

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 792.027

В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД И ЕГО ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ

© Валентина Александровна САЗОНОВА

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина,
г. Тамбов, Российская Федерация, кандидат искусствоведения,
профессор, заслуженный работник культуры РФ, научный консультант
специальности «актерское искусство», e-mail: iscusstvo_tgy@mail.ru

Рассматриваются режиссерские эксперименты выдающегося мастера отечественного сценического искусства Всеволода Эмильевича Мейерхольда в области театра и педагогики. Раскрываются специфические особенности режиссуры мастера, новаторство его исканий в работе с актером, поиски выразительности в актерской технике. Последовательно раскрывается процесс становления творческой индивидуальности В.Э. Мейерхольда: его нетерпимость к серости, неустанный поиск в студенческие годы, увлечение методикой К.С. Станиславского и отрицание «натуралистического» театра, бунт против своего учителя и уход в самостоятельное творчество, увлечение символизмом, античностью, стихией площадного народного театра. Экспериментальные поиски театральной педагогики на Поварской были нацелены на максимальное выявление актерской техники и на пространственно-пластическое решение спектакля. Отмечено, что не только постановочные задачи, работа над формой спектакля были важны для В.Э. Мейерхольда, а прежде всего воспитание интеллектуально развитого актера – личности. Анализируются причины закрытия студии на Поварской: несоответствие слабой актерской техники молодых студийцев блестящей фантазии режиссуры В.Э. Мейерхольда. Рассматривается своеобразие понимания мастером гротеска и практическое его применение в работе над спектаклем «Балаганчик» в театре В.Ф. Комиссаржевской; взгляды режиссера на условный театр, дающий возможность развивать воображение зрителя, «просвещенное чувство жизни». Студия на Бородинской – новый этап творческих экспериментов режиссера, в области театральных форм, методов актерской игры и техники, изучения приемов и природы народных театров различных стран и эпох. Особое внимание уделено работе над классикой: режиссерским находкам и драматургической композиции спектакля «Ревизор». Подчеркивается тщательность разработки каждого характера пьесы, требование соответствия правды жизненных наблюдений сценической.

Ключевые слова: режиссер; театр-студия; античность; экспериментальная лаборатория; условный театр; гротеск; метод актерской игры; мастерство актера; импровизация; биомеханика; режиссерский замысел.

В.Э. Мейерхольд занимает особое место в истории мировой режиссуры XX в. Яркость и своеобразие его таланта, постоянное устремление вперед, бунт против рутины, неожиданность художественных решений всегда вызывали споры вокруг его спектаклей. Трагична и судьба этого художника. Приняв советскую власть, вступив в первые же годы в ряды коммунистической партии, В.Э. Мейерхольд со всем жаром своего таланта служил ей, и в конце концов власть же жестоко расправилась с этим великим художником. В 1938 г. театр под его руководством был закрыт, а в 1939 г. он был репрессирован. Спустя годы, В.Э. Мейерхольд был посмертно реабилитирован.

За В.Э. Мейерхольдом надолго утвердилась слава яркого постановщика с блестящим воображением, фантазией, с точным замыслом спектакля, строго требующего от актера выполнения задуманного рисунка, мятежного бунтаря против «психологического реализма», всеобщего олицетворения как единственно верного направления в театре.

Вплоть до 1970-х гг. имя В.Э. Мейерхольда в театральном искусстве замалчивалось или упоминалось как имя художника-формалиста. Даже 100-летний юбилей режиссера не был широко отмечен.

В 1974 г. в ГИТИСе прошло заседание кафедр режиссуры и истории театра, посвященное юбилею, на котором выступали уче-

ники В.Э. Мейерхольда: Б.И. Равенских, тогда главный режиссер Малого театра, народная артистка Е. Тяпкина, Б. Ростоцкий и др. Впервые мы узнали о душевной щедрости В.Э. Мейерхольда, о его заботливом отношении к молодым коллегам, о его работе с актером над воплощением режиссерского замысла. Богатейшее театральное наследие, оставленное великим режиссером XX в. и чудом сохраненное его близкими: публикации лекций последних лет, стенограммы репетиций – дают возможность объективно понять и оценить суть экспериментов Мастера.

Поступив после окончания 2-й пензенской гимназии в Московский университет на юридический факультет, В.Э. Мейерхольд очень быстро разочаровался в студенческом окружении. «Студенты, те, по крайней мере, в кругу которых мне приходится быть, не только не увлекают меня, не только не приносят никакой нравственной пользы, но даже повергают в полнейшую хандру и кроме вреда ничего не приносят» [1, с. 49-50].

Острая духовная неудовлетворенность и приводит его к решению целиком посвятить себя театру. В 1896 г. В.Э. Мейерхольд поступает на второй курс драматического класса филармонического училища, которым руководил Вл.И. Немирович-Данченко. Окончив с отличием филармоническое училище, получив блестящую характеристику от своего учителя, В.Э. Мейерхольд был принят в труппу МХТ, где сыграл 18 ролей. Наиболее значительные из них: К.Г. Треплев и Н.Л. Тузенбах в чеховских «Чайке» и «Трех сестрах», Мальволио в «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, принца Арагонского в «Венецианском купце». В.Э. Мейерхольду были близки и неприкаянность К.Г. Треплева, его поиски нового, трагическая безысходность, и в то же время он проявил склонность к «резко характерному сценическому рисунку» в ролях Мальволио и принца Арагонского.

Вступив в труппу МХТ, В.Э. Мейерхольд был искренне увлечен атмосферой поисков реформ и режиссерским талантом К.С. Станиславского. «Вот какое впечатление выношу я, – кончив школу, я попал в Академию драматического искусства. Сколько интересного, оригинального, сколько нового, умного. Алексеев не талантливый, не. Он гениальный режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия...» [1, с. 69]. А че-

рез месяц в письме к жене он сообщает, что после читки пьесы «Ганнеле» ему хотелось убежать, потому что здесь говорят только о форме: «Красота, красота, красота. Об идее молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно» [2].

Чувство неудовлетворенности, стремление к новому привели В.Э. Мейерхольда к уходу из МХТ в 1902 г. Он возглавил Товарищество новой драмы, гастролируя со спектаклями в Херсоне, Тифлисе, Ростове-на-Дону, Полтаве.

Вначале в режиссерской работе Мейерхольда проявилась преимущество творческой программы МХТ. Это видно по выбору репертуара («Мещане», «На дне» М. Горького, пьесы А.П. Чехова). Но затем все более В.Э. Мейерхольд склоняется к символистическому репертуару: «Снег» С. Пшебышевского, «Смерть Тентанжиля» М. Метерлинка.

В письмах и дневниковых записях этого времени В.Э. Мейерхольд не доволен своей работой в провинции, считая, что она понижает художественную планку. Поэтому в 1905 г. он принял приглашение К.С. Станиславского возглавить студию на Поварской.

В проекте новой драматической студии при МХТ было заявлено, что «театр должен быть скитом. Актер должен быть расколником. Всегда не так, как все. Творить одиноко, вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех. И потом опять в свою келью! Келья не в смысле отчуждения от общества, а в смысле умения священнодействовать в творческой работе» [1, с. 90].

К.С. Станиславского привлекали эксперименты В.Э. Мейерхольда, проводимые в студии: «...новизна и необычность использования выразительных возможностей живописного и музыкального построения спектакля, перспективы широкого и целостного использования синтетической природы театрального искусства. Ему были близки преодоления сценических форм, ограниченных рамками бытового правдоподобия, поиски, связанные с выходом за их пределы» [1, с. 11].

Формирование творческой индивидуальности В.Э. Мейерхольда происходило под воздействием общественно-политических событий рубежа веков. Неудовлетворенная действительностью интеллигенция, передовая ее часть, стремилась превратить искусство в активное орудие воздействия на соци-

альную систему, форму протеста против нее. Обращение к античности, олицетворяющей идеалы гармонии и красоты, стало притягательным для многих художников. Поэт Валерий Брюсов звал к «сознательной условности античного театра». В.Э. Мейерхольд также утверждал возвращение к античному театру, к соборности драматического искусства. Попытка К.С. Станиславского поставить в МХТ три одноактных спектакля М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» потерпела неудачу. Необходимо было искать выход из тупика. Старые актеры МХТ не понимали экспериментов режиссера, к тому же производственная необходимость выпуска спектаклей в определенные сроки препятствовали этому. Выход был найден в открытии театральной студии.

В 1905 г. К.С. Станиславский пригласил В.Э. Мейерхольда для руководства и педагогической работы в театральной студии на Поварской. Ставилась задача – «обновление драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения» [1, с. 175]. В.Э. Мейерхольд и К.С. Станиславский во вступительной речи перед студийцами говорили о неудовлетворительности современной техники драматического искусства. Интеллигентный зритель стремится видеть новую драму с новыми приемами исполнения.

Предполагалось, что студия будет некой экспериментальной лабораторией, где ведутся поиски новых путей в сценической технике актера. В.Э. Мейерхольд активно принялся за выполнение этой задачи на материале работы над спектаклем «Смерть Тентанжиля» М. Метерлинка. Особое внимание он уделял речевой форме спектакля, четкому и ритмическому построению его; добивался «холодной чеканки слов, освобожденной от вибрирования и плачущих актерских голосов». В.Э. Мейерхольд требовал от актеров «переживания формы, а не переживания одних душевных эмоций»; требовал смысловой оценки ситуации, отношения актера к ней, трагизма с улыбкой на лице. Он предлагал актеру четко заданный рисунок мизансцены и пластики, когда каждый жест, каждое движение несло образную символику, было наполнено значения – актер призван был внутренне оправдать, проживать («переживать») заданную форму.

На примере работы над спектаклем В.Э. Мейерхольд пытался решить проблему его пространственно-пластического решения. Он использовал прием неподвижности как способ сценического существования актера. Спектакль М. Метерлинка представлялся ему как нежная мистерия, или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд. Драма М. Метерлинка – больше всего проявление и очищение душ. Его драмы – это хор душ, поющих вполголоса о страдании, любви, красоте и смерти. Простота, уносящаяся от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой, или же эстетическая радость.

Используя неподвижность барельефа, он тем самым усиливал внутреннее напряжение, активизировал темперамент актера. В этом проявлялся еще один важнейший принцип его режиссуры: от внешнего к внутреннему. Работа над спектаклем «Смерть Тентанжиля» дала «способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки, пластического движения, дала возможность на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних «логических» и многое другое» [1, с. 112].

Основными приемами в работе с актером были показ и беседа. Для воплощения режиссерского замысла В.Э. Мейерхольду был нужен сознательный интеллектуально развитый актер-личность. Поэтому не постановочные, а воспитательные задачи были главными в работе над спектаклем «Смерть Тентанжиля». Он направлял внимание актера на сверхзадачу спектакля, не допуская приблизительности, стремился научить актера рационально мыслить в действии.

Однако спектакль не был принят К.С. Станиславским. Причиной неудачи явилось несоответствие режиссерской фантазии, замысла В.Э. Мейерхольда и еще недостаточно высокой внутренней техники молодых исполнителей. Позже он писал: «У театра-студии не было труппы. Два–три актера из школы Художественного театра, два–три актера из «Товарищества новой драмы» восприняли новый метод. Но большинство было из сценических курсов Художественного театра, и режиссерам театра-студии предстала задача – не работать с актерами над воплощением репертуара, а еще только подготовить их к этой работе рядом бесед, рядом опытов, подготовить их лишь к восприятию

аромата нового метода. И тогда-то зародилась у меня мысль, что школа при театре – яд для актеров, в ней обучающихся, что школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято играть. Школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр, а следовательно, ученикам выход из этой школы один – или в новый театр, лишь ими создаваемый, или в никуда. А школа при театре, если она не служит лишь одной цели – заполнять редующий кадр своего театра, – такая школа при перепроизводстве пополняет и другие театры, вредя лишь последним: такие актеры везде чужие, как бы хороши они не были с точки зрения своей школы» [1, с. 111].

И все же, высоко ценя талант В.Э. Мейерхольда, К.С. Станиславский после просмотра репетиций «Смерти Тентанжиля» и «Шлюка и Яу» был не удовлетворен работой студии. Вскоре она была закрыта.

В статье к «Истории к технике театра» В.Э. Мейерхольд приводит слова В. Брюсова, очень точно передающие причину закрытия студии: «В театре-студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались полнейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации несколько не считались с условиями реальности, комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д. Диалог все время звучал на фоне музыки, вовлекающей души слушателей в мир метерлиновской драмы. Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты... – в интонациях по-прежнему стремились к правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента. Театр-студия показала для всех, ознакомившихся с ним, что перевоплощать театр на

прежнем фоне нельзя. Или надо продолжать знание театра К.С. Станиславского, или начинать с основания» [3].

После закрытия Студии на Поварской В.Э. Мейерхольд работал в театре В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Именно в этом театре он продолжает опыты «условного театра». Наиболее интересна в этом плане работа над «Балаганчиком» А.А. Блока. Впервые в этом спектакле В.Э. Мейерхольд утверждает концепцию трагического гротеска. В статье «Балаган» В.Э. Мейерхольд пишет: «Гротеск представляет собой главным образом нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и насмешливому отношению к жизни.

Основное в гротеске – это постоянно стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал» [1, с. 227].

Он утверждает, что искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Через декоративность позы актеров, жесты, мимику, телесные движения были более выразительны. «В приемах гротеска таятся элементы танца, только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче» [1, с. 119].

Соединяя трагическое и буффонное, приподнято реалистическое и житейское, лирическое и иронию, В.Э. Мейерхольд в блоковском «Балаганчике» шел к преодолению «быта в быте». Гротеск в его спектакле углублял быт до такой степени, что он перестал являть собой только натуральность. По утверждению В.Э. Мейерхольда, трагический гротеск «открывал путь к подлинному постижению контрастов жизни, к обнажению сущности явлений, к обобщению, доведенному до остроты и насыщенности символа» [4, с. 17].

Театр гротеска для В.Э. Мейерхольда вбирает в себя традиции народного площадного театра с его зрелищностью, энергией, шутками, свойственными театру. От увлеченности неподвижным театром он приходит

к идее народного театра-балагана, мечтает об актере-гистрионе, миме, жонглере, мастере блистательных театральных представлений. Театр для В.Э. Мейерхольда – особый мир, в котором царит искусство лицедея, виртуоза совершенной актерской техники.

В.Э. Мейерхольд обладал поразительным чувством времени. Он остро почувствовал, что культура символизма изживает себя, движение сценического искусства остановилось, потому что нет новых идей. Выход из кризиса театра В.Э. Мейерхольд видит в условном театре и упрощенных формах. «Искание новых сценических форм – не каприз моды, введение нового метода инсценировки (условного) – не затея в угоду толпы, жадно ищущей все более острых и острых впечатлений. Театр исканий и его режиссуры работают над созданием условного театра затем, чтобы остановить разветвление Театра на Интимные, воскресить Театр Единый» [1, с. 140].

Условный театр предлагает такую упрощенную технику, которая дает возможность расширить репертуар от М. Метерлинка до Г. Ибсена и А.А. Блока, создает для актера «пространство трех измерений», дает возможность стать самостоятельным творцом, а режиссеру направлять актера, а не управлять им. Режиссер служит лишь «мостом, связующим душу автора с душой актера» [1, с. 141]. Условный театр дает возможность активного вовлечения зрителя в сотворчество. В.Э. Мейерхольд утверждает, что именно условный театр ведет к возрождению античного. «Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство трех измерений; здесь нужна статуарная пластичность» [1, с. 142].

Взгляды В.Э. Мейерхольда на античный театр говорят о понимании им античного театра как своеобразной организации сценического пространства. Главная цель условного театра – дать зрителям высшее просветленное чувство жизни, не связывая его воображение и давая возможность дорисовать данные сценой наброски.

Студия на Бородинской (1914–1915) явилась новым этапом его режиссерских экспериментов. Здесь он делал для самого себя открытия в области театральных форм, мето-

дов актерской игры и техники. В программу студии входило изучение техники сценических движений, основных принципов сценической техники импровизационной итальянской комедии, примененные в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII вв., музыкальное чтение в драме, практическое изучение вещественных элементов спектакля: устройство, убранство и освещение сценической площадки, костюм актера и реквизит.

В.Э. Мейерхольд считал движение главным выразительным средством в создании спектакля. В своих лекциях он утверждал главенствующую роль сценического движения. «Пусть театр лишится слова, актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания, – говорил В.Э. Мейерхольд, – пока в нем есть актер и его мастерские движения, театр останется театром, ибо о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам» [5, с. 363].

Занимаясь с молодежью в студии, В.Э. Мейерхольд учился и сам. Студийцы работали на синем ковре с аксессуарами. Ни кулис, ни падуг не было. В оформлении сценической площадки использовался занавес с бамбуковыми палками. Скупость в сценическом оформлении дополнялась игрой при полном свете.

Начиналась работа по актерскому мастерству с простейших этюдов. Анализируя подробно этюды студийцев, В.Э. Мейерхольд говорил о необходимости актерской техники, без которой нельзя справиться с задачами пантомимы или этюда.

Он придавал большое значение умению обращаться с предметами на сцене, советовал учиться этому у французских жонглеров XVII–XVIII вв., великолепных актеров, обладающих совершенной техникой. В.Э. Мейерхольд много внимания уделял работе с воображаемыми предметами. Он был большим выдумщиком в комедийных ситуациях, но если они вызывали возражения, мог легко отказаться от выдумок. В.Э. Мейерхольд много работал над массовыми этюдами-пантомимами. Ставил их как режиссер и сам участвовал в них. Руководители совместного класса В.Э. Мейерхольд и В.Н. Соловьев добивались на уроках развития мастерства в движениях, согласованных с конкретной сценической площадкой. На занятиях актер-

ского мастерства изучались различные приемы усиления игры, пользование двумя планами (сценой и просцениумом). Развитие сюжета связывалось с наличием тех или иных предметов на сцене. Разрабатывались различные формы парада. В мизансценах стремились к геометрическому рисунку. Большие и малые занавесы, ширмы и транспаранты, тюли – все это рассматривалось как средство театральной выразительности, как способ акцентировки игры главных действующих лиц в движениях и диалогах. В.Э. Мейерхольд стремился воспитать актеров нового театра, опирающихся на странные традиции народного площадного театра. По мнению К. Рудницкого, питомцы В.Э. Мейерхольда «осваивали технику работы актера в примитивных сценических условиях, в близком и непринужденном контакте с публикой. Они учились в заданном темпе и ритме управлять голосом, телом, движением. В идеале В.Э. Мейерхольд хотел бы сделать их виртуозами: самые простые навыки отработать до блеска, до автоматизма. Никакого священнодействия, никаких тайн! Профессионализм комедиантов, проворных, искусных, ловких, всегда готовых выполнять любое задание режиссера, – вот чего он добивался» [6, с. 194-195].

Среди его педагогических заданий особенно любимыми были импровизации на музыкальные темы. Он добивался от студийцев легкой и вольной импровизации и требовал, чтобы исполнение этюдов не было зафиксированным, а как бы исполнялось впервые, импровизационно.

В занятиях студийцев значительное место занимала музыка. В.Э. Мейерхольд учил ощущать музыку как фон и как можно больше времени уделять фантазированию на тему музыки.

В пантомимах и этюдах В.Э. Мейерхольд стремился к тому, чтобы студийцы почувствовали природу и характер народных театров различных стран и эпох, простоту, сердечность, заразительность приемов площадного театра. Его целью было научить виртуозному владению предметами, деталями костюма, повадками, характерными для разных персонажей. В репертуаре учебных работ были «Саламанская пещера» М. Сервантеса, сцена мышеловки из «Гамлета»

У. Шекспира, сцена сумасшествия Офелии и др.

Как видим, В.Э. Мейерхольд предлагал ученикам брать для актерской работы все и не бояться стрессовых ситуаций и событий, требующих от актера огромной внутренней напряженности. Довольно часто он водил студийцев в цирк, вместе с ними обсуждал работу клоунов, обращал внимание на простоту их поведения, сценическое обаяние, на то, что каждый клоун в совершенстве владеет каким-либо цирковым жанром – акробатикой, жонглированием либо разговорным жанром.

По свидетельству его ученицы А.В. Смирновой-Искандер, «Всеволод Эмильевич всегда и во всем ценил профессионализм. Он говорил, что в цирковом искусстве сразу видно работу. Видно, как человек владеет своим телом, аксессуарами... Любил жонглеров, без конца восхищался их мастерством» [6, с. 195].

12 февраля 1915 г. в студии на Бородинской состоялась вечер постановок студийцев. Программа была рассчитана на три отделения. В первом отделении была показана интермедия М. Сервантеса «Саламанская пещера». Второе и третье было отдано этюдам и пантомимам. В показе были представлены разностилевые и разножанровые работы: «Уличные фокусники», «Две Смеральдины и Панталоне», «Арлекин – продавец палочных ударов», «Три апельсина», «Две корзины», этюд в стиле сентиментальных историй XVII в. «О паже, верном своему господину», пантомимы на тему «Гамлета». Таким образом, были представлены: испанский, итальянский, французский, английский, китайский театры и русский балаган. В представлении участвовал тридцать один исполнитель – «комедианты студии».

Зрительный зал представлял собой полукруг из стульев с двумя боковыми проходами и одним посередине, вовлеченными в действие. Эстрада была задрапирована белой шелковой занавесью с изображением маски, от нее в зал вели две боковые ступеньки. Просцениум представлял часть пола, покрытый полукругом синим сукном. Все участники вечера были одеты в одну и ту же «прозодежду». У мужчин были темно-малиновые цвета костюмов, с лиловой или голубой расцветкой и оранжевым поясом. У женщин –

темно-лиловый костюм с малиновым поясом и повязкой на руках. Импровизация понималась как свободное комбинирование определенных сценических приемов и положений, заранее подготовленных. В показе использовалась музыка В.А. Моцарта, Ж.Ф. Рамо. Все номера шли под аккомпанемент рояля. Каждый этюд или пантомима имели свои трюки и шутки, свойственные данной форме театра. Одни разыгрывались на сцене, другие на просцениуме. Вечер был повторен еще дважды, но отзыв о работе студии был неоднозначен. А.А. Блоку, присутствующему на вечере, показ не понравился. Актер Андрей Петровский отметил «непоставленные голоса и нечеткость дикции». В.Э. Мейерхольд не только пытался защитить свои идеи, но и винил себя за неудачи показа: не надо было выставлять учебные работы, эксперименты на зрителя. К концу 1915 г. студия прекратила существование в силу обстоятельств внутренних и внешних – шла война.

Сам В.Э. Мейерхольд не был удовлетворен своей педагогической работой. Ему неинтересно было заниматься азбучными истинами с неопытными студийцами. Он мечтал о своем театре, и эксперименты студии переносил в свои спектакли. Он считал, что воспитание актера и режиссера должно происходить только при театре. Все студийцы присутствовали на его репетициях и участвовали в массовых сценах и спектаклях. Он повторял студийцам два пушкинских тезиса: театр условен и театр народен, – это можно отнести ко всей русской классике. Студия на Бородинской была лабораторией поиска метода актерской игры. Беседа была одной из важнейших форм его общения со студийцами, в основном о проблемах театра в соответствии с поиском новых форм и методов. Он считал, что нужно изучать старинный театр не ради возрождения старых форм, а в качестве источника для создания нового театра на основе подлинно театральных традиций прошлого. Новый актер должен обладать всеми знаниями и навыками, которыми владели актеры былых лет. «Я думаю, – утверждает он, – что высококвалифицированный актер определяется на той ступени, где он может одинаково овладеть и планом трагическим, и планом комическим, – и, конечно, тот актер делает ошибку, кто не бросается ни туда, ни

сюда» [1, с. 272]. Идеальным он видит такого актера, «который слышит и видит образ».

В первые годы революции В.Э. Мейерхольд один из первых режиссеров провозгласил своей основной задачей – создание политически действенного театра, тесным образом связанного с современностью.

Постановка «Мистерии-Буфф» В.В. Маяковского была важным этапом в создании театра открыто тенденциозного, агитационного, политического. В спектакле «Зори» Э. Верхарна, поставленного к третьей годовщине революции, В.Э. Мейерхольд стремился к намеренному разрушению привычной коробки-сцены, к такой организации сценического пространства, которая помогла бы более тесному контакту актера и зрителя.

«Стремление к решительной ломке старого, традиционного театра приводило к неустанным поискам разнообразных и неожиданных выразительных средств, к отказу от сцены-коробки, к введению в действие различных движущих механизмов, кино, радио, сложной современной машинерии, к использованию обнаженных конструкций взамен писаных декораций и т. п.

Следуя принципу, впервые открытому в постановке «Мистерии-Буфф», В.Э. Мейерхольд строил действие на различных контрастах патетики и буффонады, героики и сатиры. Используя приемы преувеличения порой откровенно гротескного построения образа, средства броской плакатной обрисовки, режиссер достигал большой силы воздействия» [1, с. 31].

В спектакле «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (1922) В.Э. Мейерхольд выдвигал экспериментальные задачи: демонстрацию внешнего актерского мастерства: использовались эксцентрика, цирковые трюки, акробатика. В спектакле торжествовала «биомеханика», которую В.Э. Мейерхольд в ту пору противопоставлял искусству переживания.

Оценивая высоко талант В.Э. Мейерхольда, его эксперименты во внешней технике, К.С. Станиславский приветствовал и принимал его открытия до тех пор, пока они помогают передаче в художественной форме «жизни человеческого духа». Когда же «физическая культура становится самоцелью в искусстве, когда она подавляет чувство, переживания, то становится ярым противником

новых прекрасных достижений» – утверждал К.С. Станиславский [2, с. 399].

В первой половине 20-х гг. XX в. В.Э. Мейерхольд ставил ряд спектаклей по классике: «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина (Театр ГИТИС – мастерская Вс. Мейерхольда, 1922), «Доходное место» (Театр революции, 1923), «Лес» (Театр им. Вс. Мейерхольда, 1924) А.Н. Островского.

«Лес» стал одним из самых известных спектаклей В.Э. Мейерхольда. Он вызвал полемику вокруг постановки не только экстравагантными трюками и зелеными париками. Перед юбилейным представлением «Леса» в 1934 г. во вступительной речи В.Э. Мейерхольд говорил: «Мы политически заострили установку Островского. В пьесе противопоставление двух лагерей. Мы подчеркнули это противопоставление» [7].

Наряду с социальной сатирой в спектакле заявлена стихия русской народной игры. Наиболее мощно это проявлялось в сцене объяснения Аксюши и Петра на гигантских качелях.

Новым этапом творческих поисков В.Э. Мейерхольда является постановка «Ревизора» Н.В. Гоголя в 1926 г.

Каждая деталь в спектакле «Ревизор» оказывалась включенной в точнейшую и тщательным образом проработанную ритмическую канву, что привело В.Э. Мейерхольда далее к определению направления своей работы как «музыкального реализма» [8, с. 44].

Спектакль изобилует яркими образными мизансценами, например «Шествие» – подвыпивший Хлестаков идвигающиеся за ним, повторяя его движения, вереница чиновников, игра света, игра с вещью.

В.Э. Мейерхольд работал над постановкой, изучив все варианты пьесы со всеми купюрами, вымарываемыми цензурой. В процессе читок и последующих репетиций был возвращен фрагмент, в котором городничиха рассказывает дочери о поручике, проникшем к ней в дом в куле с перепелками. В первый монолог голодного Хлестакова был введен рассказ о карточной игре из «Игроков», в сцене вранья о красоте влюбившейся в него графини добавлена реплика Кочкарева из «Женитьбы» о носе, белизне лица и т. д.

Были введены новые персонажи: заезжий офицер, полумойка, голубой гусар – вздыхатель Анны Андреевны, кадет, влюб-

ленный в Марью Антоновну, Авдотья и Парашка, прислуга в дома городничего, военные и штатские поклонники городничего, сыщик и курьер, полицейский кнут, супруги Погоняевы и супруги Мацапур (из ранних вариантов пьесы). В режиссерской экспликации спектакля «Ревизор» В.Э. Мейерхольд отметил, что «трудность этого спектакля состоит в том, что этот спектакль, как и все пьесы такого порядка, идет главным образом на актера, а не на режиссера... Надо так оборудовать сцену, чтоб на ней легко игралось» [7, с. 108]. Режиссер озабочен тем, как пьесу с чудовищной нагрузкой текста сыграть как серьезный спектакль, сохранив стремительность водевиля.

Он ставит следующую педагогическую задачу: «Сыграть текст так, чтобы он не загрузил спектакля на большое количество часов» [9, с. 110]. Для этого В.Э. Мейерхольд запретил делать широкие планы, а действующих лиц предложил поместить на тесную сцену «в пять квадратных аршин». Так, например, 1 и 2 явления, когда городничий сообщает о письме, все вызванные чиновники сидят на одном диване, тесно, перед диваном стол красного дерева с полированной поверхностью, видны только лица и руки над столом, под столом – ноги, что дало возможность игре мимики и рук стать самодовлеющей.

В.Э. Мейерхольд заостряет внимание на трактовке образов Добчинского и Бобчинского, занятых очень серьезным делом: подсматривать, подслушивать, собирать сплетни. Это отнюдь не водевильные персонажи, как их часто играют.

Каждая сцена подробно и интересно решена режиссером, включая последнюю «немую сцену», куда он вводит семь жандармов из дверей, появившихся и застывших манекенов,двигающихся на канатах к центру.

В беседе с актерами на одной из репетиций В.Э. Мейерхольд предлагает тщательную разработку каждого характера пьесы. Исполнителю роли Осипова (Н.И. Боголюбову) он предлагает играть его молодым, но постариковски мудрым. «Он опустил. Он нечистоплотен в силу необходимости – всем задолжали, все заложено. Все время с Хлестаковым путается. Я думаю, что он все-таки вор. Он вечно голоден, а когда не кормят, остается воровать... До прихода Хлестакова он ест и потому все следы замечает. У него

узелочек, мешочек, он туда хлеб и все пряпывает от Хлестакова» [7, с. 120].

М.И. Бабановой, исполняющей роль Марьи Антоновны, В.Э. Мейерхольд предлагает отказаться от демонстрации сентиментальной барышни 1830-х гг., а подчеркнуть ее развратность. Мать страшно развратна и «наставляет рога» городничему за милую душу. Дочка это воспринимает. Они переодеваются, прельщаются. «В costume, в переодевании, во всем надо быть очень пристрастными, беспредельно непристойными», – указывает режиссер [7, с. 122].

Прежде, чем приступить в работе над ролью, актер должен разобраться, что это за ампула. А разобраться он в этом сможет, лишь усвоив, что это за жанр пьесы, которую ставит режиссер. В.Э. Мейерхольд ставил «Ревизора» на новых основах, отмечая гротеск, водевиль, на основе реализма, к которому подошел через стихию музыки. В докладе о «Ревизоре» в 1927 г. он говорил: «Мы увидели, что компоновать спектакль нужно по всем правилам оркестровой композиции, что партия актера каждого в отдельности еще не звучит, нужно обязательно ее вернуть 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, и актера, и свет, и движения, и даже вещь, которая попадает на сцену» [7, с. 140].

В области актерской техники он требует преодоления «шутки, свойственных театру» в плане подлинного реализма. В.Э. Мейерхольд призывает актеров представлять на сцене только то, что может зазвучать как подлинная правда. «Я обращаю внимание актеров, – говорит он, – главным образом на ту правду, которую надо искать в себе, выводить из своих наблюдений и переносить на «экран», переносить только то, что действительно звучит правдой для коллективного мнения. И вот этот прием игры с очень скупым выбором жестов, с выбором улыбок, с выбором ракурсов, только таких, которые могли бы быть отпечатаны на очень чувствительной пленке киноаппарата – только это нами выбиралось» [7, с. 142].

В процессе подготовки спектакля В.Э. Мейерхольд обращал пристальное вни-

мание на пластическую, ритмическую сторону спектакля, на культуру слова.

Поражает глубокая работа режиссера над формированием замысла не только «Ревизора», но и «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Постановка пьес классического репертуара на сцене нашего театра, – говорил В.Э. Мейерхольд о постановке «Горе уму» в 1928 г., – имеет задачей ознакомить широкие зрительские массы с лучшими произведениями русской драматургии, предоставить актерам блестящий материал для игры, на котором они могут шлифовать свое мастерство и, пробивая толщу ложной «традиции», дать этим произведениям новое толкование, более близкое к подлинному замыслу, и второе и вместе с тем продиктованное требованиями новой эпохи» [10].

А ведь как раз классика в интерпретации В.Э. Мейерхольда подвергалась суровой критике. Обвинения в формалистическом искажении классических пьес предьявлялись мастеру с 1937–1938 гг. в дни разгрома ГосТИМа (Государственного театра им. Вс. Мейерхольда).

Но В.Э. Мейерхольд, великий ниспровергатель и экспериментатор, в своих обращениях к классике выступает как прирожденный и пронзительный наследник тех духовных и художественных исканий, которыми жила русская культура в свой «золотой век» в самых высоких своих проявлениях – от А.С. Пушкина и А.С. Грибоедова до П.И. Чайковского и А.П. Чехова [11].

И с этим нельзя не согласиться, перечитывая стенограммы репетиций Мастера, его экспликации к спектаклям, дневниковой записи.

Глубокое изучение творческого наследия В.Э. Мейерхольда позволяет понять, что для великого режиссера форма спектакля никогда не была первоисточником замысла. Его оригинальные трактовки основывались на глубоком вскрытии содержания пьесы, знакомства с творчеством автора, эпохой, энциклопедических знаниях истории мирового театра [12]. И этому нужно учиться у В.Э. Мейерхольда современным сценическим деятелям: актерам и режиссерам.

1. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. 1917–1939. М., 1968.

2. *Станиславский К.С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.
3. *Полищук В.* Книга актерского искусства. Всеволод Мейерхольд. М., 2010.
4. *Варламова Л.П.* В Александрийском театре: режиссура Мейерхольда и тенденции актерского искусства начала XX века // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998.
5. *Мейерхольд В.Э.* Лекции 1918–1919. М., 2000.
6. *Рудницкий К.* Мейерхольд. М., 1981.
7. *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1968.
8. *Кухта Е.А.* «Ревизор» Мейерхольда: к вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: сборник статей. СПб., 2002.
9. *Горбунов Е.Н.* Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока». М., 2002.
10. *Рошаль Л.* Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд. Двойной портрет на фоне эпохи. М., 2007.
11. Мейерхольд репетирует: в 2 т. / сост. и автор коммент. М.М. Ситковецкая. М., 1993. Т. 1. Спектакли 20-х гг.
12. *Сазонова В.А.* Экспериментальные поиски театральной педагогики В.Э. Мейерхольда (1905–1919 гг.) // Научный вестник. Тамбов, 2005. Вып. 2.

1. *Meyerkholt'd V.E.* Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. Ch. 2. 1917–1939. M., 1968.

Поступила в редакцию 7.09.2015 г.

UDC 792.027

V.E. MEYERHOLD AND HIS THEATRE HERITAGE

Valentina Aleksandrovna SAZONOVA, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Candidate of Studies of Art, Professor, Honoured Worker of Culture of Russian Federation, Research Adviser of "Acting Art" Speciality, e-mail: iscusstvo_tgy@mail.ru

The producer's experiments of the outstanding master of native stage art of Всеволод Emilevich Meyerhold in the sphere of theatre and pedagogy are considered. The specific peculiarities of master's producing, innovation and his searching in work with actors, search of expressiveness in acting technique are revealed. The process of becoming of creative individuality of V.E. Meyerhold: intolerance to dullness, constant search in students' years, passion of methods K.S. Stanislavsky and his refusal of "naturalistic" theatre, rebel against his teacher and starting his own creative works, passion of symbolism, antiquity, area folk theatre. Experimental search of theatre pedagogy on Povarskaya were aimed at maximum revealing of acting technique and at space-plastic decision of performance. It is marked, that not only posed aims, work at form of performance were important for V.E. Meyerhold but first of all up-bringing of intellectually-developed actor – personality. The reasons of closing the studio at Povarskaya: discrepancy of poor acting technique of young studio actors to brilliant fantasy of producing of V.E. Meyerhold. The peculiarities of understanding by master of grotesque and its practical application in work with performance "Valaganchic" (Booth) in the theatre of V.F. Kommisarzhenskaya; the views of producing conditional theatre which let to develop the imagination of the spectator, "enlightened feeling of life". Studio at Borodinskaya – new stage of creative experiments of the director, in the sphere of theatre forms, methods of acting and acting technique, studying the method and nature of national theatres of different countries and epochs. The special attention is paid to work art classics: producing searches and drama composition of "The Government Inspector". The carefulness of development of every character of the play, the acquirement of the accordance of truth of life observations to scenic is marked.

Key words: director; theatre-studio; antiquity; experimental laboratory; conditional theatre; grotesque; method of acting of games; improvisation; biomechanics; director's concept.