Эраст Гарин

**С Мейерхольдом**

\*\*\*К сожалению, здесь представлена только одна глава:

**ШКОЛА**

«Художественный театр»— замедленно и благоговейно произносила моя сестра-курсистка, приехавшая из Москвы, или любая провинциальная учительница, с трудом доставшая билет на «Вишневый сад» или «На дне» за короткие дни своего пребывания в Москве.

«МХАТ»—стала называть Москва этот театр в бурные месяцы становления новых учреждений, должностей и профессий.

Для экономии времени выработался лаконичный язык сокращенных наименований, и в этот цикл новых словосокращений вошло еще одно — «ГВЫРМ».

«Государственные высшие режиссерские мастерские» Наркомпроса РСФСР.

Вскоре в это рычащее сокращение было внесено смягчение: «ГВЫРМ» превратился в «ГВЫТМ». «Режиссерские» мастерские превратились в «Театральные».

Основатель ГВЫРМа не мог допустить существования театрального училища без основного слагаемого этого искусства — актера. Весь принятый курс поделили по факультетам: режиссерскому и актерскому. Причем студенты должны были посещать занятия обоих факультетов.

Мы, пришедшие из красноармейской самодеятельности; определились на актерский факультет.

Мейерхольд как ректор ГВЫРМа — ГВЫТМа утверждал; что режиссером может быть человек, в совершенстве владеющий актерской профессией. Как примеры мастер называл Щепкина, Ленского, Станиславского, Гордона Крэга. Первый актер, склонный к работе художника-организатора, вот что такое режиссер.

Кстати сказать, теперь, по зрелом размышлении, и мне' не кажется правильным обучение режиссуре сразу после окончания средней школы. Это так же нелепо, как школа для обучения генералов. Как отличившиеся офицеры поступают в Академию генерального штаба, так и актеры, отличившиеся на сцене, в совершенстве освоившие свою профессию, должны составить контингент учащихся режиссерских академий.

Режиссура — это искусство либо Лермонтовых (то есть молодых, но сверходаренных людей), либо людей, познавших жизнь и обогащенных наблюдениями, опытом.

Первые месяцы занятий определили рабочую структуру ГВЫТМа.

Первая ступень — два факультета, актерский и режиссерский,— это первый курс театральных учеников. Это мы.

Мы — это в большинстве провинциальная молодежь, рвущаяся к новому искусству. Никто из нас не идеализировал прошлое, никто не собирался подражать уже апробированным образцам, как это обычно бывает в школах при театрах.

Второй ступенью в этой организационной структуре была Вольная мастерская. В нее входила уже имевшая некоторый сценический опыт актерская молодежь, до того работавшая в различных театрах, возникших после Октябрькой революции (недавно закрытый Театр РСФСР Первый и Театр Ф. Ф. Комиссаржевского, к этому времени покинувшего Россию).

Вольная мастерская готовила спектакль поздними вечерами, после наших занятий. Этому спектаклю вскоре предстояло сыграть виднейшую роль в становлении будущего театра Мейерхольда. Это был «Великодушный рогоносец» Кроммелинка.

И, наконец, третья ступень этой структуры — Театр актера. Он состоял из опытных актеров бывшего театра Незлобина. Переведенный в помещение бывшего Театра РСФСР Первого (он находился на месте нынешнего концертного зала имени П. И. Чайковского), где ранее были показаны «Зори» и «Мистерия-буфф», этот коллектив продолжал показывать свой старый, незлобинский репертуар: «Две сиротки», «Псиша» и т. д. С этими актерами В. Э. Мейерхольд ставил пьесу Генрика Ибсена «Нора».

Нам, «первокурсникам», мастер разрешал иногда посещать репетиции и тех и других.

Итак, репетирующие «Нору» годились нам в папы и мамы. Вольная мастерская — как бы наши старшие братья и сестры. И мы — самые зеленые. Самые зеленые вели интенсивные занятия.

Чрезвычайно насыщены были занятия по физической тренировке: гимнастика, бокс, фехтование, акробатика, станок, классический танец, пляска (народные и жанровые танцы), ритмическая гимнастика и, наконец, «биомеханика", о которой речь ниже.

Не менее напряженно занимались мы постановкой голоса, пением, техникой стихотворной и прозаической речи; постигали значение цезуры и паузы, различие между ритмом и метром, гармонию стиха: аллитерация, значение согласных звуков в стихе.

Если попытаться расшифровать этот сухой перечень, то за лаконичными названиями встанет конкретное выражение приемов и принципов определенной актерской школы.

Некоторые направления предреволюционного театра рассматривали стих как данность, которую нужно преодолеть, чтобы придать «жизненность» условной форме поэтической речи.

Другая крайность — игнорирование «жизненности», выделение музыкальности аллитераций в стихе в ущерб смыслу— отсюда декламационная манерность.

Если сейчас прослушать пластинку, записанную ранним Маяковским — «Ведь если звезды зажигают...», то знавшие поэта времен «Мистерии-буфф», потом «Клопа» и «Бани» не узнают его голоса.

Манера чтения у поэта в этой записи — вся в навыках дореволюционного стиля символистов: напевная, манерно-ритмизованная.

В период революции Маяковский выработал особую стилистику чтения стиха, включающую в себя четкость мысли, броскость выражения, безукоризненную ритмо-музыкальную определенность. Пример с Маяковским привожу потому, что он был наиболее ярким выразителем веяний времени и, безусловно, обладал артистическим обаянием и мастерством.

Таким образом, казалось бы, частный вопрос техники ремесла в мейерхольдовской школе становился вопросом мировоззрения, видения и тянул за собою целый ворох понятий, которые в сумме слагаемых составляют общее понятие — художник.

Следует сказать, что ритм, музыкальность не покидают речи и тогда, когда она прозаическая по форме.

Нам, ученикам, посчастливилось неоднократно слышать, как читали свои прозаические произведения Владимир Маяковский, Сергей Третьяков, Андрей Белый, Всеволод Вишневский, Илья Сельвинский, Николай Эрдман.

Вот как Станиславский пишет о своем впечатлении от читки Эрдманом своей пьесы: «Его чтение — совершенно исключительно хорошо и очень поучительно для режиссера. В его манере говорить скрыт какой-то новый принцип, который я не мог разгадать. Я так хохотал, что должен был просить сделать длинный перерыв, так как сердце не выдерживало»1.

Мейерхольд в постановке «Мандата» этот принцип угадал и утвердил в спектакле. Кстати, спектакль этот Станиславский видел, и он ему понравился.

Мейерхольд всячески культивировал в нас внутреннее чувство ритма и музыкальность.

Слово — это тоже действие, движение.

Экзерсисы, сначала включающие механическую координацию слова и движения, отбирались из высоких образцов драматической литературы. Например, монолог Брута из «Юлия Цезаря».

Дирижируя руками на счет «четыре», ученик одновременно произносит монолог:

«Римляне»—раз, пауза — два.

«Сограждане»— три, пауза — четыре.

«Друзья» — раз, пауза — два, три, четыре и т. д.

Весомость слова никогда не ограничивалась для Мейерхольда только его прямым, смысловым значением. Слово для него было внутренне наполненным, действенным.

Первое, с чего начал свои уроки Мейерхольд, был анализ и настойчивое внушение нам теории Коклена-старшего о двойственности актера. Замечательный французский актер первым сказал о том, что актер — творец роли, образа, но он одновременно и материал творца. Материалом ему служит «его собственное лицо, его тело, его жизнь». «В нем одно я—творящее, а другое служит ему материалом. Первое я задумывает образ, который надлежит воплотить... второе я – осуществляет данный замысел.

...У актера — первое я воздействует на второе л до тех пор, пока оно не преобразит его, пока не воплотит в нем тот образ, который ему грезится,— словом, пока он не сделает из самого себя собственного произведения искусства.

...Господствовать должно первое я — то, которое наблюдает. Оно — душа, а второе я — тело. Первое — разум... второе я — это раб, обязанный повиноваться.

1 Письмо К. С. Станиславского В. И. Немировичу-Данченко, 1934, март.— К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 8, М., «Искусство», 1961, стр. 371—372.

Чем более полновластно повелевает первое я, тем выше стоит художник»1.

Повторение этой формулы Мейерхольдом казалось назойливым, и только много времени спустя оценил я непреложность этого утверждения. Мейерхольд считал, что формула эта исключает возможность формировать роль автобиографически, приспосабливая воспоминания о своих чувствах к роли. Такой метод, такая привычка плохи уже тем, что исключают необходимейшее слагаемое творчества — фантазию.

Далее Мастер познакомил учеников с «системами игры». Метод игры «нутром», как характеризует его Мейерхольд,—«практикует возбуждение чувства (предварительно расслабленного) как бы систематическим наркозом; метод «переживания» натаскивает, подстегивает волю и чувство актера путем гипнотической тренировки своего воображения».

И метод игры «нутром» и метод «переживания» по сути своей близки к состоянию аффекта, то есть к такому состоянию, в котором человек не может отвечать за свои поступки.

Оба эти метода Мейерхольд считал опасными для психофизического здоровья актеров и противопоставлял им свой метод игры — «биомеханический». Мейерхольд, так же как и Коклен, считал, что процесс творчества актера — это «созидательная деятельность... в которой истина облекается большой долей поэтического вымысла, что призвано еще более способствовать ее восприятию».

А какая же созидательная деятельность может обойтись без самоконтроля? Таким образом, и созидательное творчество актера подчиняется этому обязательному закону самоконтроля как для того, чтобы держать в узде темперамент, так и для того, чтобы отбирать и отбрасывать то лишнее, что мешает его замыслам. Самоконтроль сдерживает все неточности и слабости проявления человеческого «я» актера, как сдерживают тормоза энергию движущейся машины. Идеальное состояние тормозов, то есть контроль,—обязательное условие для любой машины с того момента, когда ее выпускают «в жизнь». В таком же положении находится и актер с его взрывчатой эмоциональной наполненностью — задерживающие центры должны работать безотказно.

1 Коклен-старший, Искусство актера, Л.— М., «Искусство», 1937, стр. 22 и 26.

Дискуссия на эту тему (Дидро — Тальма, Коклен — Сальвини, а в наше время — Станиславский — Мейерхольд), естественно, видоизменялась по содержанию, развивалась сообразно всем другим изменениям времени. Спор этот, очевидно, может возникнуть опять, но тогда он внесет в эту старую дискуссию новое содержание.

Думается, что все же следует внести уточнение в этот дискуссионный вопрос, разграничить его на процесс создания роли и процесс воспроизведения ее перед зрителем.

Если первый процесс требует мобилизации всех внутренних и внешних выразительных средств актера, то второй процесс — воспроизведение — требует от актера затрат другого порядка, затрат уже проверенных, затрат, так сказать, более технических. И различие этих двух процессов сохраняется независимо от того, в какой школе воспитывал себя актер. Вдохновение при воспроизведении роли перед зрителем, свободная импровизация — это уже припек к давно заквашенному тесту.

Мне думается, нет на свете такого самого сухого техника, который «сочинял» бы свою роль, складывая ее, подобно бухгалтеру, из чувств входящих и страстей исходящих, как нет «переживающих», которые бы на спектакле на самом деле задушили Дездемону.

Из этих принципиальных выводов назрела у Мейерхольда потребность, которая стала первым и исходным пунктом его педагогики,— ликвидация жречества и шаманства во круг вопросов актерского искусства. Необходимость внести в них ясность, поставить, так сказать, на научную основу.

Отсюда необходимость создания не отвлеченной, а основанной на изучении опыта прошлого, вполне ощутимой, ясной на практике системы актерского искусства.

Где, в какой области творчества человеку мешают знания?

Трудно поверить в то, что творчество актера — единственная область, в которой творческий процесс протекает вслепую. Может ли помешать процессу творчества актера знание того, что в нем и с ним происходит?

Тогда почему не мешает ему, а принимается как само собой разумеющееся знание эпохи, если роль историческая, или знание сложных законов сегодняшней жизни?

Скромная брошюра, составленная по поручению научного отдела Государственных режиссерских мастерских В. Э. Мейерхольдом, В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым под названием «Амплуа актера», дает понять, насколько серьезен был интерес Мейерхольда к истокам этого вопроса.

Мейерхольд считал, что «необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствовании, в слове, в движении полученное извне задание (от автора, режиссера, самого актера)».

«Слово «чувствование» утверждается как научно-технический термин, без привнесения в него обывательского или сентиментального понимания».

В брошюре есть раздел «Таблицы амплуа». Для чего понадобились Мейерхольду эти таблицы? Разумеется, не для того, чтобы воскрешать накопленные старые штампы, но он знал прекрасно, что полное отрицание амплуа приводило иногда к анекдотическим результатам.

Определение амплуа («актерской должности»)—вопрос не механический, а творческий, и для актера имеет большое значение. «Актерская должность» требует к себе и серьезного отношения и индивидуального подхода, особенно в период учения, становления актерской индивидуальности.

В таблице амплуа Мейерхольдом в качестве примера взята роль Хлестакова — «проказник, затейник». Его сценическая функция по этой таблице: «Игра не губительными препятствиями, им же самим созданными».

Когда же Мейерхольд практически столкнулся с реализацией «Ревизора», он сказал:

«В роли Хлестакова звучит маска враля и маска щеголя... Традиция, не задумываясь, а может быть, и, наоборот, с очень тонким умыслом, перевела «Ревизора» «а рельсы водевиля и легкой смехотворной комедии, понижая ее социальный смысл, и персонажи комедии в привычном актерском исполнении почти никогда не выходили из рамок обобщенных сценических масок веселой комедии. Отсюда борьба с абстрактностью в передаче ролей, как бесплотных персонажей французско-нижегородского водевиля»1.

Таким образом, время внесло коррективы и в полемические преувеличения вопроса амплуа актера.

Возвращаясь к этой теме, следует добавить, что каждое амплуа имеет гамму красок, ему свойственных, и актер, отбирая их, проявляет свою индивидуальность, делает их только ему присущими.

Сегодня, я думаю, нет в мире актера, который может великолепно играть любые роли,— значит, амплуа существует.

1 В с. Мейерхольд, Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене ГосТИМ в 1926/27 году.— Сб. «Гоголь и Мейерхольд», М., «Никитинские субботники», 1927, стр. 80—81 и 77.

Актер должен быть технически оснащен, профессионально высоко грамотен, культурен. Он должен в совершенствевладеть азбукой своего ремесла. И азбука эта общая для всех амплуа. Все амплуа объединяет общая техника актерской игры.

Для выработки этой техники требуются упражнения. Мейерхольд разработал и предложил систему упражнений, названных условно «биомеханикой». Биомеханику можно уподобить упражнениям Ганона и этюдам Черни, тренирующим ученика-пианиста. Осваивая технические трудности упражнений и этюдов, он не получает рецептуру проникновения в лирическую напряженность, например, шопеновского Ноктюрна, но, овладев техникой,— становится мастером. Техника вооружает фантазию.

Биомеханика — канон для драматического актера.

Так актер драматического театра получил серию упражнений, созданных на основе анализа сцен импровизаций итальянских актеров (Ди Грассо), на основе практики выдающихся актеров мира. К общей условности всей театральной терминологии прибавилась еще одна, которая вот уже несколько десятилетий беспокоит главным образом, как это ни странно, театроведов и критиков.

Казалось бы, два слагаемых этого слова «био» и «механика» дают возможность догадаться о его смысле. Во всяком случае, для А. В. Луначарского это не только не составило труда, но несколько лет спустя, после спектакля «Учитель Бубус», он расширил это понятие, введя термин «социомеханика».

Как и всякая система, биомеханика со времени своего возникновения уточнялась, расширялась, углублялась и видоизменялась.

Биомеханика выкристаллизовалась в результате поисков новой системы воспитания актера. Мейерхольда не радовал уровень общей культуры актерской массы. Крепла его уверенность в необходимости ликвидации полужреческого-полумистического отношения к процессу творчества актера, особенно в период создания образа, роли.

Снять с него покров «тайны», сделать его осознанным — это открыть простор творческой фантазии, пути к большим, новым возможностям. Если сегодня подсознание, интуиция находят научную основу и почву, то, я думаю, стоит поблагодарить Мейерхольда за то, что он, обладая и большими знаниями и творческой интуицией, захотел вооружить актера и осознанием творческого процесса и высокой техникой.

Ведь и техническая революция сегодня предполагает не «голую технику», а творческое освоение и творческое применение этой техники.

Не противоречит ли это всему, о чем думал основоположник «системы» К. С. Станиславский, который до конца жизни изучал все системы воспитания актера? В течение трех лет, по его приглашению, приходил к нему ученик В. Э. Мейерхольда, педагог по биомеханике 3. П. Злобин и знакомил его практически с этой системой воспитания актера.

Ни одна система не может стать панацеей от всех бед (в том числе и от отсутствия таланта, от невежества, от скудоумия), «спасти» актера от необходимости самостоятельного участия в собственном творческом процессе.

Обо всем этом я говорю потому, что школа Мейерхольда начиналась с того, что ученик сначала был слушателем, а затем и обязательным участником лекций, бесед, диспутов, которые вели необычайно интересные, приглашаемые Мейерхольдом видные общественные деятели, литераторы, художники, музыканты.

Кто только не появлялся на Новинском бульваре! Это не могло не заражать, не обогащать, не могло не активизировать любознательность. Горечь Пушкина по поводу того, что мы «ленивы и не любопытны», никак не приложима к ГВЫТМу, потому что жажда узнавания была необычайна у ректора Мейерхольда и стала неотъемлемым свойством его учеников.

Естественно и то, что Мейерхольд не мог и не хотел «петушиной чертой» отделить от этой жажды знаний постижение творческого процесса актера. Шел он к этому естественным путем. Шел, хорошо усвоив учение Павлова и не менее хорошо зная природу актерского творчества, не теоретически, а как актер. Шел, не нарушая законов диалектики. И поэтому учил он сначала азбуке. Накопление начиналось на чистом месте.

Сначала — осознание каждого слагаемого творческого процесса. Для этого — расчленение каждого из них до изначального состояния и затем постепенное осознание всего творческого процесса в целом.

После серии бесед вводного порядка, освещающих работу актера, куда вошли принципиальные установки Мейерхольда, о которых я рассказал выше, после основательного ознакомления нас с формулой Коклена как-то совсем неожиданно Мейерхольд приступил к практической работе по биомеханике.

Часто на тренировочных занятиях, по ритмической гимнастике, танцу или акробатике в зале появлялся Мейерхольд. Он входил в дверь в наброшенной на плечи зеленой солдатской шинели (кто-то из союзников до революции снабжал Россию такими шинелями). В зале всегда была невысокая температура. Нам, молодежи, да еще усиленно двигавшейся, это не мешало. Мейерхольд садился к полукруглой вогнутой внутрь изразцовой печке, потягивал махорочную самокрутку (ему единственному разрешалось курить) и смотрел на нас, как бы изучая каждого.

Таким он и запомнился мне, одиноко сидящим у кафельной печки бывшего особняка бывшего адвоката-златоуста Плевако.

Он наблюдал за своим выводком.

Был он похож на серого доброго волка. Серые глаза, серые волосы, серый френч.

Глаза пристально изучающие, добрые и холодные.

Но вот он скидывает шинель. Прерывает наши занятия— пора практически переходить к биомеханике. Ставит посреди комнаты стол. Выбирает ученика покрепче. Им оказывается Хрисанф Херсонский. Подводит к столу. Опирает руки Херсонского за его спиной на край стола. Испытывает его способность к рессорности и отходит, попросив ученика быть внимательным.

Вот у него зарождается намерение. Он, как говорят в боксе, группируется и крадущейся походкой направляется к фигуре, опершейся руками на стол. Прыжок — и Мейерхольд оказывается на плечах у Херсонского. Правое колено мастера оперто на левое плечо ученика. Левое— уперлось в грудь, поддерживая равновесие всего тела.

Затем он заводит правую руку за свою спину, достает воображаемый нож. Делает движение, наносящее рану по горлу, сползает на пол и отбегает в сторону.

Это упражнение произвело на нас впечатление фокуса.

По возрасту Мейерхольд годился нам в отцы. Его ловкость и юношеская собранность поразили нас. Я до сих пор не знаю, был ли подговорен Херсонский или этот этюд был для него такой же неожиданностью, как и для нас.

Через месяц это упражнение делали все ученики. Оно было усложнено как для нападающего, так и для аккомпанирующего тем, что последний не опирался руками о стол, а принимал фигуру прыгающего в стойке на гладком полу.

Мейерхольд показал нам одно из сложных упражнений, а занятия систематические начал с более простых: с бега, с выработки у учеников «электрической» реакции, как он называл мгновенный ответ на приказания извне.

Походки и пробежки тренируют в ученике плавность, они дают возможность в ходе и в беге не расплескать воду, если сосуд с нею поставить на голову или взять в руки. Добившись свободы в этих движениях, ученик допускался к этюду.

Первая позиция ученика для выполнения этюда — сигнал к началу: два хлопка в ладоши. Эти удары делаются сверху вниз, и движение передается корпусу, сообщая пружинность всей фигуре, после чего ступни ног тоже принимают движение, начатое руками. Ступни ног ставятся почти параллельно, пятки несколько расставлены, а носки направлены внутрь. Стойка напоминает боксерскую, она противоположна выворотной технике экзерсисов классического станка.

Этюд «стрельба из лука» ученик выполняет без предметов. Левая рука как бы несет лук. Левое плечо в проходках и пробежках впереди. Когда ученик наметил цель, фигура останавливается, имея центр тяжести посредине. Правая рука делает замах, чтобы достать воображаемую стрелу, прикрепленную на воображаемом поясе за спиной. Движение руки сообщает движение всей фигуре, перемещая центр тяжести на ногу, стоящую сзади.

Рука достает стрелу и заряжает ею лук. Центр тяжести переносится на впереди стоящую ногу. Прицеливание. Растяжка воображаемого лука с переводом центра тяжести на ногу, стоящую сзади. Выстрел — и завершающий упражнение прыжок и возглас.

Уже это одно из первых упражнений прививает ученику навыки осознавать себя в пространстве, способность группироваться, вырабатывает пружинность, баланс, понимание того, что даже малый жест, например, рукой имеет резонанс во всей фигуре ученика. Этот этюд знакомит с «игровым звеном». «Игровое звено» состоит, как мы видим, из этюда: из намерения, осуществления и реакции актера, в данном случае радостной.

Чередование, цепь игровых звеньев, кусков в дальнейшем складываются в роль и составляют игру актера.

Начальные упражнения по биомеханике ставили перед учеником комплекс задач полного овладения актерским материалом, то есть своим телом. От нас требовалась ясность, точность ощущения своего тела в пространстве, движение с осознанным центром, осознание жеста как результата. Движения даже в статическом состоянии.

Нас учили понимать впечатляемость, силу игры ракурсами. Пример — игрушка «би-ба-бо». Она воспринимается то смеющейся, то плачущей и т. д., хотя маска ее неподвижна,

Секрет ее выразительности — в смене ракурсов.

Мы изучали законы баланса тела.

Отражение любого движения во всех частях тела.

Овладевали искусством носить костюм.

Мастер не рекомендовал тренироваться в трико. Лучше легкий костюм. Тогда ученик приучается ощущать линии и складки одежды.

Долго и кропотливо занимались мы выразительностью глаз и рук (в пример Мейерхольд приводил игру Дузе и Станиславского). Надо было навсегда запомнить, всосать в себя верность ощущения того, что всякому жесту органически предшествует «знак отказа» — «преджест». Так, собираясь достать стрелу из-за спины, ученик делает «замах» (преджест, знак отказа), говоря образно, как бы невольный вздох перед задуманным движением. Любому преджесту, так же как и самому жесту, ученик «аккомпанирует» всей фигурой.

Не надуманную «голую» технику, а железную правду природы человека приносили актеру занятия биомеханикой.

В. Э. Мейерхольд обладал абсолютным слухом, незаурядной музыкальной памятью, играл на скрипке, великолепно дирижировал, свободно читал партитуру, музыкально ощущал он слово (и поэтическое и прозаическое) и движение. Он 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.

После этого мы без труда постигли темпы и характер движения в музыке: легато, стаккато и т. д. С движением на музыке была для нас связана еще одна проблема: координация себя во времени и пространстве. Координация требовала большой точности, абсолютного чувства времени, точного расчета — счет шел на доли секунды. Затем, осваивая координацию себя с партнерами, предметами и вещами, мы подходили вплотную к основам композиции. Не мог обойти Мейерхольд и такую важную для актера дисциплину, как изобразительное ИСКУССТВО. Сам владея рисунком, досконально (лучше некоторых профессионалов) изучив живопись, он знал, как она развивает глаз, знал, что дает актеру иконографический материал, и потому внедрял и развивал в нас восприимчивость к нему, к характеру движения и своеобразию персонажей Федотова, Домье, Калло и других замечательных художников.

Он научил нас видеть и понимать непревзойденную выразительность движения животных, их поведения, повадок, силу и точность их реакций.

В итоге тщательного изучения, в итоге продолжительного тренажа, пока только по азам биомеханического метода, возникли законы пластической выразительности актера.

Думаю, что как результат такой тщательной подготовки стала органичной для мейерхольдовских актеров яркость, колоритность и заразительность игры.

С. М. Эйзенштейн, практически изучивший биомеханические экзерсисы на первом курсе ГВЫТМа и потом пропагандировавший биомеханику во ВГИКе, рассматривал ее как первый шаг к выразительному движению, как основу художественного рисунка образа. Вот какие соображения высказывал С. М. Эйзенштейн своим ученикам:

«Выразительное движение — то движение, которое протекает согласно органическим закономерностям движения.

Если вы возьмете просто человека с улицы,— развивает свои соображения Эйзенштейн,— вы в нем не найдете в чистом виде органику выразительного проявления. Предпосылки органически правильного выразительного движения, которые заложены природой в человеке, будут определенным образом искажены. Вы знаете, что есть люди, у которых «переразвита» правая рука или одно плечо. Затем вы будете иметь частные случаи: например, перелом руки или ноги и т. д., которые нарушают органическую систему проявлений, заложенную биологически в человеке.

Здесь кроется объяснение, почему, например, дети и звери хорошо выходят на экране. Дело в том, что у зверей органика движения не нарушена. Конечно, не у какой-нибудь вьючной лошади. А у диких зверей, какого-нибудь леопарда, у них искажающих условий нет. Такие же условия и у ребят, которые двигаются гораздо гармоничней вначале, чем потом, когда на них накладывается отпечаток тех социальных условий, в которых они развиваются.

И встает вопрос: каковы же идеальные условия органического проявления движений? Что нужно, чтобы овладеть ими и, владея ими, иметь возможность уже сознательно создавать... или иной обстановке? Значит, нужно иметь нейтральную систему движений, которая является сквозной для всех проявлений, и с этой точки зрения уметь видеть, какие есть отклонения в ту или другую сторону.. Тогда при общей выразительной схеме отклонения будут читаться как частное приложение к данному образу, к данному характеру, определяемые национально, профессионально, социальна — как угодно, так как каждый из этих элементов накладывает свой отпечаток.

Вы знаете, что в примитивном или раннем языке слова «ходить», понятия «ходить» не существует, но существует сорок обозначений для разных походок. Вы идете раскачиваясь— это одно обозначение; вы идете быстро, вы идете спотыкаясь. Тридцать-сорок обозначений для малейших оттенков, но нет одного обобщающего понятия о ходьбе. Ведь у нас как: общее понятие о ходьбе и серия разделений, быстрая, хромающая, скачущая и т. д.

У нас есть представление, обобщающее понятие, и затем частные его приложения.

Развитие же идет так: вначале идет набор частных случаев, а потом образуется общее представление.

Такая же обобщающая органическая закономерность существует и для всей системы выразительных движений. И каждый частный случай этой закономерности мы можем раскрыть, вскрыть и воспроизвести.

Режиссер и актер должны владеть этими закономерностями не только теоретически, но и физически. Если, скажем, человек связан своей характерностью так, как люди в быту,— он не нуждается в том, чтобы знать об этих своих проявлениях, или владеть большим, чем у него есть, то есть идеальным движением. Но если у актера есть резко выраженная характерность походки и он не может от этого отделаться,— как ему воспроизвести человека, который ходит иначе?

С одной характерности на другую, не владея общим языком, перейти нельзя. Поэтому актеру нужно знать, что такое его собственная привычная манера ходить, какие закономерности движения у него нарушены, отчего у него появляется такая манера двигаться.

Только зная общее, сквозное для разных проявлений, можно разобрать это отклонение. Я должен уметь сойти со свойственной мне характерности на общее движение и затем это общее уже свободно «изломать» применительно к его частности.

...

... проявления, чтобы анализировать движения, разобрать движения,— потом создавать движения. И по линии этих закономерностей первый предварительный шаг был проделан Мейерхольдом в биомеханике.

Биомеханика, как очень многое у Мейерхольда,— это приведение в порядок чисто эмпирического опыта. Мейерхольд блестящий актер, виртуозно двигается, он обратил внимание на некоторые закономерности, согласно которым он себя проявляет, и закрепил найденное как закономерность, свойственную выразительному проявлению.

Причем в принципах, которые он развил, он не оригинален в том смысле, что он не .придумал их, потому что, по существу, все большие актеры самых разных периодов истории этим владели. Одни формулировали это, другие нет, третьи приводили свои наблюдения в стройную систему».

Далее Эйзенштейн высказывает чрезвычайно важные практические наблюдения над существом биомеханических экзерсисов:

«Каков же первый закон, о котором идет речь? Закон для диалектиков, конечно, очень простой и наглядный: в органическом движении нет ни одного выразительного проявления, которое не выполнялось бы всей двигательной системой в целом.

Другими словами: если вы поднимете палец, то в этом действии в большей или меньшей степени принимает участие весь организм.

Это положение было выражено французами в 1847 году знаменитой формулой: ..., то есть изолированное движение не натурально, не органично, оно противоречит природе. И если вы делаете подъем руки усилием только тех мускулов, которые при этом только и работают, то это движение противоречит двигательному процессу. Такие вещи встречаются при истерии, при эпилепсии, когда есть одна частная судорога, сведение мускулов в одном только участке руки.

Основной закон целокупности проявлений вы, как диалектики, должны знать. В приложении к области выразительного движения этот принцип единства и сказывается на том, что в двигательном проявлении, при каждом частном маленьком жесте участвует все тело в целом.

Это вас может на какой-то момент смутить: вот повел бровью и как будто в каблуке изменений нет.

Но, наблюдая такие вещи и подумав, вы неизбежно придете к выводу, что нужно идти от природы большой интенсивности ...

Что на большой интенсивности вы закономерности легче видите.

В малой интенсивности общая закономерность также имеет место, но она менее заметна.

Я приведу пример с балансированием на носу. Если вы берете штангу метра в четыре и ставите ее себе на нос, то вы балансируете ею очень легко, так как сразу находите и центр тяжести вещи, и ваш центр тяжести, и точку опоры на одной линии. И вы прекрасно ощущаете, где вы работаете тазом, где плечом. Но как только вы попробуете балансировать чайной ложечкой на носу, тут и пропадешь.

Тут отклонения настолько малы, что надо иметь развитую систему, например, мышц шеи, чтобы до мельчайших подробностей уловить все мельчайшие колебания ложечки. Совершенно понятно, что задача расстановки всех центров тяжести и соотношения их с точкой опоры одна и та же, но выполнение гораздо труднее»'.

Ту же требовательность проявлял В. Э. Мейерхольд к слову. Осторожно и бережно подводил он ученика к пониманию того, что только в результате внутреннего накопления получает он право говорить. Не переносил он «пробалтывания» текста, считал недостаточным опираться только на прямой логический смысл слова. Потому настойчиво обращал внимание учеников на неисчерпаемые возможности богатства слова, интонаций, многообразия оттенков, нюансов; говорил о неповторимости звучания слова, которое может и должен привнести актер, осознанно несущий зрителю бесконечное многообразие жизни.

Начал же он, так же как и занятия по движению,— с азов. И только пройдя и одолев все относящиеся к этому разделу дисциплины и тем самым освободив ученика от технических терний, разрешал перейти к речи, всегда отбирая для этюдов лучшие образцы классической прозы, драматургии и поэзии.

Когда «материал» актера (его второе «я»—тело), сначала размягченный Мейерхольдом как воск, практически получил полное, органически вошедшее в него «техническое оснащение», то есть полную свободу и в слове и в движении,— тогда только Мейерхольд перешел к разделу «игра актера».

Еще раз повторив нам, что оба существующих метода («игра нутром» и метод «переживания») считает опасными

1 Стенограмма лекций С. М. Эйзенштейна во ВГИКе (курс лекций по режиссуре, прочитанных в 1932—1933 гг.). Архив ВГИКа, для психофизического здоровья человека, так как оба они требуют постоянного допинга, «наркоза», и, противопоставляя им свой метод — биомеханический, Мейерхольд в первой же беседе на эту тему детально разъяснил нам, что биомеханический метод воспитывает в актере возбудимость, то есть способность воспроизводить в чувствовании, в слове, в движении полученное извне задание (от автора, режиссера, от самого актера). И проводится это задание таким образом, что психические и нервные процессы актера являются результатом точно найденного физического состояния. Этот метод не замыкал фантазию актера в узком кругу «автобиографичности», а фантазию Мейерхольд высоко ценил.

Она, фантазия, и принципы биомеханики вели актера к тому, чтобы исключить все механическое, неосознанное, заштампованное, невыразительное. В борьбе со случайными, «прокатными» проявлениями в работе учеников Мейерхольд был требователен, беспощаден и непримирим, как требовательно и непримиримо к компромиссам было бурное время нашего ученичества.

Мейерхольд, исходя из тех же принципов, считал, что игра актера не терпит вялости, и помогал ему освобождаться от нее и в слове и в движении. Этот непреложный закон жизни актера на сцене остается в силе и тогда, когда актер играет вялого человека,— его актерский нерв полон воли, энергии, иначе ничего, кроме вялости и равнодушия, не перехлестнется через рампу. Не в этих ли случаях зритель устремляется из театрального зала на стадион, где спортивные состязания эмоционально наполнены, энергичны, осмысленны и, ничего не пытаясь зрителю «объяснить», живут по законам данной игры?

В ГВЫТМе даже известные мне по самодеятельному театру дисциплины (гимнастика, акробатика и др.) приобретали новый смысл, вызывали новое к ним отношение. Почему? Мейерхольд с первых лекций-бесед как бы поднял нас на гору и показал неисчерпаемые возможности актера на сцене, его выразительности — остроту восприятия, ощущения и острую выразительность отдачи. Это отличало спектакли Мейерхольда, доносило до зрителя остроту замысла режиссера. Выразительность — родная сестра заразительности, а без заразительности нет контакта актера со зрителем, нет воздействия актера на зрителя.

Как наивно выглядели с горы, на которую привел нас Мейерхольд, наши провинциальные увлечения, ну хотя бы проблема места актера на сцене. Мы знали, что в натуралистическом театре преследовалась одна цель — «как в жизни». Оказалось, что место актера на сцене — это поиск еще пока неизвестного, что слагаемые для этого поиска — драматург, режиссер, актер, образ, его выразительность, его воздействие на зрителя. Теперь сценическая площадка воспринималась как сложнейшая клавиатура, где каждая клавиша сценического пола представляла собою задачу, решить которую призваны актер, режиссер, декоратор, костюмер — весь ансамбль этого коллективного труда.

Так подводил Мейерхольд актера к осознанию и пониманию вопроса композиции отдельной сцены и спектакля. Это была школа, где я учился актерскому искусству во всем его объеме, а не бессмысленно-отвлеченным движениям, как пытаются это иногда объяснить некоторые театроведы вроде автора статьи о биомеханике в «Театральной энциклопедии».

Маленькая, в два окна, выходящая во двор комната заполнена до отказа. Все сидят, как ученики, за партами. В первых рядах: С. Эйзенштейн, С. Юткевич, далее В. Люце, А. Кельберер, Н. Экк, Н. Лойтер и т. д.

Режиссерские занятия носили характер бесед. Общее название предмета — «Сценоведение».

Мастер уточнял организационную структуру театра. Без железного костяка театрального механизма невозможно это искусство, требующее усилий коллектива. В этой структуре все взаимно связано. Был ли это как будто организационный вопрос «свет на сцене», Мейерхольд выделял, задерживаясь на нем, его общую природу. Из технических сведений по электротехнике вырастало огромное по важности слагаемое спектакля.

Впоследствии практика театра напомнит нам удивительное освещение «Вступления», виртуозное световое решение «Ревизора».

На одной из лекций мастер выделяет предмет «Сценометрия» — место актера на сцене. Из актерского анекдота, в котором знаменитый гастролер на вопрос партнера-провинциала, где его место в такой-то сцене, ответил: «Я в центре, а вы где хотите!» — из этого почти полудикарского состояния одного из главных слагаемых спектакля мастер развивает предмет для изучения. А его практика знакомит нас с классической строгостью планировок лермонтовского «Маскарада», с маскарадно-танцевальной пышностью мизансцен мольеровского «Дон-Жуана», с плакатным решением первого революционного спектакля — «Зори» и т. д.

На лекциях по «Сценометрии» Мейерхольд старался привить своим ученикам вкус к изобразительной силе мизансцен, к изучению композиции классических полотен таких своеобразных художников, как Федотов, Домье, Калло, Ходовецкий, и множества других.

В' те дни, когда мы сидели на школьных скамьях ГВЫТМа, Мейерхольд задал своим: ученикам по классу режиссуры решить сцену из «Маскарада», когда Арбенин подсыпает яд в мороженое, принесенное им Нине.

Среди вороха интересных разработок мастер выделяет работу Эйзенштейна.

А спустя некоторое время мастер с увлечением говорит о спектакле Театра Пролеткульта «Мексиканец», где тот же студент режиссерского факультета Сергей Эйзенштейн является автором оформления. И, видимо, как догадывается Мейерхольд, не только автором оформления, но и человеком, сильно влиявшим своим пониманием театра на постановщика спектакля Смышляева.

Мейерхольд организовывает поход всего курса на спектакль Пролеткульта.

Вот мы в первых рядах бельэтажа эрмитажного театра, где показывал свои работы Первый рабочий театр Пролеткульта..

«Мексиканец» выдвигал революционную тему, был полон свежести и волнения. Декорации красочны и лаконичны. Но главный секрет «Мексиканца» — в актерах. Их игра конкретна и достоверна, а основная сцена спектакля — бой — разыграна с подлинным драматическим напряжением двух идейных врагов: Фемены Ривера и ненавистного ему противника Денни. Бой — подлинный, актеры в совершенстве натренированы в искусстве бокса — реализм матча доведен до предела. Теперь-то мы можем сказать, что эта сцена боя и была толчком для создания Эйзенштейном своей манеры видения и осуществления спектаклей и потом кинокартин. Он назвал это методом «монтажа аттракционов». Венцом этой теории стал его спектакль «Мудрец». Было ясно, что спектакль этот лежит за чертой привычного академизма. Он был знаменателен для театральной жизни первых лет революции.

В «Мексиканце» влияние Мейерхольда проявилось главным образом в идейно-политической заостренности видения и решений художника. Влияние это рождалось не только силой убежденности самого Мейерхольда, но и благодаря тому кругу вопросов, которые входили в обязательную программу занятий ГВЫТМа.

Мы постепенно приобретали не только навыки мастерства— главное, вырабатывалось то новое мировоззрение, миропонимание, которое в. первые годы Советской, власти дало возможность начать создавать новое искусство.

Нас учили и диалектике, и философии, и эстетике. Для обоих факультетов — и актерского и режиссерского — устраивались лекции по марксистской эстетике, их читал профессор М. Рейснер. Его лекции превращались в дискуссии, причем в обсуждении поднятых лектором вопросов принимали участие и ученики и преподавательский состав во главе с ректором, ГВЫТМ была школой, где учились все — и ученики и учителя. Скорее, это была лаборатория по выработке и становлению новой эстетики. В следующие годы эту кафедру возглавил энциклопедически образованный В. Н. Сарабьянов.

Ожесточенные эстетико-политические дискуссии среди учеников просеивали и отбирали людей. Кое-кто из учеников покидал школу.

Именно такое произошло с одним из незлобинских актеров, готовивших под руководством Мейерхольда ибсеновскую «Нору». Посещение репетиций так называемой «старшей» ступени ГВЫТМа — актеров бывшего Незлобинского театра — нас, самых «зеленых» первокурсников, разочаровывало. Так играли в провинции. А между тем репетиционный период подходил к завершению. И вот последовало распоряжение Мейерхольда: явиться всем ученикам на Большую Садовую, 20, в помещение бывшего театра Зона для подготовки сценической площадки к спектаклю «Нора».

В этот знаменательный день все ученики явились точно в назначенный час раннего утра, подготовив себя к самой «черной» работе. Мейерхольд разбил коллектив на бригады. Поставил перед каждой бригадой задачу. Нужно было освободить всю сценическую коробку огромного театра бывш. Зона от хлама, как выразился мастер. Мощные декорационные запасы, накопленные десятилетиями, дрогнули под натиском здоровых молодых ребят. «Богатые» павильонные вставки, поблескивая шикарными муаровыми отливами, оставляя облака дореволюционной пыли, перетаскивались во двор. «Готические столовые» буржуазных особняков в руках недавних солдат обгоняли аляповатые гостиные и находили свое новое место во дворе театра. Пыль стояла столбом. Заметно поредели запасы театрального буржуазного обихода. Становилось просторней. Поредели, как карточные колоды, прислоненные к стене наборы декоративных вставок. Начали проглядываться небрежно побеленные, отштрихованные густой пылью кирпичные стены сценической коробки. Облака пыли перемещались ПО воле сквозняка. Хаос достигал своего апогея.

— Теперь ответственная работа,— кричит Мейерхольд,— кто может освободить колосники?

— Вот это уж я! — выкрикивает бывший солдат, самодеятельный артист и акробат Шалонский.

— Только осторожно, невероятная высота!

Шалонский подбирает себе надежную бригаду и со знанием дела поднимается на действительно редко в театрах встречающиеся очень высоко расположенные колосники.

Полетели падуги, лесные и городские задники с разнохарактерными живописными сюжетами. Все это мы быстро сворачивали в рулоны и вытаскивали во двор. Первый этап работы завершался. Теперь вступали бригады женщин, рабочих театра. Им осталось все обмести и вымыть полы.

В. Э. Мейерхольд в своей книге «О театре», рассказывая о периоде Театра-студии на Поварской, писал:

«Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр».

Мы, его ученики, бесконечно доверяя своему учителю, вертели в руках не макет, а просто выбросили во двор буржуазный театр со всем его скарбом.

Потные, утомленные и радостные, возбужденные только что проделанной работой, мы пошли «заправиться».

Мейерхольд повел нас в чайную для извозчиков. Она находилась на Тверской-Ямской, неподалеку от помещения, где недавно еще играл Центральный театр кукол, в первом этаже.

Заняли место у окна. Мейерхольд заказал «половому» «четыре парочки чаю и ситный».

Я, как провинциал, был растроган знанием мастера быта и обихода, свойственных чайным для извозчиков, таких далеких, казалось мне, от волшебных полетов художника.

Возвратились в театр. Пыль улеглась. Полы вымыты и еще не обсохли. Свободно. Легко дышится. А между прочим — вечером спектакль. На афише — «Нора», и под большими буквами имени героини — «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд». Теперь мастер назначает бригаду из наиболее искушенных в декоративном искусстве учеников, в нее входят: В. Люце, А. Кельберер, В. Федоров, С. Эйзенштейн — активисты класса «вещественного оформления спектакля», которым руководила Любовь Попова.

Из оставшихся, вывернутых наизнанку незлобинских вставок эта бригада «сконструировала» на сцене беспредметную композицию, наподобие карточных домиков. Слева условно была обозначена дверь. Можно было опознать «обеспредмеченный» рояль. Его для иронического «звучания» подсветили розово-лиловым пятном. Зрители с острым глазом могли читать на изнанке вставок инвентарные номера Незлобинского театра.

В первом акте зрительный зал настороженно присматривался, к спектаклю. Во втором акте, освоившись, начал выражать свою реакцию на то, что происходило на сцене. Так, реплика Хельмера «Как хорошо у нас, Нора, уютно...» — вызвала взрыв гомерического хохота. Растерявшиеся актеры бывш. театра Незлобина стоически продолжали вести спектакль. Но когда сбитый с толку артист Визаров, игравший мужа Норы — Хельмера, после ухода со сцены горничной Елены, с нежно-интимной интонацией обращаясь к Норе, произнес: «Елена!»—Нора, конечно, молчала. «Елена!» — повторил артист Визаров. «Нора, Нора!» — тихо подсуфлировали зрители. «Елена!»— уже патетически, не осознавая своей ошибки, произнес Визаров, и тогда публика снова разразилась хохотом.

Через несколько дней после спектакля артист Визаров уехал за границу.

Тут уместно вспомнить реплику из комедии Н. Эрдмана «Мандат»: «Старые мозги нового режима не выдерживают».

Этот уникальный, безжалостный эксперимент был своего рода доказательством от противного. Техника актера буржуазного театра оказалась беспомощной в новых условиях. Нельзя старое вино вливать в новые мехи. И этот, как нам казалось, случайно возникший эксперимент, приобрел важное значение в становлении нового театра. Это был беспощадный, революционный акт, эстетический расстрел ушедшего.

Этот спектакль беспокоил меня, и я все время занимался поисками глубинных причин его возникновения.

Теперь, вспоминая этот спектакль, мне очень хочется дорыться в гениальной машине ассоциаций Мейерхольда до того безусловно осязаемого впечатления, которое толкнуло его на видение этого спектакля. Порой мне кажется — это разбитый артиллерией дом у Никитских ворот, где ветер отводит отставшие от стен обои; где косо повисла никому уже не нужная картина, где обвалившаяся каменная «четвертая» стена обнажила и обнародовала ныне поверженный, но когда-то милый мещанский уют.

Скандальным спектаклем «Нора» завершается целый этап театральной жизни. Старшая ступень гвытмовской лестницы сыграла свою роль и естественно отмерла. Единицы из этого коллектива присоединились к Мейерхольду.

Вторая ступень ГВЫТМа — Вольная мастерская В. Э. Мейерхольда — готовила спектакль, которому предстояло стать манифестом. Это был «Великодушный рогоносец».

Мы, первокурсники, тихо сидели по углам репетиционно-тренировочного зала на Новинском бульваре и смотрели репетиции наших старших товарищей.

Декорация, или, как тогда ее начали называть, «конструкция», напоминающая каркас водяной мельницы, занимала весь тренировочный зал школы. Левая ее часть представляла собой ферму. Подпорки, скрепляющие края, были обнажены, и лишь дверь внизу была наглухо зашита черной фанерой. Она была укреплена в центре и вращалась как турникет.

Эта часть конструкции была метра три высотой и метра два в ширину. С нее наклоном шел трап метра в два высотой, тоже с обнаженным абрисом креплений. Окно в стене трапа, как и дверь в соседнем левом сооружении, было зашито фанерой и раскрывалось по диагональному разрезу. От конца трапа шла площадка размером в три метра. С ее вершины вел спуск на пол. Он напоминал каток-спуск для мешков с зерном или мукой. Слева от зрителя стояла полукруглая скамья. Вот все, что мы увидели на репетиции.

Основа этой конструкции была сделана студентом В. Люце, получившим это задание по классу «вещественного оформления спектакля». Но Мейерхольд, в основном удовлетворенный его работой, передал макет для доработки художнице Любови Поповой.

Имея перед собой макет, уже лишенный принципов иллюзорности, Попова освободила его от некоторой эстетской произвольности Люце. Макет Поповой оказался более совершенным выражением идей, которые накопились у времени и ждали своего воплощения.

Такое решение оформления послужило поводом к поискам костюма для актера. Попова сконструировала прозодежду: свободная блуза и брюки клеш и галифе.

Сценическая площадка была освобождена от иллюзорности, от настроенчества, от бытовых мелочей. Это решение предоставило актеру огромную, чистую от вещей территорию, на которой четко рисовалось любое его движение, но это же решение исключало повествовательность бытового, натуралистического существования.

Теперь перед актером была поставлена сложнейшая задача: только чистое актерское мастерство, не прячась забыт и характерность, имеет право владеть сценой, создавать образ.

Мы смотрим репетицию.

Мейерхольд явно удовлетворен Стеллой (ее репетирует М. И. Баба нова) и Эстрюго (помощник Ерюно, его репетирует В. Ф. Зайчиков) и явно недоволен исполнением роли Брюно. Его репетирует М. А. Терешкович (потом игравший в театре ряд ведущих ролей и того же Брюно). Мастеру, видно, не нравится склонность актера к психологизированию, ему кажется, что и внешность актера не подходит для этой роли — большая голова, тяжелый подбородок, впалая грудь.

Пьеса Кроммелинка — фарс; если бы ее разыграть в манере психологической, она прозвучала бы как психопатологический эксперимент полубезумного ревнивца.

Поэтому, когда через несколько репетиций появился в этой роли И. В. Ильинский — спортивный, с детской любознательностью,— это сразу внесло в пьесу ноту беспримерной чистоты и того безоблачного наивного озорства, что делали рискованные эксперименты пьесы предметом любования для зрителя.

Мне кажется, что Мейерхольд и выбрал эту немного рискованную пьесу, чтобы доказать правоту своего сценического метода, где ирония, доведенная до гиперболы, помогла бы и зрителю разобраться в таком сложном, но, к сожалению, весьма распространенном чувстве, как ревность. Сохранив и психологическую и физиологическую точность этого чувства, Мейерхольд поставил и актеров и весь спектакль в такие условия, которые дали возможность заставить зрителя воспринимать его весело-иронически. Радость сопереживания зрителей с радостным творчеством актеров оказалась решающей.

Наши старшие товарищи, работая над «Великодушным рогоносцем», сильно продвинули вперед, развили мейерхольдовскую биомеханическую систему. Они коснулись того, что называется «созданием сценического образа».

Мы смотрим репетиции, смотрим и понимаем только одно: на наших глазах происходит что-то необычное. Все было неожиданно, ново, смело, и вместе с тем была уверенность, что только так и должно происходить все, что творится на площадке репетиционного зала, что в этом и правда и то неповторимое, из-за чего стоит стать актером, из-за чего стоит зрителю ходить в театр.

А мастер вел репетицию так уверенно, так легко, как будто все им было заранее и точно продумано, как будто именно так он работал всю жизнь. Мы наслаждались и завидовали одновременно. И только через несколько репетиций пришло осознание: ах, да это же то, чему нас ежедневно учат, в чем тренируют, чем заполняют мозг, душу и тело,— биомеханика, биомеханический метод создания образа и его воплощения.

Вот она, «электрическая реакция» Брюно— Ильинского, вот и легкая возбудимость и наполненная реакция, вот «острота выразительности» Эстрюго — Зайчиков а, и предыгра, и «намерение, и реакция», и «отказ» перед решением, и многое, многое другое из богатейшего арсенала биомеханических упражнений. Но вот — «стоп!» Мейерхольда, и актер молниеносно останавливается. Что-то не так. Оказывается, неточно, неправильно, неинтересно сработало первое «я» актера. Пролез-таки откуда-то из щелей старых ассоциаций штамп. Режиссер и актер понимают друг друга с полуслова, и внутренний порядок движения образа восстанавливается.

Радостно смотреть на старших товарищей, так легко владеющих техникой, и внутренней и внешней. Они все могут одолеть. Какие же возможности открыты перед ними!

«Великодушный рогоносец» — пьеса о современном комикоироническом Отелло — могла получить современное и правильное решение, только будучи прочтенной так, как прочитал ее Мейерхольд, и сыгранной так, как играли ее Ильинский — Зайчиков — Бабанова. Кроммелинк написал пьесы о многих человеческих пороках: ревности, жадности и т. д., доводя каждый из них до такой гиперболы, что хотелось, незамедлительно бороться с этими губительными, ужасными по результатам чувствами. Но как бороться? Какими средствами? Пьеса могла быть решена как тяжелая история неврастеника. Могла она легко зазвучать пошлой скабрезностью фарса.

Мейерхольд же не изменил ни темы, ни содержания пьесы, но трактовка каждого сюжетного положения, каждой (в пьесе иногда рискованной) ситуации была точна, как нож хирурга, и убедительна, как правда. Он не смаковал подробности, но, усиливая преувеличенно серьезную маниакальность поведения героя, добивался реакции смеха зрителей над уродливостью чувства ревности. И зритель Понимал историю «Рогоносца» так, как ее нужно было понимать; не ее интимно альковную оболочку, а глубокий жизненный смысл. Помню ощущение радостной освобожденное™, которое не покидало всех до конца представления.

Великолепно было начало спектакля: издалека раздавался ликующий голос, полный жизнерадостной силы, любви и счастья, и по боковой лестнице на самый верх конструкции стремительно взлетал, именно взлетал Брюно — Ильинский, не останавливаясь, подхватывал к себе на плечо бегущую ему навстречу жену Стеллу — Бабанову, несказанно молодо, упруго-спортивно расставив циркулем прямые ноги, соскальзывал вниз по натертому до блеска спуску и легко и незаметно опускал на пол сцены свою невесомую ношу. Продолжая эту по-детски чистую любовную игру, Стелла убегала от него, он бежал за нею, догонял ее у края скамейки, где они оказывались лицом друг к другу, взволнованные и счастливые оттого, что опять вместе, от ощущения радости бытия. Я никогда не видел такого совершенства в выражении тончайших оттенков чистого и прекрасного чувства, какое давала эта сцена.

Как же, отчего рухнуло это чувство, казавшееся истинным и вечным?

Его погубил микроб неверия, сомнения, пошлости, несовершенство человеческой психики, отсутствие природной душевной тонкости у Брюно; да и окружающий его быт создавал питательную среду для микроба. Брюно начинает ревновать не потому, что у него есть повод для ревности,— нет, он так и не появится до конца этой смешно печальной истории. Брюно начинает ревновать из одного только предположения о возможности измены в семье. Не его собственной, а вообще в семье, любой семье. Своей режиссерской трактовкой, очень тонкой и в то же время явно эксцентричной, Мейерхольд доказывал, что Брюно в самом себе ищет и находит тот ответ, который он, Брюно, как говорят, вбил себе в голову. Отелло наоборот, он доходит до того, что во время деревенского карнавала устанавливает парней в очередь к своей жене и в конце очереди становится сам.

Я приведу схематическую запись того, как развертывалось в комедийной партитуре спектакля это доказательство. Вот кульминационная сцена второго акта пьесы.

В деревню только что приехал Петрю, двоюродный брат жены Брюно Стеллы. Брюно проводил его в отведенную ему комнату. Петрю, Стелла и кормилица скрылись за дверью.

На сцене один Брюно. Он смотрит в сторону ушедших. Неожиданно быстро бежит им вслед. Поднимается по лестнице. Останавливается у двери, за которой они скрылись.

Озабоченно соображает. Немного, колеблется, потом заглядывает в замочную скважину. Очевидно, ничего особенного не увидел. Отходит. Идет по верхней площадке, как бы взвешивая зародившееся подозрение, временами оглядывается на дверь. Спускается вниз, замедляет ход, как бы оценивая возникший у него в мозгу домысел. Подходит к скамье и, явно тупея: от своих «домыслов», садится верхом на лавку и задумчиво упирается взглядом в одну точку.

Появляется секретарь Брюно, молчаливый Эстрюго. Подходит к двери. Он очень опасается механизма этой двери— она вертится. Эстрюго осторожно приоткрывает ее, чтобы пройти боком, но, раздумав, идет не в дверь, а в свободное пространство рядом, которое должна бы зани- мать стенка мельницы (ее нет).

Оказавшись по эту сторону двери, он с опаской, боясь прищемить пальцы, осторожно и уважительно, обеими руками, прикрывает дверь. Поворачиваясь, замечает углубившегося в созерцание Брюно. На что он смотрит? Эстрюго 'его осторожно обходит и заглядывает вперед через правое плечо Брюно. Ничего не обнаружив, он взлезает на скамью и рассматривает сверху, через фигуру сидящего Брюно.

Придется подойти еще поближе. Эстрюго спускается вниз, обходит Брюно с другой стороны, всматриваясь и не понимая. Наконец, Брюно поднимает глаза. Они оказываются лицом к лицу.

Брюно стучит ладонью по скамье:

— Эстрюго, садись сюда!

Эстрюго с опаской закидывает ногу и садится, опершись руками о край скамьи, оставляя зад в воздухе.

— Ближе,— говорит Брюно, одновременно отодвигаясь. Эстрюго пододвигается ближе, теперь его зад на самом краешке скамьи.

— Ближе! — отодвигается Брюно. Чуть подвигается вперед Эстрюго.

— Ближе! — Та же игра.

Брюно вскакивает и замахивается кулаками на Эстрюго, который пугается и ложится животом на скамью, оберегая голову от удара. Пауза. Эстрюго приподнимает голову.

— Тсс! Минутку! Тсс! Молчи!

Эстрюго снова прячет голову, потом приподнимает, чтобы выяснить, что же происходит над его головой.

— Замолчишь ты?

Эстрюго снова прячется. Брюно хватает голову Эстрюго обеими руками, поднимает ее и кричит:

— Скажи, верна мне Стелла или не верна?

Эстрюго хочет ответить, но Брюно, сам пригнув к скамье голову Эстрюго, заставляет его принять прежнее положение. После чего он вполне рассудительным тоном говорит:

— Возникает (Брюно пальцем пишет на спине Эстрюго знак вопроса) вопрос!

Брюно задумывается на секунду и решительно заявляет:

— Она верна! (Ударяет ладонью по спине.) Как то (ударяет), что небо (ударяет) синее сегодня! (Ударяет.) Как земля (ударяет) вертится. Да! (Ударяет.)

Эстрюго поднимает голову.

— Прошу без сравнений! Да или нет? Верна — докажи!

Эстрюго видит невозможность что-либо доказать (да он и не понимает, о чем речь) и снова утыкается в скамью.

— Не докажешь!

Эстрюго снова поднимает голову.

— Ты готов божиться? Божись!

Эстрюго пытается издать звук.

— Не смеешь!

Брюно что-то осенило. Он затыкает ладонью рот так ничего и не сказавшему ему Эстрюго.

— Сознался! Сознался, несчастный! Если ты не сознался, то, во всяком случае, признал, что в ней можно сомневаться!

В ярости он хватает голову Эстрюго и прижимает ее к скамье, в прежнее положение. У Эстрюго на свободе только руки. Он ими протестует. Брюно скручивает ему руки. Эстрюго протестует кистями рук, оставшимися на свободе. Брюно пресекает и это движение и неожиданно задумывается. В этом споре с самим собой Брюно пришел к окончательному выводу, как приходит к нему человек, если он с самого начала хотел этого.

В «Рогоносце» выкристаллизовались принципы актерской игры, которые можно назвать «биомеханическими».

Критик В. И. Блюм (Садко) характеризовал эту работу Мейерхольда как академическую. «Этот спектакль был сплошным праздником высокой актерской техники, которая совершенно стихийно, как «своенравный чародей», захватила и покоряла. Это и есть настоящий академизм без всяких кавычек»'.

Садко, Мейерхольд-академик.— «Известия», 1922, 5 мая.

Определение Блюма представлялось едва ли пе самым точным. Новый: стиль театра был выражен четко и законченно; опирался он не на формальные изыски, а на мировоззрение художника.

«Великодушный: рогоносец» ставил и решал проблемы, важнейшие для актера и режиссера: проблему традиций народных представлений и современного' спектакля; гротеска и реализма, комедии и психологической ситуации, нового подхода и к актерскому творчеству и к актерскому материалу.

Мы поняли, какую перспективу получают наши занятия биомеханикой; мы на практике убедились в том, что это не комплекс тренажных упражнений, а настоящая система актерской игры, ее выразительности. Вскоре статьи посыпались дождем. Спектакль, как и предсказал Мейерхольд, ударил как гром. Он расшевелил всех и, как всегда, вызвал острую дискуссию. А. В. Луначарский не принял этой работы театра.

Москва же была покорена высокой виртуозностью актерской игры, продемонстрированной в «Великодушном рогоносце». А. Гвоздев назвал свою рецензию на спектакль «Ильбазай», образовав это название от первых слогов трех фамилий — исполнителей главных ролей — Ильинский, Бабанова, Зайчиков.

Для меня эта работа, хоть я и не участвовал в ней, была необычайно важна.

«Великодушный рогоносец» всех нас наполнил радостной уверенностью в том, что путь, по которому ведет нас Мастер, верен, созвучен времени и сулит неограниченные возможности.

К концу года начались экзамены у нас, первокурсников. Мейерхольд просматривает их. В школе торжественно приподнятое настроение. Классы движения сдают и определившие себя в режиссуру. Для нас, студентов актерского отделения,— предлог поиронизировать над теми, кто потом собирается нами руководить.

Экзамены принимаются индивидуально. В памяти зафиксировались очень четкие впечатления от выступлений некоторых учеников. Эти впечатления очень характерны и для уяснения дальнейших их биографий.

Полонез. Вот в паре надменно-напыщенный движется Эйзенштейн; первые такты — он воплощение чванливой гордости, но в такт, на котором полагается подогнуть ногу, с тем чтобы потом начать снова шествовать, Эйзенштейн вкладывал такое ядовитое издевательство, что все покатывались от хохота. Он как бы опрокидывал спесивость шляхетского парада. Большая голова да еще дыбом 'Стоящие пепельные волосы занимали треть его фигуры. Поэтому ноги казались коротковатыми. Он очень напоминал Тулуз-Лотрека. Его фигура и способность ею управлять та- или в себе взрывную возможность, только ему присущую выразительность клоуна или актера с резкой эксцентрической манерой игры.

И недаром мы хохотали на уроках: вскоре в Пролеткульте появилась его работа «Мудрец» по пьесе А, Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», где все действующие лица были трактованы как разного рода клоуны.

Каждому хотелось блеснуть перед Мейерхольдом на экзаменах. Радостно-те а тральные ракурсы Калло, сатирические штрихи Домье, гротески «Каприччос» Гойи то и дело мелькали в этюдах учеников в классах движения. И Мастер, с самого начала занятий вложивший в своих учеников любовь к остроте передачи, негодовал от ее излишка на академической сдаче зачетов.

Мейерхольд как бы оберегал нас своими окриками от накапливания штампов. Видимо, он считал, и, я думаю, справедливо считал, что главный аппарат художника еще далеко не подготовлен. Наше первое «я» было явно сыровато.

Завершением экзаменов был класс слова. Мне запомнился этот экзамен. Запомнился, что редко бывает, как хорошо сыгранная роль.

Мейерхольд вызвал меня. Он любил все организовывать сразу и не давал времени на приготовления. Я был одет для занятий физкультурой: брюки, босиком (у меня не было тапочек), голубая косоворотка навыпуск, сохранившаяся с Рязани.

— Что ты будешь нам читать?

— Есенина.

— Иди на площадку. »

В репетиционном зале была площадка с лестницей, ведущей на антресоли особняка.

Босой, в рубашке без пояса, я стал подниматься на площадку и сразу, как бы за тактом, и как бы не из подготовленного стихотворения, бросил первую фразу:

Я нарочно иду нечесаным...

Все затихли. Никто не ожидал от меня такого мощного нервного напора.

С головой, как керосиновая пампа, на плечах,— произнес я тихо, огорченно констатируя, проходив.

Ваших душ (вызывающе приподнято)

безлиственную осень (огорченно, трагично)

.Мне нравится в потемках освещать.

И потом с лирическим напевом, в убыстренном темпе

тихо, вспоминая с сожалением:

Мне нравится, когда каменья брани

Летят в меня, как град рыгающей грозы.

Я только крепче жму тогда, руками

Моих волос качнувшийся пузырь.

Эта сдача экзамена по слову была моим первым актерским успехом в школе.

Это не было только моей оценкой. Через сорок лет X. Н. Херсонский в своей книге «Страницы юности кино» писал: «Помню на уроках в ГВЫТМе худенького юношу Эраста Гарина. Взобравшись на лесенку босиком, в синей косоворотке и обращаясь через окно в небо, он читал с потрясающей тоской «Исповедь хулигана» Сергея Есенина. Юноша-актер начисто снимал обывательское снисходительное отношение к русому поэту из рязанской деревни, опровергал, будто о нем можно судить мелкою мерою».