершу благодаря правой ноге, которую он использовал как толчковую.

Выглядела сцена на гигантских шагах, согласно свидетельству Э. П. Гарина, так:

«Петр делится с Аксюшей своими тревогами.

— О тебе-то и думаю! У меня надвое; вот одно дело: приставать к тятеньке... Либо он убьет меня поленом, либо сделает по-моему; по крайности развязка.

— А другое-то что?

— А другое дело почудней будет. (Петр подходит к “гигантским шагам”.) У меня есть своих денег рублей триста... (Складывает все веревки “гигантских шагов”, продевает ногу в петлю.) Да ежели закинуть горсть на счастье в тятенькину конторку, так, пожалуй, что денег-то и вволю будет.

— А потом что ж?

⁵⁵⁹ Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 52–53.

⁵⁶⁰ См.: Rudnitsky Konstantin. Russian and Soviet theater, 1905–1932. New York, 1988. P. 179.

— А потом... (Петр на ходу) уж “унеси ты мое горе”... (Он разбегается и швыряет себя в воздух, а приземлившись на бегу, говорит)... сейчас мы с тобой на троечку: “Ой вы, милые!” (Снова подбрасывает себя в воздух.) Подъехали к Волге; ссь... тпру! на пароход. (Это опять на пробежке, готовясь к новому прыжку.) Вниз-то бежит он ходко, по берегу-то не догонишь. (Снова подбрасывает себя.) И уже самоупоенно:

— Денек в Казани (бросок).

— Другой в Самаре (бросок).

— Третий в Саратове (бросок).

От сцены этой захватывало дух. Даже в цирке, смотря на полетчиков, то есть номер наиболее динамичный во всем цирковом репертуаре, зритель не испытывает того восторга и восхищения молодостью, затаенными в человеке возможностями, ловкостью и красотой»⁵⁶¹.

И далее в воспоминаниях Гарина сказано следующее: «Зрительный зал всегда сопровождал эту сцену восторженными и неоднократными аплодисментами. А у нас, пролеткультовцев (Гарин в тот период работал у С. М. Эйзенштейна. — А. Р.), невольно возникал вопрос: так это же аттракцион?!»⁵⁶² Конечно! Но и не только. Я. Толчан писал: «Говорят: “От счастья не чуешь земли под ногами”. И Мастер нашел этим словам зримое воплощение»⁵⁶³.

М. И. Жаров вспоминал, что «Мейерхольд был влюблен в эту сцену и стремился сделать ее камертоном всего спектакля, показывая, как зарождается великое вечное — первая молодая любовь Аксюши и Петра, любовь радостная и бурная». И все же данному эпизоду не хватало *лирики*, решить проблему могла бы музыка. Найдена она была случайно — это вальс «Две собачки», именуемый обычно «Собачий вальс» и благодаря мейерхольдовской постановке приобретший исключительную популярность: «Огромным тиражом была выпущена пластинка: «“Собачий вальс” из спектакля “Лес” театра Мейерхольда». И словно забыли, что этот вальс

⁵⁶¹ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 84–85.

⁵⁶² Там же. С. 85.

⁵⁶³ Толчан Яков. Великий Мастер // Искусство кино. 1993. № 5. С. 89.

был давным-давно уже написан, назывался “Две собачки”, был модным, и под него танцевали наши деды»⁵⁶⁴.

Эпизод с гигантскими шагами, таким образом, получил законченность и может считаться образцом эффектной концовки акта — образцом того, как надо *вставлять глаз дракону*.

Чтобы сделать высокое по-настоящему высоким, недостаточно было только показать, пусть и различными средствами, любовь Аксюши и Петра как чувство романтическое, возвышенное. Необходимо было для этих *фигур* создать такой *фон*, благодаря которому возвышенность их отношений стала бы восприниматься как еще более одухотворенное и трепетное чувство.

Для этой цели использовались две пары персонажей, которые тоже являлись, правда, на свой лад, *влюбленными* — Гурмыжская и Буланов, а также Улита и Аркашка (эпизод “Лунная соната”). Каждый из названных действующих лиц пытался, только на свой манер, найти собственное счастье, ибо и они *не хотели быть ничем*.

В трактовке Гурмыжской Мейерхольд снимал проблему возраста: в 1924 году актрисе Е. А. Тяпкиной, исполнительнице роли Райсы Павловны, было 27 лет, она на три года моложе З. Н. Райх, и по фотографиям к спектаклю⁵⁶⁵ видно, что маска Гурмыжской — это маска молодой женщины, точнее — женщины вне возраста, одержимой чувственной страстью, низменными влечениями. По воспоминаниям Я. Толчана выглядело это так: «Владелица поместья Гурмыжская (Е. Тяпкина) в спортивном костюме, сапожках для верховой езды и хлыстом в руках расхаживала по сцене, фальшиво, хриплым голосом распевала сердцещипательные романсы. На ней был словно пылающий страстью ярко-красный парик, а объект ее любви, тоненький мальчуган гимназист Буланов, роль которого исполнял известный позже режиссер Иван Пырьев, был одет в полосатые зеленые трусики и увенчан как знаком невинной юности зеленым париком»⁵⁶⁶. Образ Улиты, создаваемый 42-хлетней В. Ф. Ремизовой, был вариацией

⁵⁶⁴ Жаров М. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. С. 164, 165.

⁵⁶⁵ См., напр.: Мейерхольд и художники. С. 181.

⁵⁶⁶ Толчан Яков. Великий Мастер // Искусство кино. 1993. № 5. С. 89.

на тему чувственности как таковой, не случайно писавшие о спектакле рассматривали Гурмыжскую и Улиту в одном ряду. Читаем, например, у А. Л. Слонимского: «На лицемерной “блудливости” Мейерхольд строит свое сценическое изображение Гурмыжской (огненно-рыжий парик, фальшивое низкое контральдо, сентиментальное завывание и т.д.). Тот же мотив кладется в основу изображения Улиты, наперсницы Гурмыжской — она является утрированным отражением своей барыни (нелепая прическа, опять фальшивое пение, но уже тонким голосом, с писком — наконец, гротескная поза верхом на брусѐ)»⁵⁶⁷.

У избранников Гурмыжской и Улиты — Буланова и Аркашки — по отношению к дамам, помимо собственно чувственных развлечений, есть и более серьезный интерес, а именно — желание *урвать* за их счет хоть что-нибудь. А. Л. Слонимский писал о Буланове: «<...> ружье и голубятня характеризуют времяпровождение недоросля, гимнастика на стульях передает его карьерные замыслы (в связи с боязнью “сорваться”), примерка костюма (“Будущий земский начальник”) подчеркивает его положение альфонса при Гурмыжской»⁵⁶⁸. Но все же наибольшего контраста сопоставление двух различно поданных тем влюбленных достигает в эпизоде «Лунная соната» — в эпизоде ночного свидания, которое разворачивается в сценическую метафору благодаря катанью на качелях (брус — или доска — с опорой посередине, по концам — сидящие верхом Улита и Аркашка). Такое «катанье на доске <...> позволяет обоим участникам “Лунной сонаты” выявить все тонкости *комического любовного восторга* (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁶⁹. В описании А. А. Гвоздева выглядело это так: «Самая оживленная театральная игра развивается, например, на качающейся на козлах доске, и гротеск любовного дуэта Аркашки и Улиты вскрывается в преуморительных позах, когда Улита, сидя верхом на доске,

⁵⁶⁷ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 64.

⁵⁶⁸ Там же. С. 70.

⁵⁶⁹ Соловьев В. Н. О технике нового актера // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 46.

подбрасывается вверх и с испуганным взвизгиванием замирает в сладострастном силуэте»⁵⁷⁰.

Сколько бы ни были *преуморительны* детали этого метафорически поданного сексуального акта, в его гротескной природе четко проступали черты, прямо обратные эмоциональной окраске другого любовного дуэта, что хорошо видно из описания А. Л. Слонимского: «Дается подготовка в виде томно-пискливых рулад Улиты. Тема “Счастливец играет на чувственности Улиты” подчеркивается рядом пантомимических дополнений — и в быстром разворачивании вырастает до размеров чудовищного аристофановского гротеска (Улита верхом на поднятом брусе). Момент паузы, обозначающий высшую точку движения (<...> Счастливец закуривает папиросу) — и затем реакция: *отвращение* и *злость* Счастливеца, *испуг* и *разочарование* Улиты (переход к новой теме, перемена характера реплик и их отношения) (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁷¹. Итак, в сцене на качелях — отвращение, злость, испуг, разочарование, и совершенно иная картина — в сцене на гигантских шагах: «Рисунок фигур, распластанных в воздухе, нарастание их кружения вместе с подъемом настроения с изумительной силой передают буйную вольность чувства, стихийную безудержность»⁵⁷². Именно таков должен быть требуемый эффект: на фоне низкого высокое видится еще более высоким.

В таблицах брошюры «Амплуа актера» среди данных, необходимых для амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик» и, соответственно, «клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик», называются следующие: «Обладание манерой “преувеличенной пародии” (гротеск <...>, химера). Данные для эквилибристики и акробатики»⁵⁷³. Само название, а также требование иметь в наличии способности к эквилибристике и акробатике — выдает цирковое происхождение амплуа клоуна.

⁵⁷⁰ Гвоздев А. Лифт и качели (В московских театрах) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 127.

⁵⁷¹ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 68.

⁵⁷² Гвоздев А. Лифт и качели (В московских театрах) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 127.

⁵⁷³ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 6–7.

Именно на основе цирковой аналогии Мейерхольд подчеркивал особое качество данного амплуа — необходимость высочайшего мастерства: «Я не знаю, есть ли в цирке или мюзик-холле сейчас такой номер: стоит турник и на турнике работает один правильно, а при нем эксцентрик в котелке и в больших башмаках. Я задаю вопрос: кто должен обладать бóльшим мастерством? Тот, кто работает неправильно. А тот, кто работает правильно, он на десять процентов ниже. [Эксцентрики] — люди изумительной техники»⁵⁷⁴.

Но возникает и другой вопрос — каков собственно театральный смысл амплуа клоуна? Постановка такого вопроса во всей его полноте — это особая проблема, далеко выходящая за рамки данного исследования, поэтому и ответ на заданный вопрос неизбежно будет носить локальный характер, иными словами — амплуа клоуна здесь будет затрагиваться ровно постольку, поскольку оно имеет отношение к изучению драматургии мейерхольдовского спектакля.

Н. В. Петров писал: «<...> высшее мастерство и артистизм эксцентрика всегда раскрываются в образе неудачника, ничего не умеющего делать»⁵⁷⁵. Продолжая логику данной мысли, можно сказать, что Гурмыжская и Буланов, Улита и Аркашка в качестве *влюбленных* (но не партнеров по сексу) — явные неудачники, их гротескно поданные в духе балаганной буффонады фигуры представляют собой *преувеличенные пародии* на влюбленных подлинных — Аксюшу и Петра. Другими словами, перечисленные роли укладываются в рамки амплуа клоуна. Правда, из всех четырех персонажей в брошюре «Амплуа актера» есть только один — Аркашка, да и тот попал в графу амплуа «Проказник (Затейник) второй», чья сценическая функция — «Игра препятствиями, не им созданными»⁵⁷⁶. Но, во-первых, маска мейерхольдовского Счастливецца имела множество граней, а во-вторых — в качестве *проказника второго* Аркашка выступал преимущественно в той ветви сюжета «Леса», которая связана с ак-

⁵⁷⁴ Мейерхольд В. Э. Из лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАС. 10 января 1929 г. // Театр. 1974. № 2. С. 33

⁵⁷⁵ Петров Николай. Неисчерпаемость творчества // Встречи с Мейерхольдом. С. 155.

⁵⁷⁶ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 6–7.

терами: Счастливец играл препятствиями, созданными Несчастливым. Но и в данной линии сюжета роль Аркашки, а значит и соответствующий актерский сюжет — имели грань, укладывающуюся в рамки амплуа клоуна, то есть тема актерства, комедианства в лице Счастливеца выступала *фоном*, который призван был укрупнить *фигуру* Несчастливеца. Что же касается мотива Аркашки-«влюбленного», то стоит обратиться к воспоминаниям И. В. Ильинского, где сказано следующее: «Я помню, Мейерхольд просил меня не забывать, что Счастливец играл “любовников”. Поэтому Всеволод Эмильевич предостерегал меня играть Аркашку как чистого комика. “Он легкий, но без изящества, служил на ролях первых любовников, поэтому его надо играть скорей *простаком*, чем комиком <...>” (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁷⁷. Бывший любовник, а ныне простак, оказывающийся в роли влюбленного, это, по сути, и есть «клоун, шут, дурак, эксцентрик», в манере преувеличенной пародии пребывающий в роли влюбленного.

Подводя определенный итог, стоит сформулировать следующее: в стремлении Мастера при построении драматургической конструкции спектакля к удвоению сквозных мотивно-тематических линий важное место отводится ролям, соответствующим амплуа *клоуна/клоунессы*, особенно в тех случаях, когда вторая линия сюжета совпадала с сюжетом такой роли и выступала в качестве *фона*. Пародийное снижение в данной ветви сюжета, достигаемое клоунскими методами, позволяло создавать контрастный фон, благодаря которому возвышенные *фигуры* первой, основной темы воспринимались как еще более высокие.

Все сказанное имеет прямое отношение к второй, после линии Аксюты и Петра, сквозной ветви сюжета — актерской. И Несчастливец, и Аркашка в спектакле Мастера несли на себе печать двойственности, амбивалентности. Мейерхольд говорил: «Островский высмеивает Несчастливеца и Счастливеца; это Дон Кихот и Санчо Панса»⁵⁷⁸. В актерской паре роль *фигуры* выполнял Несчастливец. А. Л. Слонимский пи-

⁵⁷⁷ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 260.

⁵⁷⁸ Мейерхольд В. Э. «Лес». I. Выступление на обсуждении спектакля. 18 февраля 1924 г. // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 56.

сал: «Это Дон Кихот, живущий миражами и принимающий грязную Альдонсу за прекрасную Дульсинею (так он идеализирует в начале свою тетушку Гурмыжскую)»⁵⁷⁹. Вместе с тем, по мнению Мастера, «Несчастливцев близок к рыцарю плаща и шпаги»⁵⁸⁰.

Принципиальная значимость данного персонажа для мейерхольдовской версии «Леса» становится особенно очевидной, если обратиться к воспоминаниям о показах Мастера на репетициях спектакля — читаем, например, у И. В. Ильинского: «Удивительно проникал он в роль Несчастливцева. Он не ограничивался показом внешних черт, походки, жестов и приемов провинциального трагика. В образе Несчастливцева он жил в каком-то возвышенном романтическом мире, и все эти жесты, “уходы” и поклоны были благородными и естественными для Несчастливцева, своеобразного Дон Кихота, как трактовал его Мейерхольд. Можно было восхищаться пластикой Мейерхольда, глубиной чувств, красотой романтики, в которой всегда органично пребывал Несчастливцев — этот рыцарь театральности»⁵⁸¹. Хотя Мастер декларировал служебную роль Несчастливцева по отношению к Аксюше, но описания режиссерских показов на репетициях говорят о том, что две эти фигуры, во-первых, крайне трудно разделить по принципу большей или меньшей значимости, а во-вторых — образы Аксюши и Несчастливцева в мейерхольдовской постановке выступали в качестве лирических масок автора спектакля, достаточно дополнить процитированный кусок о показе Мастером Несчастливцева еще одним фрагментом из воспоминаний Ильинского — о том, как режиссер показывал Аксюшу: «Перед нами возникала милая девушка, занятая своим скромным делом, показываемая Мейерхольдом без единого лишнего жеста, без какой-либо доли жеманства или женского кокетства. Простые, бесхитростные слова слетали с губ

⁵⁷⁹ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 63.

⁵⁸⁰ Мейерхольд В. Э. «Лес». II. Вступительное слово перед юбилейным спектаклем // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 57.

⁵⁸¹ Ильинский Игорь. Побеждающий Мейерхольд // Встречи с Мейерхольдом. С. 256.

старого Мейерхольда, и нам открывалась светлая, доверчиво открытая девичья душа Аксюши»⁵⁸².

Замысел Мейерхольда относительно Несчастливцева не был реализован в полной мере, о чем сохранилось свидетельство Б. Е. Захавы:

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

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

Я не выдержал и воскликнул:

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

— Да, да, совершенно верно! — ответил Мейерхольд. — Не понимает!.. Не понимает!.. — И, подумав, добавил: — Что поделаешь! У нас нет другого актера на эту роль. Но ничего! Придет время, явится актер, который сыграет, как нужно. Мой замысел когда-нибудь найдет достойного исполнителя»⁵⁸³.

В трактовке Аркашки, как и в случае с Несчастливцевым, в полной мере дали о себе знать традиционалистские установки Мастера, который подчеркивал, что в Счастливцеве есть намеки на грасьосо — комический персонаж испанского театра⁵⁸⁴. Аркашка, как и Несчастливцев, обладал двойственностью, амбивалентностью — в мире пошлости он вполне в своей тарелке и одновременно неотделим от своего

⁵⁸² Там же.

⁵⁸³ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 265.

⁵⁸⁴ Мейерхольд В. Э. «Лес». II. Вступительное слово перед юбилейным спектаклем // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 57.

товарища по ремеслу. В воспоминаниях Э. П. Гарина есть такой текст:

«Каким образом пьяница, родной брат Шмаги, весь пропитанный пылью провинциальных кулис, вызывает неотразимое сочувствие зрителей? За мелкопрактическим стяжательством, убогим мошенничеством, циничными афоризмами публика угадывает романтика, фанатика своего ремесла и, как бы расширяя и обобщая образ, видит в нем вариант российского Санчо Пансы, идущего сражаться рядом со своим Дон-Кихотом.

А провинциальный Дон-Кихот за свою старомодность воспринимается иронично, как бы не враздву, понарошному; но и его ложноклассическое благородство, вначале воспринимаемое с улыбкой, потом увлекает вас подлинностью человеческих чувств»⁵⁸⁵.

Однако наряду с товариществом в дуэте Аркашки и Несчастливцева есть и определенный антагонизм, противопоставление по принципу «высокое — низкое»: высокое — искусство трагиков, низкое — шутовство комиков. Такое конфликтное напряжение внутри актерской парочки легко проследить по публикации В. А. Максимовой «Мейерхольд В. Э. 33 эпизода “Леса”» — в сценах, совместных для Аркашки и Несчастливцева, например — в эпизодах 3, 5, 9, 11, 25⁵⁸⁶.

В подобном объединении / противопоставлении актеров есть четкий смысл — читаем у А. А. Гвоздева: «Счастливец и Несчастливцев задуманы Мейерхольдом как Санчо Панса и Дон Кихот. Несчастливцев — в огромном черном испанском плаще и широкополой шляпе, трагик-идеалист, защитник угнетенных, подобно Дон Кихоту, бессильный справиться с окружающим его миром преступной косности и зла. Счастливец — его *кривое зеркало*, испанский грасиозо, арлекин — слуга в одном лице, стремительный, подвижный,

⁵⁸⁵ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 86.

⁵⁸⁶ См.: Мейерхольд В. Э. 33 эпизода «Леса» / Публикация В. А. Максимовой // В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. С. 323–324.

жадно влюбленный в земные блага и все же свободный актер водевиля (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁸⁷.

Аркашка — кривое зеркало для Несчастливцева, иными слова, тема актерства, комедианства решалась Мейерхольдом в традиционном плане *удвоения* мотивов, причем тема, разворачиваемая Несчастливцевым, выступала в качестве *фигуры*; буффонада Аркашки служила темой-фоном, которая благодаря снижающим мотивам создавала *контраст* по отношению к основной теме — теме Несчастливцева, тем самым укрупняя и возвышая данный смысловой пласт мейерхольдовского спектакля.

А. Л. Слонимский писал: «Несчастливцев выступает как проповедник, благородный свидетель событий, в которые он только иногда вмешивается (его вмешательство и создает *развязку*) (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁸⁸. В мейерхольдовском «Лесе» значение Несчастливцева в ходе событий — значительно выше. В таблицах брошюры «Амплуа актера» этот персонаж отнесен к амплуа «Неизвестного (Инозримого)», а значит — выполняет такую функцию: «Концентрация интриги выведением ее в иной личный план»⁵⁸⁹.

В. Б. Шкловскому принадлежит «Особое мнение о “Лесе”», согласно которому построение мейерхольдовской версии комедии выглядит следующим образом:

«“Лес” — пьеса актерская.

Это трагедия амплуа.

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

Трагик, например, не трагик, а Любим Торцов. В “Лесе” трагик — трагик (Несчастливцев), комик — комик (Счастливцев).

Фамилии эти не фамилии, а перефразы амплуа.

⁵⁸⁷ Гвоздев А. Лифт и качели (В московских театрах) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 129.

⁵⁸⁸ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 63.

⁵⁸⁹ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 6–7.

У этих амплуа есть своя трагедия — они ищут третье основное “амплуа” — драматическую артистку.

Две сценические маски ищут третью.

На пути они сталкиваются с бытом, с людьми, имеющими фамилии.

Эти люди на сцене изобретают *быт*, а Счастливец и Несчастливцев — *чистый театр*. Они произносят речи, “дозволенные цензурой”, и делают театральные поступки. Драматическая артистка в результате найдена, но ей “чувство для дома нужно”.

Маски терпят неудачу.

Остается театрально реализовать столкновение “театра” (условного) и быта.

Это и делается путем речи и поступка Несчастливцева»⁵⁹⁰.

Итак, Несчастливцев не только создавал развязку всего спектакля, но еще ранее — именно его действия формировали концовку второй части постановки Мейерхольда — ложный финал истории (эпизод 25, «Актриса нашлась»).

Главное же — Несчастливцев, выполняя функции Неизвестного, держал в своих руках нить интриги в третьей, заключительной части спектакля: опираясь на предметы — шкатулку с деньгами и пистолет, Геннадий Демьяныч получал от Гурмыжской причитающуюся ему часть наследства — тысячу рублей. Именно эта сумма и позволила Гурмыжскому вывести интригу *в иной личный план* — передав деньги Аксюше, Несчастливцев переменял судьбы влюбленных — Аксюши и Петра.

Концовка мейерхольдовского «Леса» происходила в несколько этапов. Сначала ключевая роль в развязке принадлежала Несчастливцеву: «Его разрыв с бытом делает финал, который разыгрывается в виде грандиозного скандала, с участием всех действующих лиц, как в *последнем действии* “Ревизора” (курсив мой. — А. Р.)»⁵⁹¹. Актеры уходили, а в это время на подмостках разворачивалась «массовая сцена раз-

⁵⁹⁰ Шкловский Виктор. Особое мнение о «Лесе» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 136–137.

⁵⁹¹ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 63.

гульного пьянства»⁵⁹² обитателей «Пеньков»; ритмической и стилистической основой эпизода служил танец краковяк. Прежде всего благодаря ему «комизм в финале вырастает в гротеск (пьяные гости, в гротескных позах, сцепившись гуськом, движутся по линии авансцены взад и вперед»⁵⁹³.

Вслед за буйством описанного эпизода следует решенный пантомимически уход соединившихся влюбленных. С. С. Мокульский писал: «Все, видевшие “Лес”, никогда не забудут его гениального финала — медленного ухода Аксюши с Петром по мосту под звуки гармоники»⁵⁹⁴.

В. Б. Шкловский полагал, что такое решение развязки — тоже *ложный финал*: «Если новелла лишена конструкции, то к концу ее, для создания иллюзии разрешения, прибавляют описание захода солнца или звуков замирающей музыки. К “Лесу” тоже прибавлен ложный конец. Полутьма на сцене, опять гармоника, и Аксюша с Петром лирически и безмолвно уходят по мосткам за сцену»⁵⁹⁵. Шкловский относил подобное решение развязки «к типичному для упадочной манеры приему»⁵⁹⁶. С одним из основоположников формальной школы можно согласиться, если, конечно, под *упадочной манерой* понимать *романтическую* интерпретацию истории влюбленных. При таком толковании сюжета финал мейерхольдовского «Леса» мог быть только один — уход Аксюши и Петра. Ближайший аналог здесь — уход Норы в «Кукольном доме». Абсурдным представляется вопрос — *куда* уходят Аксюша и Петр? Смысл имеет лишь такой вариант вопроса — *откуда* уходят влюбленные? Они уходят из «леса», где остались одни «пеньки», покидают «бор всяческой пошлости» (А. Р. Кугель).

⁵⁹² Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 38.

⁵⁹³ Слонимский Александр. «Лес» (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 71.

⁵⁹⁴ Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 24.

⁵⁹⁵ Шкловский Виктор. Особое мнение о «Лесе» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. 137.

⁵⁹⁶ Там же.

«МАНДАТ»

Постановка пьесы Н. Р. Эрдмана с точки зрения проблемы драматургии мейерхольдовского спектакля интересна прежде всего переменной развязки. Ю. Заяц в статье «Когда написан финал “Мандата”» убедительно показал, что в первоначальной редакции пьесы концовка была иной, отличной от финала в постановке Мастера, а именно — Широнкин «приводил комиссара и двух сопровождавших его милиционеров»⁵⁹⁷. Комиссар, выслушав Широнкина и других участников событий, произносил фразу: «Ну и публика! Делать вам видно нечего», — и уходил. Завершала историю реплика Автоном Сигизмундовича: «Если нас даже арестовывать не хотят, то чем же жить, господа, чем же жить»⁵⁹⁸.

Перемена развязки произошла в ходе репетиций, которые продолжались семь недель. После авторской читки пьесы на труппе 25 февраля 1925 года Мейерхольд, вопреки традиции, не представил экспликации спектакля. В документах, как уверяет Ю. Заяц, такая экспликация не найдена⁵⁹⁹.

Первые четыре недели репетиций были построены таким образом, что третий акт почти не затрагивался, а если такое и случалось — репетиции были закрытыми. За три недели до премьеры Эрдман снова прочитал труппе третий акт, затем проводились читки этого акта актерами, наконец — работа была перенесена на сцену. Лишь за неделю до премьеры Мастер познакомил труппу с экспозицией третьего акта. На основе всего изложенного Ю. Заяц сделал вывод: на первой читке труппа слушала первоначальный вариант финала, затем месяц Эрдман писал новый вариант концовки — вариант, который был повторно прочитан труппе и затем — воплощен на сцене⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ Заяц Юрий. Когда написан финал «Мандата» // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. Вып. 2. С. 614.

⁵⁹⁸ Эрдман Н. Р. Первоначальный финал «Мандата» // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 618.

⁵⁹⁹ См.: Заяц Юрий. Когда написан финал «Мандата» // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 614.

⁶⁰⁰ См.: Там же. С. 615–616.

Есть основания полагать, что инициатором переработки финала «Мандата» выступил Мейерхольд, ему же, по всей видимости, принадлежала и идея — в какую сторону перестраивать развязку событий.

Сразу стоит оговориться, что из анализа «Мандата» — будь то пьеса Н. Р. Эрдмана или спектакль Мейерхольда — тема мещанства исключена. Л. В. Тильга сформулировала следующее: «В “Мандате” авторская оптика высветила *жизнь человека* — не Эрдман произвел его в мещане (курсив мой. — А. Р.)»⁶⁰¹.

Павел Сергеевич Гулячкин, оставаясь человеком старого мира, пытается, как может, найти место в новой жизни — найти место себе и устроить судьбу сестры. «Как же теперь честному человеку на свете жить?» — спрашивает сына мать, и получает ответ: «Лавировать, маменька, надобно лавировать» (I, 1). Вопрос о том, как жить бывшему человеку в новых условиях, можно ли выжить, лавируя в зависимости от обстоятельств, — сквозная тема пьесы Эрдмана. Реализуется она не только посредством основной сюжетной линии — попытки Павла Сергеевича выдать замуж сестру, но проявляет себя и через сюжеты других — Сметаничей, дамы с сундуком и пр.

Технически пьеса Эрдмана в своей основе имеет разветвленную интригу, опирающуюся на предметы — мандат, сундук, платье, револьвер. В «Мандате» Широнкин произносит реплику: «Знайте же граждане, что Павел Сергеевич есть Лжедмитрий и Самозванец, а не коммунист» (III, 17). Гулячкин — «нэповский Хлестаков»⁶⁰² — выписывает себе мандат и объявляет себя коммунистом. В. Г. Сахновский так определил свои впечатления от главного героя: «Я видел действительного человека Павла Сергеевича Гулячкина — актера Гарина — с изумляющей правдивостью, с изумляющей простотой и действительностью выразившего на сцене самую

⁶⁰¹ Тильга Л. В. Поэтика драмы рубежа 1920-х — 1930-х годов и мотив самоубийства. М. А. Булгаков. «Бег». Н. Р. Эрдман. «Самоубийца». Опыт контекстуального анализа. Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 1995. С. 42.

⁶⁰² Гарин Эраст. О «Мандате» и о другом // Встречи с Мейерхольдом. С. 326.

страшную основу *никакого* человека»⁶⁰³. Но даже и такой человек *не хочет быть ничем*, а желает *быть хоть кем-то*.

Важную роль в постановке «Мандата» сыграла читка автором пьесы на труппе. Э. П. Гарин вспоминал: «Оказалось, что автор “Мандата” Николай Эрдман обладает удивительным даром читать свои произведения. У него свой собственный, как бы бесстрастно-повествовательный ритм, освещенный внутренней интеллектуальной иронией. У персонажей его комедии в авторской читке четкая преувеличенно-аккуратная дикция»⁶⁰⁴. Сходная картина зафиксирована и М. Местечкин: «Я хорошо помню первую встречу труппы с <...> Эрдманом. Свою комедию он читал нам с каким-то безразличным лицом, слегка иронизируя, но без всякой улыбки. Когда раздавался очередной взрыв смеха, Николай Робертович оглядывался по сторонам и снова продолжал бесстрастно читать. Слушая его, артисты отчетливо представляли себе героев будущего спектакля. Изображая персонажей пьесы, Эрдман пользовался каким-то особым говорком, очень точно произнося каждое слово»⁶⁰⁵. Манера чтения драматурга такова, словно бы он руководствовался мейерхольдовскими формулами — «тремолло вон!»; «слова должны падать, как капли в глубокий колодец». О. М. Фельдман в статье «“Отражение нашей судьбы”. К теме: Эрдман и Мейерхольд» подчеркивал, что характерной особенностью поэтики Эрдмана является «присутствие автора в речи персонажей», то есть: «Растворенный в тексте “Мандата” и “Самоубийцы” неумолчный голос автора, зримо пульсирующая мысль, то поданная нарочитым курсивом, в разрядку, то дразняще оборванная, становится у Эрдмана важнейшим конструктивным элементом развертывания действия»⁶⁰⁶.

Опираясь на указанное свойство драматургического материала, Мейерхольд во время дискуссии, происходившей 25 февраля 1925 года в ТИМе, следующим образом

⁶⁰³ Сахновский Вас. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 176.

⁶⁰⁴ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 104.

⁶⁰⁵ Местечкин Марк. В июне 1924 года... // Театр. 1974. № 2. С. 49.

⁶⁰⁶ Фельдман О. «Отражение нашей судьбы». К теме: Эрдман и Мейерхольд // Театр. 1990. № 1. С. 117.

сформулировал основные принципы своего подхода к постановке «Мандата»: «<...> никакого налета старины. Совершенно современная мода. Петровка в пять часов вечера. Каким-то Берлином пахнет. Стиль “нуво”, модерн. <...> Темп не быстрый. Темп, в котором читает автор. Действующие лица говорят сентенциями. <...> Усвоение ритма автора. Отсутствие восклицаний. Всё — равно. Педалирование, утрировка — провал и пьесы, и актера. <...> Персонажи Гоголя — это серьезные люди. Это мрачные личности. То же у Эрдмана. <...> Финал третьего акта — световой эффект, когда исчезает всё и повисает фраза о том, что арестовывать не хотят»⁶⁰⁷.

Иными словами, «Мандат» — абсолютно современная история, уложенная в рамки *лирической драмы*. Гоголевская струя в пьесе Эрдмана пробивается благодаря гротескной подаче персонажей, их трагикомической природе — вот еще одно высказывание Мастера: «Вообще это все мрачные личности. Не думая никого насмешить, они говорят сентенциями, которые звучат смешно»⁶⁰⁸.

Лиризм предложенной Эрдманом истории, ее острейшая злободневность — стали важнейшими качествами и мейерхольдовского спектакля. П. А. Марков на обсуждении в театральной секции РАХН пьесы Эрдмана и постановки Мейерхольда произнес следующее: «Я думаю, что, вероятно, за последние семь лет не было спектакля, в котором современность говорила так внятно, так сильно, как в <...> спектакле “Мандат”». И далее — Марков развивал мысль о *лирике* спектакля, в котором «говорят <...> не действующие лица, а говорит скрывающийся за этими словами автор, режиссер театра, тот, кто эту пьесу изображает в своем подлинном, настоящем лице»⁶⁰⁹. При этом Марков подчеркивал, что, показывая людей, не готовых принять революцию, а значит — людей, вы-

⁶⁰⁷ Дискуссия о «Мандате» в труппе ТИМа. 25 февраля 1925 г. // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 613.

⁶⁰⁸ Протокол обсуждения костюмов к спектаклю. 26–27 февраля 1925 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. С. 220.

⁶⁰⁹ Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и о постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда. 11 мая 1925 г. // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 613.

павших из времени, Мейерхольд «дает их в художественно волнующем обобщении»⁶¹⁰.

Лирика и пафос постановки Мастера были уловлены современниками — В. Г. Сахновский свои ощущения передавал так: «<...> этот спектакль — страшная картина русской действительности. Должно содрогнуться сердце, должны пролиться слезы, нужно сидеть разинув рот, как смотрят дети, когда они удивлены и увлечены, так страшна и так горько смешна та Россия, которую показал Мейерхольд, прочитав, пережив и воплотив пьесу Николая Эрדмана»⁶¹¹. Г. И. Чулков на обсуждении в театральной секции РАХН проводил аналогии между «Мандатом» и «Балаганчиком», ибо и там и там — нет *опоры* человеку ни в чем⁶¹². Наконец, согласно сведениям, приводимым О. М. Фельдманом, П. А. Марков на том же обсуждении в РАХН сказал о существовании мейерхольдовского спектакля — это «отражение нашей судьбы»⁶¹³.

«Мандат» в ТИМе имел эпизодное строение, но «звучанием» обладал — полифоническим. Э. П. Гарин вспоминал об этом так: «Особенность и сила режиссуры Мейерхольда — в симфоническом решении и звучании и отдельных сцен, и спектакля. Если финал второго акта необычайно тонко и сложно оркестрован им, то симфоническое многообразие построения и мощностъ звучания второй половины третьего акта просто потрясали. В нем, как в оркестре под палочкой гениального дирижера, слышишь каждый инструмент и целое одновременно»⁶¹⁴. Совершенно очевидно, что уподобление спектакля оркестровке было основано, прежде всего, на аналогиях между инструментами и их партиями — и работами исполнителей в соответствующих актерских сюже-

⁶¹⁰ См.: Там же. С. 633.

⁶¹¹ Сахновский Вас. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. 176–177.

⁶¹² См.: Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и о постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда. 11 мая 1925 г. // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 652–653.

⁶¹³ Фельдман О. М. Как шло обсуждение «Мандата» в театральной секции РАХН // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 626.

⁶¹⁴ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 110.

тах. Последние были простроены Мастером в режиссерской партитуре спектакля, свидетельство чему — еще одно воспоминание Гарина: «<...> по прошествии нескольких десятилетий я раскрыл режиссерский экземпляр “Мандата”, бережно хранимый в ЦГАЛИ. Большие белые листы бумаги вклеены справа от текста пьесы. Синие стрелы решительно проведены от режиссерских замечаний к тексту. Сюжеты актерской игры четко написаны на вклейках»⁶¹⁵.

Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович в статье «Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры)» подробно описали процесс развертывания главного актерского сюжета в мейерхольдовской постановке — сюжета, разыгранного Э. П. Гариным в роли Гулячкина. Исходное положение Гаузнера и Габриловича такое: «В “Мандате” Гарин показал <...> сюжетный прием, известный под названием “лейтмотива”. Лейтмотивом называется сюжетный мотив, повторяющийся в фабуле несколько раз, но не сливающийся с ней»⁶¹⁶. Приведенное высказывание еще раз подтверждает, как сложно в сфере драматического театра развести такие элементы мотивно-тематической структуры, как тема и лейтмотив. Приемы введения Гариным лейтмотива — это, по мнению авторов статьи «Портреты актеров нового театра», приемы *новеллы*, тема которой — «ужас Павла в моменты выдавания себя за коммуниста»⁶¹⁷. И данная тема — имеет экспозицию, нарастание, наибольшее напряжение и развязку, то есть это — именно тема, а не лейтмотив. Выглядит изложение данной темы следующим образом:

«Действие (новеллы. — А. Р.) разворачивается так. Экспозиция — фраза Павла в начале первого действия: “Я — человек партийный!” Сказав это, Павел ужасается. Он приседает, согнув туловище, рот его раскрыт, зрачки расширены, волосы вздыблены. Эту позу и выражение лица он пускает в ход при всех последующих испугах во время выдавания себя за коммуниста. Эта-то поза и выражения лица, которые

⁶¹⁵ Гарин Эраст. О «Мандате» и о другом // Встречи с Мейерхольдом. С. 324.

⁶¹⁶ Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 55.

⁶¹⁷ Там же.

он употребляет *только* в моменты испуга, и служит курсивом, выделяющим лейтмотив вводной новеллы, позволяющим отличить ее от остального действия, такова экспозиция. Второй момент, — разговор Павла со Сметаничем. Поскольку испуг мотивирован здесь текстом — помимотекстовый ужас здесь ослаблен. Третий момент и *Spannung* новеллы, ее наибольшее напряжение, — конец второго действия. Павел размахивает мандатом, “копия которого послана товарищу Сталину”. Поза ужасания здесь выделена тем, что Павел стоит на столе (как бы на пьедестале) и обособлен, таким образом, от остальных действующих лиц. Развязка — в конце третьего действия. Сказав, как в экспозиции, (кольцевое построение): “Я — человек партийный!”, Павел, в курсивной позе, подходит к матери. Около нее он падает в обморок, сложив на груди крестообразно руки. Этот обморок, сценически равный смерти, и заканчивает новеллу лейтмотива о молодом человеке, который выдавал себя за коммуниста, но очень боялся этого и даже умер со страха»⁶¹⁸.

Сюжет, играемый Гариным — фрагментарен, дискретен, прерывист, но он, в соответствии с идеей «сучит нить» актерской игры, — вместе с тем и целостный, сквозной, «прошивающий» построения «Мандата» от начала и до конца. Сходным образом описывается Гаузнером и Габриловичем работа В. Ф. Зайчикова в роли Широнкина: «Зайчиков — актер, обладающий исключительным даром строить психологический анализ персонажа при помощи невероятных положений. Если у Зайчикова на голове кастрюля — слушайте его, вы увидите именно в этот момент необыкновенный, гоголевский рассказ о бедном бухгалтере, обиженном и оскорбленном. Если у Зайчикова на галстук лапша — наблюдайте за ним, — вы увидите психологию влюбленного бухгалтера. Если Зайчиков вылезает из сундука, — внимайте ему, — вы увидите бухгалтера, выросшего в обвинителя и потому пьяного от своей власти и грандиозности»⁶¹⁹. Если учесть, что завершается сюжет Широнкина его рыданиями в развязке истории, то понятна следующая мысль авторов статьи «Портреты актеров

⁶¹⁸ Там же. С. 55–56.

⁶¹⁹ Там же. С. 50.

нового театра»: «Как Гоголь в литературе, Зайчиков на сцене впервые показал обывателю, что он “над собой смеется” и что смеяться тут нечему, а нужно плакать»⁶²⁰.

В критических отзывах на мейерхольдовский спектакль и в работах аналитического характера одной из устойчивых тем стало проведение параллелей с творчеством Гоголя. А. А. Гвоздев писал: «В постановке пьесы Н. Эрсмана “Мандат” ТИМ впервые встретился с современной комедией, насыщенной метким, остроумным словесным материалом, обработанным в частичном приближении к гоголевскому “Ревизору”»⁶²¹. Подобного рода аналогии вызывал третий акт «Мандата» — акт, переработанный Эрсманом, акт, по мысли Гвоздева, *патетический*, акт, в котором «звучит подлинный голос русской комедии: “Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!”»⁶²². Другая публикация Гвоздева — «Трагикомедия бывших людей» — продолжала разворачивание положений критика и исследователя: «Третий акт массовый, с разнообразно развернутыми мизансценами и характерной для Мейерхольда сложной партитурой спектакля, заставляет зрителя призадуматься и ощутить пьесу в трагикомическом плане»⁶²³.

Третий акт мейерхольдовского «Мандата» построен так, что и в этом спектакле можно было бы выделить фрагменты, назвав их, по аналогии с «Ревизором», — «Торжество так торжество», «Безмерная конфузия» и немая сцена. И. А. Аксенов в статье, посвященной «Мандату», написал: «Автор мимоходом обронил комментарий: “...старые мозги нового режима не выдерживают”. Это может быть и материалом для комедии, но и для трагедии тоже»⁶²⁴. Источник трагического — «<...> все чувствуют себя “заброшенными” и задают себе вопрос: чем же нам жить?»⁶²⁵.

⁶²⁰ Там же. С. 51.

⁶²¹ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 44.

⁶²² Гвоздев А. «Мандат» (театр им. Вс. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. 170.

⁶²³ Гвоздев А. Трагикомедия бывших людей // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 171.

⁶²⁴ Аксенов И. «Мандат» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 173.

⁶²⁵ Гвоздев А. Трагикомедия бывших людей // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 171.

Подобный эффект был недостижим при первоначальном варианте финала «Мандата» — варианте с комиссаром и милиционером. В этом случае «бывшие люди» столкнулись бы с людьми «новыми», но все же — только с людьми. Мейерхольду необходимо было исключить из развязки «Мандата» «человеческое, слишком человеческое» — «бывшие люди» должны были столкнуться с обезличенной, деперсонализированной ситуацией, с внеличностным положением дел, недоступным их пониманию и определяющим их участь как рок, фатум, судьба.

«РЕВИЗОР». PART II

В данном разделе исследования в центр внимания ставятся следующие темы: 15-тиэпизодный спектакль, разделенный на три акта (испанская композиция); элементы техники хорошо сделанной пьесы; наконец, полифоническое строение мейерхольдовского «Ревизора», рассмотренное на примере анализа трех актерских сюжетов — сюжетов Анны Андреевны, Марьи Антоновны и городничего, которые, во-первых, «прошивают» конструкцию постановки от начала и до конца, а во-вторых — тесно связаны с двумя другими из названных тем.

Разговор имеет смысл начинать с техники хорошо сделанной пьесы. Мастер, опираясь на элементы этой техники, заложенные в комедии, развивает и усиливает соответствующие мотивы. Пример тому — первый эпизод, «Письмо Чмыхова». Чтение происходило при свете свечей, которые приносил Мишка, они передавались из рук в руки чиновниками, плотно сидевшими на выдвинутой вперед площадке. Э. П. Гарин вспоминал: «Казачок Мишка устал держать свечу, присаживается в ногах городничего и начинает дремать. Городничий опускает руку с письмом. Письмо загорается от свечки. Пожар. Паника. Все тушат. *Плохое предзнаменование* (курсив мой.— А. Р.)»⁶²⁶. Предзнаменование, которое в финале истории сбудется.

Кроме элементов хорошо скроенной пьесы, имевших место в гоголевском «Ревизоре», Мейерхольд вводит в построение

⁶²⁶ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 120.

спектакля мотивы, сочиненные самим режиссером в духе техники хорошо сделанной пьесы. О том же эпизоде «Письмо Чмыхова» А. Л. Слонимский писал: «Зубная боль Коробкина служит лишним передвижениям со свечами (Гибнер забинтовывает Коробкина позади дивана, Мишка и другие держат свечи). Торчащая над столом, наглухо запакованная, голова Коробкина иллюстрирует основную тему эпизода: жуткое ожидание (и в то же время служит *предварением* кукол) (курсив мой. — А. Р.)»⁶²⁷. Такое предварение в качестве сквозного лейтмотива будет завершено немой сценой в авторском решении режиссера спектакля.

Приемы хорошо сделанной пьесы в мейерхольдовском «Ревизоре» были связаны прежде всего с сюжетной линией семейной — линией маменьки и дочки, а также — и с сюжетом городничего.

Е. А. Кухта пишет: «Мотив вожделения — центральный в роли Анны Андреевны». Мотив сладострастия городничихи, по мнению исследовательницы, порождал целый ряд ассоциаций — куртизанка, «гвардейская тигресса», Мессалина, мадам Бовари. Но при анализе образа Анны Андреевны в исполнении З. Н. Райх нельзя ограничиться только темой похоти, иначе «пропадают мотивы романтической лирики», невозможно в этом случае и объяснить финал, когда «офицеры выносили Анну Андреевну со сцены, как с поля боя, на высоко вытянутых руках, будто на щитах, — словно достойную героиню расиновской трагедии»⁶²⁸.

Сходную ситуацию фиксирует Е. А. Кухта и в случае с дочкой городничего, которая «вела второй голос при солирующей Анне Андреевне», но при этом — «суть (образа. — А. Р.) опять-таки не исчерпывалась похотью, иначе в финале Марья Антоновна никому бы не напомнила Офелию, тонущую (с песней!) в густой толпе гостей»⁶²⁹.

Е. А. Кухта полагает, что «речь в связи с женскими персонажами шла о субстанции пола, а тема женского <...>

⁶²⁷ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 6–7.

⁶²⁸ Кухта Е. А. «Ревизор» Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. [2002]. С. 126.

⁶²⁹ Там же. С. 127–128.

включала в себя полюса этой субстанции: похоть и вечно женственное», «переключение тональности <...> в ходе исполнения роли происходило между двумя указанными полюсами женской темы: самка, “Афродита земная” — “Афродита небесная”, вечная женственность»⁶³⁰.

Представляется важным показать в связи с избранным предметом исследования, что отмеченные Е. А. Кухтой полюса женской темы — грани *одного сюжета*, в центре которого — человек, принадлежащий миру пошлости и одновременно *не желающий быть ничем*.

А. Л. Слонимский писал: «<...> перепланировка Хлестакова выдвигает интригу с городничихой взамен наивно-сентиментальной интриги с дочкой»⁶³¹. Формула В. Б. Шкловского — «Пятнадцать порций городничихи» — для Мейерхольда была оскорбительна, но для мейерхольдовского спектакля — во многом справедлива: сюжет Анны Андреевны занял центральное место в мотивно-тематической структуре «Ревизора».

Фигура городничихи — двойственна, амбивалентна. Н. Н. Чушкин вспоминал: «Мейерхольд говорил, что режиссеры, ставящие Гоголя, не должны бояться *непристойности*, резких натуралистических подробностей (“ведь не боялся же я в «Ревизоре» заставить Добчинского не только подглядывать за раздеванием Анны Андреевны, но даже выносить из ее комнаты ночной горшок!”)»⁶³². И действительно, сам Мастер непристойностей совсем не боялся. С. С. Данилов в книге «“Ревизор” на сцене» писал: «Отдельные моменты смакования анальной эротики были <...> в “Ревизоре” Мейерхольда. Внезапное удаление Анны Андреевны “за нуждой” во время танцев, недвусмысленная оговорка Хлестакова в слове “главнокомандующий” и т. д.»⁶³³. А. Л. Слонимский полагал, что городничиха в исполнении З. Н. Райх есть «суммированный образ всех гоголевских дам», например — сцена городничихи и Добчинского в эпизоде «Исполнена нежнейшей любовью»: «Ее жест <...>, когда она обна-

⁶³⁰ Там же. С. 126.

⁶³¹ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 15–16.

⁶³² Чушкин Н. В спорах о театре // Встречи с Мейерхольдом. С. 420.

⁶³³ Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Харьков, 1933. С. 122.

жает перед ним плечо, кажется иллюстрацией гоголевской фразы: “Каждая обнажила свои владения до тех пор, пока чувствовала, что они могут погубить человека”⁶³⁴. Отсюда ассоциации, например, А. А. Гвоздева: для него Анна Андреевна — «куртизанка петербургского, чиновничьего, полусветского общества»⁶³⁵.

В мейерхольдовском «Ревизоре» Осипа играл А. А. Фадеев. В. А. Пяст писал: «Осип (Фадеев) совсем мальчишка с налетом деревенского хулиганства»⁶³⁶. Апологеты Мейерхольда потратили немало усилий, чтобы обосновать такое решение режиссера — обосновать с позиций социальных, социологических, классовых, если угодно. Вот точка зрения автора монографии «Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926)»: «Осип у Мейерхольда — молодой парень, деревенщина, поющий залихватские деревенские песни, отклик “Тройки” из “Мертвых душ”, единственный здоровый дубок, который растет вверх, открывая просвет в лучшее будущее»⁶³⁷. А. А. Гвоздеву вторил Я. А. Назаренко: «Осип, деревенский парень, широкая, чистая, нетронутая, богатая натура, сила и красота будущей жизни»⁶³⁸. Продолжил тему А. Л. Слонимский: «Деревенская свежесть Осипа контрастирует <...> со всей картиной развратного мира. <...> И когда его голос, вместе с бубенчиками, раздается в коридоре театра за зрительным залом (отъезд Хлестакова), то это создает совершенно реалистический эффект. Контраст живого, радостного, привольного мира и “мертвых душ”, фигурирующих на сцене, становится еще разительнее»⁶³⁹. Ту же сцену описал В. Н. Соловьев — описал в манере схожей и одновременно отметил ряд важных деталей: «Осип — Фадеев — кусок настоящей жизни, перенесенной режиссером на сценическую

⁶³⁴ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 6–7.

⁶³⁵ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 51.

⁶³⁶ Пяст В. «Ревизор» в эпизодах (Впечатления с монтажной репетиции у Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 207.

⁶³⁷ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 51–52.

⁶³⁸ Назаренко Я. А. «Ревизор» в мейерхольдовской интерпретации // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 54.

⁶³⁹ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 13.

площадку, такой же настоящий, как и многие предметы театральной бутафории в «Ревизоре». *Комическая песня* Осипа в третьем эпизоде (имеется в виду сцена «После Пензы»; курсив далее мой. — А. Р.) производит сильное впечатление. После заключительного ухода Хлестакова в реалистическом театре раздается звон бубенцов. Этот же звон бубенцов раздается и в театре Мейерхольда, только не за сценой, а в коридоре за зрительным залом. Когда бубенцы смолкают, то опять слышится *песня* Осипа, которой и начинается третий эпизод. Таким образом Осип как бы намечает тему «тройки», тему, так любимую Гоголем»⁶⁴⁰.

К песне Осипа, служащей, согласно технике хорошо сделанной пьесы, одним из лейтмотивов постановки Мейерхольда, еще предстоит вернуться. Но сначала — необходимо сказать, для чего на самом деле понадобился Мастеру столь необычно решенный Осип. Д. Л. Тальников написал об этом просто и ясно: «Осип <...> единственно-здоровое и вполне реальное лицо постановки. <...> Мейерхольд превратил его в молодого парня, свежего, пышущего деревенским здоровьем, на которого и губернская Клеопатра наша наводит лорнет»⁶⁴¹. В. Б. Шкловский выразился совсем без обиняков: «<...> у городничихи с Осипом роман. Она и тут поспела. <...> Роман Осипа с городничихой достигнут путем вкладывания интонации другого содержания во фразу «Приходи — получишь»»⁶⁴².

Одна из сценических функций Осипа — служить побочной темой, фигурой фона для персонажей первого ряда, и для Анны Андреевны — чуть ли не в первую очередь. И тут, в связи с темой романа Осипа и городничихи, стоит обратиться к эпизоду «После Пензы», где слуга Хлестакова выступал дуэтом с полумойкой — новой фигурой, введенной в постановку автором спектакля.

В ходе подготовительных работ Мейерхольд следующим образом характеризовал данный персонаж:

⁶⁴⁰ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 62.

⁶⁴¹ Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». С. 62.

⁶⁴² Шкловский Виктор. Пятнадцать порций городничихи // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. 211–212.

«Поломойка сидит вроде Кармен. Босая, короткая юбка. Осип или должен ее иметь, или уже имел, публика не поймет.

Поломойка — Кармен мебелирашек. Ею пользуются за пятиалтынный, может быть и за полтинник. Голые ноги, подоткнутая юбочка <...>.

Для поломойки можно использовать прямо порнографические карточки, напр[имер], порнографические картинки [18]30-х годов.

Нужен немного элемент *порнографичности* и оттенок такой *кокетливости*. Пусть потасканная, но важно подать ее потщательнее. Важно, как подоткнута юбочка, как плечо открыто, как грудь обнажена, важен цвет корсажа. Чтобы какой-то *шик* и доля *пикантности* была, хотя это и низкопробное (курсив мой. — А. Р.)»⁶⁴³.

Двойственность, амбивалентность фигуры поломойки — порнографичность и кокетливость, шик и пикантность — прямо соотносились с обликом и характеристиками героини З. Н. Райх. И теперь самое время вспомнить о *комической песне* Осипа, о песне, которую он поет вместе с поломойкой: «Счастье мое, счастье, / Где ж ты запропало? / Видно, мое счастье / Камнем в воду пало. / Подойду я к речке, / Замахну полою... / Видно, мое счастье / В речке под водою». А затем мотив подхватывал появившийся в номере трактира Хлестаков⁶⁴⁴. Песня о счастье, что камнем в воду пало, обрамляет пребывание на сцене Хлестакова, и имеет самое прямое отношение к Анне Андреевне, ведь она, согласно формуле Мейерхольда, «Хлестаков в юбке»⁶⁴⁵.

П. Зайцев писал: «Любовь к мелочам, нарядам, суетность, тщеславие — все это мастерски вскрыто и показано Райх в образе Анны Андреевны. Но самое главное, что выявила в этом образе артистка, это “чувственную вьюгу”, которая

⁶⁴³ Из протокола беседы В. Э. Мейерхольда, М. Л. Зандина и М. М. Коренева об оформлении спектакля «Ревизор» // Советский театр. Документы и материала. Русский советский театр: 1926–1932. Ч. 1. С. 271–272.

⁶⁴⁴ См.: Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 128–129.

⁶⁴⁵ Из протокола беседы В. Э. Мейерхольда, М. Л. Зандина и М. М. Коренева об оформлении спектакля «Ревизор» // Советский театр. Документы и материала. Русский советский театр: 1926–1932. Ч. 1. С. 272.

одинаково ослепляет и великолепного лгуна Хлестакова и бедного, скромного Добчинского. В ней *тонет* и сама Анна Андреевна (курсив мой. — А. Р.)»⁶⁴⁶. Появление Хлестакова порождает надежды вырваться за пределы той обыденной жизни, в которую погружена городничиха и ее семейство, буйная фантазия героини Райх — и приведет Анну Андреевну к трагическому финалу. Гротескный характер облика городничихи, двойственность ее по отношению к миру пошлости — хорошо переданы Л. П. Гроссманом:

«Анна Андреевна — превосходное достижение мейерхольдовского спектакля в <...> трагическом плане. Это российская мадам Бовари 30-х годов, красивая, чувственная, тщеславная, мечтающая об иной изящной жизни. Артистке Зинаиде Райх удастся создать замечательный образ, тонко разработанный с внешней стороны и глубоко раскрывающий особую “вечно-женственную” черту в образе городничихи.

Перед нами вскрывается сама сущность боваризма — неизбыточная мечта об изящных людях и прекрасном быте среди ужасающих гротесков повседневности, среди медведей и свинных рыл. Намечается и характерный путь выхода из этой тусклой и пугающей будничности — головокружительный срыв в чувственный разгул. Ярким пламенем эротических ощущений еще возможно озарить свою судьбу и на мгновение опалить им бесцветный фон чудовищного антуража»⁶⁴⁷.

Развертывание актерского сюжета Анны Андреевны было основано, согласно свидетельству В. Н. Соловьева, на *улыбке* — *трагической* улыбке актрисы: «<...> технически у Райх вся трактовка образа построена на улыбке. Приветливо-кокетливая улыбка Райх во время серенады офицеров сменяется улыбкой жадного желания в сценах с Хлестаковым, а затем, во время последнего монолога городничего, эта улыбка принимает черты подлинной трагической маски»⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ Зайцев Петр. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 67.

⁶⁴⁷ Гроссман Леонид. Трагедия-буфф. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 43.

⁶⁴⁸ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 61–62.

Зримым выражением «чувственной вьюги», в которой тонет Анна Андреевна, материальным воплощением ее эротических фантазий стал эпизод «Исполнена нежнейшею любовью», эффектно завершавший первый акт мейерхольдовского спектакля. В. А. Пяст в связи с данной сценой написал следующее: «Камин. Восточные ткани. Офицеры, офицеры, — под стульями, в сундуках, сами в виде стульев, — разместились в будуаре полковой дамы — Анны Андреевны (Райх) и совсем не похожей на нее дочери (Бабанова). К концу эпизода — офицеры уже занимают всю сцену (барельеф) и обольстительно-призывно напевают, и наигрывают на невидимых гитарах: *“Мне все равно, мне все равно!..”* Как млела бы настоящая Анна Андреевна, если бы было при ней столько таких душек поручиков, подпоручиков, корнетов. Анна Андреевна млеет. Ее муж офицеров не видит. Не сон ли это Анны Андреевны?..»⁶⁴⁹. Конечно. Сон, греза, фантазия. В. Н. Плучек в статье «В сентябре 1926 года...» вспоминал: «... я был принят в Государственные экспериментальные театральные мастерские при Театре имени Вс. Мейерхольда <...>. Вскоре студентов первого курса привлекли к участию в репетициях “Ревизора”. В эпизоде “Исполнена нежнейшею любовью” меня, как самого худенького на курсе, прятали в небольшую тумбочку, из которой я выскакивал во время знаменитой серенады офицеров и, упав на колени, преподносил букет цветов городничих»⁶⁵⁰. В. Н. Соловьев в своем разборе анализировал указанную сцену с традиционалистских позиций: «<...> появление офицеров из шкафа и из дивана — возрождает приемы французского кукольного театра (Гиньоль). Выстрел из пистолета, похожий на разорвавшуюся хлопушку, напоминает зрителю о кукле, истекающей “клюквенным соком”. Заключительное появление офицера в этом эпизоде из баула — то же самое, что и выпрыгивание из кукольной коробки Полишинеля, — только взамен палки держит в руках букет цветов»⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Пяст В. «Ревизор» в эпизодах (Впечатления с монтажной репетиции у Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 206–207.

⁶⁵⁰ Плучек Валентин. В сентябре 1926 года... // Театр. 1974. № 2. С. 50.

⁶⁵¹ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 56.

Актерский сюжет Анны Андреевны выступал тем стержнем, на основе которого строилась развязка второго акта — это эпизод «Лобзай меня». Сцена шла под романс М. И. Глинки: «В крови горит огонь желанья, / Душа тобой уязвлена, / Лобзай меня: твои лобзанья / Мне слаще мирра и вина...», мизансценически эпизод решался на танце — это кадрили четырех персонажей (Анна Андреевна, Марья Антоновна, Хлестаков, заезжий офицер). Пятый участник сцены — капитан в голубом — занимал места за фортепиано. Кадриль позволила совместить в параллельном действии ухаживания Хлестакова за маменькой и дочкой, а также — организовывала ритм сцены.

При объяснении с городничихой у гоголевского Хлестакова есть реплика: «<...> я влюблен в вас. Жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете настоящую любовь мою, то я *недостойн земного существования*. С пламенем в груди прошу руки вашей (курсив мой. — А. Р.)» (IV, 13). И далее, в сцене, где Хлестаков просит у городничего руки его дочери, он предупреждает о том, в случае отказа возможен суицид: «Отдайте, отдайте? Я отчаянный человек, я решусь на все: когда застрелюсь, вас под суд отдадут» (IV, 15). Наконец, в рассказах Анны Андреевны и городничего о том, как было сделано предложение их дочери, акцент делается на том, что Хлестаков грозил самоубийством: «смертью окончу жизнь свою», «застрелюсь, застрелюсь!» (V, 7).

Опираясь, по всей видимости, на приведенные мотивы и реплики, Мейерхольд выстроил сквозную тему, основа которой — самоубийство от любви. Экспозиция указанной темы была дана в эпизоде «Исполнена нежнейшею любовью», где среди эротических фантазий городничихи была, согласно воспоминаниям Э. П. Гарина, такая: «<...> крышка тумбочки с зеркалом приоткрывается и оттуда высовывается молодой безусый офицер с пистолетом и цветами. Выстрел. Цветы падают к ногам Анны Андреевны»⁶⁵².

Продолжение темы — в эпизоде «Лобзай меня». Читаем у Э. П. Гарина:

⁶⁵² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 132.

«Кончается фигура кадрили. Кончается музыка. Хлестаков и мамаша на первом плане.

— Сударыня, если вы не согласитесь отдать руки вашей, то я застрелюсь как ни в чем не бывало. Сейчас же беру пистолет и стреляюсь».

Начинали сбываться самые смелые из тайных мечтаний Анны Андреевны — появился человек, готовый от любви к ней расстаться с жизнью, а Хлестаков тем временем настаивал:

«— Руки вашей, руки.

— Но я в некотором роде замужем.

Анна Андреевна в смятении. Она собирается уйти, подхватывает юбки.

— Впрочем, может быть, в синод.

— В синод, в синод»⁶⁵³.

И хотя предложение, в конце концов, было сделано Марье Антоновне, выбор Хлестакова между маменькой и дочкой в версии Мейерхольда-Гарина был совершенно очевиден благодаря сцене, которой завершался под музыку романса «В крови горит огонь желанья» — и эпизод «Лобзай меня», и весь второй акт в целом, образуя ложную развязку:

«Хлестаков кладет руку Марьи Антоновны на свою так, чтобы она его держала под руку, затем он берет руку Анны Андреевны и многозначительно целует ее пальчики. “Трио” поворачивается, и мы видим, что левая рука Хлестакова обхватывает талию маменьки. Маменька склоняет свою голову на плечо Ивана Александровича. Дочка, как пристяжная, тянется за Хлестаковым. Последние аккорды романса. Уход»⁶⁵⁴.

Тема завершается в следующем эпизоде, открывавшем последний акт мейерхольдовского «Ревизора», — в эпизоде «Благословение», где обалдевший от неожиданности городничий никак не мог постичь суть событий:

⁶⁵³ Там же. с. 160.

⁶⁵⁴ Там же. С. 162.

«<...>

— Если вы не согласитесь отдать руки Марьи Антоновны, то я, признаюсь, на черт знает что готов.

— Не могу верить... изволите шутить...

— Ах, какой чурбан, в самом деле...

Хор начинает “Милосердия двери отверзи”.

— ...Я решусь на все! Когда застрелюсь, вас под суд отдадут»⁶⁵⁵.

Наконец, благословение было получено, жених — прощался перед отъездом:

«Слева к площадке деловито подходит Осип.

— Лошади готовы.

— А хорошо, хорошо... Я сейчас... — как бы между прочим говорит Иван Александрович. — Я завтра же и назад. Начинаят звенеть бубенчики.

— Прощайте, любовь моя... — И, обнимая маленькую Марью Антоновну, поверх ее головы многозначительным взглядом впирается в Анну Андреевну. Затем он отстраняет дочку и со словами: “Нет, просто не могу выразить...” — заключает в объятия маменьку. Стремительно поворачивается, берет цилиндр и, смотря на очаровательную хозяйку, делает заключительный, подражая испанскому поклону, жест цилиндром»⁶⁵⁶.

П. Зайцев писал: «<...> в сцене «Торжество так торжество», где бессмертная пошлость людская, в образе гостей доведенная до гротеска, развернута на фоне великолепных фантазий Городничего и Анны Андреевны о генеральской жизни в Петербурге»⁶⁵⁷. Фантазиям городничего и городничихи был посвящен специальный эпизод — «Мечты о Петербурге». Э. П. Гарин вспоминал:

«Сцена начинается животным восторгом городничего.

⁶⁵⁵ Там же. С. 166.

⁶⁵⁶ Там же. 166–167.

⁶⁵⁷ Зайцев Петр. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 63.

Мундир расстегнут — теперь уже не перед кем тянуться.

— Ай, Антон! Ай, Антон! Ай, городничий, — вона как, дело-то пошло...

— Это тебе в диковинку, потому что ты простой человек, никогда не видал порядочных людей...

Городничий выражает свой восторг, дегустируя деликатесные вина, похлопывая по спине и ниже свою супругу»⁶⁵⁸.

Сходная мысль была зафиксирована благодаря свидетельству, которое оставил В. А. Пяст: «Городничий со своей эффектной женой (туалеты здесь все пышные) мечтает о генеральстве, о Петербурге и т.д. Временами проходится в “русской пляске” — неплохо»⁶⁵⁹.

И городничий, и городничиха — высоко взлетели в своих мечта, слишком уж оторвались от привычной почвы, что и привело к трагической развязке соответствующих сюжетов. Л. Лозовский так написал об этом: «Городничий должен сойти с ума, ибо пережил минуты высочайшего подъема, достиг вершин, падая с которых нельзя не разбиться. Силы, которыми он властвовал, вышли из подчинения; те, которые несколько минут назад были свидетелями его высшего подъема, раболепствовали перед ним, теперь ему не простят его хотя бы минутного торжества»⁶⁶⁰.

Мейерхольд тщательно готовил трагический финал сюжета городничего, его Антон Антонович — необычен: «Городничий вскрыт как молодой, дебёлый генерал, а не захолустный воевода и отец семейства»⁶⁶¹. С первой же сцены — сцены игры с письмом — задавались тональность и настроение излагаемой истории, о чем хорошо сказано у Д. Л. Тальникова: «Уже с самого начала пьесы городничий у Мейерхольда дан неврастеником, томимым нервным беспокойством. Письмо, извещающее о таинственном ревизоре, читается в полутьме, при желтом призрачном свете свечей, и вдруг оно загорается,

⁶⁵⁸ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 168.

⁶⁵⁹ Пяст В. «Ревизор» в эпизодах (Впечатления с монтировочной репетиции у Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 207.

⁶⁶⁰ Лозовский Лев. Гоголь в театре Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 75

⁶⁶¹ Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). С. 51.

перебрасывается нервно в воздухе: истерико-кликушеские вскрики городничего и чиновников сразу дают определенное звучание всему спектаклю»⁶⁶². Письмо Хлестакова, перехваченное почтмейстером, послужило подтверждением, что смутные страхи городничего не были пустыми. Сюжет завершился сценой сумасшествия:

«<...>

— Чему смеетесь?!

В исступлении он бросает стул. Частный пристав подхватывает его. Гибнер и хлопочущие возле городничего чиновники и городовые — все озабочены из ряда вон выходящим поведением своего начальника.

— Тридцать лет живу на службе...

Гибнер за спиной Антона Антоновича разворачивает смиренную рубашку.

— ...Что и говорить про губернаторов.

За сценой возникает гавот, а на сцене частный пристав свистком вызывает подмогу. Свистки и за сценой. Прибегают полицейские.

— Весь мир, все христианство. В комедию тебя вставят.

Городничего хватают несколько человек. Он отбивается. Борьба. В этой борьбе его скручивают. Ноги Антона Антоновича маячат над головами полицейских.

Но вот группа успокоилась. И Антон Антонович кротко спрашивает у Держиморды:

— Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? — Ничего не было!.. И вдруг все: ревизор! ревизор! ревизор!»⁶⁶³

А. Л. Слонимский писал, имея в виду и городничего, но более всего — Анну Андреевну, что к финалу истории «катастрофа приобретает действительно трагический характер»⁶⁶⁴. Страстный молодой человек, блестящая столичная жизнь, генеральство мужа — все это буйство фантазии воспринима-

⁶⁶² Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». С. 61.

⁶⁶³ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 174–175.

⁶⁶⁴ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 16.

лось Анной Андреевной как реальность, и вдруг — исчезло в одно мгновение.

Трагедия городничихи — разворачивалась в несколько стадий. Сначала — реакция на письмо Хлестакова, вскрытое почтмейстером:

«Анна Андреевна, поддерживаемая группой гостей, потрясенная, почти трагически кричит:

— Это не может быть, Антоша...

Ей дурно. Гости обмахивают ее веерами. Группа продвигается и занимает правую (от зрителя) часть сцены.

Молодые офицеры хлопочут, успокаивая городничиху.

В центральных дверях появляется группа чиновников — во главе Антон Антонович.

— Это не может быть!.. Не может быть... — тремолирует потрясенная городничиха»⁶⁶⁵.

Инициатива переходила к чиновникам, которые подсчитывали, кто и сколько денег потерял благодаря «беспримерной конфузии». После чего — вновь звучит партия городничихи:

«Наполненный отчаянием, возникает мощный, низкий вопль Анны Андреевны.

— Это не может быть!..

Каскад жестов, успокаивающих, поддерживающих, обмахивающих в группе вокруг городничихи»⁶⁶⁶.

Наконец, после того как была сделана попытка выяснить, кто виноват в том, что сосульку, тряпку приняли за важного человека, следует развязка сюжета городничихи:

«Группа молодых офицеров озабоченно подбегает к своей Клеопатре, и снова трагический крик Анны Андреевны:

— Это не может быть, Антоша! Он обручился с Машенькой, обручился.

— Обручился! — саркастически перекрикивает трагический вопль своей супруги городничий. — Кукиш с маслом! — и подчеркивает слова *наглым, вульгарным жестом*.

⁶⁶⁵ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 172.

⁶⁶⁶ Там же. С. 173.

— Вот тебе обручился!..

Анна Андреевна падает в обморок. Ее подхватывают официеры. Они поднимают ее высоко на руках и уносят в другие покои (курсив мой. — А. Р.)»⁶⁶⁷.

Стоит подчеркнуть — последним толчком, опрокидывающим сюжет Анны Андреевны в трагедию, служил грубый и непристойный жест городничего: реплика «кукиш с маслом» дополнялась показом отнюдь не кукиша, и именно данный «аргумент» убеждал городничиху, что *это — может быть*.

Стратегия поведения, соединяющая, с одной стороны, нежелание быть ничем и стремление вырваться за пределы обыденного, приподняться на пошлостью окружающего мира и стать хоть кем-то, а с другой — понимание невозможности сделать это, описывалась Л. П. Гроссманом как жизненный путь, ведущий к гибели: «Так шествует по роману Флобера Эмма Бовари, так проплывает по сцене ТИМа, блистая плечами, расточая улыбки и взгляды, Анна Андреевна, пока не падает, сраженная за смертью, и не выносятся, как погибшая трагическая героиня на высоко поднятых руках»⁶⁶⁸.

Сходным образом определял завершение актерского сюжета городничихи В. Н. Соловьев: «Ее (Анну Андреевну. — А. Р.), как достойную героиню расиновской трагедии, уносят как бы на щитах. Комедия кончена. Это всплеск в область высокой драмы, а может быть и подлинной трагедии»⁶⁶⁹.

Марья Антоновна (и ее сюжет, соответственно) выступала вторым голосом — вслед за маменькой. Я. А. Назаренко писал об атмосфере в доме городничего: «<...> развал в семье: Анна Андреевна — тип куртизанки, способной на многое, дочь — дурочка “без всяких устоев”»⁶⁷⁰. В. Н. Соловьев относил исполнение М. И. Бабановой роли Марьи Антоновны к амплуа *проказницы*⁶⁷¹, дочка играла препятствиями, соз-

⁶⁶⁷ Там же. С. 174.

⁶⁶⁸ Гроссман Леонид. Трагедия-буфф. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 43.

⁶⁶⁹ Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 59.

⁶⁷⁰ Назаренко Я. А. «Ревизор» в мейерхольдовской интерпретации // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 54.

⁶⁷¹ См.: Соловьев В. Н. О технике нового актера // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 45.

данными маменькой. Мейерхольд последовательно выстраивал линию соперничества двух женщин: «Ревнивая мама-ша одевала дочь-невесту в смешные, застегнутые до ушей детские платьица с торчащими из-под низу кружевными панталончиками, дабы оттенить пышность собственных нарядов и соблазнительное сверкание обнаженных плеч. <...> Причесывали Марью Антоновну тоже самым карикатурным образом: вместо пушистых бабановских волос — туго заплетенные белесые косички, на макушке уложенные идиотским кукишем. Но все это смешное и детское — туфельки, накрест завязанные лентами, муфты, шубки, даже кружевные панталончики — все было стильно и изящно»⁶⁷².

Мастер говорил о Марье Антоновне: «По-моему, она страшно развратная. <...> Это одного поля ягода с матерью. <...> Мать страшно развращена и рога наставляет городничему за милую душу. Дочка это воспринимает»⁶⁷³. М. И. Туровская справедливо полагала, что «развратную» Марью Антоновну Бабанова играть бы не смогла, но «тем пикантнее был контраст между ее детскими платьями и неопытностью сердца — и благоприобретенной опытностью ума, между ранней испорченностью и детским неведением»⁶⁷⁴. Э. П. Гарин вспоминал, что в сцене с Хлестаковым (эпизод «Лобзай меня») Марья Антоновна бросала фразы «как искусная кокетка, но с интонацией, еще сохранившей девчоночью наивность»⁶⁷⁵. Происходило последовательное снижение образа: «Бабанова не боялась порочного любопытства городничихиной дочки, наивного грубоватого кокетства барышни, выросшей в растлевающей атмосфере материнского будуара, и злобредности скверной девчонки»⁶⁷⁶.

Вместе с тем и в сюжете Марьи Антоновны автором спектакля выстраивалась драма. В сцене «Торжество так торжество» голос героини Бабановой звучал диссонансом на фоне мечтаний отца и матери о Петербурге: «<...> настроенная на лирический лад Марья Антоновна оказалась у фортепиано

⁶⁷² Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 90.

⁶⁷³ Мейерхольд В. Э. «Ревизор». П. Беседа с актерами. 17 ноября 1925 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 122.

⁶⁷⁴ Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 92.

⁶⁷⁵ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 156.

⁶⁷⁶ Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. С. 92.

и нежным, полудетским сопрано затянула трогательный романс “Старые годы, минувшие дни, как вешние воды проходят они...”⁶⁷⁷. Голос Марьи Антоновны звучал как предчувствие катастрофы. В тот момент, когда маменька обрывала городничего, раздававшего обещания о покровительстве, вступала партия дочери: «<...> — “Мне минуло шестнадцать лет”. — Снова чистая, хрустальная мелодия Даргомыжского несется из глубины площадки, от фортепиано»⁶⁷⁸.

Облик бабановской Марьи Антоновны был двойственным, пронзительная лирика актрисы порождала у писавших о мейерхольдовском «Ревизоре» ассоциации с шекспировской героиней: «Бабанова дала отстраненный, китаизированный образ Марьи Антоновны в виде девочки-подростка, местами очень острый и в конце чем-то трогательно напоминающий образ Офелии; может быть, тем, что она как-то незаметно исчезает, как бы тонет в густой толпе гостей в сцене “Торжество так торжество”, вызывая своим исчезновением щемящее чувство у зрителей»⁶⁷⁹.

«ГОРЕ УМУ»

Э. П. Гарин описал *пролог* к «Горе уму» следующим образом: «Спектакль начинался строгими, медленными звуками фуги Баха. Темнота. Неожиданно fuga сменяется легкомысленной французской песенкой. Вспыхивает свет, и мы видим ночной московский кабачок. Поет шансонетка. Захмелевший гусар старается поймать и поцеловать ее ножку. В такт песенке качается пьяный Репетилов. Его цилиндр съехал набок, в руке бокал. В уголке вдвоем Софья и Молчалин. Эта режиссерская фантазия реализует и известную пушкинскую характеристику Софьи, и то, что говорит о дочери Фамусов. Как мы видим, отношения Софьи и Молчалина характеризуются как зашедшие дальше, чем это играется обычно»⁶⁸⁰. Действительно, возвращение Софьи и Молчалина в дом Фаму-

⁶⁷⁷ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 171.

⁶⁷⁸ Там же.

⁶⁷⁹ Зайцев Петр. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 67.

⁶⁸⁰ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 203–204.

сова Мейерхольд на репетициях определял как «воровской приход», а выглядеть это должно было, по мысли Мастера, так: «Идут на цыпочках и оглядываются оба по сторонам, затем расходятся и смотрят друг на друга, и вдруг бросаются друг к другу и целуются»⁶⁸¹.

Во время репетиций Мейерхольда беспокоило то обстоятельство, что в придуманном им прологе недостаточно *непристойности* и мало *разнузданности*. «Почему бы, — задавался вопросом Мастер, — Свердлину (исполнителю роли гусара. — А. Р.) не плеснуть шампанского под юбку Гениной (исполнительнице роли шансонетки. — А. Р.)?»⁶⁸²

На всем протяжении спектакля дает о себе знать «густая эротика, которая проявляется и в сцене ночного кабака, и в поведении Фамусова, который валит Лизу на кушетку, и у Чацкого, который неожиданно впиается губами в голую спину Софьи; она подчеркнута в отношениях Софьи с Молчалиным и в увлечении Скалозуба Софьей, и в заигрываниях Лизы и Петрушки»⁶⁸³.

Мейерхольд полагал, что главной особенностью Лизы в его постановке должна стать *соблазнительность*, от Лизы требовалось быть *объектом соблазна*: «<...> крайне необходимо, чтобы и Молчалина к ней тянуло, и Фамусова к ней тянуло, и буфетчика Петрушу к ней тянуло. Самое трудное в роли Лизы и самое необходимое — это эротическое начало. Этим объясняется также и то, что Софья ее привлекла к себе даром»⁶⁸⁴.

В спектакле к Лизе «тянуло» всех перечисленных выше мужчин. Раннее утро в барском доме запомнилось Э. П. Гарину таким: «В аванзале дремлет на диване служанка Лиза. К ней прикорнул растрепанный буфетчик Петруша. Лиза просыпается и стучит в дверь Софьиной комнаты. Ответа нет. Она заводит часы, и на бой часов, такой громкий в утренней тишине, появляется Фамусов. Он крадется к Лизе, пристает

⁶⁸¹ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 210.

⁶⁸² Там же. С. 246.

⁶⁸³ Пиксанов Н. «Горе уму». Театр имени В. Мейерхольда (В порядке обсуждения) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 275.

⁶⁸⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 178.

к ней, грубовато, по-хозяйски»⁶⁸⁵. Сцена приставания Фамусова к Лизе, согласно воспоминаниям В. Е. Ардова, была решена следующим образом: «При первом появлении в комнате Софьи, когда он (Фамусов. — А. Р.) застаёт Лизу, <...> он овладевает Лизой за стильной ампирной ширмой, закрывающей диван»⁶⁸⁶.

Мейерхольд подчеркивал, что роль Фамусова специально выстраивалась применительно к актерским данным ее исполнителя — И. В. Ильинского. Самое важное в этой роли, по мнению Мастера, — быстрота, стремительность, наступательная энергия, кипучая натура: «<...> наступательное его движение на Лизу в первом выходе не должно быть отмечено таким ловеласом, в духе какого-нибудь такого рамоли, сладострастного старичка, какого мы знаем в целом ряде образов Достоевского. Тут нужно, чтобы в нем просыпалась воля насильника. <...> Мы должны поверить, что ему тридцать лет. Его молодая энергия должна сказаться в спортивных способностях, в его способностях изумительно играть на бильярде»⁶⁸⁷. Тридцать лет означало, что в лице Фамусова публика должна была столкнуться с человеком *без возраста* — франтом, который щеголяет умением носить костюмы, и своеобразным денди⁶⁸⁸.

Реализовать в полной мере замысел Мейерхольда И. В. Ильинскому не удалось, о чем писал Э. П. Гарин⁶⁸⁹, да и сам исполнитель роли Фамусова признавал это: «Многое я очень хорошо воспринял у Мейерхольда, но придал образу свою стариковскую характерность, которая *тяжелила* роль. Освободиться же от этой характерности я не мог, так как без нее у меня не получались заданные Мейерхольдом сцены»⁶⁹⁰. Подтверждение тому — можно найти у пристрастных критиков мейерхольдовского спектакля. Д. Л. Таль-

⁶⁸⁵ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 204.

⁶⁸⁶ Ардов В. Е. Из воспоминаний // Минувшее: Исторический альманах. 17. М.; СПб., 1995. С. 202.

⁶⁸⁷ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 176–177.

⁶⁸⁸ См.: Из стенограммы беседы В. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева с участниками спектакля «Горе уму». 19 ноября 1927 г. // Советский театр. Документы и материала. Русский советский театр: 1926–1932. Ч. 1. С. 285.

⁶⁸⁹ См.: Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 206.

⁶⁹⁰ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 252.

ников писал, что Фамусов снижен до блудливого старичка, «демонстрирующего свой эротизм в целой, в специально построенной сцене чуть ли не насилия над Лизой»⁶⁹¹. Этот же автор заметил черты сходства Фамусова и Аркашки: «Ильинский <...> превращает его (Фамусова. — А. Р.) в жалкого старикашку из сабуровского фарса, блудливого селадона с ужимками старика Карамазова и одновременно Аркашки, неприличные манеры-штучки, которыми он увеселяет публику — чешет себя пятерней по животу, чешет ногой другую ногу, приседает, вдруг дает гаерские выкрики совершенно опереточного стиля — таков мейерхольдовский Фамусов»⁶⁹². В подобных выводах Тальников не был одинок — сходную точку зрения высказывал, например, Ю. В. Соболев: «Фамусов представлен отнюдь не важным барином. Ильинский в таком рисунке очень колоритен. Моментами даже кажется, что это Аркашке Счастливеццу поручили роль в грибоедовской комедии»⁶⁹³.

Сходство Фамусова с Аркашкой вряд ли стоит списывать только на промахи актера при исполнении роли, близость двух сценических образов — в их клоунской природе, что применительно к Фамусову лучше всего видно именно в плане эротическом, в гротескно поданной чувственности героя Ильинского.

Мейерхольд в беседе с участниками спектакля, состоявшейся 14 февраля 1928 года, говорил: «Вся комедия есть комедия о *хамстве* (курсив мой. — А. Р.)». И далее: «Хамство намечено нами в мизансценах Молчалина. <...> Как он “берет” Лизу, как он ее улещивает притирками, губными помадами, во всем видно, что перед нами перворазрядный хам». Соответственно и Софья «падает жертвой холуйски-циничного отношения к женщине»⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ Тальников Д. «Горе уму» // Современный театр. 1928. № 13. С. 270.

⁶⁹² Тальников Д. «Горе уму» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 268.

⁶⁹³ Соболев Юр. «Горе уму» в Театре В. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 267.

⁶⁹⁴ Мейерхольд В. Э. «Горе уму» (первая сценическая редакция). I. Беседа с участниками спектакля. 14 февраля 1928 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 163.

Вместе с тем Молчалин, в связи с двойственностью облика последнего, виделся Мастеру изысканным, аристократичным, уверенным в себе, разговаривающим медленно. В знаменитом диалоге двух соперников «он нехотя отвечает Чацкому и страшно уверен в том, что все, что он говорит, — безусловно верно и устойчиво»⁶⁹⁵. Мейерхольд трактовал Молчалина — в противовес московскому чиновнику Фамусову — человеком с будущностью чиновника столичного, петербургского, чуть ли не Столыпина; человеком волевым, обладающим большими правами в доме: «В самом деле, рано утром Молчалин является к Фамусову и заставляет его подняться по лестнице в кабинет, чтобы подписать бумаги. Это показывает, что Фамусов находится в руках у своего секретаря. Тот вьет из него веревки, да еще и с помощью баб это делает. Он забрал в руки всю женскую часть дома; по его желанию Софья врет про какой-то сон, и Лиза ему подчиняется»⁶⁹⁶. О том, что подобное толкование образа Молчалина соответствовало разворачивавшемуся на сцене исполнению роли, можно судить по фото⁶⁹⁷ — Молчалин в мейерхольдовской постановке не стеснялся распускать руки и попросту *лапал* Лизу.

Молчалин в исполнении М. Г. Мухина был *приятен и здоров* в противовес *неврастеничности* Чацкого — Э. П. Гарина⁶⁹⁸. П. А. Марков писал: «Молчалин — хитрый карьерист с будущностью, уверенно красивый, с романтической загадочностью, небрежной иронией и необходимой почтительностью; он, конечно, будет прощен Фамусовым, и в нем легко увидеть одного из будущих бюрократов, которые пока умеют держать в руках свое начальство»⁶⁹⁹. Неудивительно, что

⁶⁹⁵ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 214.

⁶⁹⁶ Мейерхольд В. Э. О второй сценической редакции «Горе уму». Из лекции для сотрудников «Интуриста». 23 апреля 1936 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 102.

⁶⁹⁷ См.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. (Вклейка).

⁶⁹⁸ См.: Осинский Н. «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 263.

⁶⁹⁹ Марков П. А. Очерки театральной жизни. К вопросу о сценическом прочтении классиков // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 285–286.

«не Чацкий говорит с Молчалиным через плечо, как большой барин с мелким чиновником, а как раз наоборот»⁷⁰⁰.

По сравнению со всеми рассмотренными фигурами — фигурами *фоновыми* относительно Чацкого — Софья представляет собой случай более сложный. Н. К. Пиксанов в отзыве на мейерхольдовский спектакль отметил, что «образ Софьи двойственен, противоречив»⁷⁰¹.

В интерпретации фигуры Софьи Мейерхольд опирался на мнение классика и одновременно отталкивался от него: «Пушкину не ясно, кто Софья: “не то б..., не то московская кузина”»⁷⁰². С одной стороны, режиссер в связи со своими постановочными планами говорил: «Установка на б..., а не на ба[рышню]»⁷⁰³. В обрисовке облика Софьи должна доминировать «барковщина»⁷⁰⁴. С другой стороны — Мастер утверждал, что «Софья не простой орешек, который можно просто раскусить»⁷⁰⁵.

Героиня «Горе уму» ничтожна? Мелочна? С точки зрения Мейерхольда — и да, и нет. Режиссер говорил о том, что есть два типа женщин. Одни обладают способностью к «собачьей» преданности любимому человеку, другие — имеют «кошачью» гибкость и до конца не подчиняются никому. Из последних таковы — Софья, Дездемона, Нина Арбенина. Им свойственно *легкомыслие*. «В таких женщинах есть сила слабости и гибкости, влекущая к себе неодолимо мужскую энергию. Они сами сознают смутно и свою слабость и силу своей слабости. Они чувствуют, что им нужна нравственная поддержка, им, как лианам, надобно обвиться вокруг могучих дубов, — но “прихоть”, самопроизвол управляет их движениями душевными. <...> Дездемона <...> увидела свою поддержку в борце,

⁷⁰⁰ Пиксанов Н. «Горе уму». Театр имени В. Мейерхольда (В порядке обсуждения) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 275.

⁷⁰¹ Там же. С. 276.

⁷⁰² Мейерхольд В. Э. «Горе уму» (первая сценическая редакция). I. Беседа с участниками спектакля. 14 февраля 1928 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 165.

⁷⁰³ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 159.

⁷⁰⁴ Мейерхольд В. Э. «Горе уму» (первая сценическая редакция) // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 63.

⁷⁰⁵ Мейерхольд В. Э. «Горе уму» (первая сценическая редакция). I. Беседа с участниками спектакля. 14 февраля 1928 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 165.

в муже силы; по “прихоти” влюбилась не в кого-либо из красивых мужей Венеции, а в мавра Отелло»⁷⁰⁶.

Мастер подчеркивал, что Дездемона и Софья «так же далеки друг от друга, как трагическое и комическое», но принадлежат к одному и тому же типу. Софья — «дочка Фамусова и внучка знаменитого Максима Петровича», она «насмотрелась кругом себя на слишком много мерзостей, свыклась с хамскими понятиями, всосала в себя их с молоком», «Чацкий ей чужд и постоянно представляется ей сумасшедшим», тогда как «Молчалин умен умом ее сферы»⁷⁰⁷. Тема «Маскарада» возникала в рассуждениях Мейерхольда следующим образом: «Нина тайком посещает бал-маскарад в доме Энгельгардта — своеобразный публичный дом. Софья тайком едет с Молчалиным в загородный кабачок»⁷⁰⁸. Лишь в финале истории — «она просыпается»⁷⁰⁹, что открывало возможность для трагической концовки сюжета Софьи.

П. А. Марков в своем критическом отзыве на мейерхольдовский спектакль отмечал, что Софья «дана в сложном переплетении своенравных чувств игры с Молчалиным, романтического налета и некоторой развращенности»⁷¹⁰. Именно на последнем — на развращенности Софьи — сделали упор рецензенты в своих разборах постановки Мастера. Д. Л. Тальников написал следующее: «<...> она (Софья. — А. Р.) у Мейерхольда сведена к натуралистической версии пушкинской шутки: вместо сентиментальных ночных бдений с возлюбленным (“московская кухня”) она рассказывает с Молчалиным по ночным кабачкам в погоне за французским канканом и варьете с неприличными девицами и лишь под утро возвращается под кровлю отцовскую»⁷¹¹. Ю. В. Соболев подчеркивал «изохренную эротичность» сцены ночного московского кабачка, «изысканность туалетов» Софьи («я счет потерял ее переодеваниям!» — восклицал критик) и раннюю

⁷⁰⁶ Там же. 166.

⁷⁰⁷ Там же.

⁷⁰⁸ Там же. С. 168.

⁷⁰⁹ Там же. С. 166.

⁷¹⁰ Марков П. А. Очерки театральной жизни. К вопросу о сценическом прочтении классиков // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 285.

⁷¹¹ Тальников Д. «Горе уму» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 268.

взрослость героини: «Софья играетя девицей, изощренной в “науке страсти пылкой” и насквозь пропитанной чувственностью. Зинаида Райх ведет ее так, что не поверишь, что ее Софье 17 лет»⁷¹².

Д. С. Мережковский в статье «Гоголь и черт» приводил такой текст Н. В. Гоголя: «Человек от праздности или сгупа брякнет слово без смысла, которого бы и не хотел сказать (не так ли именно Бобчинский и Добчинский брякнули слово “ревизор”?). Это слово пойдет гулять; по поводу его другой отпустит в праздности другое; и мало-помалу сплетется сама собою история, без ведома всех»⁷¹³. Именно Софья *брякнула* про сумасшествие Чацкого, и за трапезой в эпизоде «Столовая» *сплелась история*: гости Фамусова «съели» Чацкого, мир чувственности и мир чревоугодия, мир здоровья и здравомыслия, частью которого оказалась героиня З. Н. Райх, отторг Чацкого — натуры возвышенные и поэтические здесь не нужны.

На *фоне* представленных персонажей и соответствующих сюжетов давалась *фигура* Чацкого — фигура *романтическая*, в духе первоначальной грибоедовской редакции комедии, которая представляла собой, согласно формулировке Н. К. Пиксанова, «нечто вроде байроновских драматических поэм, нечто вроде романтического замысла “Обыкновенной истории” Гончарова»⁷¹⁴. Из первоначальной редакции — и название спектакля, вот мнение Мейерхольда на этот счет: «“Горе уму” звучит эмоциональнее. Если прибавить еще восклицательный знак, то получится иронический смысл этих слов (такое восклицание, когда говорят: “Горе тебе, совершившему преступление!”; это делается для придания пафоса восклицанию)». Окончательный вывод Мастера такой: «<...> первоначально эта вещь была задумана как некая сценическая поэма

⁷¹² Соболев Юр. «Горе уму» в Театре В. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 267.

⁷¹³ Цит. по: Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 216.

⁷¹⁴ Из неопубликованного наследия Н. К. Пиксанова // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 281.

или некая сценическая трагедия»⁷¹⁵. И еще режиссер считал название «Горе уму» «более энергичным»⁷¹⁶.

Сюжет Чацкого в мейерхольдовской постановке начинался и завершался ритуалами разоблачения от множества различных одежд при первом появлении и, соответственно, — облачение в них перед уходом в финале. Мейерхольд, согласно воспоминаниям Э. П. Гарина, полагал, что Чацкий на правах близкого родственника, воспитывавшегося в доме Фамусова, здесь и остановится по приезду в Москву. «Это <...> полностью уничтожает натяжку слишком раннего появления в доме, оправдывает дорожный костюм и дает возможность режиссеру построить выразительную концовку Чацкому с его одеванием перед окончательным отъездом — интересный *композиционный, обрамляющий повтор*. <...> Если Чацкий в доме не гость, а “свой человек”, то насколько *крупнее* и *драматичнее* становится его разрыв и отъезд (курсив мой. — А. Р.)»⁷¹⁷. Д. Л. Тальников так описывал начало сюжета Чацкого: «Самый приезд Чацкого с вещами, портпледом характерен; с него снимают 30 одежек — тулупчиков и теплых кофточек, из которых вылезает узкогрудый *мальчик* в цветной какой-то косоворотке, в длинных, с раструбом брюках, словно школяр, приехавший домой на побывку (курсив мой. — А. Р.)»⁷¹⁸. Мейерхольдовский герой — действительно мальчик, Мастер на репетициях говорил: «Чацкий три года не был здесь. Сколько ему лет? Не больше 20–21 года. Уехал он 17-ти лет. 20-летний Чацкий сохранил в себе детскость души 12–13 лет, потому что такой тип людей, которые проповедуют что-нибудь новое, они всегда сохраняют детскость»⁷¹⁹. Мейерхольдовский герой — не просто молодой человек, но человек современный. Б. В. Алперс заметил, что режиссер прибрилизил Чацкого «к людям нашего времени», вывел «на сцену почти что сегодняшнего комсомольца»⁷²⁰. Нужна только одна

⁷¹⁵ Мейерхольд В. Э. О второй сценической редакции «Горе уму». Из лекции для сотрудников «Интуриста». 23 апреля 1936 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 98–99.

⁷¹⁶ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 192.

⁷¹⁷ Там же. С. 200–201.

⁷¹⁸ Тальников Д. «Горе уму» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 268.

⁷¹⁹ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 187.

⁷²⁰ Алперс Б. В. Побеждающий смех // «Горе от ума» на русской и со-

поправка — Мейерхольд вывел на сцену современного молодого человека с художественной, поэтической натурой, его Чацкий — музыкант, «молодой Бетховен»⁷²¹.

П. А. Марков писал: «Исполняющий в театре Мейерхольда Чацкого Гарин играет его совсем молодым юношей, небрежно и просто одетым. Внутренний облик Чацкого подчеркнут его музыкальностью, и ряд монологов, в звучании которых для нашей современности Мейерхольд сомневался, заменен музыкой Баха, Шуберта и Моцарта»⁷²². Цель режиссера, по мнению критика, заключалась в следующем: «Мейерхольд ищет *лирического* зерна, которое взволнует *современного* зрителя и поможет ощутить *тему* спектакля (курсив мой. — А. Р.)»⁷²³. Не только Марков, но и многие другие рецензенты зафиксировали подчеркнутое режиссером *одиночество* Чацкого, вот одно из высказываний на данный счет: «<...> в том, что Чацкий является единственным лицом, заключается весь смысл постановки: центральная тема мейерхольдовского “Горе уму” есть тема об одиночестве. История Чацкого есть история абсолютно одинокого человека, проносающего сквозь окружающий мечту»⁷²⁴. Окружающий Чацкого мир — мир *хамства*⁷²⁵, мир *пошлости*⁷²⁶, то есть речь идет «о явлении всегдашнем и вневременном»⁷²⁷.

С. Мстиславский (С. Д. Масловский) подметил: «фамусовский мир — мир “официального хамства” — <...> служит только *фоном* <...> центральному и единственному лицу спектакля — Чацкому»⁷²⁸. Софья в постановке Мастера, как

ветской сцене: Свидетельства современников. М., 1987. С. 280.

⁷²¹ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 187.

⁷²² Марков П. А. Очерки театральной жизни. К вопросу о сценическом прочтении классиков // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 285.

⁷²³ Там же. С. 284.

⁷²⁴ Мстиславский С. Одинокий (К дискуссии о «Горе уму») // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 281.

⁷²⁵ См.: Там же.

⁷²⁶ См.: Слонимский А. Сценическая поэма о Чацком-декабристе // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 277.; Тальников Д. «Горе уму» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 261.

⁷²⁷ Мстиславский С. Одинокий (К дискуссии о «Горе уму») // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 280.

⁷²⁸ Там же. С. 280–281.

уже говорилось выше, выступала вполне как дочь своего отца и часть фамусовского мира, для Чацкого она была, по мнению А. Л. Слонимского, лишь одним из «миллиона терзаний»: «С первого появления Чацкого на нем уже лежит печать отрешенности. Он бродит по фамусовскому дому и изливает свою тоску в звуках Глюка и Бетховена. Внешняя любовная пылкость почти уничтожена. Она прорывается только раз — при первой встрече с Софьей, когда он вливается страстным поцелуем в ее шею. Но реакция Софьи сразу показывает ему, что он кому-то предпочтен»⁷²⁹.

Чацкий привозил из путешествия мечту о Софье — «мечту о девушке, способной разделить мечту о жизни». Реальная Софья — почти сразу разрушала эту мечту. «После короткой, логически неизбежной попытки зажмуриться, удержать уходящий от грезы образ Чацкий проходит мимо Софьи, как мимо остальных. В сцене “В концертном зале” он прощается с Софьей — не с “реальной” Софьей, а со своей мечтой о ней»⁷³⁰.

Мейерхольд, согласно свидетельству Н. М. Любимова, «так строил спектакль, что каждое действие у него заканчивалось словами Чацкого», соответственно и вся постановка «заканчивалась не монологом Фамусова, а монологом Чацкого с заключительной строкой: “Карету мне, карету!”»⁷³¹. Монолог Фамусова заменял шумный аттракцион, который служил фоном для тихого и спокойного прощания и ухода Чацкого. Выглядело это, согласно воспоминаниям Э. П. Гарина, так:

«Действие последней картины, по замыслу режиссера, происходит на большой лестнице, ведущей из вестибюля наверх. Во всех старых особняках есть такие. Здесь действие поднималось до тонуса трагедии. Так, в стиле высокой трагедии, решалась “сцена узнавания” Софьи. Разрядка — почти комическое появление Фамусова с пистолетами в руках и стрельбой в воздух, чтобы напугать воров, и снова высота трагедии: последний монолог Чацкого.

⁷²⁹ Слонимский А. Сценическая поэма о Чацком-декабристе // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 277.

⁷³⁰ Мстиславский С. Одинокий (К дискуссии о «Горе уму») // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 282–283.

⁷³¹ Любимов Н. Было лето: Из воспоминаний зрителя. С. 135.

И вот его опять одевают в тот же самый дорожный костюм, в котором он был в начале, и он тихо произносит:

— Карету мне. Карету!

Снова fuga Баха. Кода. Конец»⁷³².

Ритуал одевания и тихий и спокойный уход героя — подчеркивали *решимость* героя навсегда покинуть мир хамства и пошлости, куда занесла его судьба.

Д. Л. Тальников писал о названии «Горе уму»: «Этот заголовок звучит «<...> серьезно, высоко трагически, обреченно, как *vae victis* — горе побежденным»⁷³³. Мейерхольд на репетициях говорил, что намерен решительно разрушить традицию, согласно которой в финале показывалось «как бы торжество Чацкого». Смысл развязки Мастер видел в другом: «Чацкий уйдет в ночь. Его сломили. «<...> Чацкий уходит с поля битвы»⁷³⁴. Мейерхольдовское «Горе уму» потому и представляло собой «трагическое полотно» (П. А. Марков)⁷³⁵, что мир пошлости и хамства отторгал современного носителя интеллигентности и художественного начала, какая-либо борьба вряд ли была возможна по причине абсолютного неравенства сил. С. Д. Масловский определил финал так: ««<...> уход Чацкого остается чистым “уходом”. Пьеса кончается, как началась: нотою полного одиночества Чацкого, одиночества живого только благодаря музыке»⁷³⁶.

«КОМАНДАРМ 2» И «СПИСОК БЛАГОДЕЯНИЙ»

Главу о полифонии мейерхольдовского многоэпизодного спектакля имеет смысл завершить коротким разговором о двух постановках — это «Командарм 2» и «Список благодетелей», которые представляют интерес главным образом

⁷³² Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 205.

⁷³³ Тальников Д. «Горе уму» у Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 269.

⁷³⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 236.

⁷³⁵ См.: Марков П. А. Очерки театральной жизни. К вопросу о сценическом прочтении классиков // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 284.

⁷³⁶ Мстиславский С. Одинокий (К дискуссии о «Горе уму») // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 282.

измененными относительно литературного материала финалами и, соответственно, переакцентированными смыслами.

О совместной с Мейерхольдом работе И. Л. Сельвинский вспоминал следующее:

«В конце концов я уже перестал чувствовать себя автором. Конфликт между командармом Чубом и писарем Оконным, пошедшим во имя революции на заговор против Чуба, которого он считал неспособным решать большие вопросы войны, превратился во что-то очень *примитивное*. Ядро конфликта совершенно улетучилось. Трагедия утратила смысл. Конфликт превратился в борьбу красного Чуба с белым Оконным, хотя, по замыслу автора, оба они были красные и оба мечтали о победе над белогвардейцами: это была схватка двух характеров, по-своему понимавших пути революции (курсив мой. — А. Р.)»⁷³⁷.

Приведем еще одну авторскую самохарактеристику литературного материала, положенного в основу постановки Мастера: «В моей пьесе можно найти проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтизма»⁷³⁸. Философию своей трагедии Слонимский видел в *диалектике*, а именно: «Тезис ее воплощен в Чубе, линия которого ощущается как несоответствующая здоровому стремлению масс к победе. Антитезис представлен в Оконном, который, отрицая линию Чуба и совпадая в этом с желанием красноармейцев, — развязывает стихийное напряжение масс и ведет их в наступление. Наконец, синтез сводится к выяснению истинных намерений Чуба»⁷³⁹.

Суть истории, рассказанной драматургом, заключалась в том, что командарм Панкрат Чуб с большим трудом удерживал своих подчиненных от наступления на позиции белых, которые представляли для стихийного нападения хорошо организованную ловушку. Писарь штаба Оконный — поэт и романтик, влюбленный в Веру и жаждущий подвига, организует

⁷³⁷ Сельвинский Илья. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом. С. 394.

⁷³⁸ Цит. по: Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 110.

⁷³⁹ Цит. по: Там же. С. 211.

заговор, смещает Чуба и занимает его место, становясь командармом 2. Наступление, как и предполагал Чуб, оказалось для армии гибельным. В финале пьесы место Оконного занимал другой писарь — Подоконников. Ю. Л. Головащенко приходил к выводу: «Сельвинский словно стремился показать повторяемость трагических жизненных явлений»⁷⁴⁰.

А. А. Гвоздев в рецензии на спектакль ГосТИМа писал: «Интеллигент, бунтующий против пролетария-революционера — такова основная тема трагедии И. Сельвинского. Герой ее — Оконный. Это сложный образ романтика-революционера, крайнего индивидуалиста, примкнувшего к пролетарской революции и терпящего крах в своей жажде подвига. Идейное самозванство и беспочвенная революционная фразеология толкают его на авантюру и обрекают на гибель»⁷⁴¹. Итак, главный герой литературного источника — интеллигент Оконный, романтик и индивидуалист. Обрамление пьесы двумя сходными героями — Оконным и Подоконниковым — дает возможность говорить еще об одном варианте диалектики авторского мышления: Оконный — тезис, Чуб — антитезис, Подоконников — синтез. Иными словами, в революции, по мысли Сельвинского, всегда существует единство и борьба противоположных начал — романтики и прагматики, «технологии и поэтизма».

Оконный — герой нищестанствующий⁷⁴² — являлся носителем *лирического* начала, о чем свидетельствовал Е. И. Габрилович:

«Оконный близок Сельвинскому по какому-то внутреннему полету, по душевной смятенности, внешней самоуверенности. По отчаянности. По страсти к самоутверждению. По жару быть командиром.

Конечно, Оконный не совсем Сельвинский, но есть тут отблеск его.

И еще позволю себе догадку, что хотя Сельвинский уважает Панкрата Чуба, но Панкрат сильно тревожит его. Тревожит

⁷⁴⁰ Головащенко Ю. Этапы героической темы // Театр. 1974. № 2. С. 23.

⁷⁴¹ Гвоздев А. А. «Командарм 2» (Гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда) // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 104–105.

⁷⁴² См.: Резник О. Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. М., 1981. С. 254.

своей абсолютной уверенностью во всем им решенном. И наш поэт ходит вокруг Панкрата смущенной поступью, уважая его, но поеживаясь под его взглядом»⁷⁴³.

Первоначально роль Оконного репетировал Э.П.Гарин. В воспоминаниях актер написал следующее: «<...> этот образ <...> привлекал симпатии зрителей. Особенно резко проявлялось это восприятие при противопоставлении мятущегося, сомневающегося, “человечного” Оконного “железному” командарму Чубу»⁷⁴⁴.

«Железный» Панкрат Чуб не зря тревожил автора — многие «добродетели» этого «инженера» революции не могут не пугать. Например — обращение к сыпнотифозным красноармейцам с требованием добровольно умереть, ибо эпидемия тифа грозила армии гибелью. Или — сцена митинга в степи, когда сама красноармейская масса предприняла стихийную попытку сместить командарма Чуба. Лидером бойцов, обвинявших командарма в бездействии, выступал всадник на белой лошади — это был персонаж, именовавшийся в пьесе как эпилептик Деверин. Своей эмоциональностью он увлекал толпу. Чуб — делал вид, будто бы он смирился со своим положением отстраненного от власти командира, отцеплял наган и протягивал его Деверину, но в момент, когда тот приблизился и протянул за револьвером руку, Чуб — стрелял в Деверина. Э.П.Гарин вспоминал: «Деверин <...> отклонялся на лошади, и огромная струя крови изо рта покрывала открытую грудь. Потом сникал и падал к ногам лошади. Где-то за сценой возникал бесстрастно-ровный фон балалаечников <...>. А Чуб с еще дымящимся наганом поднимался по лестнице». Гарин подчеркивал, что «бесстрастная ровность» музыкального фона балалаечников «ошеломляла»⁷⁴⁵. О том же эпизоде В.Н.Плучек писал следующее: «Мейерхольд не боялся сильных эффектов. В театре Кабуки, как известно, когда убивают на сцене, применяют клюквенный сок. И вот, когда Чуб стрелял, клюквенный сок брызгал на белую рубашку эпилептика. Толпа замирала от ужаса. <...> Чуб медленно

⁷⁴³ Габрилович Е. Вторая четверть // О Сельвинском: Воспоминания. М., 1982. С. 37.

⁷⁴⁴ Гарин Эраст. С Мейерхольдом. (Воспоминания). С. 213.

⁷⁴⁵ Там же. С. 215.

поднимался по лестнице, а перед ним раздвигался лес пик. Чуб долго, долго шел наверх... И вдруг раздавался звук гонга. Конец картины»⁷⁴⁶.

Суть своего подхода к постановке «Командарма 2» Мейерхольд выразил так:

«Я строю спектакль на триаде: Чуб, Вера, Оконный, в которой Вера и Оконный как бы двуедины. Вера заменяет Оконному <...> волевою пульсацию <...>. *Режиссерский* герой, в отличие от авторского, Чуб, воплощающий непоколебимую волю пролетариата к победе. <...> значение спектакля, по моему, в том, чтобы: <...> показать в борьбе два типа революционеров: один (Чуб) — с началом волевым, не идущим в стремлении к конечной цели ни на какие компромиссы; другой (Оконный) — вечно колеблющийся мечтатель, считающий в революции поэта более нужным, чем инженера (курсив мой. — А. Р.)»⁷⁴⁷.

Режиссерское решение, примененное Мастером к литературному материалу, не превратило этот материал в нечто *примитивное*, как это казалось И. Л. Сельвинскому, но высветило другое понимание показанных событий: *примитивен* сам ход революции, *примитивна* ее логика, исключая какую-либо диалектику, ибо берет верх и доминирует *прагматизм*, в борьбе двух «красных» и двух *самозванцев* — Оконного и Чуба — побеждает «инженерный» подход к делу последнего. Революции не нужны — ни романтики, ни поэзия, ни индивидуальность. В своей пьесе И. Л. Сельвинский обошел молчанием участь Оконного и Веры, заменив их Подоконниковым. Мейерхольд показал судьбу романтиков революции *зримо* и *недиалектично* — режиссер завершил спектакль картиной расстрела Оконного и Веры.

⁷⁴⁶ Плучек Валентин. Школа режиссуры // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 350.

⁷⁴⁷ Стенограмма беседы с В. Э. Мейерхольдом и И. Л. Сельвинским о постановке «Командарма 2» [Не позднее 4 мая 1929 г.] // Советский театр. Документы и материала. Русский советский театр: 1926–1932. Ч. 1. С. 292–293.

И совсем коротко — о «Списке благодеяний». Этой постановке, как уже упоминалось ранее, посвящена 600-страничная монография В. В. Гудковой «Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд в работе над спектаклем “Список благодеяний”»⁷⁴⁸, поэтому остановимся лишь на принципиально важном для предмета настоящего исследования.

В работе Ю. К. Олеша над пьесой Гудкова выделила три этапа: черновые наброски, острые и смелые; первый вариант пьесы — вариант доцензурный, именно он был передан в театр; наконец, театральная редакция, искалеченная цензурой, но сохранившая основной художественный комплекс смыслов первоначального варианта текста, который назывался «Исповедь». И автор монографии полагает, что это была — и исповедь Мейерхольда тоже⁷⁴⁹. «Сюжетом пьесы становится тема “человека между двух миров”, интеллигента старой России, не могущего ни забыть старый мир, ни принять новый»⁷⁵⁰. Такой сюжет имел прямое отношение и к Мейерхольду. В 1930 году — году написания пьесы Олеша — режиссер, будучи за границей, встречался с М. А. Чеховым, который рассказывал Мастеру о том, как он, актер-эмигрант, предлагал антрепренеру себя в роли Гамлета, но получил совет начинать с танцев в кабаре. В связи с чем Ю. Маринова написала следующее: «Историю М. Чехова <...> выслушал Мейерхольд, а “записал” <...> Олеша. Н. Чушкин рассказывал, что он прямо спросил Мейерхольда, верны ли такого рода догадки, и Мейерхольд их подтвердил и «с таинственным видом сообщил, что “кое-что” из своих разговоров с М. А. Чеховым он пересказал Ю. К. Олеше, когда пьеса еще только задумывалась, прося его использовать этот материал, полемически заострив некоторые положения и ситуации»⁷⁵¹.

Пьеса Олеша, по мнению В. В. Гудковой, — это не только история «человека между двух миров», но еще и лирическая

⁷⁴⁸ См.: Гудкова Виолетта. Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний». М., 2002. 608 с.

⁷⁴⁹ См.: Гудкова Виолетта. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний» // Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конференции. Вып. 1. С. 182.

⁷⁵⁰ Там же. С. 185.

⁷⁵¹ Маринова Юлия. Любовь к Мейерхольду // Современная драматургия. 1989. № 4. С. 230.

трагедия о судьбе таланта в России: «<...> актрису Гончарову мучает раздвоенность, невозможность принятия послереволюционных изменений в России. <...> Главная героиня отказывается возвращаться в страну, где у нее отняты индивидуальность, душа, смысл творчества»⁷⁵². Движателем сюжета выступала именно Леля Гончарова, ее мысли и эмоции в связи с внутренней разорванностью героини, чьи устремления направлены в Европу, но и мысли о родине не оставляют ее. В раннем варианте у Гончаровой есть такая реплика: «Нет никого и ничего. Я одна в мире. Артистка. Человек. Мысль. Я мысль, разодранная на две части. И мне кажется, что я должна быть лучше всех... Новый мир осмелел меня, неужели и Европа унизит меня?»⁷⁵³. Именно так и складываются события: реальность в целом — и мир социализма, и мир капитализма обрекал Гончарову на тотальное одиночество⁷⁵⁴. В финале первоначального варианта пьесы героиня вместе с безработными приходила в город, на баррикаде — читала список благодеяний советской власти, по ней давался залп, и она падала.

В. В. Гудкова справедливо писала о том, что в мейерхольдовском спектакле было два финала — первый, подлинный финал, в котором давалась картина гибели Елены Гончаровой, и финал второй, формальный, названный критикой фальшивым и неубедительным, а именно — массовая сцена расстрела безработных⁷⁵⁵.

Конец сценического сюжета Елены Гончаровой столь же двойственен, как и вся ее история: «Лелю убивает белогвардеец из советского пистолета, а погибнув, она остается одна — просьбу Гончаровой прикрыть ее тело красным

⁷⁵² Гудкова Виолетта. Голос флейты. О раннем варианте пьесы, написанной Юрием Олешей для ГосТИМа // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 666.

⁷⁵³ Олеша Юрий. Список благодеяний. Ранняя редакция // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 694.

⁷⁵⁴ См.: Гудкова Виолетта. Голос флейты. О раннем варианте пьесы, написанной Юрием Олешей для ГосТИМа // Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. С. 668.

⁷⁵⁵ См.: Гудкова Виолетта. Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний». С. 534–535.

флагом парижские повстанцы оставляют без внимания»⁷⁵⁶. И еще: «Лелю лишают ореола человеческого понимания (то есть — единения с людьми), с нее снят гамлетовский плащ, отняты цветы, символ восхищения и любви; хриплым становится ее голос (“сломана” флейта). Но, умирая на “камне Европы”, Гончарова просит “накрыть ее красным флагом”, то есть упорствует в стремлении соединить эти равно важные для нее символы: родины и свободы»⁷⁵⁷.

Лирический характер истории Елены Гончаровой, представлявшей собой исповедь Мейерхольда, — есть свидетельство о непростых отношениях Мастера с современностью. И неудивительно, что в 1930-е годы режиссер работал преимущественно с классическим литературным материалом, пытаясь осмыслить день сегодняшний посредством обращения к собственным традиционным мотивам и темам, — темам и мотивам, сформировавшимся в символистский и традиционалистский периоды творчества Мейерхольда.

⁷⁵⁶ Маринова Юлия. Любовь к Мейерхольду // Современная драматургия. 1989. № 4. С. 232.

⁷⁵⁷ Гудкова Виолетта. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний» // Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конференции. Вып. 1. С. 192–193.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. СПЕКТАКЛИ НА МУЗЫКЕ

В этой главе рассматриваются мейерхольдовский постановки 1930-х годов, причем особое внимание будет уделено трем из них — это «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями» и «33 обморока», то есть постановкам, собственно, и подпадающим под определение «спектакль на музыке». Завершается глава анализом двух неосуществленных постановок — незавершенного «Бориса Годунова» и неразрешенной к показу «Одной жизни».

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

Постановка 1933 года, включая и проблемы драматургии данного спектакля, были разобраны в предшествующей монографии⁷⁵⁸, поэтому сосредоточимся только на вопросах драматургической конструкции мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского», отсылая за подробностями к указанной работе.

Планы Мастера предполагали не просто постановку первой части трилогии А. В. Сухова-Кобылина, но насыщение комедии — темами и мотивами всей трилогии, иными словами — ставиться должна была не «Свадьба Кречинского», но «весь» Сухово-Кобылин. На практике это означало, что использовался «весь» Сухово-Кобылин Мейерхольда, то есть та часть драматургической поэтики Сухово-Кобылина, которая соответствовала режиссерской методологии Мастера, плюс — «весь» Мейерхольд с традиционными для режиссера темами и мотивами.

Прямым следствием подобных режиссерских устремлений стало изменение *жанра* разворачиваемой на сцене истории. «Свадьба Кречинского» была превращена Мастером в *мелодраму*⁷⁵⁹ с характерным набором персонажей: злодей —

⁷⁵⁸ См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. С. 91–107.

⁷⁵⁹ См.: Слонимский А. «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда // Рабочий и театр. 1933. №12. С. 10.

Кречинский; «голубая» героиня (правда, как это свойственно Мейерхольду, одновременно и «испорченная») — Лидочка; герой — Нелькин.

Основу драматургической конструкции «Свадьбы Кречинского», как подметил Ю. Юзовский (И. И. Юзовский) в статье «Мейерхольд-драматург», составил метод «выдвижения наружу господствующей *страсти* героя (курсив мой. — А. Р.)»⁷⁶⁰.

В качестве иллюстрации своей мысли критик приводил разбор сценического содержания ролей двух персонажей — Атуевой и Федора. «У Мейерхольда Атуева — это *пафос похоти*. Все ее движения, голос, походка, взгляд — вариации обнаженной сексуальной страсти”. Ее слова “осмысливаются эротически и носят двусмысленный характер”. Заботы о Лидочке и внимание к Кречинскому “возбуждают ее животные инстинкты”, “она вся в <...> похотливым ритме»⁷⁶¹. Другой пример — Федор, слуга Кречинского. «У Мейерхольда Федор — это *пафос преданности*, страсть раба, жаждущего умереть за своего господина”, “*энтузиазм раба*”»⁷⁶².

Страсть выступала основной темой соответствующего актерского сюжета, подвергаясь, по мере его развертывания, *вариациям*. Но при этом все мотивно-тематическое построение спектакля было приведено в определенную *систему*, а именно: «Диалог использован как средство сопоставления. Реплики, обращенные к Кречинскому и отраженные этим фехтовальщиком фразы, становятся внезапными лучами прожектора, выхватывающими из темноты то ту, то другую грань Кречинского. Кречинский и Муромский, Кречинский и Лидочка, Кречинский и Атуева, Кречинский и Нелькин, и, наконец, Кречинский и Расплюев — целая поэма взаимных тяготений и отталкиваний»⁷⁶³. Перед нами традиционная для Мейерхольда система тематического *удвоения* и *сопоставления* соответствующих тем — сопоставления, которые делались «по признаку контраста или, наоборот,

⁷⁶⁰ Юзовский Ю. Мейерхольд-драматург // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 71.

⁷⁶¹ Там же.

⁷⁶² Там же. С. 72.

⁷⁶³ Оружейников Н. С позиций реализма. «Свадьба Кречинского» в Театре им. Вс. Мейерхольда // РАБИС. 1933. № 5–6. С. 42.

совпадения». Так Расплюев, к примеру, «не только верный палладин Кречинского, угнетаемый своим повелителем: он, так же как Атуева, отражает хищничество Кречинского»⁷⁶⁴. Иными словами, в сниженном варианте, как персонаж *фоновый*, Расплюев развивал мотив игры, авантюры, охоты за удачей.

Д. Л. Тальников так описал сценического Кречинского: «<...> человек диких страстей». И еще: «<...> таинственный и значительный злодей, почти романтического толка, почти итальянский браво (только без плаща), вождь шайки, метафизический жулик, укрупненный мошенник <...>. Неожиданно создается сочувственное отношение к нему зрителя, трагический ореол вокруг него создается с его арестом <...> — какая неожиданная реабилитация Кречинского, который как-то интереснее, сильнее, умнее и привлекательнее всех остальных действующих лиц, который живет, борется, а не прозябает»⁷⁶⁵.

Согласно брошюре «Амплуа актера», Кречинский — вместе с Арбениным, Печориным и Гамлетом — был отнесен авторами к амплуа «Неприкаянный или Отщепенец (Инодушный)» и выполнял следующую сценическую функцию: «Концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план»⁷⁶⁶. Другими словами — оставаясь марионеткой в руках судьбы, Кречинский по отношению к остальным персонажам выступал как орудие рока, вершитель их судеб.

Перевод сценической версии «Свадьбы Кречинского» в жанр мелодрамы во многом определил специфику решения сюжета Кречинского — фигуры двойственной, амбивалентной.

Желание предельно укрупнить фигуру Кречинского, представить его величественным, «как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно»⁷⁶⁷, определило выбор исполнителя: на роль Кречинского в ГосТИМ был специально

⁷⁶⁴ Там же.

⁷⁶⁵ Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. N4. С. 39.

⁷⁶⁶ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 8–9.

⁷⁶⁷ Юзовский Ю. Мейерхольд-драматург // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 79.

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

Примечательно, что сначала на роль Кречинского был назначен первый клоун труппы ГосТИМа — В. Ф. Зайчиков. На репетициях Мейерхольд просил Зайчикова не обращать внимание на ремарку «Кречинский — видный мужчина» (хотя Зайчиков был мужчина видный!): «Не это в Кречинском столь интересно. В нем интересно, что он такой пройдоха, что он не моргнет глазом, чтобы выкрасть что-то и т.д.» Традиционный дуэт Кречинский-Расплюев переосмысливался как дуэт клоунский. Мейерхольд предлагает для костюма Кречинского брюки в полоску или клетку, как бы передавая исполнителю не только штаны Аркашки — Ильинского, но и саму маску Счастливецва. «Нужно взять Кречинского и Расплюева, взять двух почти одинакового возраста людей, и у них запутанный клубок афер»⁷⁶⁸. Трудно сказать, почему Зайчиков так и не сыграл роль Кречинского. Возможно, Мейерхольд решил не рисковать и не вынес на суд публики и особенно критики слишком смелый замысел, заменив в последний момент Зайчикова на Юрьева, который начал готовить роль за месяц до премьеры. Юрьев же ничего хоть сколько-нибудь подобного играть не мог, да и не хотел, скорее всего. «Мейерхольд открывал Юрьеву все новые и новые блестящие возможности, заложенные в роли, — вспоминал Ильинский. — Но Юрий Михайлович брал не все. Он <...> следовал в основном своему прежнему рисунку роли (рисун-

⁷⁶⁸ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 17–18.

ку мейерхольдовской постановки 1917 года.— А. Р.)». Поначалу заинтересовало Юрьева предложение Мейерхольда не показывать под разными сценическими предложениями в течение всего первого акта своего лица публике и тем самым интриговать зрителей. Однако и этот прием через некоторое время стал смущать актера. «Юрьев ограничился только первыми двумя-тремя кусками роли, где он не показал лица. Но делал это как-то не очень четко, скомканно, а затем <...> и вовсе отказался от этого приема, опасаясь, видимо, как бы он не обратился в чисто формальный». И напрасно, считал Ильинский, — ведь какого *эффекта* можно было достичь, если бы удалось «найти место, где Кречинский впервые показывает лицо»⁷⁶⁹.

Юрьева не могло не смущать наличие при Кречинском группы сообщников — шайки «Кречинский и К^о», ведь они прямо они противоречили его трактовке роли, которую он не собирался менять. А. Я. Альтшуллеру принадлежит следующая мысль: «<...> сила и весь интерес образа Кречинского, созданного Юрьевым, заключались <...> в его превосходстве над окружающими, значительности, надменном одиночестве, демонизме, наконец. А демоны, как известно, действуют самостоятельно и в помощниках не нуждаются»⁷⁷⁰.

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

На репетициях Мейерхольд рисовал следующую картину: «<Кречинский> спит, а около него сидят его сообщники. Это такая банда — они подбирают разные колоды карт, они крапят их, сортируют, кладут в какие-то шкатулочки, они работают очень энергично»⁷⁷¹. Здесь, как и в «Ревизоре»,

⁷⁶⁹ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 313–314.

⁷⁷⁰ Альтшуллер А. Я. Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд. Неожиданный союз // Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985. С. 194.

⁷⁷¹ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 39–40.

режиссер развешивал импровизацию на тему «Игроков» Гоголя: команда Утешительного готовится к работе. И Кречинский в таком сопоставлении — не шулер-художник, но шулер-мастер, шулер-ремесленник в окружении артели подмастерьев. Расплюев у Сухово-Кобылина называет Кречинского Великим Боско, магом и волшебником. В рецензиях на спектакль 1933 года мелькнуло другое слово: притворщик⁷⁷². Не маг и волшебник, но манипулятор и фокусник, проделывающий номера, основанные на быстроте реакций и ловкости рук.

Функцию, аналогичную шайке «Кречинский и К^о», выполняло постановочное окружение Кречинского, который жил не в апартаментах, а в каком-то убогом «логове-подвале»⁷⁷³. На репетициях Мейерхольд говорил: «Чувствуется, что денег нет, не топлено <...>, что у него, у Кречинского, почва из-под ног уходит <...>. Кречинский спит, покрытый какой-то волчьей шкурой, на голове какая-то фесочка <...>. Он не в халате, халат делает его слишком парадным. Нужно, чтобы была резкая разница [в том], как он придет в первом и третьем актах; а дома он обмызанный»⁷⁷⁴. Стоит ли удивляться, что А. Л. Слонимский писал о Кречинском 1933 года, что это — «постаревший и окончательно опустившийся Арбенин»⁷⁷⁵.

Большая часть персонажей мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского» являлись *фоновыми* для *фигуры* Кречинского, особенно характерны в этом смысле были Атуева Е. А. Тяпкиной и Расплюев И. В. Ильинского.

Атуева была молода — молода по страстности и так же очарована Кречинским, как и Лидочка. Мейерхольд говорил на репетициях: «В ней такое сверхъестественное эротическое начало, а фамилия Атуева — “ату его”. Она всегда за кем-то охотится: то для себя, то — в данном случае — и для себя, и для Лидочки». И тот факт, что Атуева взяла на место

⁷⁷² См., напр.: Пиотровский Адр. Философская комедия. «Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 26 апр.: Литовский О. Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 14 мая.

⁷⁷³ Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. N4. С. 41.

⁷⁷⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 39.

⁷⁷⁵ Слонимский А. «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда // Рабочий и театр. 1933. N12. С. 10.

швейцара мальчика, а не почтенного человека, — «все это недаром»⁷⁷⁶. В диалоге с Тишкой актрисе предлагалось воспользоваться опытом ее же игры в роли Гурмыжской (отношения с Булановым). «Мейерхольд вводит смысловую двупланность, <...> двусмысленность, игру на двойном смысле. Этому отвечает соответственно мимика, позы Атуевой, позы изнеможенных мечтаний на лестнице, позы почти сафической любви к Лидочке на диване, поцелуй ее в объятиях Кречинского, весь образ квохчущей наседки-самки, как ее с примесью вульгарности грубовато играет Тяпкина»⁷⁷⁷. Не только эротика, но грубость и вульгарность роднили эту Атуеву с Гурмыжской. Мейерхольд рассказывал актрисе об одном из персонажей парижских театров — это тамап: «<...> когда она сердится, она ужасно криклива, назойлива, неприятна. Если вы это сделаете — тогда будут оттенки». Для Атуевой «нужно искать краски на грани опереточной непристойности»⁷⁷⁸. В эпизод Атуевой с Тишкой режиссер вводил переодевание и подглядывание — Тишка у Мейерхольда был любопытен, как Добчинский, а Атуева — «та же женщина, как и в “Ревизоре”, это вообще женщина из гоголевских типов»⁷⁷⁹. Мейерхольд полагал, что для Атуевой, как и для Анны Андреевны, каждая встреча — это показ нового туалета, и поэтому режиссер уделял самое пристальное внимание костюмам: «Я думаю, что <...> нужно будет одеть ее в халат. Халат даст бóльший контраст, когда она останется в дезабилье. Когда она снимет халат, то она останется полураздетой. <...> Следующее платье — дневное, эффектное. Третье платье — вечерний туалет»⁷⁸⁰. Сближены мейерхольдовские Анна Андреевна и Атуева и на почве ревности (у первой — к дочери, у второй — к племяннице). Мастер говорил: «Часто бывает, что маменька, которая выдает дочь за кого-нибудь, некоторое время колеблется — либо выдать дочь замуж, либо самой с ним сойтись и уйти от мужа»⁷⁸¹.

⁷⁷⁶ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 35–36.

⁷⁷⁷ Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. N4. С. 42.

⁷⁷⁸ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 36–37.

⁷⁷⁹ Там же. С. 35.

⁷⁸⁰ Там же. С. 38.

⁷⁸¹ Там же. С. 17.

Атуева, таким образом, по линии донжуанства — служила пародийным *фоном* Кречинскому, а по линии романтической любви — Лидочке. Последняя роль переосмысливалась Мастером, во-первых, в связи с переменой жанра, и во-вторых — с общей установкой на выявление двойственности, амбивалентности персонажей мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского».

Лидочка, как истинная героиня мелодрамы, натура нежная и чувствительная, «лейтмотив роли» — слезливость: она плачет по всякому поводу, печальному или радостному. Мейерхольд добивался от актрисы М. Ф. Сухановой настоящих рыданий в финале, чем был «усилен трогательный эффект ее последнего порыва, когда она отдает свой бриллиант для спасения недостойного возлюбленного». Вместе с тем и в эту роль режиссером вносились излюбленные эротические мотивы, сближающие Лидочку с мейерхольдовской Марьей Антоновной: «Я думаю, что и Лидочка, хотя она ужасно скромна — Дона Анна, — но ее тоже потянуло не на Нелькина, а на Кречинского; не здоровое начало ее увлекает, а <...> извращенность, <...> она внутренне разложена тоже, Атуевой разложена»⁷⁸². И все же определяющим в роли был мелодраматический канон. «Лидочка Муромская, — в первых сценах деревенская девочка, с наивным тщеславием перенимающая столичные моды и во всем послушная своей тетке Атуевой, — в конце превращается в женщину со смелым характером, которая не отступает перед скандалом и сохраняет верность любимому человеку, несмотря на его падение»⁷⁸³.

Положительным полюсом постановки был Нелькин: в паре сдвоенных романтических персонажей — Нелькина и Кречинского — первый выступал в качестве *фигуры*, воплощающей героическое начало, а второй служил *фоном*. Мейерхольд на репетициях говорил: «Нелькин <...> — немножко отражение Армана Дюваля: тоже из деревни приехал, <...> не умеет танцевать». Соответственно, «трудность Нелькина [в том], чтобы его полюбили». И еще: «Нелькин — самый

⁷⁸² Там же. С. 36–37.

⁷⁸³ Слонимский А. «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда // Рабочий и театр. 1933. N12. С. 11.

красивый человек в пьесе. Сравнить нельзя с Кречинским»⁷⁸⁴. В аналогичном ключе высказывалась и критика. Д. Л. Тальников: «Мейерхольд явно пытается сделать его “молодым человеком XIX века”, пылким мечтателем-разночинцем, страстным обличителем, “народником” в мундире, с печатью печоринской обреченности на челе»⁷⁸⁵. И. И. Юзовский: «Нелькин играет в спектакле Мейерхольда лермонтовскую тему. Он одет в мундир и кавказскую папаху Печорина. <...> он выглядит одиноко, как Чацкий, попавший с “корабля на бал”. Он мечтатель и бунтарь»⁷⁸⁶. Б. В. Алперс: «Бесцветный Нелькин из комедии Сухово-Кобылина, переодетый в кавказскую бурку и офицерский мундир николаевской эпохи, оказался на сцене мейерхольдовского театра родным братом лермонтовских героев — одиноких романтиков, ведущих постоянный и неравный бой со злом мира»⁷⁸⁷.

Нелькин Мейерхольда был призван развивать вариации темы романтического героя в лирическом плане. В финале первого акта Мастер снял эффектные реплики Нелькина и Кречинского «Кто нежна? — Скотина», заменив их монологом Нелькина под занавес — режиссеру важно было подчеркнуть решимость Нелькина разрушить замыслы Кречинского. Тем самым акцент делался на контринтриге постановки.

Основой сюжета Нелькина выступала тема *страстной любви*, идущей рука об руку с темой *одиночества*. И. И. Юзовский писал об этом так:

«Страсть Нелькина — любовь к Лидочке — представлена в спектакле как самостоятельная композиционная, прослоенная музыкой сценка, имеющая начало, середину и конец. Нелькин в гневе на Кречинского, полон нежности и грусти за Лидочку. Этот момент назван в программе: “Мелодрама. “Вы в доме у воров” (Весна)”. Его любовь, его романтическая готовность отдать себя для счастья Лидочки достигает

⁷⁸⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 36, 26, 19.

⁷⁸⁵ Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. N4. С. 42.

⁷⁸⁶ Юзовский Ю. Мейерхольд-драматург // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 75.

⁷⁸⁷ Алперс Б. Судьба театральных течений // Алперс Б. Театральные очерки. Т. 2. С. 486.

высшего предела. Этот момент назван в программе так: “Мелодрама. “Я готов умереть за вас” (Лето)”. Но Кречинский, сумевший вывернуться от обвинений Нелькина, высмеивает Нелькина, показывает солитер, и Нелькин получает удар, он вянет: его любовь не может быть принята, она кажется смешной. Этот момент назван в программе: “Мелодрама. “Солитер Лидии у меня” (Осень)”»⁷⁸⁸.

Как справедливо отмечал далее Юзовский, такая «лирическая струя совершенно чужда Сухово-Кобылину», она вносила в постановку режиссером, волей которого Нелькин «мечтательно сообщает, что он дружит “с писателями, с художниками, с актерами”». Подобное понимание героя радикально меняло смысл образа: «Он не просто влюблен в Лидочку, его любовь к ней — воплощение некой романтической идеи страсти. Любовь для него средство вдохновения на благо человечества. Он преследует Кречинского не потому, что тот отбил у него невесту. Он не видит в нем соперника. Он видит в нем воплощение человеческой алчности, подлости, пошлости и гадости. Он видит насквозь натуру Кречинского»⁷⁸⁹.

Изменение сценического жанра и выдвигание в центр спектакля фигуры Нелькина потребовало сочинения *собственного, режиссерского финала* постановки.

Несмотря на слова Лидочки «Это была ошибка!», Кречинского арестовывали⁷⁹⁰. Сам Мейерхольд объяснял развязку наличием рядом с Кречинским и Расплюевым шайки «Кречинский и К^о»: «<...> их не двое, их банда. Когда пришла полиция их арестовывать, то еще арестовывают несколько человек — тянут всю лавочку. Так бывает: выкрал у тебя какой-то человек из кармана деньги, его арестовывают, а потом оказывается — пожаловала шайка гастролеров из Ростова-на-Дону в Москву <...>. Так и это тоже. Потом, когда арестовывают Кречинского и Расплюева, выясняется еще масса преступлений, это не единственное»⁷⁹¹. Наличие шайки «Кречинский

⁷⁸⁸ Юзовский Ю. Мейерхольд-драматург // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 76.

⁷⁸⁹ Там же.

⁷⁹⁰ См.: Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. №4. С. 44.

⁷⁹¹ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 18.

и К^о» объясняло появление рядом с полицейским чиновником пятерых «мушкатеров», напоминая о заключительной части «всего» Сухово-Кобылина — «Смерти Тарелкина».

Итак, казалось бы, порок в лице злодея наказан, добродетель — торжествует. Однако сюжет Мейерхольда — иной. Смысл его становится понятным благодаря описанию развязки, которое находим у И. И. Юзовского. Когда в финале спектакля «арестованного Кречинского уводят, Нелькин протягивает Лидочке руки, в ответ — захлопнутая дверь». Нелькин оставался на сцене совершенно один. И вот он «декламирует романтические стихи Веневитинова об “одиноким утесе”». Мысль критика, разбиравшего концовку постановки Мастера, такая: «Здесь у Мейерхольда тонкая реминисценция из “Горе уму”. Там симпатии зрителя на стороне Чацкого, здесь — на стороне Нелькина»⁷⁹².

Вот стихи, которые читал Нелькин:

Я вижу, жизнь передо мной
Кипит, как океан безбрежный.
Найду ли я утес надежный,
Где твердой обопрусь ногой...⁷⁹³

Конечно, переключка с заключительным монологом Чацкого «Бегу, не оглянусь...» — налицо, и все-таки тональность стихотворения несколько иная. Речь идет не об «одиноким утесе», как писал Юзовский, но — об «утесе надежном», значит — центр внимания перенесен на ощущение лирическим героем Веневитинова зыбкости и неустойчивости бытия, вызывая ассоциации с финалом «Балаганчика». Нелькин, таким образом, выступал не только и не столько носителем печоринских костюмов или мундира офицера николаевской эпохи, сколько служил лирической маской автора спектакля и выражал сущностные смыслы мейерхольдовской постановки.

Напоследок стоит добавить, что сколько бы ни была сложна и разветвлена мотивно-тематическая структура «Свадьбы

⁷⁹² Юзовский Ю. Мейерхольд-драматург // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 76.

⁷⁹³ Цит. по: Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 8.

Кречинского» 1933 года, в конструкции спектакля сохраняется «стержневой» элемент — *интрига*, благодаря которой обеспечивается «стяжка» и жесткость предложенного Мастером драматургического построения вещи.

«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ»

В статье Л. В. Варпаховского «Диагональная композиция» читаем: «Пятиактная драма А. Дюма “Дама с камелиями”, переработанная Мейерхольдом в семь картин, разыгрывается главным образом в доме Маргерит Готье (пять картин из семи). Все сцены в доме Маргерит поставлены в разных частях ее дома (гостиная, у входа в столовую, будуар, каминная, спальня) и потому самостоятельны в отношении композиции мебелировки, цвета и освещения»⁷⁹⁴. Семь картин получались благодаря разделению первого акта пьесы на три картины (I — 1, 2, 3), четыре другие акта — вошли в спектакль Мастера в нерасчлененном виде, соответственно составляя оставшиеся картины (II — 4, III — 5, IV — 6, V — 7). Действие двух сцен, разворачивавшихся не в доме Маргерит Готье, происходило в Буживале (III акт, 5 картина) и на балу у Олимпии (IV акт, 6 картина).

В большей части сцен — в шести из семи картин — доминировала *диагональная композиция*. На высоте 3–3,5 метра над планшетом был протянут трос, с которого спадали занавесы, образуя зримо выраженную диагональ. Если смотреть на сцену со стороны зрителей, то диагональ располагалась так: от авансцены справа и в левую часть второго плана сцены. Смысл такого рода композиции заключался в возможности играть ракурсами актера по отношению к публике, особенно в сценах-диалогах, где «значение двух партнеров различно»⁷⁹⁵ (Маргерит Готье и Арман Дюваль, Маргерит Готье и Жорж Дюваль — и т. д.), пространственно подавая соответствующего исполнителя наивыгоднейшим образом.

Но с учетом предмета настоящего исследования диагональная композиция мейерхольдовской «Дамы с камелиями»

⁷⁹⁴ Варпаховский Л. Диагональная композиция // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 116.

⁷⁹⁵ Там же. С. 118–119.

представляет интерес лишь в связи с драматургическим построением спектакля, в том числе — в связи с интерпретацией сюжета Маргерит Готье в постановке Мастера. Чтобы выполнить данную задачу, обратимся к работе С. М. Эйзенштейна «Режиссура. Искусство мизансцены», где есть разбор мейерхольдовского спектакля, в том числе — разбор пространственной композиции постановки, увязанный с общим смыслом спектакля.

Эйзенштейн полагал, что в спектакле Мастера «сразу же видна превосходная ритмическая строгость чередования пространственных решений: чистая диагональ падает на все нечетные сцены»⁷⁹⁶ — картины 1, 3, 5 и 7. В картинах 2 и 4 диагональ частично совмещена с кубически решенным пространством, а в картине 6 — использована вся сцена, то есть все ее кубическое пространство.

Отдавая должное выбранной Мейерхольдом композиции, Эйзенштейн, тем не менее, считал предложенное режиссером решение не совсем верным. Не устраивала Эйзенштейна планировка III акта пьесы, то есть — пятой картины. Действие тут происходит в Буживале, в «деревне», в предместье Парижа, где в отношениях Маргерит и Армана царил идиллия до тех пор, пока не появился Жорж Дюваль и не разрушил гармонию. Пятая картина, по мнению Эйзенштейна, имела следующий смысл: Буживаль должен быть противопоставлен Парижу по принципу — «идиллическое» селение и «развратный» Париж. Но у Мейерхольда пространственно здесь, в картине Буживаля, то же решение, что и в парижских сценах⁷⁹⁷, доминирует та же диагональ — от авансцены справа в глубину сцены налево. Эйзенштейн предлагал разбить третий акт пьесы на две картины: сначала дается диагональ от авансцены слева в глубину направо, то есть диагональ, обратная по отношению к той, что использовалась в мейерхольдовском спектакле. В таком пространстве играют сцены безоблачного счастья до отъезда Армана в Париж. Вторая картина — поворот к полному отчаянию после объяснения Маргерит с Жоржем Дювалем, которое сопрово-

⁷⁹⁶ Эйзенштейн С. М. Режиссура. Искусство мизансцены // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. М., 1966. Т. 4. С. 597.

⁷⁹⁷ См.: Там же. С. 600.

ждается буквальным поворотом пространства — возвратом к доминирующей в постановке Мастера диагонали. Тогда «в пластическом разрешении третьего акта был бы отчетливо выражен перелом к катастрофе»⁷⁹⁸.

Нужно сказать, что Эйзенштейн в теме Маргерит, а значит и в соответствующем сюжете — основным полагал «мотив всепоглощающей любви и страсти»⁷⁹⁹. И предлагаемое пространство решение, альтернативное мейерхольдовскому, поставило бы историю Маргерит Готье в один ряд с такими характерными постановками 1930-х годов, как «Анна Каренина» (МХАТ, 1937) и «Мадам Бовари» (Камерный театр, 1940). Сюжет в этом случае можно было бы определить так: страстная женщина гибнет, столкнувшись с мелочной и ханжеской средой, а сама постановка — подпадала бы под жанр «оптимистической трагедии»: героиня гибнет, но не сдается.

Сделаем предположение, что Мейерхольд ставил «Даму с камелиями» не как оптимистическую трагедию, но как трагедию женщины, счастье которой *невозможно ни при каких обстоятельствах*. Чтобы выяснить, верна ли такая исходная посылка, обратимся к литературному материалу, положенному Мастером в основу сценической постановки.

А. К. Гладков вспоминал: «<...> текст, который игрался в театре, был компиляцией канонического текста пьесы А. Дюма, его романа под тем же названием и текстов из произведений Флобера и Золя»⁸⁰⁰. Принципиальным в этом перечне представляется использование романной версии истории Маргерит Готье, ибо она содержит мотивы, утраченные пьесой или сильно сокращенные в ней. Имеется в виду, главным образом, предыстория, предшествовавшая встрече Маргерит и Армана и многое проясняющая как в двойственном, амбивалентном облике героини, так и в звучании сюжета в целом.

Важнейшим обстоятельством является болезнь Маргерит, пребывание на водах в Баньере лишь улучшило состояние ее здоровья, но не изменило его по сути. И хотя Маргерит обещала герцогу де Мориак оставить прежний образ жизни и стать, в обмен на материальную поддержку, ему вместо

⁷⁹⁸ Там же. С. 602.

⁷⁹⁹ Там же. С. 537.

⁸⁰⁰ Гладков А. Мейерхольд репетирует // Встречи с Мейерхольдом. С. 500–501.

дочери, умершей от чахотки, но по возвращении в Париж слово свое молодая женщина не сдержала. Привыкшая к жизни рассеянной, к балам, оргиям, Маргерит тяготилась одиночеством. После лечения она стала еще красивей, ей было всего двадцать лет, к тому же легочные заболевания, как известно, обостряют чувственность, порождают лихорадочные желания, которые подстегиваются ощущением существования на грани жизни и смерти. Очень быстро стало известно, что в те дни, когда Маргерит не ждала герцога и была уверена в своей безопасности, она принимала посетителей, и последние, случалось, задерживались у нее до утра. Риск лишиться денег герцога и привычка жить на широкую ногу толкали молодую женщину на привычный способ общения с мужчинами.

Л. Д. Снежницкий вспоминал, как З. Н. Райх говорила ему: «По замыслу Мейерхольда, Арман — *провинциал, поэт* <...>. Его увлечение Маргерит носит характер любви для нее, а не для себя. Арман мечтает очистить, оздоровить Маргерит (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁰¹. Забота Армана о ее здоровье, чтение им стихов П. Верлена — трогали Маргерит, однако она, давно смирившаяся с тем, что мужчины воспринимают ее в качестве вещи — прекрасной вещи, но вещи — «долго не доверяла любовным словам Армана»⁸⁰².

Приведем еще один фрагмент воспоминаний Снежницкого, где Мейерхольд объяснял молодому актеру существо роли Армана при первой его встрече с Маргерит:

«Вся суть здесь в том, чтобы ощутить, как точит Маргерит ее *болезнь*. <...> Ему (Арману Дювалю) жаль, что такая женщина, такой чистый человек, как Маргерит, находится среди этой грязи и цинизма. Он хочет вырвать ее отсюда. <...> Маргерит *подсмеивается* над намерениями Армана, *не доверяет им*. Это пробуждает мужскую волю в молодом человеке. Арман скромный, но не робкий, не меланхолический, не вялый. <...> увидев, что Маргерит плохо, Арман пошел

⁸⁰¹ Снежницкий Л. Д. Последний спектакль В. Э. Мейерхольда. На репетициях «Одной жизни» в Гостим // Снежницкий Л. Д. На репетициях мастеров режиссуры. С. 133–134.

⁸⁰² Головащенко Ю. А. «Дама с камелиями», спектакль Вс. Мейерхольда // Головащенко Ю. А. Многообразие реализма: Сб. статей. Л., 1973. С. 162.

к двери энергично, чтобы цикнуть на них (гостей Маргерит. — А. Р.), а затем заставить Маргерит отказаться от той жизни, которую он, провинциал, не принимает. <...> трепет любви, нервозность, желание быть ближе к Маргерит, желание ощущать волнующий запах ее духов мы должны чувствовать у Армана (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁰³.

Долгое время Маргерит воспринимает Армана как милого молодого человека, но все же как одного из многих. В романной версии истории «дамы с камелиями», например, она считает в порядке вещей просить его не мешать ей, когда возникает необходимость устроить свидание с поклонником, имеющим необходимые средства.

Получив оскорбительное письмо Армана, Маргерит принимала решение ехать ужинать с графом де Жирей. Мейерхольду важно было показать близость отношений Маргерит и графа, но вместе с тем показать эту близость опосредованно, не напрямую, а дать эффектную сценическую метафору, для чего и была придумана сцена, которую Л. В. Варпаховский описал так: «В спектакле де Жирей и Маргерит сидели <...> на большом диване, по его краям. <...> Граф де Жирей во время диалога закуривает сигару. Когда, наконец, Маргерит решает с ним уехать, она встает, подходит к графу, берет у него изо рта сигару и докуривает ее. Мейерхольд, очень довольный таким решением задачи, говорил: “Теперь каждый зритель поймет, что у них был поцелуй”»⁸⁰⁴.

Путь, по которому исполнительница роли Маргерит Готье должна была провести свою героиню, — это, по воспоминаниям Варпаховского, путь «от болезни к смерти»⁸⁰⁵. Ю. А. Головащенко констатировал: «<...> кажется, никто не уловил, что <...> тихий голос, <...> шепот, который был характерен для игры Райх, передавал болезнь “дамы с камелиями”, слабость ее легких»⁸⁰⁶.

⁸⁰³ Снежницкий Л. Последний год // Встречи с Мейерхольдом. С. 557.

⁸⁰⁴ Варпаховский Л. Утерянные альбомы // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 63.

⁸⁰⁵ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 476.

⁸⁰⁶ Головащенко Ю. А. «Дама с камелиями», спектакль Вс. Мейерхольда // Головащенко Ю. А. Многообразие реализма. С. 168.

Вместе с тем в намерения Мастера никоим образом не входило показывать буквально больную героиню спектакля, о чем говорил уже первый выход Маргерит: «Вместо лихорадочного румянца, зябкости, покашливания, всего того, что говорило об обреченности и болезни, — бесшабашность, веселье, задор, энергия, никакого намека на болезнь»⁸⁰⁷. Выход Маргерит тщательно готовился режиссером, ему предшествовала *статичная* сцена с участием Нанин и барона де Варвиль, задача этой сцены — создать *контрастный фон* динамичному появлению Маргерит. Сцена решалась на основе принципов «отказа» и «торможения»: «На раздавшийся звонок, возвещающий о возвращении Маргерит, Варвиль вставал из-за рояля и шел в противоположную от выхода сторону, а Нанин шла навстречу, но, дойдя до середины, отступала, открывая путь несущейся навстречу группе. Только после некоторой паузы, потюмив зрителей в ожидании, артисты Зинаида Райх, А. Консовский и А. Шорин появлялись на сцене»⁸⁰⁸. Это появление, согласно воспоминаниям М. П. Садовского, выглядело так:

«По голосам, доносящимся из-за кулис, мы догадываемся, что вместе с Маргерит приехала большая компания. Слышны взрывы хохота, аплодисменты. И вдруг из-за правой кулисы через всю сцену на передний план вылетают два молодых человека в черных фраках, с цилиндрами в руках, запряженные лошадками. На вожжах звенят бубенчики. За ними, держа в одной руке вожжи, в другой — длинный хлыст, выбегает в красном бархатном платье с черным цилиндром на голове Маргерит Готье. За ней высыпала в гостиную вся ее шумная веселая компания. Этот выход всегда поражал зрителей. Это было и красиво, и озорно, и шикарно!»⁸⁰⁹

Болезнь выступала по отношению к героине З. Н. Райх как роковая сила — Маргерит Готье сталкивалась с предательским характером *собственной физической природы*. Однако

⁸⁰⁷ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 476.

⁸⁰⁸ Там же. С. 476–477.

⁸⁰⁹ Садовский М. Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом. С. 507.

поведение центральной фигуры мейерхольдовской постановки можно было бы определить метерлинковской формулой: «Надо поступать, как если бы надеялся». Болезнь не отступала от Маргерит с первых минут ее присутствия в спектакле Мастера, но болезнь вводилась косвенно, через деталь: «<...> чтобы с самого начала намекнуть на болезнь героини, Мейерхольд поручил актрисе Кулябко-Корецкой, игравшей подругу Маргерит, следовать за ней по пятам, держа в руках теплый платок, как бы стремясь уберечь ее от простуды»⁸¹⁰. И лишь изредка тоска и предчувствие смерти — открыто прорывались наружу: «<...> в третьей картине (“Одна из ночей”) Маргерит садилась за рояль, пела романс; но, не допев его, неожиданно начинала рыдать, склонив голову»⁸¹¹.

Мейерхольдовская Маргерит — куртизанка, куртизанка — не такая, как все, и все-таки — куртизанка. У Ю. А. Головащенко сказано следующее: «В одной из статей <...> приводилось жизненное кредо Дюма-сына: “Жениться на доброй девушке, работать, воспитывать детей, — в этом истина; все прочее — ошибка, преступление или безумие”. <...> Подобное кредо <...> помогает понять некоторые важные стороны <...> спектакля»⁸¹². Встреча с Арманом — это для Маргерит, может быть, последний подарок судьбы. Благодаря этой встрече Маргерит вдруг обнаружила следующее: ей близка «мечта о том, чтобы любовь вошла в ее жизнь, любовь как *успокоение*, как чувство, несущее с собой если не преданность, то хотя бы заботу (курсив мой. — А. Р.)»⁸¹³. Буживаль давал героине шанс соприкоснуться с живой природой, где можно было «вместе с любимым человеком хотя бы *на краткое время* обрести радость и успокоение (курсив мой. — А. Р.)»⁸¹⁴.

Д. Л. Тальников вопрошал: «Сцены танцев, сцены в Буживале, ненужные посторонние объяснения, к делу не

⁸¹⁰ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 476.

⁸¹¹ Варпаховский Л. Утеренные альбомы // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 62.

⁸¹² Головащенко Ю. А. «Дама с камелиями», спектакль Вс. Мейерхольда // Головащенко Ю. А. Многообразие реализма. С. 164.

⁸¹³ Там же. С. 167.

⁸¹⁴ Там же. С. 165.

относящиеся эпизоды, — например, счастливая молодая сентиментальная пара молодоженов, — каков их смысл?»⁸¹⁵. Сентиментальная пара молодоженов — это Гюстав и Нишет. М. М. Коренев под руководством и при непосредственном участии Мастера составил характеристики персонажей «Дамы с камелиями». О Нишет сказано следующее: «Невеста. “Вить гнездо”. Нежна. Одна из *inséparables* [неразлучных, неотделимых]. *Легкость* в произношении. Место в пьесе — весной принесенная в комнату ветка сирени. <...> Цветочек. Весна». Там же — о Гюставе: «Молодой. Адвокат. “Голубки” с женой. Нежен. Юмор. Провинциал <...>. Медвежонок»⁸¹⁶. Гюстав и Нишет — образец счастья, которое для Маргерит — недоступно.

Построение “Дамы с камелиями” выполнено в полном соответствии с канонами техники хорошо сделанной пьесы, и будущего зрителя изначально готовят к тому, что поездка Маргерит и Армана в Буживаль — это поездка без будущего. В первом акте Арман вскользь упоминает свою сестру, а завершается этот акт тем, что гости Маргерит веселятся по поводу «супружеской четы» Дюваль — Маргерит и Армана. Во втором акте план поездки в Отейль, в деревню — выглядит в изложении Маргерит так: три-четыре месяца жизни на природе поддерживали бы ее, а потом — они с Арманом расстались бы друзьями, ведь подобная жизнь — всего лишь *сон*, в котором Маргерит повстречала любящего ее молодого человека.

В спектакле Мейерхольда Нишет и Гюстав выступали фигурами, контрастными по отношению к Маргерит и Арману. На репетициях Мейерхольд говорил:

«Нишет и Гюстав, как два голубка, купаются в атмосфере любви. Как эта любовь не похожа на любовь Армана и Маргерит: там любовь с маленьким надрывом, там приходится распутывать концы прошлого, кроме того, — машина денег. <...> Если бы Арман мог бы швырять деньги, как его конкуренты... Он получает какие-то доходы, но этого мало. Гюстав и Нишет — они бедные, им достаточно того, что они имеют.

⁸¹⁵ Тальников Д. Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1934. № 5. С. 30.

⁸¹⁶ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 57.

И нужно, чтобы они были страшно веселые <...>. Они в мире цветов. Принесенные из полей цветы они режут, отбирают, группируют. Они устраивают азарт около этих цветов. <...> Я бы хотел, чтобы это была золотая осень. <...> *Жизнь расцветает*, а Маргерит на краю гибели. Нужен контраст здесь — здесь подкрадывается червоточина. Тогда и Дюваль-отец будет звучать со своей пресной моралью (курсив мой. — А. Р.)»⁸¹⁷.

Речь Жоржа Дюваля Маргерит воспринимает как *голос действительности*, разрушающий ее хоть и прекрасный, но все-таки — *сон*. Она была счастлива три месяца, так стоит ли искушать это счастье? — такова логика Дюваля-старшего, и Маргерит признает, что все услышанное от отца Армана она уже говорила себе самой. Иными словами — конец мимолетного счастья в Буживале не есть катастрофа, возвращение к *одиночеству* — не есть радикальный поворот от «идиллической» деревне к «развратному» Парижу. Это пробуждение ото сна. Буживаль — всего лишь *видимость* идиллии, действительно — короткая передышка. Париж, «разврат», прошлое — никуда не исчезли, и потому мейерхольдовская *планировка* 5-й картины, сохраняющая ту же диагональную композицию, что и в картинах 1, 3 и 7-й, — *планировка верная*, ибо она отражала сюжет Мастера о героине, обреченной на *одиночество*. И конечно прав был Д. Л. Тальников, заявляя, что «Мейерхольд продолжает в “Даме с камелиями” линию “Ревизора” и “Горе уму”»⁸¹⁸.

А. А. Гвоздев писал о Маргерит: «Положение, в котором она находится, показано не как результат ее свободного выбора, а дано как судьба, которой она не заслужила, от которой она еще надеется спастись»⁸¹⁹. Понятие «судьба» в данном случае подразумевает не только социальные обстоятельства жизни Маргерит, которые имел в виду Гвоздев, но и включает в себя фактор болезни — героиню предает ее собственная *физическая природа*. Надежда спастись в свете последнего

⁸¹⁷ Там же. С. 70–71.

⁸¹⁸ Тальников Д. Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1934. № 5. С. 31.

⁸¹⁹ Гвоздев А. А. «Дама с камелиями» // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 134.

обстоятельства — из сферы уже упоминавшейся формулы: «надо поступать, как если бы надеялся».

Мейерхольдовская Маргерит не в ладах с действительностью, это фигура — при всей ее двойственности — *романтическая*, способная на подлинное чувство и истинное страдание. Для подачи героини в таком освещении Мастер пользовался различными приемами, но прежде всего — создавал сниженных персонажей-двойников, которые должны были стать фигурами *фона* по отношению к Маргерит Готье.

Читаем у Л. В. Варпаховского: «Актриса Варвара Федоровна Ремизова играла в спектакле роль Прюданс, старшей подруги Маргерит. Роль старой грешницы и сводни должна была по контрасту *оттенять* фигуру главной героини (курсив мой. — А. Р.)»⁸²⁰. Смысл такого контраста ясен по следующему высказыванию Мейерхольда: «<...> у Маргерит будет тонкость, а у Прюданс — вульгарная линия. <...> Она очень проста, очень *terre à terre* [практичная, будничная]. <...> Она такая промотавшаяся личность»⁸²¹. При этом, по мысли режиссера, Прюданс в прошлом — актриса, ей свойственны «легкомыслие», «веселость»⁸²².

Л. В. Варпаховский вспоминал «сложное, полифоническое» построение сцены, в которой подготавливалась встреча Маргерит и Армана. Сначала шел шумный и оживленный эпизод, где «молодые люди уговорили старую распутницу Прюданс <...> спеть гривуазные куплеты» — это были положенные на музыку В. Я. Шебалина «в меру грациозные и в меру непристойные куплеты» Беранже. «Гости аплодируют, смех, шутки, музыка, но за всем этим угадывается *основная тема* — первая встреча влюбленных (курсив мой. — А. Р.)»⁸²³.

Если Маргерит и Прюданс сопоставлялись главным образом на основе контраста «утонченное — вульгарное», то столкновение сюжетных линий Маргерит и Олимпии — дополнялось противопоставлением «любви истинной» и «любви

⁸²⁰ Варпаховский Л. Утеренные альбомы // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 51.

⁸²¹ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 71.

⁸²² Там же. С. 57.

⁸²³ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 473.

продажной». «Проститутка высшей марки», по определению Мейерхольда, Олимпия «стремительная», «носится по сцене», «курит», образец — Ида Рубинштейн, «придуманная особа»⁸²⁴, то есть женщина, постоянно играющая, изображающая кого-то и что-то.

Режиссер, как свидетельствовал Л. В. Варпаховский в статье «Утраченные альбомы», при разработке ролей Олимпии и ее товарок по профессии широко использовал изобразительный материал. Вот характерная поза кокетки — верхом на стуле, ноги широко расставлены, юбка поднята выше колен, чулки с подвязками, руки сложены на спинке стула (рис. 21)⁸²⁵, сходная картинка — рисунок из французского журнала 1870-х годов с надписью Мастера «Женская поза, характерная для Домье и Гаварни» — помещена в книге «Мейерхольд репетирует», а рядом — фото Р. М. Гениной, чей персонаж — Анаис — располагалась в аналогичной позе⁸²⁶. Похожий иконографический материал был положен в основу сцены бала у Олимпии: танцующие дамы с высоко поднятыми юбками, обнаженными ногами, фривольными позами (рис. 27)⁸²⁷ — картина вульгарная и вызывающая.

Для сцен, где фигуру Маргерит необходимо было подать возвышенно, усилить романтический ореол вокруг нее, Мастер широко пускал в ход традиционные для собственной режиссерской методологии приемы подключения зрительского воображения. Примерами послужат постановочные ходы при решении финальной сцены спектакля.

А. Л. Грипич так описывал эпизод из мейерхольдовского спектакля «Нора» 1918 года, где главная героиня (Н. Г. Коваленская) с помощью танца пыталась отвлечь Хельмера от ящика для писем: «Нора, схватив тамбурин и шарф, увлекала Хельмера в правую кулису. Затем, когда Хельмер возвращался и Ранк играл на пианино, оба они освещались лучом света из-за кулисы, где пляшет Нора. По их лицам мелькали бегущие от нее тени. Слышался резкий стук каблуков,

⁸²⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 57.

⁸²⁵ См.: Варпаховский Л. Утеренные альбомы // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 56.

⁸²⁶ См.: Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 73.

⁸²⁷ См.: Варпаховский Л. Утеренные альбомы // Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. С. 62.

отбивающих бешеный ритм тарантеллы. Сам танец представлялся воображению зрителей. Музыка обрывалась. Входила Нора — растрепанная и возбужденная. Взор ее устремлялся на почтовый ящик. Письмо Кругстада еще лежало там»⁸²⁸. Похожим образом решалась сцена последней встречи Маргарит и Армана. Н. М. Любимов вспоминал: «Маргарита в белом платье — в таких белоснежных платьях идут к венцу, и в таких платьях девушек кладут в гроб — отбегает к рампе, поворачивается лицом к Арману. Руки у нее медленно вытягиваются — словно растут крылья. И вот они уже выросли, и в последнем, предсмертном порыве она, как птица, летит к Арману»⁸²⁹. Потом, по свидетельству Д. Л. Тальникова, происходило следующее: «Режиссер <...> встречу предусмотрительно уводит за кулисы, заменив ее очень эффектной мизансценой, когда Маргарита, в белом пушистом одеянии, распростерши руки, как белые крылья белой птицы в последнем полете — бежит за занавес, и Арман оттуда ее выносит на руках»⁸³⁰.

Из приведенных цитат видно, что среди выразительных средств, которыми могла воспользоваться актриса, особое внимание Мастер уделял рукам. И сам, как исполнитель, мастерски владел открывавшимися при этом пластическими возможностями. А. В. Смирнова вспоминала, как в студии на Бородинской была потрясена образом Офелии в показе Мейерхольда: «Особенно поражали его руки: цветы в его руках становились видимыми, а когда он перебирал их, то чувствовалось, что у одних цветов длинные стебли, а у других короткие»⁸³¹. Не менее впечатляющей в режиссерском показе была картина смерти Коломбины во время репетиций «Шарфа Коломбины» в «Привале комедиантов»: «<...> сцена умирания Коломбины была подлинным танцем смерти. <...> Это было не умирание, а борьба со смертью, жажда жизни, стремление победить. Мейерхольд показывал, как постепенное борющееся тело теряет силы, как силы покидают ноги,

⁸²⁸ Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 116.

⁸²⁹ Любимов Н. Было лето: Из воспоминаний зрителя. С. 128–129.

⁸³⁰ Тальников Д. Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1934. № 5. С. 30.

⁸³¹ Смирнова А. В студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. С. 85.

торс, руки. И вдруг в этой борьбе происходил взлет, протест против смерти — казалось, что тело все еще с кем-то борется, но постепенно сдается. Потом следовало падение и вслед за ним замирающее движение рук»⁸³².

В. П. Веригина, в связи с обостренным интересом режиссера к выразительности рук, вспоминала, что в качестве одного из «примеров, которые он приводил, были руки Сары Бернар в “Даме с камелиями”, особенно в момент смерти, когда зрителю из-за партнера, заслонявшего Маргариту, были видны только кисти рук артистки и по ним становилось ясно, что все кончено»⁸³³.

Обращение к опыту великих актрис — Сары Бернар, Элеоноры Дузе — характерный для Мастера прием. Л. В. Варпаховский свидетельствовал: «<...> в сцене предсмертного чтения письма Армана, давая понять, что письмо прочитано бесчисленное число раз, Дузе во время чтения постепенно опускала письмо, продолжая читать его на память. Именно так эта сцена была поставлена Мейерхольдом и так игралась она в спектакле»⁸³⁴. В трансформированном виде, как один из элементов, в финальную сцену был включен и прием «умирания рук» как знак кончины Маргерит. Осталось множество подробных описаний развязки «Дамы с камелиями», поэтому приведем лишь одно из них. П. М. Садовский вспоминал:

«<...> на последних словах: “Жизнь! Жизнь идет!” — Маргерит Готье подходила к большому окну и широким жестом открывала тяжелую штору. В окно врывался ветер и колыхал легкие занавески. Маргерит шла от окна, спиной к зрителю, и затем падала в большое вольтеровское кресло. Через всю сцену к ней бежал Арман, брал ее за руку и прижимал к груди. И затем по лицу Армана и по руке Маргерит, выскользнувшей из его рук, зритель понимал, что она умерла. Затем Арман, пятясь от кресла, садился напротив Маргерит на низкий подоконник, а к креслу медленно приближалась, шурша венчальным платьем, ее подруга Нишет и медленно опускалась

⁸³² Там же. С. 95.

⁸³³ Веригина В. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. С. 57.

⁸³⁴ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 476.

на колени. В отдалении стоял в растерянности Гюстав, жених Нишет. Раздавался гонг, наступала темнота»⁸³⁵.

О том, что подробное решение не было случайным, говорил и тот факт, с каким интересом Мейерхольд воспринял гастроли Мэй Лань-фана, состоявшиеся в 1935 году, обращая пристальное внимание на руки артиста. В своем выступлении 15 апреля 1935 года Мастер говорил: «У нас много на сцене актрис, но я не видел ни одной актрисы на нашей сцене, которая бы передавала то женственное, что передает д-р Мэй Лань-фан»⁸³⁶.

«ЗЗ ОБМОРОКА»⁸³⁷

Рассматривая историю взаимодействия двух художественных систем — драматургической поэтики А. П. Чехова и режиссерской методологии В. Э. Мейерхольда, можно выделить два аспекта в таком взаимодействии: с одной стороны, это теоретическое осмысление Мейерхольдом новаторства чеховской драмы, попытка сформулировать основные черты художественной манеры драматурга, а с другой — режиссерская практика Мастера при сценическом воплощении пьес Чехова.

С точки зрения театральной теории вклад Мейерхольда в определении сущности чеховской драматургии переоценить невозможно — достаточно лишь сказать о таких ключевых для поэтики Чехова положениях, как формула «группа лиц без центра»⁸³⁸, символистская интерпретация третьего

⁸³⁵ Садовский М. Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом. С. 526.

⁸³⁶ Мейерхольд В. Э. [О гастролях Мэй Лань-фана]. Выступление в ВОКСе 14 апреля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 96.

⁸³⁷ Ранний вариант данного текста был представлен в качестве доклада «“ЗЗ обморока”: драматургия спектакля» на научной конференции «Мейерхольд: Отражения», посвященной 125-летию со дня рождения В. Э. Мейерхольда. Конференция была организована Российским институтом истории искусств, Санкт-Петербургской Академией театрального искусства и Александринским театром и состоялась 28 января 1999 года в Александринском театре.

⁸³⁸ См.: Мейерхольд В. Э. XI. Из записных книжек // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 205.

акта «Вишневого сада»⁸³⁹ и музыкальная трактовка строения чеховской драмы (симфонизм как основа композиции)⁸⁴⁰.

На этом фоне практическая сторона взаимодействия Мейерхольда с театром Чехова выглядит куда скромнее, хотя, казалось бы, режиссер осуществил постановки почти всех чеховских произведений, предназначенных для сцены (как «больших» пьес — «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка», «Иванов», «Вишневый сад», так и водевилей — «Медведь», «Свадьба», «Предложение», «Юбилей»)⁸⁴¹. Но все представленные названия — это работы херсонский сезонов 1902/03 и 1903/04 гг., то есть падают на самое начало режиссерской деятельности Мейерхольда, находящегося лишь на подступах к основам собственной театральной системы. В творчестве зрелого Мастера есть только одно обращение к драматургии Чехова: «33 обморока» (1935) — последний спектакль, выпущенный Мейерхольдом на публику в театре своего имени, ГосТИМе.

Чехов, таким образом, композиционно как бы обрамляет творческий путь Мастера — от роли Треплева в раннем МХТ и до последней оригинальной режиссерской работы, увидевшей свет и занявшей место в репертуаре ГосТИМа.

Год 1934-й был годом 30-летия со дня смерти Чехова, 1935-й — 75-летия со дня рождения писателя. И. И. Юзовский в статье «Чехов у Мейерхольда» писал: «Мейерхольд почтил память Чехова специальным представлением. Он поставил водевили: “Юбилей”, “Медведь” и “Предложение”. Но водевили предстали как некие акты — первый, второй, третий — самостоятельного спектакля, получившего название, которое нельзя найти ни в одной записной книжке Чехова, — “33 обморока”. Такой пьесы, “33 обморока”, Чехов никогда не писал (выделено мной. — А. Р.)». Иными словами, в честь драматурга был «дан спектакль, скорее напоминающий Мейерхольда, чем Чехова»⁸⁴².

⁸³⁹ См.: Мейерхольд В. Э. Письма А. П. Чехову. VII. 8 мая 1904 г. <Лопатино> // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 85.

⁸⁴⁰ См.: Там же; Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 118–119.

⁸⁴¹ Последовательность в перечислении соответствует хронологии постановок Мейерхольда.

⁸⁴² Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 154–155.

В истории русского театра «33 обморокам» как произведению сценического искусства — должное не отдано: в исследовательской литературе за постановкой закрепились репутация неудачного спектакля, в котором «никаких особенно важных и волнующих задач Мейерхольд <...> перед собой не ставил»⁸⁴³. По меньшей мере в одном отношении — с точки зрения драматургических принципов построения мейерхольдовского спектакля — эта оценка несправедлива. Анализ драматургической структуры «33 обмороков» и посвящена предлагаемая здесь проработка композиционных особенностей мейерхольдовской постановки.

Исследователи, в той или иной степени занимавшиеся изучением водевилей Чехова в сценической версии Мейерхольда, сосредоточили свое внимание на обмороках, посчитав их композиционным стержнем спектакля — тем более, что этот принцип объединения трех пьес в одно сценическое произведение манифестировал сам Мейерхольд: «Обмороки в чеховских водевилях — это для постановщика и актеров струна, на которой можно в одном тоне сыграть все три пьесы (“Юбилей”, “Медведь” и “Предложение”))»⁸⁴⁴.

Продолжая логику автора спектакля, допустимо рассматривать 33 обморока как 33 эпизода — подобно 33 эпизодам «Леса». Сходство заметно уже в манере подачи обмороков — М. Л. Семанова, например, сочла необходимым заметить следующее: «Чтобы подчеркнуть значение обморока в спектакле, Мейерхольд не только выносит его в заглавие, но заставляет публику вести обморокам счет (в ходе спектакля каждый раз появляется плакат с титром: 3-й обморок, 5-й обморок, и так далее до 33 обморока)»⁸⁴⁵. В своих воспоминаниях В. А. Громов приводил следующее высказывание Мейерхольда: «Может быть, мы устроим в верхней части сцены специальный экран, на котором по ходу действия будут появляться титры, отмечающие число обмороков. Мы будем делать на обмороках некоторые акценты, задержки. В известной степени акте-

⁸⁴³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 474.

⁸⁴⁴ Мейерхольд В. Э. <О спектакле «33 обморока»> // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 310.

⁸⁴⁵ Семанова М. «Вернуться к водевилю следует». Водевиль Чехова у Мейерхольда // Семанова М. Чехов и советская литература. 1917–1935. М.; Л., 1966. С. 239.

ры будут жить от обморока к обмороку»⁸⁴⁶. И хотя, по последним данным, намерение режиссера «расположить в верхней части сцены экран, на который бы проецировались порядковые номера обмороков», не было осуществлено, обмороки — «выделялись только музыкой», но само планирование «этого зрительного фиксирования обмороков»⁸⁴⁷ — в высшей степени показательно.

Параллель с «Лесом» — возникает и в еще одной связи.

Обморок рассматривался режиссером как «шутка, свойственная театру», как дань исполнительской манере рубежа XIX–XX веков, выдвинувшей амплу неврастеника, к которому, как известно, принадлежал и сам Мейерхольд в бытность работы актером Московского Художественного театра. Здесь мы имеем дело с процессом двойственным — это и возвращение к временам своей артистической юности и вместе с тем ироническое обыгрывание актерской техники той поры, ностальгия и ирония — одновременно.

Е. Н. Горбунова в своих воспоминаниях утверждает, что с помощью обмороков Мастер решал сразу несколько задач. Помимо уже упомянутого стремления «эти шутки, свойственные театру» «сделать <...> своего рода “шампуром”, на который как бы нанизываются все три водевиля», «обмороки были призваны обозначить в спектакле высокую, на грани истерического апогея, степень нервного напряжения», иными словами — они служили одним из проявлений избыточной *страстности* героев мейерхольдовской постановки. Наконец, уже в ходе репетиций режиссер, по свидетельству Горбуновой, ввел еще одну мотивировку: «в нашем спектакле <...> обмороки заменят традиционные для водеvilных постановок куплеты». И далее: «По законам жанра, — говорил Мейерхольд, — обмороки должны быть выделены у нас особо, тщательно разработаны и как бы служить рефреном в общей песне»⁸⁴⁸.

Склонность при разработке манеры поведения персонажей к театральности в «неврастеническом» духе

⁸⁴⁶ Громов В. «33 обморока» // Встречи с Мейерхольдом. С. 481.

⁸⁴⁷ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 392.

⁸⁴⁸ Горбунова Е. Н. Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока». М., 2002. С. 33.

Мейерхольд — и это одно из присущих ему режиссерских свойств — приписывал Чехову: «<...> из целого арсенала так называемых *jeux du théâtre*, “театральных шуток, собственных водевилю”, А. П. Чеховым выбрана одна: обморок»⁸⁴⁹. Точно так же при разработке постановочного плана «Леса» он приписывал приверженность к эпизодному построению действия в духе Шекспира или великих испанцев — А. Н. Островскому⁸⁵⁰.

Однако совершенно очевидно, что обмороки — недостаточная основа для выстраивания целостной структуры спектакля по трем водевилям Чехова. Возникает естественный вопрос: что же на самом деле можно считать в этой постановке композиционным стержнем спектакля и что противостоит дискретности деления действия на 33 эпизода-обморока? В «Лесе» такой основой служит, во-первых, традиционная комедийная интрига (влюбленные преодолевают препятствия, встающие на их пути); во-вторых — примененный Мейерхольдом принцип параллельного монтажа; наконец, система сквозных актерских сюжетов, «прошивающих» фрагментарное построение постановки. Три водевиля Чехова, в которых режиссер насчитал в совокупности 33 обморока и которые составили три акта спектакля с соответствующим названием, не обладали, казалось, ничем, что было бы подобно перечисленным драматургическим возможностям поэтики Островского.

Последовательность включения чеховских водевилей в мейерхольдовскую постановку была сделана Мастером на основе следующих мотивировок: «“Медведь” должен идти вторым. Начать, может быть, стоит с “Юбилея”, как ударного, шумного водевиля, где звучит целый “оркестр” образов. А закончить спектакль “Предложением”, которое кажется мне по-своему нежным»⁸⁵¹. Переходы от одной части постановки к другой также являлись предметом размышлений режиссера. Достаточно долго Мастер решал проблему подарка, который был бы преподнесен Шипучину в честь юбилея

⁸⁴⁹ Мейерхольд В. Э. <О спектакле «33 обморока»> // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 310.

⁸⁵⁰ См., напр.: Мейерхольд В. Э. «Лес». Выступление на обсуждении спектакля 18 февраля 1924 года // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 55.

⁸⁵¹ Громов В. 33 обморока // Встречи с Мейерхольдом. С. 481.

банка: «Подарок должен быть глупым, говорил Мейерхольд, торжественным, нелепым, на фоне только что разыгравшегося скандала с Мерчуткиной, и в то же время он должен как бы перекинуть мостик ко второму водевилю вечера — “Медведю”». Таким подарком в конце концов стал ресторанный медведь: «Заиграл оркестр, на сцену вышла делегация банка во главе с артистом Поплавским и вынесло чучело огромного ресторанного медведя. <...> трудно было придумать более нелепый и пошлый подарок и в то же время так определенно проконферировать название следующего водевиля»⁸⁵². Вторая часть спектакля — водевиль «Медведь» — заканчивался предложением руки и сердца, что, в свою очередь, служило переходом к заключительной части постановки — водевилю «Предложение».

Перед нами композиционный прием, сходный с уже упомянутым выше принципом поэтики японской литературы — принципом построения целостного произведения, состоящего из дискретных фрагментов, каждый из которых носит законченный характер. Единство достигается так: на «стыке» двух соседних фрагментов автор в предшествующем куске своего произведения оставляет незавершенным некий второстепенный, «дополнительный», как писал Н. И. Конрад, мотив, «который и перебрасывал мост к последующему»⁸⁵³ куску вещи.

Стоит особо подчеркнуть, что *авторски* указанный прием использовал именно Мейерхольд как автор спектакля, вводя в тексты чеховских пьес дополнительные сценические мотивы, которые и выступали «скрепами»-связками дискретных частей постановки Мастера.

Сказанное, однако, по-прежнему не способно целиком охватить проблему драматургической структуры «33 обмороков» как мейерхольдовского спектакля. Это была постановка, может быть наиболее ярко демонстрирующая предпринятый Мейерхольдом процесс «омузыкаливания драматического театра» (И. И. Соллертинский), а именно:

⁸⁵² Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Там же. С. 478.

⁸⁵³ Конрад Н. И. “Гэндзи-моноготари” // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. С. 170.

речь идет о переносе лейтмотивных принципов организации материала — на структурирование действия в драматическом спектакле.

Напомним, что термин «лейтмотив» берется как аналог для описания процесса компоновки непосредственно драматического материала — процесса, в определенном смысле сходного с принципами лейтмотивного построения в музыке. Конкретно подразумеваются такие важнейшие свойства лейтмотива, как повторяемость некоего фрагмента сценического текста; ассоциативный характер воздействия этого фрагмента на воспринимающего и вариативность: фрагмент может видоизменяться; дробиться на отдельные элементы, которые выполняют функции сквозной характеристики; или, наоборот, сквозная тема — постепенно формируется из отдельных элементов.

Богатый материал для анализа указанного процесса компоновки драматического материала в спектакле «33 обморока» дает уже цитированная выше рецензия И. И. Юзовского «Чехов у Мейерхольда».

Мейерхольд мог бы, согласно мнению Юзовского, назвать свой сценический вариант «Юбилея» так — «Безумцы». С каждым из персонажей связана *страсть, мания, пункт помешательства*: «Шипучин помешался на своем величии; Мерчуткина на том, что ей нужно получить “двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек”; Хирин на своей подзрительности; Татьяна Алексеевна помешалась на эротической почве»⁸⁵⁴. Аналогичным образом дело обстояло и в двух других водевилях — втором и третьем актах спектакля «33 обморока»: в «Медведе» роль Смирнова строилась на мании женоненавистничества, Поповой — на смеси ханжества и порочности; а в «Предложении» доминантой образа Ломова выступала доведенная до крайних пределов мнительность. Выводам Юзовского вторила Е. Н. Горбунова, согласно ее воспоминаниям, герои «33 обмороков» были наделены «*маниакальной одержимостью*»: если, например, Татьяне Алексеевне была свойственна «сексуальная озабоченность», то Наталья Степановна — «особа *необузданная*, хоть и до-

⁸⁵⁴ Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 157.

бросердечная (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁵⁵. Здесь перед нами характерный для творчества Мейерхольда в 1920-е и особенно в 1930-е годы прием: наделение каждого из персонажей ярко выраженной страстью — страстью, которая воплощалась актером по законам, аналогичным принципам ведения той или иной темы в музыке.

Мотивы маниакальных помешательств, намеченные режиссером в одном водевиле, перекликались с особенностями безумств, с вариациями порывов, которыми охвачены персонажи в двух других частях спектакля. Подозрительность Хирина одной из своих граней выступала как женоненавистничество, и если у Чехова сказано, что Хирин «дома за женой и свояченицей с ножом гоняется», то у Мейерхольда Хирин гонялся за Мерчуткиной и Татьяной Алексеевной с огромным револьвером. Женоненавистничество Смирнова — носило характер агрессивной защиты и призвано было скрыть страх перед женщиной, перед очередной возможной неудачей (пусть двенадцать женщин бросил он, но все-таки девять женщин бросили его). И отсюда — маски грубого солдафона, бурбона, оралы. Натуре Ломова был присущ панический страх по отношению к чему угодно, в том числе — и по отношению к женщине. Этот страх выступал в облике защитных масок денди, ловеласа, светского льва. Но, как отметил Юзовский, «львиная шкура» была нужна Ломову лишь для того, чтобы скрыть его «естественное овечьё обличье». Мотив эротической всеохваченности служил основой для ведения ролей и Татьяны Алексеевны в «Юбилее», и Поповой в «Медведе», и Натальи Степановны в «Предложении». Повторяемость, переключки, созвучие и варьирование маний, страстей и безумств, явственно ощущаемые на протяжении всего спектакля, и позволяют провести аналогию с лейтмотивом как структурной основой построения мейерхольдовской постановки.

Еще одну параллель, указывающую на лейтмотив как композиционный стержень организации действия, может предоставить анализ способа игры, применяемого в мейерхольдовских спектаклях, а именно — прием «игры с вещью».

⁸⁵⁵ Горбунова Е. Н. Мейерхольд репетирует “Тридцать три обморока”. С. 40, 55.

В роли Хирина с помощью игры с револьвером передавалось сладострастное предощущение возможности пристрелить наконец хоть кого-нибудь из тех, кто досаждал ему. Делалось это так: Хирин заряжает револьвер с блаженной улыбкой, заряжает медленно, пуля за пулей, он наслаждается этим процессом, а затем — «гоняется за присутствующими с револьвером, и глаза его блестят от счастья»⁸⁵⁶. Далее оружие фигурировало в кульминации «Медведя» — в сцене дуэли в руках актеров, исполнявших роли Смирнова и Поповой, появлялись пистолеты. Наконец, револьвер вводился Мейерхольдом в «Предложение». У Чехова Чубукову показалось, что упавший в обморок Ломов — умер, и он впал в отчаяние: «Несчастный я человек! Отчего я не пускаю себе пули в лоб? Отчего я до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож! Дайте мне пистолет!» Эти чисто риторические восклицания режиссер превратил в конкретный приказ, и Чубукову приносили и невероятных размеров нож, и громадный пистолет. «Очнувшийся в этот момент Ломов видит перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен — его хотят зарезать»⁸⁵⁷, после чего — Ломов снова терял сознание.

Вариантом игры с вещью, пронизывающим весь спектакль, выступал прием игры с одеждой. Важными компонентами роли Шипучина являлись цилиндр и шуба, свисающая с одного плеча. Кажется, еще чуть-чуть — и она упадет, но ничего подобного не происходило. «Это придает ему легкость, воздушность, франтовство, шик», — писал Юзовский о манере Шипучина обращаться с одеждой. Эротизм в роли Татьяны Алексеевны, как и в роли Атуевой («Свадьба Кречинского», 1933) — ту и другую играла Е. А. Тяпкина — проявлялся в пластике исполнительницы, доминантой которой служили движения, ассоциируемые с определенной формой танца: все сцены с Татьяной Алексеевной — «какой-то сплошной эротический канкан». При этом «безумие каждого героя идет кресчендо (так у Юзовского. — А. Р.)», и в финале «Юбилея» возникало ощущение, что еще чуть-чуть — и Татьяна Алексеевна

⁸⁵⁶ Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 157.

⁸⁵⁷ Там же. С. 163.

сбросит с себя «явно мешающие ей одежды» и пустится «плясать какой-нибудь вакхический танец»⁸⁵⁸. Ломов появлялся в доме Чубукова в шляпе, но с собой он принес и сверток с цилиндром. Головные уборы — знаки двух главных ипостасей героя Игоря Ильинского: частное лицо (шляпа) или жених, делающий официальное предложение (цилиндр). Но игра с этими же предметами костюма позволила актеру и передать презрение к Откатаю (шляпа), и выразить восхищение Угадаем (цилиндр).

Мейерхольд говорил о персонажах водевилей Чехова: «это не просто типы, а “типичи”». И далее режиссер расшифровывал, что имелось в виду: «ханжество, которое он (Чехов. — А. Р.) осмеивает в лице Поповой, <...> это действительно ханжество, которое может быть написано с большой буквы»⁸⁵⁹. Здесь речь идет о вариации на мейерхольдовскую старую тему — о переходе от «театра типов» к «театру синтезов», когда актер играет не человека, а сущность некоего явления: не женоненавистника, но — женоненавистничество; не ханжу — ханжество; и т.д. и т.п.

Идея «театра синтезов» осуществлялась посредством театра масок: роль строилась как череда масок, каждая из которых — показывала тот или иной лик, ту или иную грань демонстрируемого явления. Ханжество и порочность Поповой в исполнении З. Н. Райх выступали, по мысли Мейерхольда, в масках Доны Анны и Лауры: «Сразу видно, что монахиня, Попова, превратилась в куртизанку. Пять минут тому назад она была Доной Анной, а потом она превращается в Лауру»⁸⁶⁰.

Дело в том, что параллельно с репетициями «33 обмороков» режиссер готовил радиоспектакль «Каменный гость» (выход в эфир состоялся 17 апреля 1935 года), в котором Райх озвучивала обе женские роли — это был отголосок мейерхольдовской постановки оперы А. С. Даргомыжского 1917 года, в которой Дона Анна и Лаура должны были явить собой «маски одной эротической сущности»⁸⁶¹. А. В. Февральский в статье «Радиоспектакль Мейерхольда» писал:

⁸⁵⁸ Там же. С. 158, 157, 159.

⁸⁵⁹ Мейерхольд В. Э. Моя работа над Чеховым. (Из доклада 11 мая 1935 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 312.

⁸⁶⁰ Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 210.

⁸⁶¹ См., напр.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 466.

«Зинаида Райх отлично преодолела трудности поставленной задачи: она дала два <...> совершенно различных образа, два резко отличных друг от друга ритмических и интонационных рисунка, но еле уловимой общностью тембровых оттенков как бы намекала на внутреннее единство образов»⁸⁶². Отсылки к «Каменному гостю» осуществлялись Мастером и другими постановочными ходами. Л. В. Варпаховский вспоминал: «Если в ремарке Чехова к водевилю “Медведь” мы читаем, что героиня в глубоком трауре не отрывает глаз от фотографической карточки покойного супруга, то в мейерхольдовском спектакле на стене висит огромный, во весь рост, портрет покойного Nicolas, написанный маслом. Мейерхольд, инсценируя ремарку, не только воочию представил публике объект страдания вдовы, но значительно укрупнил и обострил эффект водевиля, сделав покойного Nikolas безмолвным свидетелем женского вероломства»⁸⁶³. Иными словами, режиссер превратил портрет усопшего супруга в своеобразную статую командора.

Ассоциативные переключки, провоцируемые реализацией концепции «театра синтезов», возникали по ходу спектакля не только в связи с мотивами, которые режиссер выявлял в водевилях Чехова (например, вариации на темы ханжества и порочности в ролях Татьяны Алексеевны, Поповой и Натальи Степановны), но и обнаруживали отзвуки устойчивых мотивов творчества Мейерхольда.

Татьяну Алексеевну на всем протяжении ее присутствия на сцене сопровождала толпа молодых людей: «Каждое слово ее они встречают хохотом, причем ничего смешного в ее словах нет. Впрочем, это даже не смех, не хохот, а ржание табуна молодых жеребцов, общество, без которого, как без воздуха, может задохнуться героиня. <...> она готова тут же уступить любому из этих кавалеров, она согласна хоть сейчас, и на все, и при всех <...>. И когда в спектакле муж и гости застают ее целующейся с одним из офицеров, она продолжает сейчас же, вслед за этим, разговор с мужем на постороннюю тему как ни

⁸⁶² Февральский А. В. Радиоспектакль Мейерхольда // Февральский А. В. Московские встречи. М., 1982. С. 126.

⁸⁶³ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. С. 470–471.

в чем не бывало»⁸⁶⁴. Эротическое марево, в котором пребывала героиня Е. А. Тяпкиной, с одной стороны, не может не отсылать нас к воплощенным той же актрисой образам Гурмыжской и Атуевой, а с другой — здесь совершенно очевидна параллель с эпизодом «Исполнена нежнейшей любовью» из «Ревизора» и ролью «гвардейской тигрессы» Анны Андреевны в исполнении З. Н. Райх.

И последнее — о жанре. Третий акт мейерхольдовской постановки — «Предложение» — поразил современников следующим обстоятельством: «На спектакле все время хотелось “подстегивать” спектакль. “Темп, темп!..” Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это водевиль»⁸⁶⁵. В высказываниях подобного рода можно, при желании, усмотреть традиционные в отношении Мейерхольда упреки в том, что режиссер будто бы переключил спектакль в жанр, не соответствующий жанру драматургическому. И, как результат, «избыток трюков и деталей “съел” юмор и непринужденность целого, была утрачена “легкость”»⁸⁶⁶.

Согласно воспоминаниям В. А. Громова, Мастер предостерегал исполнителей от погони за *веселостью* спектакля, режиссер говорил: «<...> не надо начинать сразу с попытки играть *водевиль*. <...> Нельзя чеховские водевили рассматривать оторванно от всей системы драматургии А. П. Чехова»⁸⁶⁷. Но еще более весомым фактором выступало само творчество Мейерхольда: его искусство — искусство трагическое, и постановка «33 обмороков» не составила исключения — это был спектакль *трагический*.

Ключом для определения сути трагического, заключенного в мейерхольдовской версии водевилей Чехова, является роль Ломова в исполнении И. В. Ильинского.

Но сначала имеет смысл подчеркнуть две вещи.

Во-первых, работа над спектаклем «33 обморока» рассматривалась Мастером во многом как работа экспериментальная. Огромное значение режиссер, по свидетельству

⁸⁶⁴ Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 158.

⁸⁶⁵ Там же. С. 162.

⁸⁶⁶ Гладков А. К. Воспоминания и размышления // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 141.

⁸⁶⁷ Громов В. «33 обморока» // Встречи с Мейерхольдом. С. 481.

В. А. Громова, уделяя необходимости заложить «корни плана» актерских работ, построить эти планы прежде всего с точки зрения темпа и ритма: «Ритмом должны быть пронизаны: походка, жестикуляция, ракурсы, каждый поворот головы, малейшее движение рук, манера смотреть, говор, вздохи»⁸⁶⁸. Иными словами, Мастер был озадачен тем, что он называл «сучить роль».

Во-вторых — «Предложение» не просто завершало спектакль Мейерхольда. Особенность его «режиссерской кухни» — следование технике «хорошо сделанной пьесы». Работа над «33 обмороками», в соответствии с такой технологией, началась с финала, с «Предложения», а уже исходя из его драматургической конструкции протраивались элементы архитектоники всего спектакля. В. А. Громов вспоминал: «На репетициях “Предложения” Всеволод Эмильевич размечал водевиль как бы “по нотам”. Он останавливал исполнителей буквально на каждом слове, на каждом переходе, на каждом жесте, даже на деталях некоторых жестов». Прodelав столь сложную и кропотливую работу, режиссер, за исключением редких прогонов, к последней части своей постановки более не возвращался, ибо, «решив для себя во время напряженных и кропотливых репетиций “Предложения” некоторые основные задачи спектакля, — вполне естественно “торопился” проверить их в двух других водевилях»⁸⁶⁹. Но возможно именно в силу такого подхода режиссера к работе над постановкой у А. К. Гладкова сложилось впечатление, будто «“Юбилей” был поставлен бегло и почти небрежно; “Предложение” работалось вдохновенно и пристально»⁸⁷⁰.

Возвращаясь к И. В. Ильинскому, нужно сказать: его Ломов — «бедное дитя человеческое», Ломов — «одинокый, исподлобья мигающий испуганными глазами на мир, откуда ждут его несчастья»⁸⁷¹. Ильинский играл роль человека, противостоящего враждебной и пугающей его реальности, частью которой — выступала и его *собственная природа*. Цель

⁸⁶⁸ Там же.

⁸⁶⁹ Там же. С. 482, 484.

⁸⁷⁰ Гладков А. К. Воспоминания и размышления // Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 141.

⁸⁷¹ Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2. С. 164.

визита Ломова, как известно, состояла в том, чтобы просить у Натальи Степановны руки и сердца, но натура — роковым образом заставляла героя Ильинского, как, впрочем, и потенциальную невесту, ввязываться в совершенно посторонние и не имеющие никакого отношения к делу споры то о Волковых Лужках, то о собаках.

На первый план выходила проблема *неуправляемости* собственной природой. И природа эта — выглядела не вполне человеческой. Как только Ломов у Ильинского ввязывался в спор, он скалил зубы по-собачьему, «чтобы подумали, что он страшен, гневен, чтобы поверили, что он может схватить, укусить, разорвать всякого, кто посмеет на него посягнуть, причинить ему обиду», «но в душе его растерянность, страх, испуг»⁸⁷². Не отставала от Ломова и Наталья Степановна. В. А. Громов вспоминал, что их ссора по поводу Волковых Лужков превращалась «в свалку». «В споре о собаках <...> они дойдут до того, что будут уже не спорить, не кричать, а лаять друг на друга. Это и есть та сцена, которую мы шутя называли “собачья пантомима”»⁸⁷³.

Мейерхольдовские герои не владели собой. Вот как вел себя отец Натальи Степановны, узнав, что Ломов намерен сделать предложение дочери: «Чубуков настолько потрясен, ошеломлен, “перевернут”, что даже от неожиданности хрюкнул, как поросенок. Он в аффекте выбрасывает слова неизъяснимой радости, плачет и смеется, взасос целует Ломова. Действительно, он “от радости опешил, совсем опешил”, как это и сказано у Чехова. Он хохочет, будто его щекочут»⁸⁷⁴.

Страсти, поработившие персонажей «33 обмороков», обнаруживали *нечеловеческое, животное начало*. Именно отсюда происходил «не смех, не хохот» поклонников Татьяны Алексеевны, «а ржание табуна молодых жеребцов» (Ю. Юзовский) — как невольный и неконтролируемый эротический отклик, ибо и сама Татьяна Алексеевна в исполнении В. А. Тяпкиной «смеялась <...> так весело, натурально, звонко, что не реагировать на этот смех, не подчиняться его *гипнотической заразительности* было просто невозможно

⁸⁷² Там же. С. 166.

⁸⁷³ Громов В. «33 обморока» // Встречи с Мейерхольдом. С. 488.

⁸⁷⁴ Там же. С. 487.

(курсив мой. — А. Р.)»⁸⁷⁵. Стихийное чувственное начало прорывалось и захлестывало героев и водевиля «Медведь», и последней части мейерхольдовской постановки — «Предложение». Например, согласно воспоминаниям Е. Н. Горбуновой, «на <...> эротическом подтексте строился монолог Ломова “а не жениться мне нельзя”, сопровождающийся таким “жеребачьим смешком” ([...] выражение Мейерхольда)»⁸⁷⁶.

Приведем еще один фрагмент из воспоминаний Е. Н. Горбуновой:

«Роль Татьяны Алексеевны Шипучиной Мейерхольд поручил одной из самых органичных, самых обаятельных актрис своего театра — Елене Алексеевне Тяпкиной. Она, казалось, была создана для этой роли, настолько все в Тяпкиной — ее облик цветущей русской красавицы и магнетизм таланта — способствовало созданию образа героини, не утруждающей себя размышлениями над жизнью и посторонними заботами. Она была хороша для самой себя, самой себе нравилась, нравилась окружающим, и в этом заключался смысл ее существования и ее радость. <...> В сотворенном Тяпкиной веселом, жизнерадостном создании прихотливо и естественно сочетались сочные краски кустодиевских красавиц с изящно наивным лукавством и затаенной порочностью изысканных сомовских героинь. Все в ней дышало весельем женщины, не стесненной ложными предрассудками и вполне самодостаточной. Эта простодушная самопоглощенность, граничащая с глупостью, не внушала опасений, но в кульминационный момент всеобщего хаоса неожиданно оборачивалась *угрожающе роковой неуправляемостью* (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁷⁷.

Маниакальная энергия, безумие страсти, необузданность желаний, будь то потребность в самоутверждении, сексуальное вожделение или всего лишь жажда получить «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек», — по отношению к персонажам «33 обмороков» выступали как силы фатальные,

⁸⁷⁵ Горбунова Е. Н. Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока». С. 134.

⁸⁷⁶ Там же. С. 60.

⁸⁷⁷ Там же. С. 133–134.

роковые, как силы, неподвластные героям мейерхольдовского спектакля. Вот как описывала Е. Н. Горбунова свои впечатления от образа Мерчуткиной (эту роль в постановке Мастера исполняла Н. И. Серебрянникова):

«Нам представилась особа зрелых лет (отнюдь не старуха), высокая и тощая, как жердь, плоская как доска, облаченная в нечто серое, бесцветное, хотя и “не без претензий”: узенькая кофточка, широкая в сборку юбка, а на маленькой птичьей голове крошечная фантастическая шляпка. Говорила и двигалась эта не сгибающаяся в спине и суставах фигура наподобие *испорченной заводной куклы*, прихрамывающей к тому же на одну ногу. Окаменелое личико выражало (если уместно здесь слово “выражение”) одну-единственную краску, которую и мыслью-то не назовешь: полную самоустраненность от окружающей реальности, от всего, не относящегося к делу. Ее собственному делу, естественно. В своей графической однокрасочности такая Мерчуткина уподоблялась своего рода *Фатуму, Року* (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁷⁸.

Подводя итог, можно сказать, что основной *конфликт* «33 оборотов» — столкновение человека с собственной натурой. Основная *тема* — *неуправляемость* человеческой природы, ее *неподвластность* самому носителю таковой, и даже более — страстная натура по отношению к человеку, вроде бы обладавшему ею, играла роль *судьбы, фатума, рока*. В качестве *разработки* основной темы выступала сложная структура повторяющихся и одновременно разнообразно варьирующихся сценических мотивов — подобным же образом в японской литературе строятся произведения, составленные из множества вроде бы самостоятельных фрагментов, но на самом деле обладающие, как показал Н. И. Конрад, единой и стройной словесно-образной архитектуроникой. Аналогами такой структуры, с точки зрения Конрада, могли бы служить музыкальные конструкции⁸⁷⁹. Самая близкая из таких структур — это *система лейтмотивов*.

⁸⁷⁸ Там же. С. 127.

⁸⁷⁹ См.: Конрад Н. И. «Исэ-моногатари» // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. С. 164.

Спектакль Мейерхольда, как и положено по законам жанра, венчал счастливый финал. А. К. Гладков вспоминал: «Когда завершалось последнее примирение Ломова и Натальи Степановны, неожиданно вбегала пара в утрированно модных костюмах конца прошлого века: он с белым букетом в руках, она с красным. Он подносил букет Наталье Степановне, она — Ломову. Вступала музыка, и две пары вместо традиционной водевильной концовки с куплетами танцевали несколько фигур кадрили. Это не было просто танцем, это была законченная юмористическая танцевальная миниатюра с флиртом, мимолетной ревностью, обменом партнерами и пр.»⁸⁸⁰.

Описанную танцевальную сцену Мастер, по свидетельству Гладкова, сочинил и поставил прямо на репетиции, потратив всего лишь минут двадцать, причем выглядело это с точки зрения Гладкова как сиюминутное режиссерское откровение, импровизация в чистом виде. Так оно, по всей видимости, и было, но у подобной легкости постановочного решения имелась и другая подоплека.

В 1936 году Мейерхольд вернулся к работе над «33 обмороками» и провел вдохновенную репетицию, вызвавшую восторг почти у всех присутствовавших. Исключением стала реакция Гладкова, который, согласно его же воспоминаниям, объяснил Мастеру свою негативную позицию по отношению к новым режиссерским предложениям следующим образом: «<...> это, скорее, Гоголь, чем Чехов»⁸⁸¹. Гладков, конечно, не вполне прав. Дело не в Гоголе и Чехове — скорее это был фрагмент «всего» Мейерхольда. Постановка финала «33 обмороков» производила впечатление импровизации, легкого экспромта именно потому, что импровизация эта была *вариацией* на одну из излюбленных тем творчества режиссера — достаточно вспомнить сходную мизансцену в «Ревизоре» (эпизод «Лобзай меня»), хотя истоки подобного решения можно обнаружить в студийных экспериментах Мейерхольда традиционалистского периода — например, пантомима «Влюбленные», 1912 год⁸⁸².

⁸⁸⁰ Гладков А. Мастер работает // Встречи с Мейерхольдом. С. 497.

⁸⁸¹ Там же. С. 493.

⁸⁸² См., напр.: Волков Николай. Мейерхольд. Т. 2. С. 221.

Стоит еще раз подчеркнуть, что наличие благополучного завершения сценической истории не должно вводить нас в заблуждение: перед нами, как сказал бы В. Б. Шкловский, типично *фабульная развязка*, лишь формально отвечающая законам водевиля. Реальный сюжет «33 обмороков» — это сюжет сугубо *мейерхольдовский*: столкновение человека с судьбой, фатумом, роком.

«БОРИС ГОДУНОВ»

О. М. Фельдман в книге «Судьба драматургии Пушкина» констатировал следующее: «Работа ТИМа над “Борисом Годуновым” в 1937 году <...> была оборвана где-то посередине, когда, как свидетельствуют сохранившиеся стенограммы репетиций, Мейерхольд только начинал строить спектакль из обостренно ярких эпизодов. Попытка последовательно восстановить возникавшее при этом общее решение пьесы, опираясь на те или иные из намеченных частных находок, в данном случае едва ли правомерна»⁸⁸³. Вывод исследователя справедлив, однако более скромная задача — выделить ключевые постановочные решения и драматургические ходы Мастера при переработке материала пушкинской трагедии в собственную сценическую композицию — вполне осуществима.

В письме к С. С. Прокофьеву Мейерхольд писал: «<...> мне очень хотелось бы иметь 4–5 запасных песен, которые я мог бы рассыпать по всему спектаклю, повторяя их там, где это будет нужно. Желательно, чтобы 1–2 из них носили восточный характер, а 2–3 — великорусский. Основная тема этих песен грусть, печаль *одинокого* человека, затерявшегося среди путей и дорог, среди необозримых полей и лесов (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁸⁴.

Тема одиночества прямо увязывалась Мастером с двумя ключевыми фигурами спектакля — Борисом Годуновым и Григорием Отрепьевым. Например, в картине «Царские палаты» монолог Годунова «Достиг я высшей власти» должен

⁸⁸³ Фельдман О. Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». М., 1975. С. 248.

⁸⁸⁴ Письмо В. Э. Мейерхольда к С. С. Прокофьеву // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 393.

был сопровождаться песней: «<...> какой-то калмык (или башкир) поет лирично-заунывно. <...> Желательно, чтобы это пение выражало внутреннее состояние Бориса в момент произнесения монолога»⁸⁸⁵. А таким состоянием Годунова, согласно воспоминаниям В. А. Громова, было «большое страдание», «горечь, почти слезы»⁸⁸⁶. В свою очередь, сцена «Корчма на литовской границе» после того, как все разбежались, должна была завершаться одной из вышеупомянутых запасных песен: «Это песнь одинокого, потерянного нищего, бродяги. В ней звучит огромная печаль. Так может петь человек, бредущий в одиночестве по длинной дороге, среди необозримых полей, огромных лесов и рек. Грусть песни будет невольно связываться зрителем с судьбою Григория»⁸⁸⁷.

Воплощение на сцене третьего ведущего героя мейерхольдовской постановки — народа — прямо опиралось на использование музыки.

В. А. Громов вспоминал: «В народных сценах Мейерхольд произвести впечатление на зрителей не количеством участников, а отточенными характеристиками немногих фигур на переднем плане и мощным музыкально-шумовым звучанием, доносящимся из-за кулис как бы от огромного стечения народа, находящегося там»⁸⁸⁸. Музыкально-шумовое звучание достигалось использованием хоров — мужских, женских и смешанных — и, конечно же, собственно оркестровой музыкой. Мастер в письме к Прокофьеву так описал необходимые ему средства для реализации шума толпы: «<...> звучания <...> хотелось бы строить на хоре плюс мычащие инструменты, как контрабас, басы виолончели и т.д. Фисгармония <...> могла бы <...> очень хорошо поддерживать и объединять разнородные звучания в гуле толпы. Возможно даже воспользоваться шумовыми эффектами: шуршанием, глухим рокотом и т.п.»⁸⁸⁹.

⁸⁸⁵ Там же. С. 395.

⁸⁸⁶ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 370.

⁸⁸⁷ Письмо В. Э. Мейерхольда к С. С. Прокофьеву // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 396.

⁸⁸⁸ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 366.

⁸⁸⁹ Письмо В. Э. Мейерхольда к С. С. Прокофьеву // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 393.

В качестве примера рассмотрим картину «Девичье поле. Новодевичий монастырь». А. В. Февральский в статье «Вс. Э. Мейерхольд. “Борис Годунов”» приводил фрагменты из лекции «Пушкин и драма», прочитанной Мастером 24 октября 1935 года в Ленинграде. Мейерхольд утверждал, что показать грандиозность сцены, в которой «народ “просит” Бориса стать царем» — «можно лишь музыкально», а для этого «необходимо раздражить, мобилизовать *фантазию* зрителя». И далее: «Пушкин дает как бы *два плана* постановки. Скроем толпу от взгляда зрителя. Музыкальными средствами передадим звучание толпы, нарастание волн и т. д. Передадим из-за сцены. А на сцене покажем лишь тех, кто указан в тексте. Этих <...> необходимо показать “крупным планом” (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁹⁰.

Иными словами, конструктивная основа картины «Девичье поле. Новодевичий монастырь» в качестве фундамента имела характерный для Мейерхольда прием столкновения *фигуры* и *фона*, данный прием — «строился на сочетании двух планов — *видимого* и *невидимого*». В докладе «Пушкин-режиссер», с которым Мастер выступил летом 1936 года в Ленинграде, в «Зеленом зале» Института искусствознания на Исаакиевской площади, Мейерхольд, согласно воспоминаниям Н. Н. Чушкина, так предполагал решить названный эпизод: «Сцена должна быть погружена в *темноту*. Вой, стенания, рев толпы, то поднимающийся до грозного форте, то почти затухающий, становящийся звуковым *аккомпанементом*, *фоном*, Мейерхольд хотел передать музыкой Сергея Прокофьева, звучанием огромного, невидимого зрителю *хора*. На переднем плане высвеченные лучом прожектора *фигуры* трех мужчин и бабы с ребенком. В их трактовке должно было быть что-то от Питера Брейгеля — грубый, наивный юмор, жизненная яркость, гротеск. А за ними — гул моря народного, нарастающий гул времен, который должен был придать трагедии невиданные прежде размах и масштабность (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁹¹.

⁸⁹⁰ Февральский А. Вс. Э. Мейерхольд. «Борис Годунов» // Театр. 1966. № 3. С. 92.

⁸⁹¹ Чушкин Н. В спорах о театре // Встречи с Мейерхольдом. С. 427.

Среди задач, поставленных перед собой Мастером, была и такая: необходимо не просто показать *крупным планом* отдельные фигуры из народа, но «показать их так, чтобы не пропало ни одно драгоценное слово Пушкина»⁸⁹². При этом, по свидетельству Л. С. Рудневой, «режиссер выделил реплики из народа, которые должны были звучать *ораториально*»⁸⁹³. Окончательный итог раздумий Мейерхольда в связи с картиной «Девичье поле. Новодевичий монастырь» следующий: «В счастливом сочетании двух планов — видимого и невидимого, передающего неслыханный вопль толпы, — мы не уроним ни одной строчки из текста, мобилизуем фантазию зрителя, полностью сохраним действующих, говорящих на сцене лиц, как своеобразных *корифеев* толпы, донесем величайшую иронию поэта. Для видимого — необходима *прозрачность* сцены, *увеличительное стекло*, которое позволило бы до мельчайших мимических деталей воспринять игру каждого персонажа, максимально приблизив его к зрителю (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁹⁴.

Прием сочетания *фигур* и *фона* позволил Мастеру парадоксально сочетать в своем замысле, казалось бы, несоединимые качества — *камерность* постановки и одновременно ее *эпичность, размах, масштабность*.

Размышляя над будущим спектаклем, Мейерхольд исходил из «Скифской сюиты» Прокофьева. Мастер говорил: «Раньше всегда подходили к осуществлению на сцене “Бориса Годунова” от иконописи. <...> А по-моему, надо на это взглянуть как на лагерь, на битвы, на скифов в бою. Отсюда <...> вытекает беспокойство (в частности, муки и “оглядки” Бориса), *динамичность* спектакля, его *скифство, азиатчина*. Нужны не кафтаны, а панцири, кольчуги... Большие люди на маленьких лошадях. <...> Главное в “Годунове” — война. Все ею пропитано: и первый разговор бояр, и поляки, и Марина, и все, все (курсив мой. — А. Р.)»⁸⁹⁵. А. К. Гладков,

⁸⁹² Февральский А. Вс. Э. Мейерхольд. «Борис Годунов» // Театр. 1966. № 3. С. 92.

⁸⁹³ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 413.

⁸⁹⁴ Февральский А. Вс. Э. Мейерхольд. «Борис Годунов» // Театр. 1966. № 3. С. 92.

⁸⁹⁵ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 354.

просматривая свои записи от 1 и 4 августа 1936 года, приводил такое высказывание Мейерхольда: «<...> омолодим всех действующих лиц, сделаем их всех воинами, все пять минут назад с коней»⁸⁹⁶.

Вместе с тем Мастер никоим образом не предполагал *исторический* подход к работе над «Борисом Годуновым». В. А. Громов вспоминал, как Мейерхольд специально предупреждал участников спектакля, что не будет отвечать на вопросы о расхождениях между данными историков и пушкинской версией описываемых в трагедии событий. Мастер заявил: «Я не хочу, чтобы между мной и Пушкиным стояло что-нибудь». Иными словами, Мейерхольд хотел специально подчеркнуть, как верно подметил Громов, свое «желание освободиться от всех штампов и подойти к “Борису Годунову” совершенно свободно, свежо и смело, не вызывая себя заранее чужими мнениями и толкованиями»⁸⁹⁷.

Стремление Мастера свободно оперировать исходным литературным материалом никоим образом не противоречит тому факту, что у Мастера имелось очень четкое видение контуров будущей постановки, а возможно — и детально проработанная режиссерская партитура. А. К. Гладков вспоминал, как в 1936 году Мейерхольд два часа очень подробно рассказывал ему и М. М. Кореневу весь план постановки:

«Рассказывая, Всеволод Эмильевич играл целые куски <...> и набросал множество актерских эпизодов, мычал с закрытым ртом, дирижируя рукой, изображал шум народных сцен, и — в целом — дал нам <...> очень ясное представление о будущем спектакле. <...> Провожая его в гостиницу, я сказал ему, что вот хорошо бы повторить этот рассказ в беседе с актерами.

— Нет, я не хочу, — ответил Всеволод Эмильевич <...>. — Это закупорит их воображение. <...> Да и мое тоже.

— И у вас это не записано?

⁸⁹⁶ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 375.

⁸⁹⁷ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 357–358.

— Нет. Моя память так устроена, что хорошо выдуманное я никогда не забываю, а все, что забуду, — это плохое...»⁸⁹⁸

Волновал Мейерхольда и контакт с публикой. Не случайно, что «с первой репетиции он заговорил о зрителе». Режиссер отдавал себе отчет, что за прошедшие с 1917 года два десятилетия изменилось восприятие тех, кто наполнял зрительный зал, и в 1936–1937 годах Мастер, как свидетельствовала Л. С. Руднева, «с необыкновенно жадным вниманием во время спектаклей следил за его реакцией». И еще: «Мейерхольд в ту пору выспрашивал о впечатлениях от спектаклей не только многих знакомых, но его интересовало восприятие и тех людей, что сидели рядом с ними. И мне он задавал эти вопросы, а потом просил написать специальную работу о *современном* зрителе. На репетициях он настаивал, чтобы актеры помнили, для кого ставится спектакль»⁸⁹⁹.

С проблемой зрителя был связан и вопрос о жанре будущей постановки. А. К. Гладков вспоминал, что Мейерхольд «решительно и категорически отказался от формы так называемого монументального спектакля с натуралистическими большими массовками, с толпами бояр и архитектурно-натуралистическими декорациями». Постановка в духе характерного для 1930-х годов *большого стиля* Мастера совсем не привлекала: «Он утверждал, что “Борис Годунов” стилистически примыкает к “маленьким трагедиям” Пушкина. Необычайный лаконизм и психологическую напряженность двадцати четырех картин пьесы можно передать на театре, только если отказаться от того, что он называл “зрелищной мурой историко-бытового спектакля”»⁹⁰⁰.

В центре внимания режиссера — не история, не монументальность воспроизводимых событий, но, согласно свидетельству В. А. Громова, — «*кипение страстей*». И как следствие — стремление «насытить спектакль *динамикой*, заставить актеров двигаться как можно больше. Разнообразие

⁸⁹⁸ Гладков А. Мастер работает // Встречи с Мейерхольдом. С. 503.

⁸⁹⁹ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 408, 402–403.

⁹⁰⁰ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 375.

ритмов, динамика мизансцен, вихревой темп (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁰¹, — вот что волновало Мастера.

Возвращаясь к вопросу о *жанре* постановки, стоит привести фрагмент из воспоминаний А. К. Gladkova о Мейерхольде: «Он обозначил жанр пьесы “трагической сюитой в двадцати четырех частях” и решал каждую сцену как часть сюиты. “Борьба человеческих страстей на фоне десятибального народного шторма”, — еще такое определение пьесы давал он. И резко отличал *фон* шторма от действия *внутри* сцен, решенных Пушкиным все же *камерно*. <...> В “Борисе Годунове” каждая сцена представляет собой не только *ступень* в лестнице фабулы; она является *самостоятельной величиной*, как часть в музыкальном произведении. Она не только фабульно, а и музыкально *подготавливает* необходимость возникновения следующей части этой сюиты... (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁰².

При этом Мейерхольд «мечтал, чтобы спектакль шел без антрактов»⁹⁰³. В лекции «Создание элементов экспликации», прочитанной на режиссерском факультете ГЭКТЕМАС 24 февраля 1924 года, Мастер проводил параллели между пушкинской трагедией и театром Шекспира: «Первый вопрос, который возникает: почему 24 картины, а не столько-то актов? Потому что это манера театра Шекспира, который писал свои вещи не для чтения, а для постановки на театре, с учетом временной длительности спектакля. Далее знаем: Шекспира интересовали происшествия, события. <...> Пушкина привлекала *стремительность* развертывающегося *без антрактов* действия (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁰⁴. Перестановки между картинами, осуществляемые через *затемнение*, не должны были, по мысли Мейерхольда, превышать пятнадцати секунд⁹⁰⁵.

⁹⁰¹ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 362.

⁹⁰² Gladkov Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 375.

⁹⁰³ Там же. С. 376.

⁹⁰⁴ Цит. по: Февральский А. В. Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. 1564–1964: Исследования и материалы. М., 1964. С. 387–388.

⁹⁰⁵ См.: Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 366.

Драматургическая конструкция мейерхольдовского «Бориса Годунова» — не ограничивалась покартинной структурой, музыкальность постановки — не исчерпывалась многочастным характером «трагической сюиты». Фрагментарное построение спектакля «прошивалось» множеством переплетенных и сложно сопоставляемых актерских сюжетов — сюжетов Бориса Годунова, Григория Отрепьева, Василия Шуйского, Басманова, Марины Мнишек и других, то есть сюжетов, благодаря подробной проработке которых и их столкновению и соподчинению постановка приобрела бы *полифоническое* звучание.

Главные сюжетные линии спектакля — линии двух *самозванцев*, Годунова и Отрепьева.

Л. С. Руднева вспоминала, что Мейерхольд, начиная работу над «Годуновым», «прежде всего <...> вернулся к первоначальному названию пьесы — “Комедия о настоящей беде Московскому государству”, просил вдуматься в него»⁹⁰⁶. В сборник 1919 года «“Борис Годунов” А. С. Пушкина: Материалы к постановке», вышедший под редакцией Мейерхольда и К. Н. Державина, были включены отрывки из переписки Пушкина, в частности — такой фрагмент из письма П. А. Вяземскому: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не написать заглавие. *Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб Божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице*»⁹⁰⁷. Итак, комедия о настоящей беде Московскому государству — это комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве.

К. Н. Державин в статье «Главные действующие лица “Бориса Годунова”» подчеркивал, что избрание Годунова на трон открыло боярству дорогу для претензий на трон, правление Бориса позволило и им протянуть руку к царскому венцу, ведь «среди них было немало “наследников Варяга”, и, кое-как пережив царствие Грозного, они имели

⁹⁰⁶ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 407.

⁹⁰⁷ Отрывки из переписки Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Материалы к постановке: Сборник / Под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. Пб., 1919. С. 44.

на престол такое же право, как и “вчерашний раб, татарин, зять Малюты”»⁹⁰⁸.

Среди таких «наследников» особое место отводилось Василию Шуйскому — Мейерхольд говорил, что ему «предстоит сыграть *роковую роль* в трагедии (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁰⁹. Л. С. Руднева вспоминала: «Мастер сразу избавил Шуйского от всех мелкотравчатых черт, которыми наделяли лукавого царедворца прежние постановщики. В Шуйском оказалась своеобразная, скрытая истовость, сложность образа крупного и <...> жуткого. Так сразу “явлен был” один из тех, кто сгущал смутность времени и кружными путями шел к захвату власти»⁹¹⁰. Мейерхольд настаивал, что образ этот ни в коем случае нельзя снижать, его необходимо «давать очень сильно», ибо «Василий Шуйский — <...> без пяти минут царь»⁹¹¹.

У мейерхольдовского Годунова должно было быть существенное отличие от Шуйского: режиссер хотел видеть «страдающего, мужественного, умного царя Бориса»⁹¹², он хотел подчеркнуть в Годунове «страшные муки совести»⁹¹³.

При всем том Борис в мейерхольдовском спектакле предстал бы как фигура *двойственная, амбивалентная*. В. А. Громов вспоминал, что Мастер считал Годунова «вовсе не спокойно-уравновешенным человеком, а нервной натурой», находил «у него черты сходства с Грозным и даже примесь нервности героев Достоевского». Мейерхольд полагал, что Борис — «татарского происхождения», он — «воин», «его надо отатарить и сделать способным на вспышки»⁹¹⁴.

«Отатарить», «сделать способным на вспышки» — это значит сделать Годунова *страстным*. Воспоминания И. В. Ильинского содержат такое свидетельство: «Совер-

⁹⁰⁸ Державин Константин. Главные действующие лица «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Материалы к постановке. С. 9.

⁹⁰⁹ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 366.

⁹¹⁰ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 409.

⁹¹¹ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 366.

⁹¹² Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 371.

⁹¹³ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 374.

⁹¹⁴ Там же.

шенно неожиданно он намечал меня на роль Бориса. Он видел Бориса Годунова *безродным* татаринном и зятем Малюты, о котором говорит Шуйский (курсив мой.— А. Р.)»⁹¹⁵. Иными словами, Борис — *авантюрист* и *самозванец*, но Годунов в исполнении Ильинского — это была бы еще и натура *страстная*, натура — Брюно из «Рогоносца».

Татарство в образе Бориса, совпадая с общей установкой мейерхольдовского спектакля на *скифство*, *азиатчину* как доминанту при изображении происходящих событий, использовалась еще и как дополнительная краска для создания сценической метафоры. В качестве примера приведем сцену из десятой картины — тот фрагмент из эпизода «Царские палаты», где Годунов произносит монолог «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» На репетициях Мейерхольд показывал Н. И. Боголюбову, как «Борис машинально начинает раскачиваться, когда он растерян или расстроен». При этом Мастер, согласно свидетельству А. К. Гладкова, говорил следующее: «Так качаются татары, когда у них горе. Вот тут татарская наследственность в нем и запела... И после “шапки Мономаха” пусть он тоже покачается. Этим мы снимем лже-театральную концовочность этой слишком известной фразы. Пусть покачается раз, два, три, четыре, пять, и только тогда снимем свет... Тут Борис — дуб зашатавшийся...»⁹¹⁶

Годунов — «дуб» хоть и зашатавшийся, но прежде всего — это государь, крепко держащий в руках власть. В начале той же картины Мастер большое значение уделял сцене Бориса и его сына Феодора, эпизоду с географической картой, где царь говорит царевичу:

Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,
Все под руку достанутся твою...

Смысл этой сцены, согласно записям В. А. Громова, должен был быть следующим: «Мейерхольд разъяснял: “это

⁹¹⁵ Ильинский Игорь. Сам о себе. С. 320.

⁹¹⁶ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 373.

значит — учись, чтобы захватывать власть и земли”. <...> Исполнитель должен непрерывно держать мысль “Все под руку достанется твою...” И режиссер добивался от актера, чтобы это было сказано жестко, решительно, с властью монарха-собирателя, вроде Ивана Калиты»⁹¹⁷.

При этом Борис, по мысли Мейерхольда, не только растолковывает наследнику, что достанется ему «под руку», Годунов «обещает сыну “не просто территории (Москва, Новгород и т.д.), но и тех, кем эта земля заселена, то есть народ”». И далее, как вспоминала Л. С. Руднева, на репетиции, во время показа Мастера, происходило следующее: «Сам Мейерхольд, становясь на мгновение Борисом, впервые всерьез обращал внимание на сына, но не на Феодора-юношу, а на наследника угодий и голов... Он склонялся к карте, над которой тудился Феодор, и с хищной алчностью обещал ему земли»⁹¹⁸.

В своих воспоминаниях Руднева писала, что в работе над пушкинской трагедией Мейерхольд не касался сцен «В корчме» и «У фонтана». Происходило это, по всей видимости, потому, что в середине 1920-х годов Мастер предпринял попытку поставить «Бориса Годунова» в Студии им. Евг Вахтангова, репетируя там как раз названные картины.

В ГосТИМе Мейерхольд «начал репетиции <...> с девятой сцены» — сцены «Москва. Дом Шуйского». «В ней на фоне <...> пьяного разгула прописывался внутренний план — во пире участвовало много людей — пьяное стадо, жрущее и орущее. И именно в сменах ритма мизансцен здесь проступала засекреченность интриги (курсив мой. — А. Р.)»⁹¹⁹. Значение указанной картины — а Мейерхольд приступал к работе над постановкой с ключевых эпизодов — не только в том, что здесь впервые прозвучала весть о том, что царевич Димитрий — жив. Ведь царевич в данном случае — это Самозванец, Григорий Отрепьев. Значительно больший интерес представляет та часть режиссерской работы, которую Руднева назвала *сменой ритма мизансцен*.

⁹¹⁷ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 373–374.

⁹¹⁸ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 412.

⁹¹⁹ Там же. С. 409.

В воспоминаниях А. К. Гладкова подробно зафиксирован рассказ Мейерхольда о том, как виделась режиссеру картина пира у Шуйского:

«В доме Шуйского собрались бояре, оппозиционно настроенные к царю, ненавидящие Бориса. Они пьют, потому что это безопасней. За бражниками и кутилами не так следят борисовы шпионы. Звенят чарки, ходит по кругу ковш. Общий гул голосов, шум, брань. В низкой палате полутемно. В углу, прикорнув на скамье, спит золотоволосый мальчик. Его вдруг толкают в бок. Он должен читать молитву за здоровье царя. Без этого Борис не разрешает ни одного соборща. Хитрый Шуйский позволяет своим гостям говорить о царе что угодно, но отрок с молитвой всегда наготове. Срывающимся спросонья, но *чистым*, как родник, альтом мальчик среди всеобщего шума начинает читать молитву. Сначала его не слушают: все пьяны и возбуждены. Но постепенно шум стихает. Это *колдовство* чистого отроческого голоса. Вот уже совсем тихо, только, как ручей, льется этот *хрустальный* голос. Кое-кто перекрестится (курсив мой. — А. Р.)»⁹²⁰.

Смысл молитвы за царя — двойственный. С одной стороны — это молитва за царя Бориса, но с другой — это молитва за царя истинного, царя — погубленного, и погубленного, как гласит молва, по приказу Годунова. Это молитва за царевича Димитрия.

Мастер вводит мотив убиенного царевича как тему *фоновую*, задающую *нравственный камертон* разворачивающейся на сцене «комедии о настоящей беде Московскому государству». Л. С. Руднева писала: «Во время дикого пира в хоромаш Шуйского, по князьему приказу, мальчик поднимет свой голос в молитве, заговорит в своем простодушии с самим небом. И тогда в нем *проглянет* юный Димитрий»⁹²¹. Мейерхольд говорил: «Здесь уместно было бы вспомнить картину Нестерова “Димитрий, царевич убиенный”. Слова мальчика должны звучать так, как звучит эта картина...».

⁹²⁰ Гладков А. Мастер работает // Встречи с Мейерхольдом. С. 492.

⁹²¹ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 416.

И еще: «<...> мальчик в этой сцене должен обязательно быть таким, как у Нестерова, — светлым, стройным, голос его должен быть звонким»⁹²².

Шумный и безобразный пир должен был послужить фоном чистому и ясному голосу отрока, читающему молитву, на этом фоне возвышенность молитвы воспринималась как еще более пронзительная и трогательная мольба, обращенная к Богу. Но молитва, в свою очередь, становится фоном для начала авантюры: «<...> чтение этого отрока станет прелюдией к заговорщицкому диалогу Шуйского и Афанасия Пушкина, где необыкновенно пронзительно прозвучит известие, произнесенное медленно и таинственно: “Димитрий жив”. Ведь оба — Афанасий Пушкин и Шуйский — вошли в игру, зная, что тут камуфляж и что, пользуясь им, действует Самозванец»⁹²³.

Образ убиенного царевича — это, как справедливо подметила Л. С. Руднева, «образ-символ2, «олицетворение необычайной чистоты», «противопоставление властолюбцам и их клеветам». И далее: «Образ царевича-отрока возникает как олицетворение *попираемого, поруганного*, многократно *убиваемого*, и не только по версии — Борис его палач. Но Димитрия “убивает” и Гришка Отрепьев, корыстно используя его смерть, чтобы именем отрока захватить власть. Его *попирают* все, кто топчется вокруг трона, участники этих непрерывных захватов власти (курсив мой. — А. Р.)»⁹²⁴. На репетициях Мейерхольд так протраивал тему убиенного царевича, чтобы добиться иллюзии «соприсутствия “зрительного образа” мальчика, которого уничтожили, но все едино — он жив!»⁹²⁵.

В десятой картине, в сцене «Царские палаты» — образ Димитрия зримо присутствовал в диалоге Годунова и Шуйского. Руднева в своих воспоминаниях зафиксировала подробности показов Мастером и того и другого участника эпизода — сцены, где Борис допрашивает Шуйского, ездившего в Углич вести следствие по делу царевича. Мейерхольд читал

⁹²² Там же. С. 417.

⁹²³ Там же.

⁹²⁴ Там же. С. 416–417.

⁹²⁵ Там же. С. 418.

монолог Годунова «Слышал ли ты когда, / Чтоб мертвые из гроба выходили» и при этом смотрел «мимо артиста, игравшего роль Шуйского». «Мы будто слышали стон Бориса — он видел Дмитрия. Это производило ошеломляющее впечатление. Рождалось ощущение буквального явления Дмитрия». Сходный эффект возникал в показе партнера Годунова по эпизоду: «Когда Шуйский произносил монолог о том, как три дня посещал он в соборе царевича убиенного, Мейерхольд не только словом, но и жестами передавал, каков облик Дмитрия. Такая сценическая графика еще более усиливала впечатление от соприсутствия убитого царевича»⁹²⁶.

Мастер подчеркивал, что прием, который он здесь использует, — это прием *старинной мелодрамы*, прием — многократно испытанный и всегда не только *эффектный*, но и *эффективный*:

«<Мейерхольд> попросил В. Зайчикова (исполнителя роли Шуйского) в монологе об убийстве в Угличе при словах: “Но детский лик царевича был ясен” — жестом руки очертить в воздухе круг — легкое, едва заметное движение... Потом Шуйский делает несколько шагов в сторону, но Борис продолжает смотреть на этот воображаемый круг, а не на Шуйского. И после ухода Шуйского в монологе “Ух, тяжело!.. Дай дух переведу...” Борис еще несколько раз взглядывал в эту точку, точно что-то видя в пространстве. В. Э. сказал нам, что он этим подготавливает его галлюцинацию в последней сцене»⁹²⁷.

В одной и той же десятой картине — образ Дмитрия является фигурой *фоновой* для Годунова, но и Василий Шуйский — выполняет ту же функцию, но уже в другой связи, развивая тему *самозванства* и *авантюры* в сниженном варианте.

Л. С. Руднева вспоминала: «Мастер сам показывал, как “в голосе Шуйского звучал и голос Бориса” — тут происходило как бы замещение. “Шуйский брал на себя царские

⁹²⁶ Там же.

⁹²⁷ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 373.

функции”. Тема захвата власти возникает в разных промерах. <...> Один судорожно пытается удержать трон, хотя удары режут его под корень, другой готов стать пособником сильнейшему, а в будущем видит себя самого узурпатором»⁹²⁸. На фоне авантюры, которую искусно осуществлял Шуйский, разворачивалась трагедия царя Бориса: «<...> раскачиваясь, Мейерхольд произносит последний монолог. <...> Произнеся слова о тяжести шапки Мономаха, Мейерхольд-Годунов буквально рушился на землю. Мы слышали падение будто каменной громады Бориса»⁹²⁹.

В мейерхольдовской статье «Русские драматурги» говорится следующее: «В “*Борисе Годунове*” Пушкин рисует характер не при помощи страсти, как Шекспир, а при помощи роковой и неизбежной судьбы, вызванной тяжким грехом Бориса. Мотив этот сближает трагедию Пушкина с трагедиями древнегреческих трагиков и испанцев, поскольку последние в этом отношении стремились следовать законам античной трагедии»⁹³⁰. Справедливость мыслей режиссера подтверждало задуманное им решение темы Самозванца — Григория Отрепьева.

Многочисленные источники зафиксировали, что Пимен, по задумке и в показах Мейерхольда, должен был выполнять функцию *вестника*. Л. С. Руднева вспоминала об игре режиссера так: «<...> в узеньком фойе театра, где так часто шли репетиции, вдруг рождалось ощущение великого простора античного театра, являлся Пимен, как Вестник античной трагедии. И, уподобляя его пророку из “Эдипа” Софокла, Мастер восклицал: “Тиресий!”»⁹³¹.

В планах Мейерхольда образ Отрепьева контрапунктически *сопругался*, с одной стороны, с Годуновым — по линии *авантюры и самозванства*, а с другой — с *образом-символом* убиенного царевича Димитрия.

⁹²⁸ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 429.

⁹²⁹ Там же. С. 432.

⁹³⁰ Мейерхольд В. Э. Русские драматурги... // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 183–184.

⁹³¹ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 423.

Образ юного Дмитрия по ходу развития событий впервые должен был возникнуть в монологе Пимена о гибели царевича. Пимен, согласно указаниям Мастера, «должен с трагическим трепетом и даже задыхаясь говорить так, чтобы зрители поверили, что он сейчас *видит* угличское “злодейство” (курсив мой. — А. Р.)»⁹³². Роковая весть произнесена: «<...> рассказ Пимена о Дмитрии разжег самые властолюбивые, авантюристические порывы Гришки Отрепьева. Отсюда начнется “сдвоение” его с якобы выросшим, оставшимся в живых царевичем Дмитрием»⁹³³.

Двойственность, амбивалентность образа Григория Отрепьева очевидна в сопоставлении с самозванцем-двойником — Годуновым. В. А. Громов вспоминал: «Волнением наполнен <...> заключительный монолог Отрепьева в келье, начинающийся словами: “Борис! Борис, все пред тобой трепещет...” Григорий говорит тихо, но с большим нарастанием. Мейерхольд называл это так: “Сокровенная речь палача... Трамплин для будущего...” Но не советовал актеру выдавать все, что клокочет в душе Григория. Пока это только еще внутренняя буря. Решение еще не принято»⁹³⁴. Отсюда — двойственность, двуликость будущего Самозванца. В записях Л. С. Рудневой читаем: «То, что для Пимена — горе, беда Московскому государству, то Гришке Отрепьеву — почва для головокружительного скачка. “Сначала будет обаятельность, а потом он приобретет все черты авантюризма”, — скажет Мейерхольд»⁹³⁵.

Решение о самозванстве в пятой картине «Ночь. Келья в Чудовом монастыре (1603)» — еще не оформилось, не вызрело. «И поэтому, ничуть не колеблясь, Мейерхольд вводит в будущий спектакль сцену Григория и злого Чернеца, не вошедшую в издание 1831 года. Она словно ставит точку: заканчиваются экспозиционные сцены, подготавливающие

⁹³² Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 368.

⁹³³ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 416.

⁹³⁴ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 368.

⁹³⁵ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 426.

трагедию. Злой Чернец подталкивает Григория к решению»⁹³⁶. Происходить это должно было в картине «Ограда монастырская», и злой Чернец выступает здесь по отношению к Отрепьеву как сила *внешняя, судьбоносная, фатальная*.

К. Н. Державин в статье «Главные действующие лица “Бориса Годунова”» задавался таким вопросом: «Часто из изданий Годунова выбрасывается очень ценная сцена разговора Злого Чернеца с Григорием Отрепьевым. <...> <Чернец> о народе отзывается почти что такими же выражениями, как и Шуйский. Может быть, это “Некто в сером” Пушкинской драмы, или отраженность великого рока античной трагедии?»⁹³⁷. В пушкинской сцене «Ограда монастырская» Григорий жалуется на скуку: «Хоть бы хан опять нагрянул! хоть Литва бы поднялась! / Так и быть! пошел бы с ними переведаться мечом». Но Чернец подсказывает другое — мысль о самозванстве:

Слушай: глупый наш народ
Легковерен: рад дивиться чудесам и новизне;
А бояре в Годунове помнят равного себе;
Племя древнее Варяга и теперь любезно им.
Ты царевичу ровесник... если ты хитер и тверд...
Понимаешь...⁹³⁸

Подспудно вызревавшее намерение приняло законченный вид. В. А. Громов писал: «Натянутая до предела тетива резко отпускается на последних словах Отрепьева: “Решено! Я — Димитрий, я — царевич”. И стрела ринулась в свой вихревой полет»⁹³⁹.

Особое толкование Мейерхольдом картины “Ограда монастырская” диктовалось по меньшей мере двумя обстоятельствами. Во-первых, приведем следующее толкование

⁹³⁶ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 368.

⁹³⁷ Державин Константин. Главные действующие лица «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 12.

⁹³⁸ Пушкин А. С. «Борис Годунов». Сцены, исключенные из печатной редакции // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1948. Т. 7. С. 263–264.

⁹³⁹ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 368.

К. Н. Державиным фигуры Самозванца: «Григорий Отрепьев — личность обезволенная своим положением в пьесе. Злой Чернец намечает его в кандидаты на трон, Польша выносит его на гребне своего “Drang nach Osten”, боярство и дворянство приветствует его в лице Хрущева, Курбского, Пушкина и Басманова. <...> Отрепьев достиг исполнения своего желания: поддерживаемый боярством, он вступил в Кремль, но народ *безмолвствует*, и в этом молчании чувствуется голос гнева, прорвавшийся и услышанный 17-го мая 1606 г.»⁹⁴⁰. Иными словами, характер Самозванца рисуется, в точном соответствии с формулой Мейерхольда из статьи «Русские драматурги» — «при помощи *роковой* и *неизбежной судьбы* (курсив мой. — А. Р.)». На второе обстоятельство указал А. К. Gladkov — это специфика стихотворного решения сцены «Ограда монастырская»: рифмованный хорей — вместо белого пятистопного ямба, которым написаны 23 картины канонического текста трагедии Пушкина. Включение сцены со злым Чернецом могло бы, как писал Gladkov, нарушить «стиховой строй <...> привычного музыкального звучания спектакля».

Мейерхольд придумал такой постановочный ход: «Представим себе традиционную для фольклора картину: дорога и камень... Григорий — бродяга. Осень. Он плохо одет и болен. Он зябнет и температурит. Стараясь согреться, он засыпает, и ему снится сон. Этот сон и есть сцена со злым чернецом. А если сон, то уж и стих может быть другой — это будет естественно. Сцену эту мы всю сделаем на музыке, почти оперной»⁹⁴¹. Сцена, написанная как сон, не только снимала вопрос о разности в стихосложении текста, но и работала на фатальный характер истории Отрепьева, который приходит к судьбоносному решению под влиянием полусна-полуяви.

В развернутом виде картина «Ограда монастырская» представлялась Мастеру следующим образом:

«Осень. Безлюдная местность. Идут синие злые дожди. Восковая жижа дороги. Камень. У ограды монастыря

⁹⁴⁰ Державин Константин. Главные действующие лица «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 12.

⁹⁴¹ Gladkov Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 369–370.

Григорий-бродяга. Он плохо одет и болен, его знобит. Он бежал из монастыря, он любил менять адреса — натура скитальческая. Он, убежав от Пимена, простудился и в горячем бреду где-то на дороге мечется в жару!.. Мимический выход без музыки. Григорий кутается, зябнет, зубы стучат, свалился у придорожного камня, пытается согреться. Григорий засыпает. Весь в жару, тяжело дыша, он начинает бредить, стонет. Ему мерещится встреча со Злым Чернецом. Вот здесь-то и возникает музыка, напоминающая состояние пульсации, пульсирующая. На фоне пульсации музыки, сзади, через транспаранты, начинает просвечиваться качающиеся декорации и просвечивается сам же Григорий у Чернеца <...>.

Григорий в доме Чернеца. Это больной сон, как в бреду. Он входит и говорит, а актер в это время лежит на авансцене...

Я бы поручил эту сцену не актерам, а певцам. Тут не декламация на музыку, а речитатив, как в “Дон Жуане” Моцарта. А пульсирующая музыка продолжается и вдруг сходит на нет, аккорд, речитатив снимается, и дыхание песни втянулось в Григория (на авансцене). Он говорит: “Что такое?” И опять бред, и опять сцена вещего сна. Затем вдруг нет музыки, снял сон: “Решено. Я Димитрий. Я царевич”. Это почти оперная сцена. Певцы будут читать по определенным нотам, будут интонировать. Иногда какая-нибудь строчка будет пропета, чтобы показать, что это пение»⁹⁴².

Вторая сцена, исключенная Пушкиным из канонического текста «Бориса Годунова» и возвращенная Мейерхольдом в планировавшийся им спектакль, — это картина «Замок воеводы Мнишка в Самборе. Уборная Марина». Указанный эпизод решал, как минимум, две задачи. Во-первых, «сцена “Уборная Марины” и ее диалог с прислужницей Рузей должна была подготовить явление Марины, алчущей венца московской царицы, в сцене “У фонтана”»⁹⁴³. И во-вторых — эпизод служил прелюдией к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» и в том

⁹⁴² Цит. по: Бубенникова Л. Движение замысла // Театр. 1974. № 6. С. 45.

⁹⁴³ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 419.

смысле, что обострил ситуацию, когда Григорий хотел бы открыться Марине и сбросить маску царевича Димитрия, но Марину — беглый монах совсем не интересует.

В картине «Уборная Марины» прислужница Рузя говорит о красоте Марины, покорившей царевича Димитрия, и о том, что Марине, видимо, суждено быть царицей. Однако, как замечает Рузя, кто такой царевич на самом деле — еще неизвестно. Марине удобно придерживаться версии, согласно которой Димитрий — царский сын и признан светом. Прислужница не склонна спорить, она лишь доводит до сведения хозяйки сплетню:

А только знаете ли вы,
Что говорят о нем в народе?
Что будто он дьячок, бежавший из Москвы,
Известный плут в своем приходе⁹⁴⁴.

Марина, которая уже сделала ставку на царевича, страшно озабочена услышанной новостью. «<...> гости уже съехали. Марина торопится появиться на балу, но ее последняя фраза совсем не праздничная. Это *холодный расчет авантюристки*: “...Мне должно все узнать” (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁴⁵.

Марина — *фоновый* персонаж по отношению к Самозванцу: и та и другой — авантюристы, но *страстность* Григория становилась бы особенно выразительна по сравнению с *холодной* и *расчетливой натурой* Марины. Показательно, что в сборнике 1919 года «“Борис Годунов” А. С. Пушкина» было включено письмо автора трагедии Н. Н. Раевскому, и фрагмент из этого письма — фрагмент, посвященный Марине Мнишек, имеет смысл воспроизвести:

«С удовольствием я мечтал о трагедии без любви; но кроме того, что любовь составляла существенную часть романического и страстного характера моего авантюриста, Димитрий еще влюбляется у меня в Марину, чтобы мне лучше было

⁹⁴⁴ Пушкин А. С. «Борис Годунов». Сцены, исключенные из печатной редакции // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 266.

⁹⁴⁵ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 380.

высказать странный характер этой последней. <...> Конечно, это была самая странная из хорошеньких женщин. У нее была только одна страсть — честолубие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе и представить. Посмотрите, как она, попробовав царской власти, упоенная пустым призраком, распутничает, переходит от авантюриста к авантюристу, разделяет то отвратительное ложе с жидом, то палатку с козаком, постоянно готовая отдаться кому бы то ни было, лишь бы он мог подать ей слабую надежду на трон, более уже не существовавший»⁹⁴⁶.

Отсюда понятно, почему Мейерхольд настаивал на том, что «в сцене у фонтана Самозванец достигал наибольшей *страстности*», но в эпизоде — «Марина *играет*, а Самозванец *подыгрывает*», то есть «величайшая *страстность* Самозванца должна столкнуться с чрезвычайно *холодной* и *опасной*, как стальной клинок, *логикой* Марины (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁴⁷.

Некоторое представление о том, как мог быть поставлен эпизод свидания-поединка у фонтана, можно получить из воспоминаний Б. Е. Захавы, где запечатлены мейерхольдовские репетиции «Бориса Годунова» в Студии им. Евг. Вахтангова в 1924 году. Интересующая нас сцена «Ночь. Сад. Фонтан» — строилась Мастером так, что доминировала тут Марина. В режиссерском экземпляре трагедии Мейерхольдом были сделаны характерные записи. «<...> против монолога Самозванца, который начинается словами: “Нет, полно: я не хочу делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей”, — написано: “*На эротическом ковре — деловой разговор*”». Признание Отрепьева в обмане и самозванстве предполагалось вести *шепотом*. «Гневный монолог Марины: “Чем хвалится, безумец!” — должен был сопровождаться попытками Самозванца остановить ее и заставить говорить тише. С этой целью Мейерхольд время от времени вписывает для Самозванца: “Тс-с-с!” А для Марины помечает: “*Игра*

⁹⁴⁶ Письмо Н. Н. Раевскому (черновое, по франц.) // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 48.

⁹⁴⁷ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 380–381.

со стеком”. <...> Для последующего монолога Самозванца, в котором он клянется Марине никому не выдавать своих “тяжких тайн”, Мейерхольд дает такое указание исполнителю: “Быстро, под влиянием ритма Марины”⁹⁴⁸. Иными словами, Марина укротила, сломала и подчинила себе Отрепьева, участь которого — быть одиноким и носить маску Дмитрия, ибо до подлинного лица Григория никому нет дела.

Двойственность фигуры Григория Отрепьева проявляла себя и в сценах, где Самозванец открыто вступает в борьбу с Годуновым за власть. Картина Граница литовская, согласно записям В. А. Громова, решалась Мастером так: «Осознав, что он ведет свои полки “на братьев”, что он “Литву назвал на Русь”, — Самозванец с особым *подъемом* и *трепетом* восклицает:

...Но пусть мой грех падет не на меня, / А на тебя, Борис —
цареубийца!»

Другими словами, Григорий — не испытывает *чувства вины*, развязывая братоубийственную войну. «Мейерхольд хотел, чтобы тут зрители *вспомнили* трепетные заключительные слова Григория в келье, тоже обращенные к Борису:

...И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Слова: «Вперед! и горе Годунову!» — Всеволод Эмильевич требовал произносить *жестко, мстительно, “лающе”* (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁴⁹.

В картине «Севск. Самозванец, окруженный своими» Мейерхольд, по свидетельству Громова, радикально пересматривал фигуру Пленника — московского дворянина Рожнова. У Пушкина в разговоре с Отрепьевым он воспроизводит лестные для Григория отзывы о нем из стана русских. Со всем по-иному Рожнов ведет себя согласно видению Мастера.

⁹⁴⁸ Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом. С. 284.

⁹⁴⁹ Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 380–381.

Самозванец должен чувствовать себя победителем, Наполеоном, он самоуверен — и вдруг «натывается на отпор в ответах <...> Рожнова». Последнего Мейерхольд, по воспоминаниям Громова, представлял себе так: «Это — воин, солидный, грубый, за словом в карман не лезет. Он старый, сумрачный <...>. С хорошими глазами, говорит открыто. Когда дальше в диалоге он называет Самозванца вором, он говорит это как старик мальчишке... Рожнов — это крепость, мускулистость, прямота. Он — своеобразный вестник. <...> Он как бы начинает разоблачение Самозванца, из-под которого потом выбьют коня, а позднее и трон»⁹⁵⁰.

В сюжете Григория Отрепьева это второй — после Пимена — Вестник. На этот раз — Вестник беды. Но до беды еще далеко, а пока — Самозванца хранит *провидение*, как констатирует Гаврила Пушкин, наблюдая, насколько беспечен Лжедмитрий в лесу, после разгрома. Самозванец силен — *мнением народным*. Именно этот аргумент становится решающим в сцене «Ставка. Басманов вводит Пушкина».

Л. С. Руднева вспоминала: «Суть образа Басманова заостряется замечанием режиссера: “Без пяти минут военный диктатор”. У Басманова “больше наполеоновских мотивов, элементов... Большая игра — большие страсти, *смутное время*”»⁹⁵¹. Поначалу, вступая в разговор с Гаврилой Пушкиным, Басманов вполне уверен в себе. Мейерхольд, по свидетельству В. А. Громова, говорил: «Басманов ведет беседу открыто. Он чувствует свою силу. Как военный диктатор он по ситуации выше Пушкина, посланного к нему Самозванцем». Но доверенное лицо Лжедмитрия ведет диалог с таким вдохновением и подъемом, что приводит Басманова в состояние полного смятения: «Могучий воин, главный воевода раздираем противоречивыми чувствами:

...Опальному изгнаннику легко
Обдумывать мятеж и заговор,
Но мне ли, мне ль, любимцу государя...
Но смерть... но власть... но бедствия народны...

⁹⁵⁰ Там же. С. 386.

⁹⁵¹ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 414.

(Задумывается.)

Сюда! кто там? (Свищет.) Коня! трубите сбор.

Судьба Годуновых решена. Самозванец может торжествовать»⁹⁵².

Итак, сюжеты двух самозванцев и авантюристов — Годунова и Отрепьева — в мейерхольдовской постановке выступили как *основные* темы, «прошивающие» большую часть сцен спектакля. Борис и Григорий — фигуры *двойственные, амбивалентные*: они — натуры *одинокие, романтические, страстные*. Ими движет острое желание *не быть ничем*. Но вслед за ними устремляются и другие — Шуйский, Марина Мнишек, Пушкины, Басманов... Будучи персонажами *фоновыми*, их *побочные* темы — создают, с одной стороны, различные *сниженные* вариации мотива самозванства, авантюры, подавая, тем самым, в более выгодном свете фигуры главные, основные; а с другой — полифоническое “звучание” многоэпизодного спектакля, которое складывалось в целостную картину *о настоящей беде Московскому государству*.

В сборнике 1919 года «“Борис Годунов” А. С. Пушкина» была помещена специальная статья, посвященная анализу финальной сцены пушкинской трагедии, — это работа П. О. Морозова «Безмолвие народа». Ключевая проблема статьи заявлена так: «Как ведет себя народ в последней сцене “Бориса Годунова”, — “безмолвствует”, или, повинуясь грозному окрику боярина: “Что ж вы молчите?” кричит: “Да здравствует царь Димитрий Иванович!” В нашем издании принят этот последний вариант»⁹⁵³.

Подобное решение мотивировалось Морозовым следующим образом. Финал, в котором народ кричит «Да здравствует царь Димитрий Иванович!», имеет место в двух рукописях Пушкина, содержащих полный текст трагедии. Народ «безмолвствует» в печатном издании «Бориса Годунова» 1831 года, что, по мнению Морозова, могло быть следствием цензурного предписания. В пушкинской трагедии

⁹⁵² Громов В. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 388–389.

⁹⁵³ Морозов П. О. Безмолвие народа // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 5.

чернь ведет себя так, как это сказано в монологе Шуйского, а именно: «бессмысленная чернь... мгновенному внушению послушна». И такое изображение черни соответствует отношению к ней Шекспира, то есть — толпа изменчива и ненадежна, ее настроение подвержено мгновенным сменам. И хотя «безмолвие» народа — освящено давней *литературной* традицией, именно *авторитет* Шекспира стал ключевым аргументом, благодаря ему — предпочтение было отдано финалу, который завершился криками «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»⁹⁵⁴.

Ту же проблему — существование двух финалов пушкинской трагедии — проанализировал С. М. Эйзенштейн в статье «Вопросы композиции». Автор полагает, что ремарка «народ безмолвствует» — это «*обратный повтор*» по отношению к сцене избрания Бориса на царство, где народ абсолютно равнодушен к происходящему. Такой *обратный повтор*, по мнению Эйзенштейна, не есть момент *формальный*, потому что подобная концовка «позволяет целиком переосмыслить характеристику роли и значения народа в трагедии», а именно: «Народ на протяжении всей трагедии — как бы свидетель борьбы Годунова и Самозванца, он имеет на эту борьбу свою точку зрения, принимает в ней даже участие на той стороне, на которой считает нужным <...>, но, что самое главное, он, глядя на то, что происходит на его глазах, по ходу трагедии *вырастает* в грозную силу. Народ на протяжении трагедии растет и к последнему моменту безмолвием выносит активное *суждение* по поводу происходивших событий (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁵⁵.

Иными словами, народ выступает в роли *судьи* разворачивающейся в трагедии истории. Но подходила ли Мейерхольду такая версия финала? Если вспомнить статью Д. С. Мережковского «Гоголь и черт», то никто из носителей «человеческого, слишком человеческого», пусть даже это и не просто отдельный индивидуум, но народ в целом, не может быть подлинным судьей происходящим событиям и их участникам. Отсюда — вполне логичное и ожидаемое решение

⁹⁵⁴ См.: Там же. С. 6.

⁹⁵⁵ Эйзенштейн С. М. Вопросы композиции // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. С. 333.

финала мейерхольдовского спектакля, суть которого находим в записях Л. С. Рудневой:

«Однажды Мейерхольд “показал”, как он мыслит завершить трагедию. Не простым безмолвием. И не тем, что народ кричал: “Да здравствует царь Димитрий Иванович!”, как было в рукописи, представленной Николаю I. Совсем иначе. И это был итог всей концепции трагедии, как понимал ее Мейерхольд: “Эту пьесу надо кончить так, как “Ревизор”, где люди *застыли от ужаса*. Это самая кульминационная точка. Люди *застывают*, и публика *разгадывает* глубокий смысл трагедии. И Пушкин тоже так кончает. Он дает *мертвую паузу*. Он говорит: “Народ безмолвствует” (курсив мой.— А. Р.)»⁹⁵⁶.

В воспоминаниях А. К. Гладкова о Мейерхольде сказано следующее: «Я никогда не видел его более увлеченным, чем на репетициях “Бориса Годунова” в 1936 году. Он сам говорил, что после “Ревизора” он ничем так не увлекался»⁹⁵⁷. И финал Годунова — предполагал поставить по-гоголевски и одновременно по-мейерхольдовски, а именно — в виде *немой сцены, зеркала* для зрителей.

Н. А. Голубенцов слушал доклад Мастера «Пушкин-режиссер», прочитанный в Институте истории искусств на Исаакиевской площади, и записал, как виделось Мейерхольду завершение трагедии:

«Сцена заполнена толпой. На крыльцо кремлевского дома Бориса выходят бояре после убийства Федора и Ксении. Масальский произносит последнюю реплику. “Народ безмолвствует” — гласит последняя ремарка Пушкина. На сцене из глубины движется тьма. Она постепенно заполняет всю сцену. Наконец, освещенными остаются *отдельные фигуры* из толпы, *пораженные ужасом*. Но вот и они поглощены тьмой.

⁹⁵⁶ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 413.

⁹⁵⁷ Гладков Александр. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. С. 351.

На сцене воцаряется непроглядная ночь (курсив мой.— А. Р.)»⁹⁵⁸.

Верх брала темнота, то же самое — должно было происходить со звуком: «Буря хоров сменяется абсолютной тишиной»⁹⁵⁹. Дальше — тишина, и дальше, как в финале «Гамлета» с Михаилом Чеховым, — темнота, тьма, непроглядная ночь.

«ОДНА ЖИЗНЬ»

В разговоре о мейерхольдовском спектакле «Одна жизнь» сосредоточим внимание лишь на замысле Мастера, иными словами — на той части постановочной работы, где режиссер был в достаточной степени свободен от давления внешних обстоятельств, театральных и внетеатральных, — обстоятельств, продиктованных ситуацией 1937 года.

В работе над спектаклем «Одна жизнь» Мейерхольд, как было уже выяснено выше, создавал собственный сценический сюжет, свободно обращаясь с материалом романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь». Основа замысла, по свидетельству Е. И. Габриловича, определялась следующей установкой режиссера: «Его интересует стройка железнодорожной ветки. Это первый краеугольный камень инсценировки. Второй опорный момент — Корчагин, слепой и больной»⁹⁶⁰. Но реальный и единственный, по сути, фактор, определивший авторский замысел, — это *болезнь и слепота* Павла: «Центром пьесы должен стать Корчагин, важнейший момент в ней — Корчагин больной, слепой»⁹⁶¹.

В сцене строительства железнодорожной ветки, согласно воспоминаниям Л. С. Рудневой, главным для Мастера стал мотив *преодоления* боли и недуга:

«Павел только что выписался из госпиталя, едва он попробовал подняться на нарах, его скрючивает пронзительная

⁹⁵⁸ Голубенцов Н. Из дневника актера // Встречи с Мейерхольдом. С. 165.

⁹⁵⁹ Бубенникова Л. Движение замысла // Театр. 1974. № 6. С. 46.

⁹⁶⁰ Габрилович Е. И. О том, что прошло. С. 61.

⁹⁶¹ Кафанова Л. «Как закалялась сталь» // Театр. 1967. № 4. С. 8.

боль. А ведь надо вести дальше железнодорожную ветку на Боярку, людям дрова нужны, тепло. А в бараке холодно, и никто не трогается со своих нар, нарастает недовольство. Мейерхольд уже рядом с Павлом — Самойловым. Он заставляет себя подняться, берет в руки гармонь, тут же передает ее другому, чтобы в движении *одолеть* свой недуг. И вот Мейерхольд уже прошелся по кругу, он идет быстрее и быстрее, поводя плечами, раззадоривая всех, кто на него, Павку, глядит. И мчится навстречу приподнявшимся ребятам и требует, чтобы и они входили в пляску и выбивали плясовой ритм на нарах. Мастер пустился впрыска, и тут возникало ощущение именно того *преодоления*, которое нужно было для звучания всего спектакля (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁶².

Мейерхольд, по свидетельству той же Рудневой, называл свой спектакль *поэмой*⁹⁶³. *Лирическое* начало постановки Мастера было прямо связано с аналогичным свойством литературного материала, положенного в основу спектакля. В докладе “Чаплин и чаплинизм”, прочитанном 13 июня 1936 года, режиссер говорил об этом так:

«<...> когда я <...> беседовал с Николаем Островским по поводу его вещи “Как закалялась сталь”, то он прежде всего направил мое внимание в сторону не изображения всех этих боев, всех этих страшных вещей гражданской войны, — лилась кровь, была борьба не на живот, а на смерть, из которой мы вышли победителями. Он обращал мое внимание главным образом на лирическую подоснову и лирический подтекст, который проходит у него, с его точки зрения, от страницы к странице. И когда мы задумали переделать эту вещь, самым трудным оказалось выявление этого лирического начала. И заметьте, насколько в Островском сказалось следующее: он, который не может двинуться, он, который находится всегда в горизонтальном положении, как бы лежащим в гробу, он насыщен необычайной жизнерадостностью, причем это не жизнерадостность бодрячка, а именно жизнерадостность

⁹⁶² Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 449.

⁹⁶³ См.: Там же. С. 445.

воина-лирика, <...> у которого такой громадный диапазон страстности, в его бунте, что рядом с ним может жить только большая высота, большой тонус лирики»⁹⁶⁴.

Итак, суть дела — не в гражданской войне, не в боях, не в борьбе с разрухой, но — в сражении «со слепыми силами природы», в схватке «с тяжелыми недугами». Мать Островского, Ольга Осиповна, рассказывала, что при встрече Мейерхольда с ее сыном Мастер «дал понять, что в будущем самым главным будет схватка со *слепыми силами природы* (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁶⁵. Включая — и собственную *человеческую* природу.

Мотив *одоления* — ключ к мейерхольдовскому спектаклю, что особенно очевидно — в финальных сценах постановки. В записях Рудневой читаем: «Тема одоления, когда Павел потерял зрение, набирало силу в последних эпизодах спектакля. В них даже ощущался своеобразный пролог к новой битве человеческой — обузданию слепых сил природы»⁹⁶⁶.

Одна из таких последних сцен — прощание Павла с Ритой — сохранила память Н. И. Боголюбова:

«Павел, уже ослепший, больной, сидел у стола, посреди сцены, спиной к двери. В дверях появлялась Рита и стояла там, не произнеся ни слова. Павел не видел ее, но всем своим существом чувствовал — она пришла. В радостном оцепенении, весь скованный, напряженный, доверяющий теперь только своему слуху и потому вслушивающийся в тишину, вставал со своего стула и ждал — вот сейчас подойдет Рита. Но Рита, не двигаясь с места, говорила, что пришла проститься с ним, что она уезжает далеко и надолго. Тогда Павел ощупью находил на столе вазочку с цветами, вынимал один цветок и, заложив руку за спину, так, со спины, подавал цветок Рите...»⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ Мейерхольд В. Э. Чаплин и чаплинизм. Доклад, прочитанный 13 июня 1936 года // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 233–234.

⁹⁶⁵ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 420.

⁹⁶⁶ Там же. С. 452.

⁹⁶⁷ Цит. по: Кафанова Л. «Как закалялась сталь» // Театр. 1967. № 4. С. 10.

Путь Павла Корчагина — путь *потерь*, путь *одиночества* перед лицом слепых сил природы. Именно этим определялся *романтический* характер мейерхольдовского спектакля. Вместе с тем, «романтическая хроника» Мастера, по свидетельству Л. С. Рудневой, «несла в себе элемент трагедии»⁹⁶⁸.

Трагическое содержание постановки Мейерхольда хорошо передано в рассказе Е. И. Габриловича о показе Мастером Павла в сцене, предшествовавшей финальному эпизоду:

«<...> слепой Корчагин, больной, едва передвигающийся, встает с кровати, чтобы пойти на собрание и вступить в бой с оппозицией. Все в этом эпизоде отвечало духу времени — и лексика, и политика, и гражданский пафос. Художественная же суть сцены была в том, *как смертельно* больной Павка идет в бой. Как он слепо ощупывает стены в поисках двери, как натывается на стулья и стол, как, споткнувшись, едва не падает, но все-таки поднимается и снова идет. Все это незрячее движение, слабость ног, неверность и ищущая трепетность ощупывающих пальцев были разыграны Мейерхольдом на репетициях от начала до конца»⁹⁶⁹.

Е. В. Самойлов вспоминал, что в мейерхольдовской «Одной жизни» «сильны были *трагические* мотивы, но действие развивалось по линии их *преодоления*». Финал спектакля исполнитель роли Павла описал так: «<...> в разгар бурного собрания комсомольцев на трибуне вырастал слепой, с трудом преодолевающий боль Корчагин. И в тех словах, которые произносил мой герой (звучал текст Н. Островского: “Самое дорогое у человека — это жизнь...”), были *боль* и *вера*, *грусть* и *мужество*, прощание с настоящим и радость предвидения будущего... (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁷⁰.

Совершенно очевидно, что основой трагического в постановке Мастера служила жизненная позиция, выраженная метерлинковской формулой: «Надо поступать так, как если бы надеялся». И сколь бы ни были, на первый и поверхностный

⁹⁶⁸ Руднева Любовь. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 445.

⁹⁶⁹ Габрилович Евгений. Одна жизнь // Искусство кино. 1990. № 4. С. 78.

⁹⁷⁰ Самойлов Евгений. В 1934 году... // Театр. 1974. № 2. С. 55.

взгляд, далеки друг от друга главные герои «Дамы с камелиями» и «Одной жизни», мейерхольдовские Маргерит Готье и Павел Корчагин выступали носителями общей темы — темы трагическое противостояния *роковой неизбежности*, источником которой выступали *слепые силы природы*, в том числе — *природы самого человека*.

Приверженность мейерхольдовскому пониманию трагического, которое Мейерхольд пронес через всю свою творческую жизнь, целостность и устойчивость основных параметров режиссерской методологии Мастера, истоком своим имевшей находки символистского и традиционалистского периодов творчества Мейерхольда, — вот главные предпосылки того безвыходного положения, в котором оказался опальный режиссер в конце 1930-х годов. Проторенный путь — каяться в грехах формализма и эстетства, отказываться от прошлого, отречься от своей режиссерской юности — путь для Мастера невозможный. В предисловии к публикации «Вс. Мейерхольд на режиссерской конференции 1939 года» О. М. Фельдман сформулировал следующую мысль: «<...> понимая, что ему не будет дозволено сохранить его прошлое, Мейерхольд понимал, что он лишен будущего»⁹⁷¹. В мейерхольдовском театре как таковом прошлое, настоящее и будущее — неразрывны, ибо основой своей имеют устойчивую систему постановочных приемов и принципов — иными словами, режиссерскую методологию Мейерхольда.

⁹⁷¹ Фельдман О. М. [Предисловие к публ.:] Вс. Мейерхольд на режиссерской конференции 1939 года // Мир искусств: Альманах. М., 1991. С. 432.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе среди многих возможных определений режиссуры прежде всего было выделено следующее — *установление взаимосвязей*. Мейерхольдовская режиссерская система рассматривалась как совокупность четырех компонентов: *драматургия спектакля — что играем* (связи «режиссер — драматург»); *сценическая площадка — где играем* (связи «режиссер — художник»); *актер — с помощью кого играем* (связи «режиссер — актер»); наконец, *зритель — для кого играем* (связи «сцена — зрительный зал»).

В центре внимания настоящего исследования — первый компонент системы Мейерхольда: *драматургия мейерхольдовского спектакля*. Понятие *драматургия спектакля* — решительно отделено от собственно *драматургии* или *драматургии как таковой*, то есть — от драматургической литературы или от того *рода* литературы, который именуется *драмой*.

Другое принципиально важное определение режиссуры — *выстраивание режиссером в рамках сценической постановки своего сюжета, собственной истории*, для которой любой исходный литературный текст выступает не более чем *материал* для авторской обработки. Соответственно — *драматургия спектакля, что играем* — целиком и полностью прерогатива режиссера как автора сценического произведения. Драматургия спектакля — термин из такого ряда понятий, как драматургия пьесы, драматургия фильма, драматургия симфонии и т.д.

Для анализа драматургии мейерхольдовского спектакля наибольший интерес представили постановки Мейерхольда, литературная основа которых выполнена в соответствии с одними драматургическими принципами, а собственно спектакли — сделаны по другим, принципиально иным драматургическим подходам. Ключевая проблема настоящего исследования — *перестройка* драматургической структуры пьесы или другого литературного материала в драматургическую *конструкцию* спектакля на основе

принципов и приемов, свойственных только и исключительно Мейерхольду.

Комплекс драматургических подходов к структурированию спектакля являлся неотъемлемой частью режиссерской методологии Мейерхольда, а значит — и театра Мейерхольда в целом. Анализ мейерхольдовских драматургических принципов и приемов оказался невозможен вне контекста всего творчества Мейерхольда, взятого как целостность, как система. Ракурс изучения мейерхольдовской театральной системы — концепция «Мейерхольд-символист».

Итак, представленное здесь исследование — исследование сугубо *теоретическое*: объект изучения — творчество Мейерхольда целиком; *материал* для анализа — мейерхольдовские *драматические* спектакли (с особым акцентом на те, что наиболее показательны и выразительны с точки зрения избранного ракурса рассмотрения); *предмет* исследования — драматургические принципы, в соответствии с которыми пьеса, выполненная по одним законам, перестраивалась Мейерхольдом в сценическую композицию, имеющую иную, присущую только этому режиссеру драматургическую структуру.

Ю. А. Завадский в статье «Мысли о Мейерхольде» вспоминал: «Когда Мейерхольду предложили написать руководство по режиссуре, он отказался: “Невыгодно! Это будет очень тоненькая книжечка!” Мейерхольд полагал, что в основе режиссуры лежат всего лишь несколько закономерностей, которые <...> можно изложить очень кратко. <...> Он понимал режиссерское искусство как *строгое* и *точное мастерство*, одухотворенное поэзией и фантазией. Он знал цену “ремеслу”, умению “мастерить” спектакль (курсив мой. — А. Р.)»⁹⁷².

Задача настоящего исследования — сфокусировать внимание именно на *мастерстве*; на *ремесле* в самом высоком смысле; на умении *мастерить* сюжет, *строить* рассказываемую режиссером историю; на *строгом* и *точном* использовании драматургических принципов и приемов. Установка на изучении мастерства, ремесла, метода, системы приемов — говорит о том, что представленное здесь исследование

⁹⁷² Завадский Ю. Мысли о Мейерхольде // Театр. 1974. № 2. С. 8–9.

методологически тяготеет к *формальной школе*. Отсюда — отбор и концентрация внимания на *устойчивых* элементах, образующих театральную систему Мейерхольда. При этом неизбежно многие детали и подробности становления и эволюции мейерхольдовской режиссерской методологии выпали из поля внимания, уступив место пристальному изучению основополагающих компонентов театральной системы режиссера. Комплекс проблем драматургии мейерхольдовского спектакля — не составил исключения, драматургия спектакля — выступила в качестве портрета в интерьере всей режиссуры Мейерхольда, взятой как целое.

Существенная черта менталитета Мейерхольда-художника — представление о том, что *содержанием* художественного произведения является *душа* художника, а значит *предметом* искусства — выступает *художественный мир* автора.

Стремление ставить не просто пьесу как таковую, а воплощать художественный мир драматурга — присуще Мейерхольду на всем протяжении его творческого пути: от первой по-настоящему самостоятельной работы — «Смерти Тентажиля» (1905) и до ключевых постановок 1920–1930-х годов. Наиболее показательный пример — не «Ревизор», но «весь» Гоголь.

Согласно такой логике содержанием мейерхольдовских постановок и всего мейерхольдовского творчества являлась душа «автора спектаклей» — душа Мейерхольда, который мыслил режиссера *сочинителем* сценических постановок, сочинителем *серийным* — каждую из своих работ Мейерхольд рассматривал как *opus*, то есть произведение, включенное в общий ряд других, предшествующих и последующих.

Совершенно очевидно, что режиссерское *сочинение* начинается с изложения сюжета, событийной канвы, истории и т.д., другими словами — сочинение сценической постановки начинается именно с той компоненты, что и была названа *драматургией спектакля*. На этой территории происходит столкновение двух художественных миров — режиссера как автора спектакля и драматурга, чей литературный материал кладется в основу будущей постановки. Взаимодействие

таких художественных миров — неизбежно конфликтное, но при всем том — *содержательно конфликтное*.

Конфликт столкновения «всего Мейерхольда» с художественным миром драматурга преодолевался режиссером двояким способом.

Во-первых, Мейерхольд никогда не брал к постановке пьес чуждых ему авторов — чуждых по мироощущению и художественной манере.

Во-вторых, режиссер использовал парадоксальный способ зарождения и вызревания замысла будущего сценического сочинения, а именно: необходимо так основательно изучить пьесу, на основе которой делается спектакль, нужно так глубоко и всесторонне проникнуться художественными особенностями данного литературного текста, чтобы затем — *забыть* этот текст, создавая образ будущего спектакля на стыке памяти и свободной игры воображения.

Описанный механизм *забывания* режиссером литературного материала есть ни что иное, как *принцип стилизации*, выдвинутый Мейерхольдом в Театре-студии на Поварской (1905). В данном случае суть указанного принципа такова: по мере вчитывания в пьесу и вхождения в художественный мир ее автора наступает момент насыщения и даже пресыщения, после чего режиссер, ни на мгновение не переставая быть самим собой, может отдаться полету творческой фантазии, следуя духу переносимого на сцену произведения, а не букве его.

Изложенный механизм действовал и в том случае, когда Мейерхольд работал над пьесами, которые идеально ему подходили, потому что ни одна пьеса, по мнению режиссера, не может быть перенесена на сцену именно в том виде, как она была написана драматургом. Будучи произведением литературы, пьеса требует при постановке на театре *перевода* с языка литературы на язык сцены.

Крайними вариантами такого переворота могут быть — либо «подстрочник», либо — абсолютно вольное сценическое сочинение, имеющее крайне мало общего с исходным литературным материалом, а порой — не имеющим и вовсе ничего общего. Между двумя данными полюсами — возможна масса промежуточных вариантов.

Случай Мейерхольда — случай специфический. Режиссер любил называть себя *metteur en scène*, то есть — *переключающийся* на сцену. Если излагать существо данного процесса уже не на языке символизма, но в понятиях конструктивизма, то получим следующее: художественный мир драмы разбирается и демонтируется до тех пор, пока не обнажится ее конструкция, сердцевина ее структуры, после чего художественный мир произведения воссоздается — воссоздается в творчески переработанном виде, воссоздается по законам, свойственным театру — и, конечно, по законам, свойственным театру Мейерхольда.

Именно поэтому любой мейерхольдовский спектакль, являясь воплощением художественного мира режиссера («всего Мейерхольда»), содержал в себе устойчивые черты, присущие мейерхольдовскому театру как целостной системе. Конкретные спектакли, поставленные на основе разного драматургического материала (и, соответственно, художественных миров различных драматургов), есть *вариации* на тему «весь Мейерхольд». Стабильность *инварианта* — художественного мира режиссера — должна проявлять себя во всех компонентах мейерхольдовской театральной системы. По линии *драматургии спектакля* такая стабильность обуславливает устойчивость композиционных структур режиссерского сюжета и принципов его развертывания.

При сочинении спектакля на основе литературного материала, автор которого являлся современником Мейерхольда, режиссер руководствовался принципом: «Если случилось так, что автор жив, то из него надо вытянуть все, что можно, и даже... немного больше». «Немного больше» означало — в подготовительный период и по ходу репетиций добиться от драматурга таких переделок текста, которые бы позволили литературному материалу послужить наилучшей основой для сочинения очередного мейерхольдовского опуса. Процесс живого сотворчества Мейерхольда и того или иного литератора в конечном счете отнюдь не служил улучшению отношений между ними, зато благотворно сказывался на результате — сценической постановке. Немногие исключения — сотрудничество с Н. Р. Эрдманом, например, — лишь подтверждали общее правило.

Важная особенность режиссерской кухни Мейерхольда — технология сочинения спектакля. Процесс этот заключался в следующем. В репетиционной комнате Мейерхольд делал приблизительную выгородку соответствующей картины, эпизода или фрагмента, после чего — режиссер в качестве актера пробовал играть за всех исполнителей, фиксируя удовлетворяющие его решения и находки, пространственные и временные, на бумаге (темпы, ритмы, рисунки мизансцен и т.д.).

Однако сплошь и рядом Мейерхольд на репетициях мог вообще не заглядывать в свои планы, а порой — сочинять совершенно новые решения и ходы, то есть — режиссер *забывал* свои собственные предварительные разработки. Происходило это потому, что Мейерхольд — хорошо их знал, подробно проработал, а значит — был открыт любой импровизации, без которой деятельность режиссера, по мысли Мейерхольда, была невозможна. Механизм взаимодействия режиссерской партитуры и реальной постановочной работы опирался, таким образом, на знакомый уже принцип — *принцип стилизации*.

Режиссерское сочинение осуществлялось Мейерхольдом посредством актерской проработки возможных вариантов исполнения ролей в будущей постановке. Следовательно, мейерхольдовский *режиссерский сюжет* был неразрывно связан с *сюжетами актерскими*, а потому — потребовалось проанализировать предполагаемые методологией Мейерхольда принципы сотворчества режиссера и актера.

Мейерхольд крайне скептически относился к идее синтеза искусств в театре, где имеет место столкновение интересов различных творцов (драматурга, режиссера, актера, художника, композитора, балетмейстера и т.д.), каждый из которых — стремится раскрыть свою душу, собственный художественный мир. Следствием является неизбежная дисгармония творцов. Вместе с тем Мейерхольд выделял четыре основы театра, четырех авторов спектакля — драматурга, режиссера, актера и зрителя — и полагал, что их души способны избежать дисгармонии и слиться в совместном творчестве. Чтобы прояснить суть проблемы, Мейерхольд предложил две модели театра — «театр-треугольник» и «театр прямой».

В «театре-треугольнике» зритель воспринимает творчество драматурга и актера через творчество режиссера. Последний создает подробную партитуру спектакля и репетирует с исполнителями до тех пор, пока они не воспроизведут режиссерский план во всех деталях и подробностях. «Театр-треугольник», по мысли Мейерхольда, подобен симфоническому оркестру, режиссер — дирижеру, которому нужны исполнители-виртуозы, но не актеры-индивидуальности, ибо от исполнителей требуется только совершенная техника, их задача — точно воссоздать замысел режиссера.

Совершенно очевидно, что «театр-треугольник» не способен предоставить возможность для самореализации актеру, если тот — подлинный художник, обладающий уникальной и яркой индивидуальностью. Подобную задачу призван решить «театр прямой», в котором каждый из четырех творцов — драматург, режиссер, актер, зритель — парадоксально сочетает свободу творчества с обязательными ограничениями этого творчества.

Драматург свободен при написании пьесы, однако она неизбежно будет творчески трансформирована при переработке ее в режиссерский замысел. Сходный процесс имеет место и при взаимодействии режиссера и актера. Последний сталкивается с частью партитуры будущего спектакля, непосредственно относящейся к исполняемой им роли. Режиссер предлагает актеру определенный рисунок игры, который должен быть воспроизведен. Но при этом предполагается, что рисунок роли будет выполнен актером *по-своему*, в соответствии с особенностями его артистической индивидуальности. Режиссер, по формулировке Мейерхольда, прочерчивает роль *пунктиром*, актер *размечает и разрисовывает* данную ему линию в полноценный сценический образ при непосредственном исполнении. Отношения режиссера и актера построены на взаимных жертвах: актер жертвует тем, что подчиняет свое творчество заданному режиссером рисунку; режиссер — тем, что в рамках заданного рисунка роли допускает актерскую импровизацию, способность к которой, по мнению Мейерхольда, является одним из важнейших качеств хорошего актера.

На репетициях режиссер «пунктировал» рисунки ролей посредством показов. Режиссерский показ решал сразу несколько разных, хотя и взаимосвязанных задач. Во-первых, режиссер общался с исполнителями на языке актерской техники как таковой. Во-вторых, Мейерхольд непосредственно на собственном исполнительском аппарате проверял свои режиссерские задумки, то есть — старался убедиться в выполнимости предлагаемых актерам заданий. Наконец, по ходу репетиции режиссер имел возможность *забыть* предварительные планы и отдаться сиюминутному свободному творчеству, трансформируя исходный рисунок роли, обогащая его деталями, нюансами, новыми находками, трюками и проч.

Практика взаимодействия режиссера Мейерхольда с тем или иным актером представляла собой разные варианты взаимоотношений: сотворчество, сотворчество-соревнование, сотворчество-сопротивление — вплоть до творческого конфликта. Мейерхольд полагал, что при любом варианте подобных отношений режиссер *сильнее* актера, так как режиссер держит в руках *целое* будущего спектакля, актеру же дана — только *часть* целого.

Концепция Неподвижного театра определила ось современной трагедии в понимании Мейерхольда — это столкновение человека и рока: действие в таком столкновении принадлежит року, участь человека — ожидание свершения собственной судьбы. Так задавалась *модель существования человека* — он мыслился марионеткой в руках судьбы.

Неподвижный театр не следует понимать *буквально* как неподвижность и марионеточность. Подвластность человека фатуму создает новую форму *трагического*, передает «трагическую ситуацию человека в мире» (И. Д. Шкунаева), но отнюдь не делает человека — героем *трагическим*. Последнее случается тогда, когда человек бросает вызов судьбе, противостоит фатуму, борется с роковыми обстоятельствами, то есть — действует в соответствии с метерлинковской формулой: «Надо поступать так, как если бы надеялся». Конфликт подобного героя с роком, фатумом, судьбой — составляет сердцевину понятия «трагическое» у Мейерхольда, творчество которого — творчество *трагическое* независимо от

конкретного сценического жанра того или иного мейерхольдовского спектакля.

Для характеристики театральной системы Мейерхольда в качестве элемента контекстуального анализа была привлечена концепция актера-сверхмарионетки Э. Г. Крэга.

Метерлинк в эссе «Сокровища смиренных» утверждал, что общением по-настоящему для человека важным и значительным является общение с судьбой, которая говорит с человеком на языке символов. Люди различаются по способности «слышать» голос, судьбы, фатума, лишь очень немногие — обладают «абсолютным слухом», большая же часть человечества погрязла в суете и совершенно глуха к посланиям из области сверхреального. Исходя из подобной логики, концепция «актера-сверхмарионетки» была интерпретирована следующим образом. Актер, как и любой другой человек, — марионетка в руках судьбы. Но будучи художником, актер может обладать хорошо развитой интуицией, а значит — он более чувствителен к сигналам, исходящим из сферы фатального. И тогда актер способен быть посредником, проводником (и даже лучше сказать — сверхпроводником) посылаемых судьбой символов, транслируя их в зрительный зал и доводя до сведения тех, у кого восприимчивость к сигналам из области сверхреального либо мала, либо — отсутствует вовсе.

Такое понимание концепции «актера-сверхмарионетки» прояснило парадокс *свободы-несвободы* творчества художника в рамках символистской интерпретации. Художник, с одной стороны, свободен в самовыражении; с другой стороны — его самовыражение ограничено, ибо предметом переживаний являются не собственно личные переживания по поводу проблем бытовых, любовных, карьерных и прочих, но переживания, связанные с отношениями человека и рока. Самовыражение художника, другими словами, ограничено рамками модели человека и мира — «человек есть марионетка в руках судьбы».

Предложенная трактовка концепции «актера-сверхмарионетки» была распространена и на других творцов сцены: можно говорить о драматурге-сверхмарионетке и режиссере-сверхмарионетке, если они выступают про-

водниками символов, трансляторами смыслов; если они ставят перед собой задачу выразить собственную душу в связи с переживаниями ситуации «человек перед лицом рока, фатума, судьбы».

На основании сказанного необходимо сделать несколько важных для режиссерской методологии Мейерхольда выводов.

Вывод первый — мейерхольдовский театр представлял собой театр принципиально *лирический*, ибо целью своей ставил выражение души Мейерхольда, его художественного мира.

Вывод второй — мейерхольдовский лиризм есть лиризм особого рода: он призван был передать зрительному залу авторские переживания в связи с ощущением *марионетчности* окружающей жизни.

Вывод третий — театр Мейерхольда программно *апсихологичен*. С точки зрения мейерхольдовской режиссерской методологии принципиально важно не то, *как* играет актер, а то, насколько *эффектно* и *эффективно* актер доносит свою часть смыслов до публики, какое *впечатление* производит игра актера на зрительный зал. Актерские темперамент и страсти, по мысли Мейерхольда, должны быть подчинены форме исполнения роли, а форма эта — является фрагментом режиссерского замысла и призвана передать в зрительный зал соответствующую долю авторской посылки. Иными словами, средства актерской игры в театре Мейерхольда — пластика и манера произнесения текста — являются составной частью арсенала сценических приемов, призванных выразить *надтекст* или *сверхтекст* (термин «подтекст» в мейерхольдовской системе отсутствует), то есть — выразить лирическое высказывание автора спектакля, предметом которого выступают коллизии противостояния человека и рока.

Работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» послужила основой для прояснения сущности таких ключевых для режиссерской методологии Мейерхольда понятий, как *страсть, движение, ритм*.

В качестве служебного термина было использовано понятие «мистерия» — таинство, в процессе которого хаос души тем или иным способом приводится к гармонии.

Традиционный путь мистерии — молитва и пост — призваны были обуздать страсти, порождающие хаос в душе человеческой. Другой путь — путь *парадоксальный*: хаос души преодолевается путем погружения души в *сверх-хаос*, а моделью такого погружения, согласно Ницше, мог бы служить культ Диониса. Механизм очищения страстей заключен в процессе лишения страстей питающей их *энергии*, которая «расплескивается», избыточно расходуется в ритуальном танце, имеющем оргийный характер.

Театр Мейерхольда — театр *страсти*. Страсть — понятие не психологическое, то есть не подчиняющееся причинно-следственным связям «мотив — поступок (действие) — эмоция (чувство)». Страсть — понятие *энергетическое*. Страсть — иррациональная реакция на ситуацию столкновения с фатумом или сама выступать в качестве роковой силы, влекущей человека к свершению его судьбы.

Энергия страсти ищет выхода в движении. Отсюда театр Мейерхольда — театр *движенческий, пластический*. Ницшеанская концепция рождения трагедии из духа музыки — прямо связана с философией музыки А. Шопенгауэра. Культ музыки, свойственный символистам, оказался присущ и творчеству Мейерхольда — музыка в его театральной системе выступала *субстанцией* действия, а основой основ сценического искусства стал *ритм*.

Страсть, которой охвачен герой у Мейерхольда, в процессе исполнения актером подобна разворачиванию музыкальной темы: ведущими параметрами игры являются характеристики из сферы музыки — темп (быстрее-медленнее), ритм (повторяемость), сила (сильнее-слабее, шире-уже по амплитуде, громче-тише), тональность (выше-ниже) и т.д.

Собственно театральный разворот в творчестве Мейерхольда концепция рождения трагедии из духа музыки обрела после знакомства режиссера в 1906 году с книгой Георга Фукса «Театр Будущего». Формула Фукса, согласно которой драматическое искусство есть *ритмическое движение человеческого тела в пространстве*, — наилучшим образом передает суть театра Мейерхольда. Если учесть, что сценический ритм основой своей имеет музыку, реально звучащую или подразумеваемую, а музыка в театре, как утверждал

Мейерхольд, служит средством отсчета времени, то для характеристики мейерхольдовской режиссерской методологии вполне приемлема и другая формулировка Фукса: театр — это *пространственно-временное движение*.

Сценическое искусство, понимаемое как ритмическое движение человеческого тела в пространстве, потребовало перестройки всех компонентов театра: сценической площадки и принципов связи ее со зрительным залом; техники актера; наконец, законов драматургии, на основе которых должно было выстраиваться сценическое действие.

Подлинная драма, по Фуксу, проистекала не из литературы, но из самой сути театра, то есть — из *ритма телесных движений*. Истинная драма — это *сценарий* пространственно-временных движений.

Фукс полагал, что в современном ему сценическом искусстве элементы пластического театра сохранились лишь в балаганных представлениях и в театрах варьете. И те и другие с точки зрения драматургических законов построения сценического зрелища имеют общую черту — это *номерная структура* представления. Драматический театр, который в поисках *движенческой* природы сценического искусства намерен ориентироваться на зрелища подобного рода, должен решать проблему *целостности* спектакля, состоящего из *дискретных* элементов — сцен, эпизодов, картин, аттракционов, трюков и т.д.

В настоящем исследовании проблема фрагментарности спектакля Мейерхольда принципиально отделена от процессов, названных «кинофикация театра», «циркизация театра» и т.п. Анализ драматургии мейерхольдовского спектакля оставляет в стороне темы — «Мейерхольд и кино», «Мейерхольд и цирк», «Мейерхольд и музыка». Фрагментарные конструкции мейерхольдовских спектаклей и киномонтаж С. М. Эйзенштейна сопоставляются потому, что существуют *общемонтажные* принципы структурирования материала, специфически проявляющие себя в театре и кинематографе. Соответственно, имеют место *общедвиженческие* основы, по-особенному выраженные в игре мейерхольдовского актера и работе циркового артиста. Наконец, наличие *общемюзыкальных* законов архитектоники составляют основу для

проведений аналогий и параллелей между драматургическими конструкциями в музыке и в сценическом искусстве.

Принципы построения фрагментарных композиций сценических постановок Мейерхольда имеют прямое отношение к проблеме *театрального монтажа*, присущего сценической системе режиссера.

Мейерхольду и в театральных работах, и в немногочисленных кинопостановках было свойственно широко применять частный случай принципа стилизации — прием *часть вместо целого*: отбрасывая подробности, детали, мелочи, режиссер концентрировал внимание на *остроте фрагментов*. Системный характер применения подобного подхода к *структурированию* действия связан с периодом после 1923 года, когда Мейерхольд официально называет себя в афишах «автором спектакля»: тем самым режиссер, соответственно, *программно* переходил от «инсценирования» пьесы к разработке на ее материале спектакля как такового, то есть — авторского произведения, для которого из событийного ряда пьесы отбираются лишь моменты и эпизоды, являющиеся *действенными сгустками*, передающими *квинтэссенцию* разворачивающейся истории.

В качестве составных элементов мейерхольдовской фрагментарной композиции могла выступать любая законченная, замкнутая и самостоятельная единица действия: эпизод, сцена, картина, аттракцион, трюк, номер (например, эстрадный — певческий, танцевальный, музыкальный и проч.).

Сопоставление таких элементов драматургической структуры, взятых в их целостности, порождало простейшие формы монтажа: *горизонтальный* — последовательное чередование эпизодов при временном разворачивании действия (в том числе, как частный случай, *монтаж аттракционов*); *параллельный* — чередование эпизодов, протекающих одновременно, но в разных планах.

Наличие *многоплановых* постановочных решений в спектаклях Мейерхольда, будь то параллельный монтаж или более сложные случаи структурирования действия, поставило проблему *художника*, его места и роли в мейерхольдовской режиссерской методологии.

Вопрос о художнике был рассмотрен в двух аспектах. В-первых, несколько планов развития действия во времени, например, склонность Мейерхольда к удвоению сюжетных линий, требовало, как правило, соответствующих проработок сценического пространства. И во-вторых — необходимо было опровергнуть имевшееся, казалось бы, противоречие между четырьмя заявленными *компонентами* режиссерской методологии (драматургия спектакля — площадка — актер — зритель) и четырьмя, по Мейерхольду, *основами* театра, четырьмя сценическими творцами (драматург — режиссер — актер — зритель): налицо *площадка*, но среди творцов — нет *художника*, в совместной работе с которым режиссер ищет решение сценического пространства спектакля.

Противоречия нет, ибо специфика мейерхольдовской режиссерской методологии заключалась в том, что режиссер и художник здесь слиты в одном лице — в лице режиссера, Мейерхольд в собственных постановках выступал одновременно и режиссером, и художником.

Смысл творчества Мейерхольда-художника состоял в следующем. Если театр, согласно определению Фукса, есть ритмические движения человеческого тела в пространстве, то задача режиссера — дать актеру ритмические движения и дать пространство, где актер их развернет. Или, воспользовавшись формулировкой, согласно которой «Мейерхольд обнаружил замечательную способность “рисовать” актером» (Г. В. Титова), работа Мейерхольда-художника заключалась в том, что режиссер «рисовал» и актера, сочиняя для него сценарий движений, и пространство, которое складывалось благодаря конфигурациям соответствующих мизансцен. Подобное «рисование» пространства Мейерхольдом-художником исходным пунктом имело технологию сочинения спектакля — режиссерская партитура вырастала из игры Мейерхольда-актера, искавшего постановочные решения и ходы посредством пробного, эскизного исполнения ролей будущего спектакля — исполнения реального или воображаемого.

С точки зрения проблемы драматургии мейерхольдовского спектакля важно подчеркнуть следующее: любые принципиальные вопросы, связанные с необходимостью состыковки

разветвленных сюжетных ходов, требующих согласованного временного и пространственного развертывания, решались только и исключительно Мейерхольдом, соединявшим в одном лице режиссера и художника.

Склонность Мейерхольда совмещать в рамках одного сценического пространства несколько планов, создавать для действия две и более линии развития — служила средством выполнения различных постановочных функций: от простейшей — экономии сценического времени — и до возможности реализации различных форм театрального монтажа благодаря столкновению, сопоставлению соответствующих планов и сюжетных линий.

Следует уточнить смысл термина «актерский сюжет», который использовался в настоящей работе. На стадии замысла — это рисунок ритмических движений человеческого тела в пространстве, предлагаемый режиссером исполнителю роли. На стадии воплощения — рисунок пространственно-временных движений актера при непосредственном исполнении роли.

Процесс актерской игры в той или иной роли был тесно связан с мейерхольдовской концепцией «театра синтезов», а именно — актер играл не характер как совокупность присущих человеку свойств, а само *свойство*: донжуанство, расплюевщину, хлестаковщину, гамлетизм, самозванство, авантюренность и прочее. Техникой воплощения театра синтезов стал *театр маски*, причем маска в сценическом искусстве Мейерхольда парадоксально соединяла, казалось бы, несовместимые качества — *устойчивость* и *вариативность*. Маска мейерхольдовского актера — это не маска на лице актера и не маска, выполненная с помощью лица актера. Маска в театре Мейерхольда воплощалась средствами *пластическими*. Маска обладала *устойчивостью*, так как должна была ассоциироваться в восприятии зрителя с конкретным образом — Дон Жуаном, Расплюевым, Хлестаковым и т.д.; и одновременно — маска допускала *вариации* за счет *игры ракурсами*, то есть — посредством изменения пластического рисунка. Описанный характер маски в театре Мейерхольда при воплощении исполнителем актерского сюжета сообщал

последнему соответствующие черты — одновременно *устойчивость* и *вариативность*.

Такое парадоксальное *соединение несоединимого* есть проявление, с одной стороны, мейерхольдовского *гротеска*, а с другой — *монтажа*: и в том и в другом случае конечной целью сопоставления или столкновения предметов, вещей, планов, тем, мотивов, несоединяемых природой или повседневной привычкой, было извлечение нового, третьего смысла — смысла, достигаемого за счет «остранения» (В. Б. Шкловский) при неожиданном сближении черт, качеств и свойств, на первый взгляд далеких друг от друга. Иными словами, режиссерская методология Мейерхольда предполагает сходное использование целого ряда понятий — *гротеск, монтаж, парадокс*.

Подобное толкование терминов гротеск, монтаж и парадокс является основанием для применения концепции «Мейерхольд-символист» за рамками собственно символистского периода творчества режиссера. В качестве символа в мейерхольдовском театре выступали различные сценические формы, способные порождать у зрителя необходимые Мейерхольду *ассоциации*, а значит — служили средствами передачи *лирического* высказывания автора спектакля.

С точки зрения *метода* построения таких сценических форм в символистский период — доминировал *принцип стилизации*. Переход режиссера к традиционализму привел к тому, что принцип стилизации, не исчезнув из творческого арсенала постановщика, уступил в качестве основы режиссерской методологии место *гротеску* и, соответственно, *монтажу, парадоксальной композиции* и пр. — как более эффективным способам трансляции смыслов от сцены к зрительному залу.

Продолжая логику Фукса, Мейерхольд в качестве истинной драмы театра пространственно-временных движений полагал драматургическую конструкцию, которую можно было бы представить в виде *сценария движений* и разыграть как *пантомиму*, ибо, согласно мейерхольдовской формуле, «слова в театре лишь узоры на канве движений».

Стержнем подобной драматургической конструкции выступала *интрига, опирающаяся на предмет*. В мейер-

хольдовских постановках, имевших внятно выраженную монтажную структуру (например, многоэпизодные спектакли 1920-х годов), интрига служила *доминантой монтажа*, она «прошивала» сценическую конструкцию и гарантировала целостность композиционного построения.

Интрига, опирающаяся на предмет, — ключевой, но не единственный элемент композиционной схемы *хорошо сделанной пьесы*. Техника хорошо скроенной пьесы сформировала комплекс драматургических принципов, ставших неотъемлемой частью сценической структуры мейерхольдовских спектаклей 1920–1930-х годов.

Приверженность технологии хорошо слаженной пьесы отражает один из парадоксов режиссерской методологии Мейерхольда: его театральная система была *иррациональной* по мироощущению и по способу воздействия на зрителя и одновременно *рациональной* — по принципам выстраивания драматургических структур сценических произведений.

Основа сценической конструкции — режиссерская *мысль*. Один из мейерхольдовских афоризмов гласит: «Постановка — это задание в области мысли, которое я осуществляю способами, свойственными театру». Режиссерская мысль дает постановщику право на свободное обращение с литературным материалом, критерием же *меры* режиссерской *вольности* служит восприятие публики, отсутствие *скуки* в зрительном зале. Средство борьбы со скукой — законы *контраста* и *напряжения*, система *закономерных неожиданностей* — неожиданностей для зрителей, но закономерных — для режиссера.

Простейшие формы борьбы со скукой — *монтаж аттракционов* и такой элемент техники хорошо сделанной пьесы, как *эффектные концовки* отдельных фрагментов постановки (сцены, эпизода, картины, акта) и всего спектакля в целом.

Важнейшее профессиональное качество режиссера — умение правильно определить количество антрактов и те места, где они должны вклиниваться в изложение сценической истории. Перерывы — входят в систему средств, регулирующих ритм спектакля, а значит — и степень воздействия на зрителя. Мейерхольд отдавал предпочтение трехчастной схеме построения драмы испанского театра: экспозиционный первый

акт; обострение ситуации во втором акте с ложной развязкой в конце; стремительный и событийно насыщенный третий акт. Подобный тип композиции идеально, по мнению режиссера, соответствует законам восприятия зрителей.

В настоящем исследовании термин «спектакль на музыке» был использован в двух толкованиях — широком и узком. Спектакль на музыке в широком смысле — это всякий мейерхольдовский спектакль, ибо музыка выступала субстанцией творчества режиссера. Спектакль на музыке в узком смысле — это мейерхольдовский спектакль, чья мотивно-тематическая структура выполнена в соответствии с драматургическими принципами, аналогичными конструктивным построениям в музыке.

Наиболее устойчивый прием формирования мотивно-тематической структуры постановки — выделение в ходе развития действия *двух тем*. Одна из них выступала темой *основной* и получила в настоящем исследовании название *фигуры*; другая — темой *второстепенной, вспомогательной* и была именована *фоном*.

Сопоставление двух этих тем, столкновение фигуры и фона — порождали две основные формы *монтажа*: в первом случае контрастная состыковка двух тем служила цели *умаления* фигуры — например, пантомимические переключения (А. А. Гвоздев); во втором случае контрастное совмещение фигуры и фона призвано было *укрупнить* фигуру, а достигался подобный эффект потому, что возвышенное на фоне низменного кажется еще более возвышенным, утонченное на фоне грубого производит впечатление еще более утонченного — и т. д. и т. п.

Другим способом организации режиссерского сюжета, аналогичным структурированию музыкального материала, в мейерхольдовском спектакле на музыке стала драматургическая конструкция, опирающаяся на *систему лейтмотивов*.

Термины «тема» и «лейтмотив» в том случае, когда речь идет о структурировании *драматического* спектакля, оказались непросто развести. И то и другое понятие неизбежно использовались в *метафорическом* смысле — прибегать к поиску *параллелей* и *аналогий* из сферы музыки при анализе

изложения Мейерхольдом собственного режиссерского сюжета приходилось постольку, поскольку никакими иными способами особенности драматургического структурирования мейерхольдовских спектаклей на музыке не раскрывались. Основа подобной методики — наличие *общемузыкальных* принципов сложения сюжета, специфически проявляющих себя при *пространственно-временном разворачивании* материала в драматическом театре.

Из трех вариантов сюжета — сюжета драматурга, режиссерского сюжета и сюжета актерского — последний мог быть выполнен как в виде *темы*, так и в качестве *лейтмотива*, выступая составным элементом в *системе* сюжетных линий других персонажей постановки.

Важнейшими свойствами мейерхольдовской *темы* являлись *развитие* при разворачивании действия и *протяженность* такого развития, а также — *трехфазовый* характер разворачивания: тематическая структура обладала внятно выраженными *началом*, *серединой* и *концом*. Актерский сюжет имело смысл связывать с понятием «тема» в том случае, когда разворачивание соответствующей линии действия охватывало значительную часть постановки или «прошивало» ее целиком и, кроме того, налицо было развитие подобного сюжета.

Существенными признаками *лейтмотива* служили *повторяемость* некоего *устойчивого* фрагмента сценического текста и *вариативность* элементов данного фрагмента при сохранении *стабильного инварианта*, который *ассоциативно* связывался в восприятии публики с предметом, героем или понятием. В театре Мейерхольда в качестве лейтмотива выступали, например, вариации *страсти*, носителем которой являлся тот или иной герой, вариации *маски* подобного героя, а также — *предметы*, *вещи* для игры, необходимые исполнителю роли при воплощении соответствующего актерского сюжета.

Среди спектаклей Мейерхольда, чья литературная основа подвергалась режиссерскому переструктурированию, было выделено две группы постановок — это *многоэпизодные спектакли* и *спектакли на музыке*. Подобное разделение достаточно *условно* по двум причинам: во-первых, в силу

субстанционального характера музыки в театре Мейерхольда; во-вторых — благодаря *гротескному* способу мышления режиссера. Иными словами, и в том, и в другом случае проблема драматургии мейерхольдовского спектакля сводилась к проблеме *театрального монтажа* у Мейерхольда, а именно — к проблеме *контрапункта режиссера* или проблеме *полифонии* мейерхольдовского спектакля.

На этой основе формула Мейерхольда, выражавшая суть подхода режиссера к постановочной работе (мысль, зритель, постановочные средства), была преобразована следующим образом: *мысль, зритель, театральный монтаж*.

Условность разделения постановок Мейерхольда на многоэпизодные спектакли и спектакли на музыку стала особенно очевидной благодаря привлечению к анализу драматургии мейерхольдовского спектакля такого понятия, как *полифонный монтаж* (термин С. М. Эйзенштейна). В этом случае при изучении и многоэпизодных постановок Мейерхольда, и спектаклей на музыку была использована единая методика — анализ *сопоставления* различных видов *движения* драматургического материала, в совокупности создающего развертывание режиссерского сюжета. Другими словами, проблемы *полифонии* и *режиссерского контрапункта* у Мейерхольда — это проблемы сценического *многоголосия*, то есть — сопоставление одновременно сосуществующих двух и более линий выстраивания драматургического материала («голосов») при мотивно-тематической разработке режиссерского сюжета.

Ведущим *голосом* подобных полифонических структур в театре Мейерхольда служил актерский сюжет, своим движением обеспечивая связность компонент, образующих драматургическую конструкцию.

Играть роль означало, по мысли Мейерхольда, «сучить нитку» актерского исполнения в рамках целостного режиссерского решения спектакля и, следовательно, «прошивать» драматургическое построение сюжетными линиями различной протяженности, обеспечивая непрерывность развертывания событий — в том числе и при фрагментарной структуре постановки.

Актерский сюжет, будучи средством обеспечения непрерывности сценической постановки, основанием своим имел парадокс *прерывной непрерывности*: сюжет, который должен быть воспроизведен исполнителем роли, являлся непрерывным, однако реальный рисунок роли, воплощаемый актером на сцене, представлял собой обычно последовательность фрагментов большей или меньшей протяженности. Фундаментом непрерывности актерского сюжета, как и сюжета режиссерского, выступала, согласно Мейерхольду, *мысль*, то есть исполнитель должен был «сучить нить» своей игры так, чтобы отдельные части роли складывались в целое, а значит — зрителем прочитывалась бы цементирующая подобное исполнение мысль. В данном случае — это мысль актера, но мысль, истоком имеющая общий режиссерский замысел, следовательно — мысль постановщика. Специфика мейерхольдовского подхода к проблеме прерывной непрерывности игры именно в наличии *мысли* и обязательном контроле за тем, достигает ли мысль зрителя, воспринимается ли им.

В рамках полифонии мейерхольдовского спектакля актер подобен инструменту, игра актера — мелодии, извлекаемой из этого инструмента в соответствии с партитурой, заданной режиссером. «Мелодия» актерского исполнения, «голос» актерского сюжета в общем «звучании» спектакля — имели в театре Мейерхольда, в свою очередь, сложную, *полифонически* организованную структуру.

Мелодия игры актера, голос исполнения роли — складывались в мейерхольдовском театре из двух компонент: *пластики* и произносимого *текста*, причем и то и другое представляло собой *движение*.

Актерская игра могла сопровождаться музыкой, в этом случае в качестве конструктивного элемента полифонии выступало исполнение роли как таковое, музыка — служила со-конструкцией. Но и при отсутствии музыки актерская игра носила полифонный характер, *контрапункт* возникал при монтажном столкновении пластического и словесного рядов роли — таким способом решалась задача *выразить недосказанное, выявить скрытое*, то есть — передать зрителю *надтекст* или *сверхтекст*. В качестве примера подобного

рода контрапункта могут служить приемы *переключения* и *предыгры*.

Для полифонии мейерхольдовского спектакля было свойственно использование согласованной работы двух и более исполнителей при создании сценического образа. Классический пример — «Иль-ба-зай», «трехтельный персонаж», потребовавший для воплощения «триаду» актеров — «Ильинский — Бабанова — Зайчиков» (А. А. Гвоздев). Сложные комплексы страстей, которыми охвачены герои постановок Мейерхольда, требовали соответствующих мотивно-тематических структур для сценической реализации. Поэтому для «озвучивания» подобных «мелодий» достаточно часто необходимы были сочетания либо нескольких исполнителей-«инструментов», либо — соединение актерской игры с музыкой как со-конструкцией образа (например, монтаж Чацкого-Гарина с Чацким-“музыкантом”, то есть — с сценически исполняемой музыкой).

Режиссерский контрапункт Мейерхольда, опиравшийся на совокупность актерских сюжетов, органично сочетался с композиционной схемой хорошо сделанной пьесы, предполагавшей наличие сквозных мотивов от экспозиции к развязке.

Многоголосие мейерхольдовских драматургических структур, основой своей имевших систему актерских сюжетов, входила в качестве слагаемого в единую систему постановочных приемов и методов Мейерхольда. Программно выступая в 1920–1930-е годы как *автор спектакля*, режиссер все стадии работы над новыми постановками вёл, исходя из интересов *актера* как краеугольного камня сценической конструкции: сочинял спектакли, проигрывая в качестве актера соответствующие роли; драматургическую структуру постановок монтировал полифонически из образующих режиссерскую партитуру «голосов» — актерских сюжетов; репетиции строил как систему режиссерских показов, то есть — как систему «настройки» исполнителей-«инструментов» на необходимое «звучание» актерских сюжетов. Так в рамках режиссерской методологии Мейерхольда проявлял себя *театральный конструктивизм*, если рассматривать последний

с точки зрения проблемы драматургии мейерхольдовского спектакля.

Еще одним источником материала для контекстуального анализа мейерхольдовского театрального монтажа послужили композиционные принципы восточного искусства и прежде всего — некоторые приемы средневековой японской литературы, решавшие сходные с театром Мейерхольда структурные задачи, а именно — подходы к финалам и концовкам или проблемы единства произведения, имевшего фрагментарное строение. Привлечение подобного материала методологически обосновано наличием общих законов композиции в различных искусствах, в том числе — в искусстве режиссуры.

Обнаруженные принципы театрального монтажа позволили разбить постановки Мейерхольда 1920–1930-х годов, в которых имело место перестройка драматургической структуры исходного литературного материала, на три группы:

- многоэпизодные спектакли, конструктивно представлявшие собой *цепочку эпизодов*;

- многоэпизодные спектакли *полифонного построения*;

- *спектакли на музыке* в собственном смысле.

Первая группа мейерхольдовских постановок — «Земля дыбом», «Д. Е.» — была основана на *линейном монтаже* эпизодов, следовавших друг за другом, имевших замкнутую и завершенную структуру (начало, середина, конец) и обладавших ярко выраженной *аттракционной* природой — как в сценах *патетических*, так и *буффонно-балаганных*. Эпизоды были составлены по принципу *контрастного чередования* сцен — трагических и комических, возвышенных и низменных и т.д. Таким образом Мейерхольд избегал *монотонности* при восприятии зрителем его фрагментарных композиций. Стержнем всей конструкции, состоявшей из дискретных элементов, выступала *интрига*, скрепляя компоненты драматургической структуры в единое целое.

Многоэпизодные мейерхольдовские спектакли 1920-х годов с большей или меньшей выраженностью многоголосия полифонного монтажа и спектакли на музыке 1930-х — обладали рядом сходных черт.

Мейерхольд при структурировании постановок был неизменно верен технике хорошо сделанной пьесы, а именно: стержнем драматургической конструкции являлась разветвленная интрига, опирающаяся на предмет; экспозиция предполагала выстраивание сквозных мотивно-тематических линий (тем или лейтмотивов), «прошивающих» сценическую структуру, то есть проявляющих себя в начале, середине и конце режиссерского сюжета; эффекты, необходимые при поворотах интриги и для концовок сцен, картин, актов и финала спектакля, обеспечивались аттракционами, которые позволяли не только регулировать ритм постановок и управлять восприятием зрителей, но и служили средством острой характеристики персонажей и ситуаций («вынос тела» Анны Андреевны в заключительном эпизоде «Ревизора»).

В мейерхольдовских спектаклях 1920–1930-х годов был общий мотив, связанный с тотальной *смыслоутратой* как следствием нищепанской смерти бога, — желанием героев *просто жить, существовать* — жить, любить, работать (в некоторых постановках — еще и творить, но прежде всего — просто жить, ибо порой человеку не дано и этого). Подобным образом проявляла себя в указанный временной период основная тема творчества Мейерхольда — тема столкновения человека и судьбы.

Изучение полифонии многоэпизодного спектакля имело точкой отсчета анализ драматургической структуры мейерхольдовского «Ревизора». Конструкция этой постановки, строение сценических персонажей и сюжетная структура обладали развитой системой черт и качеств, имевших место — с разной степенью полноты присутствия и проработанности — и в других спектаклях режиссера, хронологически предшествовавших «Ревизору» и следовавших за ним.

Ключ к исследованию строения «Ревизора» Мейерхольда, а значит — во многом и творчества режиссера в целом, был обнаружен в статье Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906), попавшей в поле зрения Мейерхольда почти сразу же после своего выхода в свет.

Важнейшим свойством человека, с точки зрения Мережковского, являлась его *двойственная природа*: человек, с одной стороны, был плоть от плоти мира *пошлости*,

а с другой — *не хотел быть ничем*, но желал — быть хоть кем-то, проявляя склонности к мимикрии, приспособленчеству, авантюре.

Подобные качества присущи человеку во все времена и всегда *современны*. Стремление человека вырваться из плена пошлости, его попытки стать хоть кем-то, то есть — обрести опору в жизни, найти смысл существования, на худой конец — жажда просто жить, существовать, — органично вписывались в систему воззрений Мейерхольда, ибо являли собой одну из форм столкновения человека с судьбой, роком, фатумом. Наличие героев *двойственных, амбивалентных*, погружённых в обыденность и одновременно старающихся выйти за ее пределы, как раз и придавало мейерхольдовским работам 1920–1930-х годов *современное звучание* — будь то постановки пьес драматургов-современников или спектакли по классике.

Статья «Гоголь и черт» имела и еще одно принципиально важное положение: настоящим судьей дел человеческих, подлинным их ревизором мог служить только суд высший, суд божеский. Мейерхольд мысль Мережковского трансформировал в соответствии с собственным мировоззрением и мироощущением, согласно которому человек есть марионетка в руках судьбы. Так рождался финал мейерхольдовского «Ревизора» — немая сцена персонажей-кукол, сцена-зеркало для зрительного зала — зеркало, в котором публика должна была увидеть и постигнуть суть собственной жизни и судьбы.

Концовки многих мейерхольдовских постановок были интерпретированы как вариации на тему немой сцены — таковы, например, финалы «Леса», «Мандата», «Горе уму», «Дамы с камелиями». И хотя ни до, ни после «Ревизора» Мейерхольд не прибегал для разрешения развязок к приему с куклами, смысл указанных концовок сходен с идеей финала «Ревизора» — снова и снова напомнить публике о марионеточности жизни, о подвластности человеческой судьбы роковым силам.

Многоголосие мейерхольдовских многоэпизодных спектаклей достигалось проработкой сквозных актерских сюжетов — сюжетов, героями которых становились персонажи двойственные, амбивалентные — и при этом персонажи

с разной степенью соотношения возвышенного и низменного, с разной степенью погруженности в мир пошлости. Мейерхольд менее всего был занят морализаторством — каждый из его героев в ситуации, когда человек оказался по ту сторону добра и зла, искал свой собственный смысл и опору в жизни, по-своему пытался не быть ничем.

Другое дело — это вопрос о том, как композиционно использовались сюжетные линии, связанные с наличием возвышенных и низменных героев. Аксюша, Петр, Несчастливцев в «Лесе», Чацкий в «Горе уму» — соприкасались с миром пошлости, но подавались Мейерхольдом как фигуры *романтические*, обреченные — в большей или меньшей степени — быть одинокими. С точки зрения драматургии мейерхольдовского спектакля подобные герои и соответствующие им сюжеты — это *фигуры*, сопоставляемые режиссером с *фоном*, то есть с персонажами и сюжетами — низменными, балаганными, а смысл подобного монтажа — подать высокое еще более возвышенным, изысканное сделать утонченным — и т.д.

В спектаклях на музыке 1930-х годов мотивно-тематическая структура, обеспечивавшая многоголосие мейерхольдовских постановок, их полифоническое звучание, еще более усложнилась. Во многом это было связано с появлением в творчестве Мейерхольда нового мотива, когда человеку противостоял не только окружающий его мир, но и собственная природа, которая оказывалась неподвластной ее носителю (так герои «33 обмороков» были не способны справиться с натиском владеющих ими страстей), а порой — проявляла себя предательски по отношению к своему обладателю (смертельная болезнь Маргерит Готье, слепота и надломленное здоровье Павла Корчагина). Собственная природа человека выступала по отношению к нему как сила фатальная, роковая.

Целая гамма страстей и безумных желаний, рабами которых были персонажи «33 обмороков», а также система вариаций этих властных влечений, имевших место в каждой из трех частей мейерхольдовской постановки, потребовали сценических решений, одновременно *неизменных* и *изменяющихся* — стабильных за счет повторов и изменчивых благодаря вариациям. Ближайшим аналогом такой структуры

могла быть только конструкция, опирающаяся на *систему лейтмотивов*.

В том случае, когда спектакль на музыке имел в основе полифонического построения структуру *тематическую*, для системы образующих ее сюжетных линий было характерно следующее: одна и та же тема в одном из сопоставлений могла выступать в качестве *фигуры*, а при другой состыковке — быть *фоном*. Так в «Свадьбе Кречинского» (1933) по линии донжуанства Кречинский являлся фигурой, Атуева — фоном, но по линии романтико-героической — Кречинский служил фоном Нелькину.

Маргерит Готье в «Даме с камелиями» — фигура по отношению к линиям жриц любви, на фоне любви продажной — дама с камелиями обретала романтический ореол, черты возвышенные, облик одухотворенный. Но рядом с Маргерит Мейерхольд вводил сюжет с молодыми влюбленными, Нишет и Гюставом, и на фоне их безоблачного счастья судьба Маргерит воспринималась особенно трагично.

В «Борисе Годунове» фигуры двух самозванцев — Годунова и Отрепьева — виделись Мейерхольду персонажами романтическими, одинокими, они действительно были *фигурами* по отношению к *фону* из беззастенчивых честолюбцев и авантюристов — Шуйского, Марины Мнишек, Басманова, Пушкиных и других. Но рядом подлинным камертоном звучала чистая и пронзительная тема убиенного царевича Дмитрия, на этом фоне фигуры царя Бориса и Лжедмитрия обретали черты проходимцев, которые в своем стремлении *не быть ничем* прокладывали пути к трагедии народной, что и должно было быть показано в финальной немой сцене.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аксенов И.* 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. *Алперс Б. В.* Театр социальной маски. М.; Л.: Гослитиздат, 1931. 132 с., 8 л. 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. *Алперс Б. В.* Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные монографии. С. 263–310.
5. *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александрийской сцены. [Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968.] 306 с.; 20 л. илл.
6. *Альтшуллер А. Я.* Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд. Неожиданный союз // Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты. Сотворчество. Содружество. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1985. С. 170–200.
7. *Альтшуллер А. Я.* Нина Григорьевна Коваленская // Сюжеты Александрийской сцены. Рассказы об актерах / Отв. редактор А. А. Чепуров. СПб.: «Балтийские сезоны», издатель Е. С. Алексеева, 2006. С. 475–500.
8. *Бабанова М.* Островский в моей жизни // Театр. 1973. № 4. С. 12.
9. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
10. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
11. *Бачелис Т.* Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 62–77.
12. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры / Эрик Берн; [пер. с англ. А. Глузберга]. М.: Эксмо, 2012. 576 с.
13. *Бруксон Я.* Театр Мейерхольда. Л.; М.: Издательское товарищество «Книга», 1925. 135 с.
14. *Бубенникова Л.* Движение замысла // Театр. 1974. № 6. С. 42–47.

15. *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.
16. *Варпаховский Л.* Мейерхольд оратор... // Театр. 1974. № 2. С. 56–57.
17. *Волков Н. Д.* Александр Блок и театр. М.: Государственная акад. художеств. наук, 1926. 155 с.
18. *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1. 1874–1908. 404 с.; 13 л. илл.
19. *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. 1908–1917. 494 с.; 14 л. илл.
20. *Волков Н. Д.* Ветви мхатовского дерева. МХАТ-2 // Волков Н. Д. Театральные вечера. М.: Изд-во «Искусство», 1966. С. 225–232.
21. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. 622 с.
22. *Звенигородская Н. Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с., илл.
23. *Габрилович Е. И.* Одна жизнь // Искусство кино. 1990. № 4. С. 75–83.
24. *Гарин Э. П.* С Мейерхольдом (воспоминания). М.: Искусство, 1974. 290 с.
25. *Гвоздев А. А.* Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920–1926). Л.: Academia, 1927. 56 с.
26. *Гвоздев А. А.* Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1987. 280 с., портр.
27. *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.
28. Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П. / Под. Ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Никитинские субботники, 1927. 88 с.
29. *Головащенко Ю.* Этапы героической темы // Театр. 1974. № 2. С. 16–26.
30. *Гудкова В. В.* Юрий Олеся и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеев». М.: Новое литературное обозрение, 2002. 608 с., ил.
31. *Данилова Л.* Екатерина Рощина-Инсарова. Непонятые мечтательницы // Актеры-легенды Петербурга: Сборник статей / Российский институт истории искусств. СПб., 2004. С. 362–365.

32. *Жаров М.* Жизнь, театр, кино: Воспоминания. М.: Искусство, 1967. 380 с.
33. *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.
34. *Золотницкий Д. И.* Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. 255 с.
35. *Золотницкий Д. И.* Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 4–51.
36. *Ильинский И.* Сам о себе. 3-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. 536 с.
37. *Кафанова Л.* «Как закалялась сталь» // Театр. 1967. № 4. С. 7–11.
38. *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.
39. Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы / Ред.-сост. А. Я. Альтшуллер. Л.; М.: Искусство, 1964. 423 с.
40. *Купцова О.* Амплуа [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет: Универсальная научно-популярная энциклопедия. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/AMPLUA.html (дата обращения: 28. 11. 2018).
41. *Кухта Е. А. В. Ф.* Комиссаржевская // 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. 170–221.
42. *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.
43. «Лес». Аннотация 1935 года // Театр. 1990. № 1. С. 116.
44. *Литовский О.* Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 14 мая.
45. *Луков В. А.* Амплуа [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://www.>

- world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html (дата обращения: 28. 11. 2018).
46. *Маринова Ю.* Любовь к Мейерхольду // Современная драматургия. 1989. № 4. С. 229–236.
 47. *Мацкин А.* Время ухода. Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. С. 24–51.
 48. *Мацкин А.* Мейерхольд. Драма раздвоения // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 54–56.
 49. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Ампула актера. М.: Изд-е Высших Государственных Режиссерских Мастерских, 1922. 15 с.
 50. *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. Ростюцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891–1917. 350 с.; Ч. 2. 1917–1939. С. 643.
 51. *Мейерхольд В. Э.* О слиянии режиссера и художника: Черновые записи 1907–1908 гг. // Театр. 1974. № 2. С. 29–32.
 52. Мейерхольд В. Э. Из лекции на актерском факультете ГЭЖ-ТЕМАС. 10 января 1929 г. // Театр. 1974. № 2. С. 32–33.
 53. *Мейерхольд В. Э., Озаровский Ю. Э.* Докладные записки директору императорских театров [1910 г.] // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сборник. М.: ВТО, 1978. С. 19–32.
 54. 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.; Т. 2. Спектакли 30-х годов. 431 с.; ил.
 55. 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.
 56. Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / Ред.-сост. Н. В. Песочинский; отв. ред. Е. А. Кухта; Российский институт истории искусств. СПб.: КультИнформПресс, 1998. 247 с.
 57. Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 / Составление и комментарии Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Издательство «Артист. Режиссер. Театр», 1997. 527 с.
 58. Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938 / Составление и комментарии Т. В. Ланиной. М.: Издательство «Артист. Режиссер. Театр», 2000. 655 с.

59. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Редактор-составитель О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 1998. 744 с.
60. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 2. Товарищество новой драмы. Создание студии на Поварской. Лето 1903 — весна 1905 / Редактор-составитель О. М. Фельдман. М.: Новое издательство, 2006. 664 с.
61. Местечкин М. В июне 1924 года // Театр. 1974. № 2. С. 49–50.
62. Михайлова А. Режиссер как автор сценографии [Из опыта В. Э. Мейерхольда] // Театральная жизнь. 1994. № 10. С. 11–13.
63. Накануне «Рогоносца». К юбилею ТИМ. 1922 год // Афиша ТИМа. 1922. № 1. С. 2–3.
64. Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 554 с.
65. О Комиссаржевской: забытое и новое. Воспоминания, статьи и письма. М.: ВТО, 1965. 302 с.
66. Оружейников Н. С позиций реализма. «Свадьба Кречинского» в Театре им. Вс. Мейерхольда // РАБИС. 1933. № 5–6. С. 42.
67. Пави Патрис. Амплуа // Пави Патрис. Словарь театра / Пер. с франц.; под редакцией К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 12.
68. Пахомова Н. В. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Мин. Культуры РСФСР; ЛГИТМиК. Л., 1990. 24 с.
69. 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.
70. Песочинский Н. В. Амплуа // 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.
71. Песочинский Н. В. Мейерхольд: амплуа актера // Московский наблюдатель. 1993. № 4. С. 3–8.
72. Пиотровский Адр. Философская комедия. «Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 26 апр.

73. *Плучек В.* В сентябре 1926 года // Театр. 1974. № 2. С. 50–51.
74. *Пропп В. Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М.: Издательство «Лабиринт», 1998. 512 с.
75. «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: Сб. статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева. Л.: Academia, 1927. 72 с.: ил.
76. *Рехельс М.* Штрихи к портрету [Беседа со студентами-выпускниками режиссерского факультета ГИТИС. Июль, 1938] // Театр. 1974. № 2. С. 33–44.
77. *Родина Т. М.* Амплуа [Электронный ресурс] // БСЭ. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=dict&termin=671770> (дата обращения: 28. 11. 2018).
78. *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская. Л.: Искусство, 1971. 190 с. (Жизнь искусства).
79. *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества. СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. 518 с.
80. *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.
81. *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.
82. *Ряпосов А. Ю.* Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. науч. статей. СПб.: РИИИ, 2005. С. 36–75.
83. *Ряпосов А. Ю.* «33 обморока»: Драматургия спектакля // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театра. 2008. № 2. С. 52–56.
84. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.

85. *Ряпосов А. Ю.* Рецензия на: Научно-исследовательский проект по творческому наследию В.Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448с.; Т. 2. 554 с. // Временник Зубовского института. СПб.: РИИИ, 2015. Вып. 1 (14). С. 162–164.
86. *Ряпосов А. Ю.* Брошюра В.Э. Мейерхольда «Амплуа актера» // «Золотой сезон» советского театра 1921 / 1922: Сб. науч. статей / РИИИ. СПб., 2016. С. 73–81.
87. *Ряпосов А. Ю.* Рецензия на: Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с. // Временник Зубовского института. СПб.: РИИИ, 2018. Вып. 3 (22). С. 156–159.
88. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В.Э. Мейерхольда «На полпути» // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры / Российский институт истории искусств; отв. редактор А. Ю. Ряпосов; составители Л. С. Данилова, А. Ю. Ряпосов, В. В. Сомина. — СПб.: ООО Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 403–414.
89. *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.
90. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В.Э. Мейерхольда «Орфей» (Мариинский театр, 1911) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2019. С. 6–14.
91. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В.Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2019. С. 14–23.
92. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В.Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1–2 / Российский институт истории искусств; Сост. и редактор статей Е. В. Третьякова; редактор издания А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 48–64.
93. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В.Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Астерион, 2020. — С. 6–15.
94. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В.Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909) // Музыкальный театр:

- спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов.— СПб.: Астерион, 2020.— С. 6–15.
95. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
 96. *Рудницкий К. Л.* Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 12–14.; № 22. С. 15–17.
 97. *Самойлов Е.* В 1934 году... // Театр. 1974. № 2. С. 55–56.
 98. Сеансу отвечают: Актеры. Амплуа [Электронный ресурс] // Сеанс. 2004. № 19–20. URL: <https://seance.ru/n/19-20/actors/actors-amplua/> (дата обращения: 28. 11. 2018).
 99. *Слонимский А.* «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда // Рабочий и театр. 1933. N12. С. 10–11.
 100. *Сергеев А. В.* Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Издатель Е. С. Алексеева, 2008. 160 с.
 101. *Смирнова А.* Мольер-Мейерхольд-модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. N5. С. 44–53.
 102. *Станиславский К. С.* [Об актерском амплуа] // Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1953. С. 444–449.
 103. Таблица амплуа [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/6152359/> (дата обращения: 28. 11. 2018).
 104. Таблица амплуа [Электронный ресурс] // Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Emplois/Emplois/>_(дата обращения: 28. 11. 2018).
 105. *Тальников Д. Л.* Новая ревизия «Ревизора». Опыт литературно-сценического изучения сценической постановки [в Театре им. Вс. Мейерхольда]. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. 99 с.
 106. *Тальников Д. Л.* «Горе уму» // Современный театр. 1928. № 13. С. 266–270.
 107. *Тальников Д. Л.* Драматургия Сухова-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. N5. С. 27–31.
 108. *Тальников Д. Л.* Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. N4. С. 37–45.
 109. *Тальников Д. Л.* Комиссаржевская. М.; Л.: Искусство, 1939. 458 с.
 110. *Таршис Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 164 с.
 111. Театральный Октябрь: Сборник статей. Л.; М., 1926. Сб. 1. 182 с.; 5 л. табл.

112. *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.
113. *Титова Г. В.* О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с.
114. *Толчан Я.* Великий Мастер // Искусство кино. 1993. № 5. С. 89.
115. *Туровская М. И.* Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 100–109.
116. *Туровская М. И.* Бабанова: Легенда и биография. М.: Искусство, 1981. 351 с.
117. *Уварова И.* Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности // Театр. 1994. № 5–6. С. 91–121.
118. *Февральский А. В.* Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564–1964: Исследования и материалы. М.: Наука, 1964. С. 374–402.
119. *Февральский А. В.* Мейерхольд. «Борис Годунов» // Театр. 1966. № 3. С. 91–92.
120. *Февральский А. В.* Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978. 239 с., 1 л. портр.
121. *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. 327.
122. *Чехов М. А.* Неукротимое воображение... // Театр. 1974. № 2. С. 47.
123. *Чехов М. А.* О театральных амплуа // Чехов М. А. Литературное наследство: В 2 т. М.: Искусство, 1986. С. 86–87.
124. *Штраух М.* Три кита // Искусство кино. 1993. № 5. С. 113–120.
125. *Юзовский Ю.* Мейерхольд-драматург. «Свадьба Кречинского» в Театре имени Мейерхольда (Литературный критик. 1933. № 3) // *Юзовский Ю.* О театре и драме: В 2 т. М.: Искусство, 1982. Т. 2. Из критического дневника / Послесл. А. Аникста. С. 66–83.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
ДРАМАТУРГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО СПЕКТАКЛЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ.....	20
ЧАСТЬ ВТОРАЯ.	
ДРАМАТУРГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО СПЕКТАКЛЯ: МЫСЛЬ, ЗРИТЕЛЬ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОНТАЖ.....	188
ГЛАВА ПЕРВАЯ.	
ЦЕПОЧКА ЭПИЗОДОВ.....	199
ГЛАВА ВТОРАЯ.	
ПОЛИФОНИЯ МНОГОЭПИЗОДНОГО СПЕКТАКЛЯ	217
«Ревизор». Part I	218
«Лес»	231
«Мандат»	253
«Ревизор». Part II	262
«Горе уму»	278
«Командарм 2» и «список благодарений»	289
ГЛАВА ТРЕТЬЯ.	
СПЕКТАКЛИ НА МУЗЫКЕ	297
«Свадьба Кречинского»	297
«Дама с камелиями»	308
«33 обморока»	321
«Борис Годунов»	338
«Одна жизнь»	364
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	369
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	396

Александр Юрьевич Ряпосов

**РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА.
ДРАМАТУРГИЯ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО СПЕКТАКЛЯ:
МЫСЛЬ, ЗРИТЕЛЬ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОНТАЖ**

*Учебное пособие
Издание второе, исправленное*

Alexander Yurievich Ryaposov

**MEYERHOLD'S DIRECTING METHODOLOGY.
DRAMATURGY OF THE MEYERHOLD PERFORMANCE:
A THOUGHT, A SPECTATOR, A THEATER MONTAGE**

*Textbook
12+*

Верстка А. О. Почтенная
Корректор А. В. Раевская

ЛР № 065466 от 21.10.97. Гигиенический сертификат
№ 78.01.10.953.П. 1028 от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН В СПб.

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «Лань»
lan@lanbook.ru;
www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Подписано в печать 10.03.22.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 21,42. Тираж 80 экз.
Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
для ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

**ТЕАТРАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО**

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА

www.lanpbl.spb.ru/price.htm;

E-mail: lan@lanbook.ru;

www.m-planet.ru;

E-mail: planmuz@lanbook.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
РФ, 196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, 1,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanbook.com
пункт меню «Где купить»
раздел «Прайс-листы, каталоги»

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109387, Москва, ул. Летняя, д. 6,
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru