

Научная статья

УДК 792.027 + 792.05(470)“19” + 7.036.45 + 7.01 + 7.07:929 Мейерхольд + 7.071.2

DOI 10.15826/izv1.2024.30.3.052

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД: АВАНГАРДИСТ И РЕФОРМАТОР ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Наталья Борисовна Кириллова

Уральский федеральный университет,

Екатеринбург, Россия,

urfo@bk.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-9187-7080>

А н н о т а ц и я. Объект исследования в данной статье — творчество выдающегося деятеля отечественной театральной культуры Всеволода Эмильевича Мейерхольда, 150-летие со дня рождения которого отмечается в 2024 г. Актер и режиссер, педагог и теоретик, он оставил неизгладимый след в истории театрального искусства XX в., поиски и открытия которого стали достоянием не только российской, но и мировой художественной культуры. Рассматривая проблемы эволюции творчества Мейерхольда (от эстетики символизма до театра социальной маски и синтетического театра), автор акцентирует внимание на различных явлениях его художественного наследия, одни из них так и остались экспериментами, а другие послужили основой развития новой театральной системы.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Мейерхольд; культура Серебряного века; авангард; эстетика символизма; выразительность маски; условный театр; ТИМ; синтетический театр; биомеханика; театр социальной маски

VSEVOLOD MEYERHOLD: AVANT-GARDE AND REFORMER OF THEATRICAL CULTURE

Natalia B. Kirillova

*Ural Federal University,
Ekaterinburg, Russia,*

urfo@bk.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-9187-7080>

Abstract. The object of the research in this article is the work of an outstanding figure of Russian theatrical culture Vsevolod Emilevich Meyerhold, whose 150th birthday is celebrated in 2024. An actor and director, teacher and theorist, he left an indelible mark on the history of theatrical art of the XX century, the search and discovery of which became the property of not only Russian, but also world artistic culture. Considering the problems of the evolution of Meyerhold's work (from the aesthetics of symbolism to the theater of the social mask and synthetic theater), the author focuses on those phenomena of his artistic heritage, some of which remained experiments, while others served as the basis for the development of a new theatrical system.

Key words: Meyerhold; culture of the Silver Age; avant-garde; aesthetics of symbolism; expressiveness of the mask; conditional theater; TIM; synthetic theater; biomechanics; theater of the social mask

Введение

Писать о Мейерхольде необычайно трудно: он слишком велик в связи с многообразием своего таланта и парадоксален в потенциале творческих устремлений. Споры вокруг его личности не утихают и по сей день. Не случайно К. Рудницкий отметил, что «исследователь творчества Мейерхольда вынужден пробивать себе путь сквозь кричащую разногласию мнений, сопоставлять подчас совершенно несовместимые — полные негодования или, наоборот, необузданно восторженные отзывы, — чтобы понять, что в действительности представлял собой тот или иной спектакль» [Рудницкий, 1969, с. 5]. И в конечном итоге ответить на вопрос: кто такой Мейерхольд?

По свидетельству многих современников, он поражал не только своим актерским и режиссерским мастерством, но и экстравагантными поступками. Так, немец по рождению, он после окончания в 1895 г. пензенской гимназии принял православие, сменил имя Карл Казимир Теодор на Всеволод и фамилию стал писать не по-немецки «Мейергольд», а «Мейерхольд». По окончании Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (руководитель драматического отделения В. Немирович-Данченко) он был принят в труппу Художественного театра одновременно с Ольгой Книппер и Иваном Москвиным. Прекрасный актер, талант которого ценил К. Станиславский, он сыграл знаковые роли в первых спектаклях МХТ: Василия Шуйского («Царь Федор Иоаннович»), Грозного («Смерть Иоанна Грозного»), Треплева («Чайка»), Тузенбаха («Три

сестры») и др. Однако, пройдя школу «психологического театра», Мейерхольд не принял принципов эстетики Станиславского и ушел из МХТ.

Эпоха Серебряного века в России способствовала развитию творческой личности, реализации ее фантазий и экспериментов. Достаточно вспомнить новации художников «Мира искусства», режиссеров Евгения Вахтангова, Николая Евреинова, Александра Таирова и др. Мейерхольд с 1902 по 1904 г. в поисках «своего» театра работал режиссером в провинции. В Херсоне он вместе с А. Кошеверовым организовал труппу драматических актеров, которые под его руководством играли пьесы драматургов-новаторов: Г. Гауптмана, Г. Ибсена, А. Чехова, М. Горького. Его творческие взгляды в этот период близки к эстетике символизма. В 1905 г., после возвращения Мейерхольда в Москву, К. Станиславский приглашает его режиссером в Театр-студию на Поварской. Мейерхольд взялся за постановку пьесы «Смерть Тентажиля» модного в те годы в России М. Метерлинка, но учитель забраковал его эксперимент и закрыл студию. Этот факт для исследователей стал свидетельством несовместимости творческих исканий В. Мейерхольда и театральных принципов К. Станиславского [Февральский].

По приглашению великой русской актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской, увлеченной идеями «условного театра», Мейерхольд в 1906 г. становится главным режиссером в ее театре. Именно здесь, в Санкт-Петербурге, он осуществляет свои дерзкие, по сути, революционные идеи реорганизации сценического искусства.

Поиски и открытия «условного театра»

Выявляя главную особенность творчества Всеволода Мейерхольда, его талантливый ученик С. Эйзенштейн называет своего мастера «революционером», «диалектиком», «последним носителем настоящего Театра — Театра вековой традиции», «величайшим актером» [Эйзенштейн, 1997, с. 301–302]. А.Т. Злотникова в своем исследовании констатирует, что «Мейерхольд — блистательная в художественном и интеллектуальном плане, но трагическая в политическом плане фигура отечественной культуры, — был изначально “настроен” на революцию... Революционность Мейерхольда, а именно она стала главным признаком этой личности в мировой культуре, заключалась не в ниспровержении... но в позитивной готовности к переменам и способности совершать их, не теряя себя, а находя новые художественные решения» [Злотникова, с. 9–10].

Так, в Театре В. Комиссаржевской Мейерхольд вводит в сценическую эстетику стихию масок. Прочитав пьесу Александра Блока «Балаганчик» (1906), он увидел в ней новые идеи и смелые замыслы, хотя ее сценическая интерпретация стала неожиданной для русской театральной общественности начала XX в. Маски итальянской комедии дель арте (Арлекин, Коломбина, Пьеро), введенные в спектакль, позволили режиссеру использовать все многообразие возможностей этой народной традиции. Главным в спектакле было не слово, а выразительность пластики. Именно на движении, на резкой смене ритма, на ироническом

осмыслении происходящего и был построен мейерхольдовский «Балаганчик» [Кириллова, с. 129].

В лирико-символистской драме Блока была раскрыта идея двойственности жизни. Видимый, окружающий человека мир пошл и лицемерен. Однако многие его явления полны иного, иносказательного смысла. Поэтому все обманчиво и противоестественно: обычные люди — марионетки, а кукольные персонажи (Пьеро, Арлекин) наделены подлинно человеческими чувствами; поэтическая даль оказывается нарисованной на бумаге, а идеальная возлюбленная (Коломбина) оборачивается Смертью. Крушение иллюзий порождает иронию, в результате чего действительность обретает черты гротеска — эта идея стала основой режиссерской интерпретации пьесы Блока [Там же, с. 130].

Художник Николай Сапунов разместил на сцене маленький театрик с поднимающимся кверху занавесом. Когда занавес поднимался, зрители видели в глубине сцены, посередине, окно. Параллельно рампе стоял стол. Спектакль, как и пьеса Блока, начинался с откровенно пародийной сцены: за этим длинным столом, покрытым черным сукном, свисающим до пола, восседали мистики, так что публике видны были только головы, плечи и руки. Входила Коломбина, увидев которую, мистики возвещали, что пришла сама Смерть, на что Пьеро им возражал: «Господа! Вы ошибаетесь, это Коломбина — моя невеста!..» Из-под стола выскакивал Арлекин. Разыгрывалась небольшая «арлекинада» — почти бессловесная пантомима на сюжет традиционного любовного треугольника комедии масок: Пьеро — Коломбина — Арлекин. Сцена завершалась тем, что Коломбина уходила с Арлекино, а покинутый Пьеро (его играл сам Мейерхольд) оставался лежать на полу, как сломанная кукла [Встречи с Мейерхольдом, с. 40].

Раздавались мрачные звуки барабана. Пьеро-Мейерхольд приподнимался, смотрел на публику в упор и произносил короткий монолог, завершавшийся вопросом: «Что делать?... Мне очень грустно. А вам смешно?...» И, вынув из кармана дудочку, принимался наигрывать наивную мелодию отвергнутого, неценного сердца [Там же, с. 41]. Образ Пьеро, тема которого была «сквозной» в спектакле, стал одной из лучших сценических ролей Мейерхольда. Сохранился графический портрет работы художника Н. Ульянова 1908 г.: Пьеро-Мейерхольд как бы лежит на круглом блюде — накрахмаленном белом воротнике...

Спектакль «Балаганчик» вызвал противоречивую реакцию. Г. Чулков, по инициативе которого поэт написал пьесу, вспоминал позднее, что «...никогда, ни до, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром аплодисментов смешались с криками и воплями...» (цит. по: [Блок, с. 796]). С Мейерхольдом, как родоначальником теории и практики «условного театра», спорили не только критики, но и авторитетные режиссеры. К примеру, Н. Евреинов, который называет коллегу «самонадеянным реформатором» [Евреинов, с. 332], не принял саму идею мейерхольдовского «режиссерского театра», тип которого разрушает традиции «актерского театра». По его мнению, «...у актеров была отнята всякая свобода, и они являлись послушными куклами в руках полновластного

режиссера, который лишал их даже права чувствовать и жить по-человечески» [Евреинов, с. 337].

Контраст между спектаклем, поставленным в Театре В. Комиссаржевской, и опытом Мейерхольда у Станиславского был разителен, в результате чего публика и критика оказались обескуражены. Не каждый смог понять, что в «Балаганчике» через традиции комедии дель арте Мейерхольд стремительно прорывался в неизвестное будущее сценического искусства. Это понял Александр Блок, он высоко оценил спектакль, посвятив свою пьесу «Балаганчик» Вс. Мейерхольду [Блок, с. 649].

На сцене Театра В. Комиссаржевской впервые произошло дерзкое и откровенное обнажение театральной условности. В течение 1906–1908 гг. Мейерхольд повторял этот эксперимент в других своих спектаклях: «Сестра Беатрис» и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Жизнь человека» Л. Андреева. Будучи ярким представителем театрального авангарда, Мейерхольд в этих постановках стремился создать новые формы синтетического театра, где соединились бы в художественный образ все виды искусства, включая музыку.

Следующим шагом в овладении возможностями сценической условности и в становлении режиссерского метода В. Мейерхольда стала пантомима «Шарф Коломбины». «В этом полустудийном спектакле, — отмечает В. Щербаков, — эстетические открытия “Балаганчика” зазвучали в собранном, синтетическом виде, прозрения и предощущения 1906 г. обрели стройность системы» [Щербаков, с. 61]. Поставлена пантомима была в 1910 г. на сцене «Дома интермедий», который стал своеобразной попыткой режиссера реализовать идею создания русского кабаре — импровизированного музыкально-драматического представления. В этом также заключалась мейерхольдовская революция в театре. В отличие от «большого театра» кабаре было свободно от сценических правил, от груза традиций, оно не подчинялось существующим эстетическим канонам, без натуг и усилий принимало любые опыты, само было основой и средой для проб и исканий.

«Тут была какая-то любопытная идея, даже не идея, а какой-то неопределенный намек на новую театральную форму», — писал известный театральный критик А. Кугель, скептически относящийся к новаторским поискам Вс. Мейерхольда (цит. по: [Тихвинская, с. 119]). Однако Мейерхольду кабаре представлялось, пожалуй, единственным местом, где публика могла добровольно, по собственному желанию «поиграть» в театр, где взрослые зрители готовы были вновь стать детьми и радостно откликнуться на попытки вовлечь их в театрализованное действие.

Художественным руководителем и главным режиссером «Дома интермедий» был Доктор Дапертутто (этот псевдоним Мейерхольд взял у персонажа романтической новеллы Э. Гофмана «Приключения в ночь под Новый год»). В поисках нового театрального языка и художественного образа Мейерхольд обратился к истории достижений сценического искусства прошлых эпох. Так, начиная с его студийных опытов, итальянская маска в России Серебряного века начинает соединяться с гоголевской и гофмановской эстетикой карикатурно-гротескных, амбивалентных в своей духовной сути действующих лиц. Более того, Мейерхольд

ставит перед собой задачу выразить все — и текст, и подтекст — через движение и музыку, что он с блеском решает в своих спектаклях-пантомимах, первыми из которых стали «Балаганчик» А. Блока и «Шарф Коломбины» А. Шницлера. Причем «Шарф Коломбины» еще более резко рвал с натуралистическим театром. Вместо сценического действия, построенного на «жизненном правдоподобию», актерам предлагалась иная пластика, особый синтетический стиль представления, опирающийся на забытую технику средневековых комедиантов — мимов, шутов, жонглеров. По мнению Л. Тихвинской, «ему виделся на театре не актер, рабски копирующий героев современных пьес, опутанных бытом, а лицедей, творец своего ремесла, блестяще владеющий техникой, свободно и прихотливо, лишь по собственному почину играющий формами искусства и жизни» [Тихвинская, с. 122].

Мироощущение Мейерхольда в первом десятилетии XX в. в чем-то близко к творчеству немецкого романтика Э. Гофмана с его «трагической коллизией взаимоотношений духовного бытия художника и пошлой действительности, призрачный выход из которой могла дать только магия искусства, приправленная изрядной долей иронии...» [Щербаков, с. 64].

Мейерхольд определил жанр пантомимы «Шарф Коломбины» как «трагический балаган». И действительно, здесь можно было увидеть едва ли не все приемы народного театра, в возрождении которого ощущали острую потребность художники начала XX в.: маска, язык пластики и музыкальных ритмов, разрушение рампы и др. Причем слово «балаган» вызывало у Мейерхольда буквально эйфорию, а возмущенные критики, часто нападавшие на режиссера, называли его постановки «балаганом», т. е. термином, по их мнению, оскорбительным для драматического спектакля. Однако, как свидетельствуют источники, Мейерхольд неизменно давал гордый ответ своим оппонентам, что данное обвинение он принимает с радостью и благодарностью как лучшую из похвал [Встречи с Мейерхольдом].

Режиссер не раз обращался к теоретическому анализу скоморошьего искусства балагана. Ему посвящена самая интересная глава книги «О театре» [Мейерхольд, 1913]. «Балаган» — это название и его статьи, написанной совместно с Юрием Бонди для второго номера журнала «Любовь к трем апельсинам» [Мейерхольд, 1914]. «Балаган вечен, — утверждал Мейерхольд, — его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму» [Мейерхольд, 1968, с. 223].

Вот почему изучению синтетической техники итальянской комедии масок, ее творческому применению в своих работах Мейерхольд отдал несколько лет режиссерской и педагогической деятельности. Основой мейерхольдовской системы воспитания актера, как было отмечено, стали традиции народного театра, пантомимы, где актер — в большей мере лицедей, мим, гимнаст, нежели драматический актер. А маска в театральной системе Мейерхольда выходит на первый план, становится важным элементом «нового» сценического языка и многозначным понятием.

В дореволюционном творчестве режиссера есть спектакль, где тема маски приобрела глубокий философский смысл. Это интерпретация драмы М. Лермонтова «Маскарад». Спектакль был поставлен на сцене Александринского театра (1917).

«Маскарад» появился уже после триумфального успеха таких его спектаклей, как «Дон Жуан» Мольера, «Стойкий принц» Кальдерона, «Пигмалион» Б. Шоу, «Гроза» А. Островского и других постановок 1910-х гг. на сцене Александринки и Мариинского театров. Работая в императорских театрах столицы, Мейерхольд ставил перед собой задачу — возродить формы классического театра, обогащая его сценическую культуру эффектными приемами, используя совершенство движения, пластики, остроту мизансцены, изысканность цвета и освещения. В таком же ключе был поставлен и лермонтовский «Маскарад» (сохранились сценографические записи этого спектакля, возобновленного режиссером в советский период).

«Работы по постановке “Маскарада”, — писал Н. Евреинов, — заняли свыше четырех лет... Бьющая в глаза роскошь этой постановки заставила некоторых критиков определить данный спектакль как “яркое выражение царского режима”» [Евреинов, с. 344]. Однако восприятие мейерхольдовской постановки публикой свидетельствовало об ином.

По воспоминаниям современников, само начало спектакля, когда перед зрителями открывается зловещий интерьер игорного дома, воспринималось как тревожное предзнаменование (тем более что премьера состоялась 25 февраля 1917 г., когда Февральская революция шла уже полным ходом и на улицах Петрограда стреляли). «Красно-лилово-черные ширмы сжимали пространство сцены. Справа от ее центра за столом, накрытым зеленым сукном, сидели и стояли игроки. Их обволакивали клубы табачного дыма. Вся первая картина спектакля, овеянная мрачными предчувствиями, азартом игры, была проникнута какой-то чертовщиной... <...> После столь мрачной картины действие ввергалось в яркую и многоцветную карнавальную стихию. На авансцене разыгрывалась изящная пантомима маскарадного флирта с поклонами, приставаниями, ускользаниями, кокетством и баловством. Раздавались громкие повелительные звуки кадрили... <...> Светились канделябры со множеством свечей, а в глубине сцены высилось огромное зеркало в золотой раме...» [Рудницкий, 1990, с. 169–171].

Круговая панорама маскарада только под конец картины перерезалась мощным движением, параллельным линии рампы. Слева открывалась огромная дверь. В ней возникала фигура Неизвестного. На нем было черное домино, белая жуткая маска с птичьим клювом, из-под которой спускалось длинное черное кружево, закрывавшее грудь, плечи и спину. Этот страшный образ, найденный постановщиком и художником А. Головиным среди масок старинного венецианского карнавала, выходил на подмостки в музыкальной паузе. Неизвестный подходил к Арбенину и произносил: «Несчастье с Вами будет в эту ночь!...» Эта зловещая фраза раздавалась посреди остановившегося маскарада, прекратившегося движения, умолкшей музыки. Вся сцена была в этот миг мертва и безгласна. Предвестья беды множились. Они сопровождали движение этой драмы, накапливаясь и сливаясь в один, бесконечно усиливающийся мотив обреченности не только главных героев, но и всей старой жизни в ее многоцветной маскарадной иллюзорности. В «Маскараде» большую роль играет музыка. Более того, композиция спектакля выстроена в нетипичной для драматического представления форме,

которая являла собой десять картин, т. е. в форме сюиты как жанра музыкального искусства [Лесакова, с. 237].

В этом последнем предреволюционном спектакле Вс. Мейерхольда маски, которые были основой его творчества, начиная с «Балаганчика», наполнились новым содержанием. Если раньше они взывали к веселью простонародных забав, то в «Маскараде», благодаря музыке Александра Глазунова, стали символом двусмысленности и краха современного бытия. О пережитом эмоциональном шоке после просмотра спектакля, который круто изменил его жизнь, писал впоследствии С. Эйзенштейн [Эйзенштейн, 1964а, с. 97]. В «Маскараде», по словам К. Рудницкого, «призрачностью оказывалась сама реальность, а взгляд на нее режиссера-поэта был жестким и трезвым» [Рудницкий, 1981, с. 225]. Именно в этом спектакле-реквиеме Мейерхольда маска становится социальным символомходящей эпохи.

От театра социальной маски к синтетическому театру

Значение открытия социальной маски для постреволюционного периода творчества Всеволода Мейерхольда трудно переоценить, ибо все спектакли созданного им театра 1920–1930-х гг. строились во многом с учетом социального статуса маски. Ее приоритеты стали основой идейно-художественного содержания спектаклей, поставленных Мейерхольдом не только по пьесам современных авторов (В. Маяковского, Вс. Вишневского, Ю. Германа, Ю. Олеси, Н. Эрдмана, И. Сельвинского), но и по произведениям классиков (А. Грибоедова, Н. Гоголя, А. Островского, А. Дюма-сына и др.). Исследователь творчества Мейерхольда Б. Алперс писал, что маска для режиссера была «...кристаллизацией жизненного материала, окостенением социального типа, утерей им индивидуальных черт, присущих живому лицу, его предельной схематизацией и общностью. Она всегда противостояла характеру или низшей его ступени — жанровой фигуре» [Алперс, с. 39]. Формированию эстетики театра социальной маски способствовала и «био-механика» — педагогическая система Мейерхольда, ставшая основой его школы актерского мастерства.

Отметим, что после Октябрьской революции 1917 г. Мейерхольд — один из самых активных строителей нового советского театра. Он сотрудничает с театральным Советом, в 1920-м становится заведующим Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса, вступает в члены ВКП(б), активно работает с драматургами-новаторами. История советского театра фактически начинается со сценической интерпретации пьесы Владимира Маяковского «Мистерия-буфф» — поэтического гимна революции, постановку которой Мейерхольд осуществил дважды — в 1918 и в 1921 гг.

Эта постановка стала во всех отношениях событием выдающимся. Ничего подобного российская театральная сцена еще не видела. Необычно было все: рваный, «плакатный» текст, супрематические декорации Казимира Малевича, серые комбинезоны актеров вместо привычных костюмов, абсолютно новаторская

и потому непонятная режиссура (в этой пьесе Мейерхольд чуть ли не впервые в мировой театральной практике применил на сцене технику монтажа). Одну из центральных ролей, роль Человека просто, играл Маяковский, и играл превосходно. Спектакль стал программным явлением «левого искусства», своеобразным футуристическим манифестом формирующегося советского театра, который был рассчитан на нового зрителя — народную массу. Всемирному потоку (как в библейской легенде) поэт уподобил смывающую старый мир революцию, которая вобрала в себя «героическое, эпическое и сатирическое изображение эпохи». Такой яркий, плакатный, политический спектакль, местом действия которого стала вся Вселенная, мог поставить только Мейерхольд.

В 1920 г. в Москве под руководством Мейерхольда был создан новый советский театр «РСФСР-Первый», а с осени 1921 г. начали функционировать Государственные высшие режиссерские мастерские, где Мастер (именно здесь режиссер получил этот неофициальный титул) работал с группой своих учеников. Среди них — в будущем известные деятели советской театральной и экранной культуры: Мария Бабанова, Эраст Гарин, Михаил Жаров, Игорь Ильинский, Сергей Мартинсон, Зинаида Райх, Евгений Габрилович, Сергей Эйзенштейн, Николай Эрк, Сергей Юткевич и др.

Яркие, красочные, карнавалы-музыкальные мейерхольдовские спектакли первой половины 1920-х гг. по-своему отражали новое мироощущение советского общества после победы в Гражданской войне. В их основе — конструктивизм и биомеханика как главные средства выразительности театральной эстетики Мейерхольда. В 1923 г. был создан ТИМ — Театр имени Вс. Мейерхольда (с 1926 г. — ГосТИМ), который работал до 1938 г. Параллельно режиссер ставил спектакли в Театре Революции.

В период 1920-х гг. Мейерхольд прибегает к еще одному эксперименту — он начинает «кинофицировать» театр, т. е. вводит экран в структуру спектакля, чтобы отразить «пафос времени». Этот метод придумал А. Пиотровский — идеолог ТРАМа (Театра рабочей молодежи); его использовал в качестве «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейн, работая в 1922–1923 гг. в Театре Пролеткульта [Эйзенштейн, 1964б, с. 269–273].

Что касается Мейерхольда, то он влюбился в кинематограф еще в 1910-е гг. и даже поставил один из известных до революции фильмов «Портрет Дориана Грея» (1915) по О. Уайльду, где сыграл роль лорда Генри. В 1916 г. он снял картину «Сильный человек» по С. Пшибышевскому, а в 1917-м приступил к экранизации пьесы А. Блока «Роза и крест» (но проект не был осуществлен). В 1928 г. он вновь снимется в кино в фильме Я. Протазанова «Белый орел».

Кино для Мейерхольда было не только документом, внедряемым в структуру спектакля в агитационных целях, но и коллажем, элементом монтажа, способом «запечатлеть время». Так, в спектакле «Зори» (1920) прямо на сцене читается телеграмма о взятии Перекопа, а на заднике демонстрируется фрагмент из документального фильма; в политобозрении «Окно в деревню» (1927) экранный сюжет вступает в конфликт с происходящим на сцене. В этот период

Мейерхольд размышляет над тем, как соединить живого актера и экранное изображение. В спектакле «Земля дыбом» (1923), как отмечает К. Матвиенко, «Мейерхольд стремится не к агитке, а к экспрессионистскому спектаклю, где кино было средством создания “зрелища истории” и в то же время условно осмысленным приемом» [Матвиенко, с. 293]. В таком же ключе были поставлены спектакли «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка и «Доходное место» А. Островского.

Интересно прозвучал еще один спектакль по Островскому — «Лес» (1924), где пьеса разбивается монтажно на 33 эпизода, а надписи на экране довершают монтажную структуру спектакля [Там же, с. 299]. Более того, в «Лесе» Мейерхольд реализует философскую идею взаимоотношений искусства и реальности. Постановка «Леса», буквально насыщенного режиссерскими экспериментами, стала сенсацией. Спектакль, сюжет которого был переведен в «плоскость острой политической сатиры с ошеломляющей и веселой издевкой» [Алперс, с. 79], выдержал 1328 представлений и неизменно шел при переполненном зале. Не случайны и черты «чаплинизма» в Аркашке Счастливецеве, которого играет Игорь Ильинский. Они в спектакле нужны Мейерхольду прежде всего потому, что маска Чаплина родилась на улице и была необходима для понимания центрального образа, что подтверждает в своих мемуарах и сам актер [Ильинский].

Следы «кинофикации» есть и в других интерпретациях отечественной классики: спектаклях «Ревизор» (1926) по Н. Гоголю и «Горе уму» (1928) по А. Грибоедову. Правда, главным в них была не состыковка театра и кино, хотя в этих постановках отдельные сцены, как и в «Лесе», напоминали «кадры», — в них большую роль играла музыка, эстетика «музыкального реализма». Не случайно А. Гвоздев говорит о специфике театра Мейерхольда как «театра музыкальной драмы» [Гвоздев]. Эти спектакли продемонстрировали новый уровень мастерства режиссера, в творчестве которого зазвучали трагические мотивы. Главный акцент в «Горе уму» — крах идеализма. Нарядная, пышная эпоха «фамусовской» России оттесняла Чацкого все дальше и дальше — к безумию, а в финале спектакля «Ревизор» сходил с ума сам Городничий. Неудивительно, что почти каждая из перечисленных постановок Мейерхольда 1920-х гг. озадачивала публику и вызывала острую полемику на страницах газет и журналов.

«...Что случилось с Вс. Мейерхольдом? Чем вызвал он такое негодование и протест?..» — спрашивает в своей статье Михаил Чехов и находит разгадку. Она — в гениальности Мастера, его умении проникнуть в глубинную суть произведений классиков. Анализируя мейерхольдовского «Ревизора», М. Чехов констатирует: «...Он проник в содержание не “Ревизора”... а в содержание того мира образов, в который проникал сам Гоголь. И прав Мейерхольд, называя себя “автором спектакля”. Гоголь указал Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он сам жил... Мейерхольд проник к первоисточнику; он был очарован, взволнован, растерян; его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца, до последней черты... “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... Мейерхольд захотел сказать в одном спектакле все то, что Гоголь сказал и не сказал в течение всей своей творческой жизни...» [Чехов, с. 90–92].

Так великий актер Михаил Чехов доказал гениальность режиссуры Мейерхольда, основанной на изысканных средствах пластических обобщений, символов, знаков в соответствии с художественным стилем изображаемой эпохи и с целями театра «социальной маски».

В ином стиле — феерической комедии — поставлены Мейерхольдом спектакли «Клоп» (1929) с музыкой Дмитрия Шостаковича и «Баня» (1930) с музыкой Виссариона Шебалина. В их основе сатирические пьесы В. Маяковского с ярко выписанными социальными масками 1920-х гг. Объект сатиры в «Клопе» — воинствующее советское мещанство периода НЭПа, а в «Бане» — бюрократизм, подхалимство, узость мышления чиновничьего сословия новой советской эпохи. Социальный эффект этих сатирических спектаклей усилился благодаря оформлению сцены известными художниками: Александром Дейнекой, Александром Родченко и Кукрыниксами. Сарказм, ирония, злая сатира и в основе спектакля Мейерхольда «Мандат» (1928) по трагикомедии Николая Эрдмана. Все эти яркие, зрелищные спектакли объединяет ярость постановщиков, направленная против благополучия советского мещанско-чиновничьего середнячества, оживившегося в период строительства социализма.

Совсем в иной стилистике — в жанре музыкальной драмы Вс. Мейерхольд поставил спектакль «Дама с камелиями» (1934) по пьесе Александра Дюма-сына, структура которого напоминала композицию прославленного «Маскарада». И дело здесь не только в насыщении спектакля музыкой (в постановке прозвучало 47 музыкальных тем) композитора В. Шебалина, а в том, что построение спектакля основано на сложной смене музыкальных ритмов, по-особому воздействующих на зрительское восприятие [Лесакова, с. 238]. «Дама с камелиями», где главную женскую роль исполняла Зинаида Райх, волею режиссера и композитора на сцене превратилась «в стройную симфоническую партитуру» [Там же].

Стоит особо сказать о том, что в послужном списке В. Мейерхольда — восемь оперных спектаклей, им создана новая система построения оперы, которую он определяет как «музыкальную драму». И в этом тоже было одно из открытий Мастера сценического искусства.

Заключение

Подводя итоги, следует отметить и тот факт, что в 1920–1930-е гг. активизируется научное исследование творчества Всеволода Мейерхольда. Еще при его жизни были изданы такие книги, как «Мейерхольд» (1929) Н. Волкова — биография режиссера в двух томах, «Театр социальной маски» (1931) Б. Алперса с оригинальной концепцией творчества Мейерхольда, «Театр имени Вс. Мейерхольда» (1927) А. Гвоздева и др.

После закрытия Театра Мейерхольда в 1938 г. и его гибели в 1940 г. имя великого режиссера не упоминалось в советской печати более 15 лет. И только начиная с 1956 г. стали вновь появляться статьи и книги о Мейерхольде, публикации его речей, бесед и т. п. Самыми значительными исследованиями творчества режиссера являются монографии К. Рудницкого (1969, 1981).

Но главное в том, что идеи реформирования театрального искусства, концепции условного и синтетического театра Вс. Э. Мейерхольда, как и театра социальной маски [Пави], нашли свое развитие в творчестве деятелей мировой театральной культуры XX в.: Луиджи Пиранделло, Бертольда Брехта и Эрвина Пискатора. А в 1960–1970-е гг. традиции Всеволода Мейерхольда ожили на сцене знаменитой «Таганки» — театра, созданного Юрием Петровичем Любимовым. Этот поэтический метафорический театр, исполненный гражданского пафоса и площадного накала, сыграл значительную роль в истории художественной культуры нашей страны в эпоху позднего социализма.

Алперс Б. В. Театр социальной маски. М. ; Л., 1931.

Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968.

Встречи с Мейерхольдом : сб. воспоминаний / ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М., 1967.

Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926). Л., 1927.

Евреинов Н. Н. История русского театра. М., 2019.

Злотникова Т. С. Цивилизационный и ментальный дискурсы русского театра как кода идентичности // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 1. С. 4–15.

Ильинский И. Сам о себе. М., 1973.

Кириллова Н. Б. Роль маски в концепции условного театра Всеволода Мейерхольда // Кириллова Н. Б. Культ маски: исторический контекст. Екатеринбург, 2020. С. 128–141.

Лесакова Н. И. Пограничность искусств в творчестве Вс. Мейерхольда // Ярослав. пед. вестн. 2016. № 2. С. 236–240.

Матвиенко К. Всеволод Мейерхольд и кино: от «Портрета Дориана Грея» к «Лесу» // Вопр. театра. 2009. № 1–2. С. 285–301.

Мейерхольд В. О Театре. СПб., 1913.

Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. М., 1968. Ч. 1.

Мейерхольд В., Бонди Ю. Балаган // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 24–33.

Пави П. Словарь театра : пер. с фр. / под ред. К. Э. Разлогова. М., 1991.

Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М., 1981.

Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М., 1990.

Тихвинская Л. Интермедии Доктора Дапертутто // Театр. 1988. № 3. С. 119–123.

Февральский А. В. Станиславский и Мейерхольд // Тарусские страницы / сост. Н. Оттен. Калуга, 1961. С. 289–291.

Чехов М. Постановка «Ревизора» в Театре им. В. Э. Мейерхольда // Чехов М. Литературное наследие : в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 89–93.

Щербаков В. По обе стороны маски // Театр. 1990. № 1. С. 59–68.

Эйзенштейн С. М. Как я стал режиссером // *Эйзенштейн С. М. Избр. произв. : в 6 т. М., 1964а. Т. 1. С. 97–104.*

Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М. Избр. произв. : в 6 т. М., 1964б. Т. 2. С. 269–273.*

Эйзенштейн С. М. О Мейерхольде // *Эйзенштейн С. М. Мемуары : в 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 301–305.*

Статья поступила в редакцию 23.04.2024 г.