Титова Г. В. **Творческий театр и театральный конструкти­тизм**. СПб., 1995. 255 с.

Введение 3 [Читать](#_TOC120818801)

Глава первая.
Творческий театр (Театрально-эстетическая концепция Пролеткульта и театр эпохи «военного коммунизма») 13 [Читать](#_Toc120818802)

I. Триада А. А. Богданова и философско-эстетическая платформа Пролеткульта. 13 [Читать](#_Toc120818803)

II. «Творческий театр» П. М. Керженцева 35 [Читать](#_Toc120818804)

1. Критика буржуазного театра 37 [Читать](#_Toc120818805)

2. Искусство или творчество? 43 [Читать](#_Toc120818806)

III. Творческий театр и профессиональная сцена 58 [Читать](#_Toc120818807)

Глава вторая.
Театральный конструктивизм: идеи и метод 89 [Читать](#_Toc120818808)

I. Образы будущего: предыстория и социально-эстетические аспекты конструктивизма 93 [Читать](#_Toc120818809)

II. Конструктивизм и театр

1. Три точки зрения 110 [Читать](#_Toc120818811)

2. Еще о празднествах: декор зрелища 116 [Читать](#_Toc120818812)

3. Искания новой сцены: МХТ 122 [Читать](#_Toc120818813)

4. Вариант Таирова 131 [Читать](#_Toc120818814)

5. Мейерхольд: становление конструктивистской методологии 150 [Читать](#_Toc120818815)

6. Конструктивизм и биомеханика 193 [Читать](#_Toc120818816)

7. Конструктивизм или экспрессионизм? 212 [Читать](#_Toc120818817)

Заключение 229 [Читать](#_TOC120818818)

Цитируемая литература 233 [Читать](#_TOC120818819)

# **{3}** Введение

Современное театроведение добилось немалых успехов в изучении раннего послереволюционного театра. Очевидно, однако, что большинство монографий, документальных изданий появилось во второй половине 1960‑х — первой половине 1970‑х годов — затем их число резко падает. 1920‑е годы попадают в издательскую «опалу», мотивируемую тем, что в этом периоде уже все и хорошо исследовано. Между тем любому профессиональному историку театра ясно, что многое исследовано не так уж хорошо, а многое не исследовано вовсе. Негласный запрет на сколько-нибудь серьезное изучение 1920‑х годов (не только в области театра), несомненно, был связан с эпохой застоя, пережитого советским обществом: застойные процессы современности ищут в истории периоды зеркальных отражений; им нужны исторические подобия, а не революционные антиподы.

Наибольшие препятствия воздвигались перед трудами эстетического, теоретического профиля, если, разумеется, они касались 1920‑х годов с их, характерной для послереволюционной эпохи драматической, конфликтной, содержательной борьбой художественных идей — об эстетике 1930‑х годов можно было писать сколько угодно, увеличивая полки пухлых книг о социалистическом реализме.

Сегодня бесперспективно изучать историю театра в отрыве от его теории. Это понимают многие. «В наше время, — справедливо говорилось в редакционной статье журнала “Театр” еще в 1982 году, — как никогда прежде, возникает необходимость теоретически осмыслить своеобразие театрального искусства, его специфические средства познания человека и мира, его принципиальные отличия от других искусств, его собственные “содержательные возможности” в сопоставлении с возможностями других искусств и литературы; нужно комплексное исследование театра»[[1]](#endnote-2).

Трудно представить себе более подходящий материал для решения этой задачи, чем ранний послереволюционный театр. Все {4} перечисленные проблемы «комплексно» наличествовали в живом театральном процессе. Задача исследователя, на первый взгляд, проста — выявить эти тенденции. По существу же анализ диалектической связи эстетических концепций революционной сцены с исторически развивающимся театральным процессом весьма сложен, прежде всего, в силу неизученности самих этих концепций.

Данное обстоятельство определило методологию настоящего исследования. Анализ концепций «творческого театра» и театрального конструктивизма неизбежно требовал от автора историко-генетического подхода, изучения материалов периодики и архивов. Но задача исследования не ограничена историческим освещением отдельных концепций: автор стремится к раскрытию их общекультурных истоков, к показу их движения (не только исторического, но и типологического) — от одной к другой, к анализу диалектики их связи с театральным процессом.

И, наконец, главное. В процитированном призыве редколлегии журнала «Театр» обернуться лицом к теории сказано также, что у нас до сих пор «нет работ по общей теории и методологии советского театра как принципиально нового явления в мировой культуре»[[2]](#endnote-3). Это неверно. Таких работ как раз сколько угодно (как и во всех других сферах советского искусствознания), хотя понятно, что редколлегия имела в виду нечто более серьезное, чем брошюры с названиями типа «Наш советский театр». Но и любое основательное исследование конкретных явлений советского театра обычно начиналось по крайней мере с указания на эту проблему, с априорного заявления о его новаторстве. В гуманитарных науках, изучающих историю советской литературы и искусства, сложился неписаный канон, согласно которому Октябрь видится пограничной полосой, отделяющей дореволюционную традицию от революционного новаторства.

В книге предлагается другой подход к проблеме традиций и новаторства. Спору нет, социальная императивность несомой революцией классовой установки сказывалась даже на самых традиционных формах любого вида искусства. И все-таки на первых порах революция могла лишь обострить диалектику борьбы традиций и новаторства, характерную для предреволюционного искусства; ей было не под силу сразу провести между ними водораздел. Мысль о традициях дореволюционного театра, которые должны были быть использованы в строительстве театра советского, представляется верной лишь в том смысле, что революция не отменяла протекающий театральный процесс, пусть и стократ стимулированный грандиозным социальным катаклизмом. Иными словами, эта мысль содержательна только при целокупном понимании {5} предреволюционной традиции, естественно включающей в себя как собственно традиционное искусство, так — и в гораздо большей степени — искусство новаторское. При другом понимании проблемы нередко возникает такая «диалектика»: объявленному изначально новаторским советскому театру как бы предписывается задача усвоить опыт именно традиционной сцены (чаще всего XIX века), с которой он к 1930‑м годам блестяще справляется.

Сегодня такая позиция кажется неприемлемой. Собственно новаторские достижения советского театра 1920‑х годов возникли, разумеется, не на пустом месте и попросту непонятны вне исторической эволюции художественных идей, обуревающих искусство XX века. Знаменитые 1920‑е годы начались не в 1921 году, а на сломе веков. К тому же двадцатые годы не только начинают советский театр, но и завершают определенный цикл развития, протекавшего в предоктябрьские десятилетия. Период 1898 – 1923 годов — цельный период русской сцены, обладающий общим комплексом художественных идей. Хронология, впервые выдвинутая П. А. Марковым[[3]](#endnote-4), но потом — либо забытая театроведами, либо намеренно исключенная из памяти науки, представляется принципиальной.

Вот почему в книге часто возникают возвраты «назад» — по существу они есть следствие авторского стремления восстановить единство и логику театрального процесса.

Кстати, в самое последнее время об этом всерьез заговорили литературоведы — историки советской литературы. В дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Вопросы литературы», проблема единства русской литературы XX века названа «проблемой проблем», требующей особой «историко-литературной сосредоточенности»[[4]](#endnote-5). В ИМЛИ создается новое — «приоритетное — направление: русская литература XX века»[[5]](#endnote-6). «Имея в виду создание “Истории русской литературы XX века”, — считает В. Ковский, — необходимо в полной мере выявить не только линии социальной дифференциации между дореволюционной и послереволюционной литературой (этим мы успешно занимаемся вот уже семьдесят лет), но и художественно-интеграционные моменты литературного развития, те “мосты”, которые национальное художественное сознание перекидывало между XIX и началом XX века, между 900‑ми и 20‑ми годами, между первыми десятилетиями советской литературы и ее сегодняшними художественными исканиями»[[6]](#endnote-7). Такой подход кажется нам и наиболее историческим, и наиболее теоретическим.

{6} Спор о «старом» и «новом» в искусстве, характерный, впрочем, для любого этапа его развития, «возник задолго до революции и окрасил собой» 1920‑е годы; «дореволюционный “модернизм” перекликался с послереволюционным “авангардизмом”, на всем пространстве XX века звучат вечные, но постоянно меняющие окраску вопросы о взаимоотношениях культуры и цивилизации, разума и инстинкта, природы и техники, города и деревни»[[7]](#endnote-8).

Сказанное вызывает стремление автора сопрягать историко-генетический анализ с комплексно-типологическим. Полагая, что сегодняшней театроведческой науке особенно важны исследования собственно театральных идей в контексте широкого социокультурного, эстетического, искусствоведческого окружения; понимая и учитывая каузальную зависимость явлений искусства от своего времени, автор стремится выявить и другую зависимость — конкретного явления от типологической сущности его ряда, найти генетические точки отсчета в развитии самого театра, его исторически складывающихся структур.

Первая глава работы — «Творческий театр» — посвящена театрально-эстетической концепции Пролеткульта в контексте ее исторических корней, связанных с философией позитивизма, эстетикой празднества, а также в соотнесенности с театральным процессом (самодеятельным и профессиональным) эпохи военного коммунизма.

Собственно история Пролеткульта, а также критика его идеологии и теоретической платформы сегодня достаточно полно представлены специальной литературой[[8]](#endnote-9). Усилиями современных философов, социологов, историков, эстетиков и литературоведов «исключительно негативный подход к деятельности Пролеткульта», господствовавший до конца 1950‑х годов, был преодолен «конкретным и разносторонним анализом материалов и дифференцированным подходом к пролеткультовскому творчеству»[[9]](#endnote-10).

Характерно, однако, что среди многочисленных исследований, упомянутых в обзоре В. В. Горбунова (1974), нет ни одной театроведческой работы. Современное представление о деятельности Пролеткульта, сложившееся к середине 1970‑х годов, было поэтому заведомо неполным. Ведь театр как самое массовое и самое действенное искусство первых лет Октября привлекал исключительное внимание идеологов Пролеткульта. Попытка «создать новую — пролетарскую, коллективистическую — эстетическую систему», противопоставленную «эстетике буржуазной, индивидуалистической»[[10]](#endnote-11), наиболее наглядно проявилась как раз в области театра. Театр, в свою очередь, раньше и яснее других искусств и литературы обнаружил иллюзорность такой попытки.

{7} Нельзя сказать, что театроведение рубежа 1960 – 70‑х годов совсем обходило проблему Пролеткульта. Общие сведения о его театральной теории и практике содержатся в первом томе «Истории советского театра»[[11]](#endnote-12). Немало новых материалов о деятельности Пролеткульта было введено в научный обиход усилиями составителей «Документов и материалов»[[12]](#endnote-13). Эстетические аспекты деятельности Пролеткульта затронуты также в трудах А. З. Юфита[[13]](#endnote-14).

Первым специальным исследованием темы является раздел «Театральные студии Пролеткульта» в книге Д. И. Золотницкого «Зори театрального Октября». Глубокий, всесторонний, критически острый анализ театральной практики Пролеткульта вполне отвечает задаче, поставленной себе автором — «освободить историю от легенд и апокрифов», обеспечить надежность «указываемых имен, фактов, дат»[[14]](#endnote-15). Для исследования Д. И. Золотницкого характерен отказ от «общих рассуждений», выражающий наиболее плодотворную тенденцию современной литературы о Пролеткульте. В то же время Д. И. Золотницкий в силу специфических задач своей книги уделяет театральной теории Пролеткульта небольшое место, предпосылая разговору о практике театральных студий содержательное, но неизбежно краткое введение.

Между тем театральная концепция Пролеткульта заслуживает самого пристального внимания не только как малоизученная, но важнейшая сторона его деятельности, но и в более широком идейно-эстетическом аспекте. Название известного трактата П. М. Керженцева — «Творческий театр» — представляется автору эстетической формулой русской сцены эпохи «военного коммунизма», а программа театрализации жизни — выходящей далеко за пределы Пролеткульта.

Вторая глава посвящена проблеме театрального конструктивизма. Эта проблема также почти не изучена. Бытующий взгляд на конструктивизм как очередное направление изобразительного искусства, достаточно случайно прижившееся на театре, представляется сегодня ограниченным. Конструктивизм явился самостоятельной эстетической программой, затронувшей все стороны театральной структуры. Его метод оказал мощное воздействие на театр первой половины 1920‑х годов. Преодолевая «литературный», иллюстративный подход к назначению театра, конструктивизм, несмотря на ряд отрицательных издержек его платформы, способствовал осознанию театром своей действенной природы, сущностной содержательности. Анализ новых принципов организации сценического действия, нового подхода к природе актерского творчества позволяет объяснить методологическую ценность конструктивизма.

{8} Конструктивизм как метод неотрывен от социалистического движения, бурно убыстрявшего темпы своего развития после победы Октября. Социалистические идеалы создали невиданную прежде общность художников разных стран, отличную от прежних «общностей» «национальных художественных школ или международных стилевых течений»[[15]](#endnote-16). Революционный авангард «порывает с былой герметичностью искусства и устремляет свои поиски в сферу социального действия», для него характерно мощно выраженное созидательное, конструктивное начало. «Связанное в советской художественной культуре с пафосом преображения старой России», оно «охватило многие стороны творческой деятельности от градостроительства до стилистики кинематографа и сценографии»[[16]](#endnote-17).

Сценический дебют конструктивизма состоялся в 1922 году на площадке театра Мейерхольда. Установка Л. С. Поповой к «Великодушному рогоносцу» определила программность этого спектакля для творческого пути режиссера и открыла новый этап в развитии сценографии. Революционизирующий смысл нового подхода к оформлению был отмечен многими современниками. Немало соображений о новаторстве «Великодушного рогоносца» высказано и современными исследователями. Однако искусствоведы редко рассматривают спектакль в театральном контексте времени, предлагая тем самым сцене (чаще всего невольно) прикладную функцию. Авторов многих современных работ по сценографии прошлого можно упрекнуть в нехватке историзма. И дело здесь даже не в том, что им подчас недостает проникновения в эстетический климат ушедшей театральной эпохи, а в слишком прямолинейном привлечении истории к решению современных теоретических проблем, в прагматическом приспособлении ее к нуждам современной сценографии. Взгляд на историю из современности естествен и закономерен — но история не должна при этом утрачивать своей самостоятельной субстанциальности. Типологический анализ истории искусства, ныне очень популярный и имеющий реальные достижения, нередко обнаруживает, на наш взгляд, очевидную негибкость своей методологии. Подчинение одной проблеме, скажем феномену «места действия» в советской сценографии 1920 – 30‑х годов — обширнейшего, разнопланового, разностилевого материала неизбежно ведет к концептуальным натяжкам. Недостаточно учитывается также историческая модификация самих эстетических категорий искусства.

Театроведы, занимающиеся сценографией, также нередко опускают ее соотнесенность с собственно театральной методологией. В попытке избежать нежелательных крайностей этих подходов автор {9} настоящей работы стремится следовать методологии А. А. Гвоздева, т. е. анализировать сценографию только с позиций театра. Глава ленинградской школы театроведения не случайно связывал формирование науки о театре с принципами конструктивизма. «Моя концепция, — говорил он, — вырастала из практики театрального конструктивизма революционного времени»[[17]](#endnote-18).

В главе о конструктивизме большое место уделено предыстории метода — формированию конструктивистских позиций в изобразительном искусстве (В. Е. Татлин), поэзии (В. В. Хлебников), а также «исканиям новой сцены», предопределившим методологию театрального конструктивизма.

«Искания новой техники сцены и ее назначение направлялись силами, гораздо более значительными и серьезными, чем простое стремление режиссера эпатировать зрителей или ответить на капризы преходящей эстетической моды. Театральная сцена перестраивалась в преддверии тех небывалых задач, которые готовила для искусства новая историческая эпоха, надвигающаяся эра еще невиданных социальных переворотов, долженствующих преобразовать жизнь во всех ее областях, в том числе и в искусстве»[[18]](#endnote-19).

Процитированный отрывок из недавно опубликованной статьи Б. В. Алперса, написанной еще в 1960‑е годы, подтверждает значение опережающей свое театральное время театроведческой мысли, не столь уж частое в нашей науке. В 60‑е годы проблемами театральной техники, будь то техника сцены или технология актерского мастерства, практически не занимался никто; все были озабочены исключительно «жизнью человеческого духа». Постепенно прояснилось, однако, что пренебрежение важнейшими аспектами собственно театральной сущности способно превратить и эту известную формулу К. С. Станиславского, имевшую у него конкретный технологический смысл, в некое заклинание общегуманитарного свойства для поощрения одних и острастки других. Появись статья «Искания новой сцены» тогда, когда она была написана, ее вряд ли оценили бы по достоинству. Сегодня она кажется в высшей степени актуальной, так как отвечает нашему стремлению теоретически осознать феномен театральности, отстояв тем самым театру в сложной социокультурной ситуации его исторически сложившиеся суверенные права.

«В театре, — писал Алперс, — большую роль играет то, что мы называем материальной культурой, которая всегда несет на себе отчетливую печать определенного исторического времени. Она непосредственно участвует в создании спектакля, в значительной степени определяет его художественный стиль, включая и актерское исполнение. Поэтому в поворотные моменты в истории человеческого {10} общества такое большое значение в развитии театра приобретают вопросы сцены, ее устройства, ее соотношения со зрительным залом. Это — не чистая техника, а, если хотите, — общественная психология, воплощенная в архитектурные формы театрального помещения, в холст, дерево и краски его внешнего устройства»[[19]](#endnote-20).

Сходные идеи в 1976 году выдвинул П. П. Громов. По его мысли, «уничтожение границы между зрительным залом и сценой» («соборный театр» Вяч. Иванова) трактовалось Мейерхольдом с точки зрения идеологии и поэтики «новой драмы», чеховской, прежде всего, где героем является «группа лиц», воспринимаемых «комплексно». «Современные люди, изображаемые на сцене, — писал он, — находятся в иных отношениях между собой, чем в прежнем репертуаре, и у них, естественно, иные отношения с залом. <…> Сценическая коробка новоевропейского типа не соответствует раскрытию новой структуры человеческих взаимоотношений, и поэтому ее следует преодолевать, трансформировать»[[20]](#endnote-21). Эти глубокие соображения проливают, как нам кажется, должный свет на содержательную конструктивность методологии Мейерхольда. Подчеркивая революционный смысл конструктивистских постановок Мейерхольда 1920‑х годов, Алперс не случайно обращается к их истокам, к тому времени, когда у едва сформировавшегося режиссера возникло «ощущение ненужности старой сцены»[[21]](#endnote-22).

Теория и практика Мейерхольда в свете интересующей нас проблемы, естественно, занимают значительное место в обеих главах работы. Конечно, Мейерхольд был «центральной фигурой новаторского театра» (А. В. Луначарский), и не только после Октября (в связи с социально-активной направленностью своего творчества), но и в дооктябрьский период. В творчестве Мейерхольда наиболее глубоко преломились идейно-эстетические тенденции времени. Не случайно его искусство оказалось впрямую сопряженным как с концепцией творческого театра, так и с методологией конструктивизма.

Проблема — Мейерхольд и художники — неизбежно возникающая в связи с изучением конструктивизма, недостаточно освещена современным театроведением, хотя в определенных аспектах ее, естественно, затрагивали как биографы В. Э. Мейерхольда, так и биографы художников, с которыми он работал. В книге предпринимается попытка рассмотреть отношения Мейерхольда с художниками как целостную методологическую систему, историческое формирование которой неуклонно вело режиссера к осознанию действенной функциональности всех слагаемых драматического спектакля. В работе предполагается объяснить, как и почему {11} именно сценографические решения, определявшиеся с самого начала режиссерской работы Мейерхольда им самим, стали источником его нового театрального миросозерцания; как и насколько глубоко сумел Мейерхольд преломить новейшие открытия изобразительного искусства и архитектуры в собственно театральной методологии; в какой диалектической зависимости оказались сценографические концепции режиссера от главных факторов театрального спектакля — актера и зрителя; на каких дорогах и каким образом реформировалось не только сценическое пространство действия, но и вся театральная структура, стимулировавшая становление советской драматургии, открыв тем самым новый этап развития русского театра, зафиксированный лозунгом А. В. Луначарского «Назад к Островскому!».

К анализу указанной проблематики привлечены узловые моменты до- и послереволюционного пути Мейерхольда, выбраны те факты его творческой биографии, которые позволяют, на наш взгляд, дать по возможности исчерпывающие представления как об основоположных началах, так и об эволюции творческого метода режиссера, определившего своим целеустремленным поиском магистраль «исканий новой сцены».

Оформившись на раннем этапе русской послеоктябрьской сцены, обе концепции имели не только дальнюю предысторию, но и далеко шагнувшие последствия. По существу это две главные концепции мировой сцены XX века, ибо программа «театрализации жизни», составляющая зерно «творческого» — соборного театра, стирающего профессиональную грань между сценой и зрителем, формировалась одновременно с искусством режиссуры, одержимой волей к профессиональному учету сценических законов, к конструктивной соподчиненности всех слагаемых синтетической театральной структуры.

В советском театре непрекращавшиеся с начала века взаимодействие и борьба названных концепций были к 1923 году, во многом искусственно, завершены. Но сегодня у нас, как и на мировой сцене в целом, борьба продолжается. Тяга к разрушению традиционного института театра столь же сильна, как и усилия отстоять его исторически сложившиеся суверенные права.

Обе концепции имеют отношение к социальному утопизму. Попытка использовать театр как модель гармонического общественного устройства столь же мифологична, как и утопические идеи производственников 1920‑х годов, воспользовавшихся сценой для демонстрации на ней образов будущего механизированного «рая». Но в утопизме обеих концепций не было ничего зловредного; {12} их ложный социальный пафос был вполне бескорыстен; театру же они открывали новые перспективы.

В России дооктябрьской поры и первых революционных лет противоборство названных концепций было особенно острым и своеобразным. Различие во взглядах на назначение искусства не ставило художников по разные стороны баррикад, хотя сами они часто и с резкой запальчивостью такие баррикады выстраивали. Великий мастер слова Л. Н. Толстой упорно твердил о безнравственности профессионального мастерства. Почти по-марксистски он утопически пророчествовал будущее, где исчезнут профессиональные художники, получающие вознаграждение за свой бесполезный труд, а искусство будет твориться «всеми людьми из народа» по мере «потребности в такой деятельности»[[22]](#endnote-23). «Русскому художнику, — вторил Толстому Блок, — нельзя и не надо быть “специалистом”»[[23]](#endnote-24).

Мейерхольд, как никто другой из русских режиссеров, одержимый аналитическим поиском «корня театральности», говорил тем не менее в знаменитых «Глоссах Доктора Дапертутто»: «Театр — искусство, — и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство»[[24]](#endnote-25).

Такой взгляд на назначение театра органичен национальной сценической традиции — вот почему две альтернативные тенденции развития мирового театра XX века на русской почве постоянно перекрещивались, а поиски театральной специфичности — поэтики сценического искусства — неизбежно отсвечивали задачей, по-толстовски сформулированной К. С. Станиславским, — «сближать людей между собой <…> *служить любви и природе, красоте и богу*»[[25]](#endnote-26). Не случайно Борис Пастернак называл конструктивистские искания Мейерхольда «футуризмом с родословной»[[26]](#endnote-27). Но пример Мейерхольда демонстрирует и альтернативность концепций, объективную неизбежность на данном историческом витке отхода от программы, предполагавшей вернуть театр к его этимологической дефиниции — зрелища — к собственно театру. От действа, самотворимого всенародного праздника, где исполнитель и зритель, стихийно меняясь местами, образуют синкретический феномен театрализованной жизни, — к осознанию собственно театральной материи и ее структурообразующих начал — параллельно тем аналитическим поискам, которые шли на протяжении первой четверти XX века во всех областях новейшего искусства.

# **{13}** Глава перваяТворческий театр(Театрально-эстетическая концепция Пролеткульта и театр эпохи «военного коммунизма»)

Цикл статей А. В. Луначарского «О пролетарской литературе» (1914) открывался полемическим зачином. «Что может быть названо пролетарской литературой? Литература о пролетариях. Литература, написанная пролетариями. Я думаю, что оба определения являются не соответствующими предмету»[[27]](#endnote-28).

Между тем, такие определения к 1914 году набирали силу. Возникали идеи о «бесполезности» для пролетариата искусства, созданного по законам красоты. По мнению меньшевика А. Н. Потресова, с которым полемизировал Луначарский в письмах «О пролетарской литературе», пролетариат в лучшем случае занесет искусство, созданное до него и не им, в «свой духовный инвентарь», а собственное — ограничит «практическими нуждами процесса пролетарского движения», сообщит своей литературе «характер некоторой утилитарности»[[28]](#endnote-29). И, наконец, возникла попытка построить здание пролетарской культуры без фундамента, прервать духовную традицию человечества.

Эту попытку предпринял Пролеткульт.

## I. Триада А. А. Богданова и философско-эстетическая платформа Пролеткульта.

Начало Пролеткульту было положено Первой Петроградской конференцией пролетарских культурно-просветительных организаций, созданной в октябре 1917 года по инициативе фабрично-заводских комитетов и при деятельном участии А. В. Луначарского, бывшего тогда председателем культурно-просветительной комиссии ЦК РСДРП (б). Конференция проходила в течение трех дней за неделю до Октябрьской революции. По воспоминаниям Луначарского, три четверти из собравшихся[[29]](#endnote-30) были рабочие — «сплошь большевики или вплотную примыкавшие к ним беспартийные»[[30]](#endnote-31). {14} Была принята резолюция, составленная Луначарским, в которой, в частности, говорилось: «Конференция полагает, что как в науке, так и в искусстве пролетариат проявит самостоятельное творчество, но для этого он должен овладеть всем культурным достоянием прошлого и настоящего. Пролетариат охотно принимает в культурно-просветительском деле сочувствие и помощь социалистической и даже беспартийной интеллигенции»[[31]](#endnote-32).

Несмотря на то, что возникшие на конференции разногласия не приводили пока, по словам Луначарского, «ни к малейшему обострению»[[32]](#endnote-33), да и само название — Пролеткульт — еще не обозначилось[[33]](#endnote-34), разногласия эти все-таки имели место и касались они взаимоотношений нарождающейся пролетарской культуры с культурой существующей, а также с культурой прошлого. На конференции раздавались голоса тех, кто окрещивал «всю старую культуру буржуазной» и заявлял, что в ней «нет ничего достойного жить», кроме «естествознания и техники, да и то с оговорками». Говорили и о том, что «пролетариат начнет работу разрушения этой культуры и создания новой сейчас же после всеми ожидаемой революции»[[34]](#endnote-35).

И хотя подобные взгляды не нашли отражения в принятой собравшимися резолюции, они не замедлили сказаться в ближайшем будущем. Показательно также замеченное Луначарским «некоторое пристрастие и недоброжелательство» участников конференции к интеллигенции, бывшее, по его мнению, «справедливым разве только по отношению к трем-четырем попавшим на конференцию меньшевикам, но распространившееся на всех интеллигентов» (за исключением самого Луначарского, хотя он и был «лидером более умеренной группы»[[35]](#endnote-36)). Характерно и то, что «вся конференция, как один человек», включая и Луначарского, была убеждена в необходимости «выработать свою собственную культуру» и никоим образом не становиться «в положение простого ученика» культуры существующей[[36]](#endnote-37). Монолитное единство участников в этом главном вопросе привело к такой формулировке, зафиксированной в резолюции: пролетариат «считает необходимым критически отнестись ко всем плодам старой культуры, которую он воспринимает не как ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание из камней старого»[[37]](#endnote-38).

Этот тезис, скрывающий возможность совершенно различных подходов к проблеме пролетарской культуры — от усвоения ею «плодов старой культуры» и творческой их переработки до утверждения ее «самостийности» и независимости от культурной традиции, — предопределил после победы Октября противоречия эстетической {15} платформы Пролеткульта и нечеткость позиции А. В. Луначарского как наркома просвещения в отношении к нему.

По словам Луначарского, в работе, развернутой им по организации Пролеткульта, принимали активное участие «из интеллигентов» — П. И. Лебедев-Полянский, П. М. Керженцев, отчасти О. М. Брик; «полупролетарий, полуактер» В. В. Игнатов; «из рабочих» — Федор Калинин, Павел Бессалько, А. И. Маширов-Самобытник и др.

Необходимо отметить, что двое из упомянутых А. В. Луначарским лиц — П. И. Лебедев-Полянский и Ф. И. Калинин, а также он сам, были связаны до Октября с фракционной группировкой «Вперед», возглавлявшейся А. А. Богдановым. В 1909 году «впередовцы» организовали в Италии, на острове Капри, школу, куда приехали из России учиться 13 человек, в том числе и рабочий Ф. И. Калинин. Лекторами в школе выступали А. А. Богданов, А. В. Луначарский, М. Н. Покровский, А. М. Горький и др. На расширенном совещании редакции большевистской газеты «Пролетарий» (июнь 1909 г., Париж) устройство каприйской школы было осуждено, а в резолюции совещания, составленной В. И. Лениным, сказано: «под видом этой школы создается новый центр откалывающейся от большевиков фракции»[[38]](#endnote-39).

Автором концепции «пролетарской культуры», преподносимой слушателям каприйской школы уже в виде сформировавшейся системы идей, был А. А. Богданов (Малиновский).

Обладая ярко выраженным комплексом лидера, Богданов реализовывал его в сугубо теоретической сфере; он хотел быть не вождем, но идеологом. Богданов считал себя марксистом, но отрицал ленинизм и, прежде всего, ленинскую концепцию пролетарской революции. После победы Октября такая позиция могла бы стать для Богданова крайне опасной, но В. И. Ленин не стал сводить с ним личных счетов, памятуя о его бывших партийных заслугах и по-прежнему ценя в нем человека строгих и систематических знаний (его книгу «Краткий курс экономической науки» (1897) он считал лучшей в экономической литературе своего времени[[39]](#endnote-40)).

Символическим ключом к пониманию личности Богданова являются его партийные псевдонимы — Рядовой и Рахметов, казалось бы, взаимоисключающие. Постоянно выступая против всякого рода авторитарных систем и просто авторитетов, против любой неординарности, индивидуализма и даже индивидуальности («человек личность, но дело его безлично», — любил повторять он), Богданов в то же время не напрасно называл себя Рахметовым. Основав в 1926 году Институт переливания крови (Богданов был дипломированный врач), он в 1928 году испытал на себе новую {16} вакцину, дотоле пробуемую только на животных, и трагически погиб.

Ведя до Октября жизнь профессионального революционера, будучи в гуще партийной работы и борьбы, находясь в тюрьмах и ссылках, Богданов странным образом оставался ученым кабинетного склада. Раз и навсегда выработав мировоззрение, он педантично раскладывал впечатления от быстротекущей жизни по симметрично выстроенным полочкам своего прекрасно организованного мозга. Раз и навсегда выстроив блоки умозрительных концепций, он уже больше не задумывался об их связи с бурно меняющейся эпохой (полная противоположность всегда открытому к жизни Луначарскому, партийные псевдонимы которого — Воинов, Легкомысленный — характеризуют натуру будущего наркома тоже очень ярко). Однажды Богданов записал в своем дневнике: «Да, я в этой теории [пролетарской культуры. — *Г. Т*.] абстрагировался от нынешней отсталости пролетариата»[[40]](#endnote-41). Вот эта способность «абстрагироваться» от реалий действительности была, быть может, главной чертой духовного склада Богданова.

Теория «пролетарской культуры» была разработана Богдановым в 1900 – 1910‑е годы, задолго до возникновения Пролеткульта, о практической реализации которого он и не помышлял. Однако все, что говорили в первые годы Октября Лебедев-Полянский, Плетнев, Ф. Калинин, Игнатов и многие другие, было лишь перепевом старых богдановских идей. Сам Богданов (Рядовой!) скромно стоял в тени. Но публикуя, наравне с прочими, статейку-другую в журнале «Пролетарская культура», он, разумеется, не мог не видеть, какой пожар разжег. Не претендуя на приоритет, не обижаясь, когда его пересказывали почти дословно, не жалуясь, когда его грубо вульгаризировали, Богданов не мог не испытывать удовлетворения истинного лидера, влияние которого на сознание других органично укрепилось в их «коллективной» психике.

Фундаментом теории «пролетарской культуры» был эмпириомонизм, философская система Богданова, в которой позитивистское понятие «опыта» не просто фетишизировалось, но трактовалось по-своему — неотрывно от формы *организации* трудовой активности человека. Богданов предлагал любую человеческую деятельность — общественную, техническую, художественную — «рассматривать как некоторый материал *организационного опыта* и исследовать с организационной точки зрения»[[41]](#endnote-42). Следствием такого подхода оказывалось понимание культуры как модели производственно-трудовой практики; культура идентифицировалась со способом организации производительных сил, впрямую вытекала из технологии производства. «Всякая идеология {17} [равная в понимании Богданова культуре. — *Г. Т*.], вырастает в конечном счете на основе технической жизни; базис идеологического развития составляет техническое»[[42]](#endnote-43).

В соответствии с этой установкой, Богданов разделил историю человеческого развития на четыре периода, отличавшихся, по его мнению, «особым типом господствующих идеологий — особым типом культуры: 1) эпоха первобытных культур; 2) эпоха авторитарной культуры; 3) эпоха индивидуалистической культуры; 4) эпоха культуры трудового коллективизма»[[43]](#endnote-44).

Богданов полагал, что, впрямую выводя культуру из сферы материального производства, он неуклонно следует за Марксом. Маркс, однако, указывая на материальное производство как первопричину всех общественных надстроек, никогда не забывал об «относительной самостоятельности» развития идеологии, культуры и, особенно, — искусства. Нередко используя марксистскую терминологию, Богданов начинял ее содержанием, далеким от материалистической диалектики. Так, много и горячо говоря о губительных последствиях «разделения труда», Богданов сводил их к фетишизму специализации, породившей неполноту жизни, цеховую замкнутость, «профессиональную тупость»[[44]](#endnote-45).

В истории человечества Богданов усматривал «два разрыва трудовой природы человека» — авторитарность и специализацию. Авторитарность была, по его мнению, первым дроблением целостной природы человека. Когда «руки» отделились от «головы», образовалась начальная «авторитарная форма жизни», возникли повелевающие и повинующиеся. Дальнейшее развитие цивилизации, изменяя формы авторитарности, сохраняло ее сущность: «опыт одного человека признается принципиально неравным опыту другого, зависимость человека от человека становится односторонней, воля активная отделяется от воли пассивной»[[45]](#endnote-46). В искусстве, считал Богданов, авторитарность закрепила в качестве героев — богов, царей и вождей, — все остальные выступали послушными исполнителями тоталитарной воли.

Разделение труда стало началом второй фазы «дробления человека» — специализации, которую буржуазный мир фетишизировал. Возникло «филистерство специальности» (Э. Мах). Вот впечатляюще изложенные последствия специализации: «Специальным опытом определяется специальное мировоззрение. В сознании одного специалиста жизнь и мир выступают как мастерская, где каждая вещь приготавливается на свою особую колодку, в сознании другого — как лавка, где за энергию и ловкость покупается счастье, в сознании третьего — как книга, написанная на разных языках и разными шрифтами, в сознании четвертого как храм, {18} где все достигается путем заклинаний, в сознании пятого — как сложная разветвляющая<ся> схоластическая задача и т. д., и т. д.»[[46]](#endnote-47). Возможность взаимопонимания людей суживается до предела, что грозит, как пророчил Богданов, новым вавилонским столпотворением.

Специализация и в самом деле ограничила и продолжает ограничивать проникновение общечеловеческого опыта в сознание индивидуума, но из нее не вытекает «отвлеченный фетишизм» науки или профессионального искусства, которые Богданов предлагал связать «методами пролетарского творчества».

Сегодня «организационная наука» Богданова попадает в иной социально-исторический контекст и может представить специальный научный интерес. Трехтомная «Тектология» — едва ли не первая попытка научно обосновать «организационную точку зрения», увлекающую современных ученых. Может быть и не напрасно Богданов считал свою «Тектологию» (от греч. — учение о строительстве) наукой будущего, вооружающей, по его мнению, человека методом для решения «любого вопроса, любой жизненной задачи, хотя они и вне его “специальности”»[[47]](#endnote-48). Предваряя современный кибернетический подход, Богданов утверждал, что любая объясненная функция живого организма может быть уподоблена механической. «“Механизм” — *понятая организация*. <…> “Механическая точка зрения” и есть единая организационная точка зрения в ее развитии, в ее победах над разрозненностью науки»[[48]](#endnote-49).

И все же диалектика связей внутри богдановской триады (эмпириомонизм — пролетарская культура — тектология) не выходит за пределы формально-логического построения. Концепция Богданова, если угодно, принципиально антиисторична. Не говоря уже о том, что названные Богдановым «эпохи культур» весьма условно соответствуют реальному развитию человеческой цивилизации (к тому же только в европейском ее варианте), они, согласно автору, сменяют друг друга *механически*, путем вытеснения, возникают *взамен* своих предшественниц — меняется «способ производства» — тотчас меняется и культура.

Пролетарскую культуру Богданов выводил из «методов пролетарского труда, т. е. того типа работы, который характерен для рабочих новейшей крупной индустрии»[[49]](#endnote-50). По его мнению, специализация, отчуждавшая при других способах производства человека от самого себя и себе подобных, здесь перекладывалась с работников на машины; содержание труда на разных машинах обретало «организационное» сходство и образовывало «товарищескую форму сотрудничества». Далее следовал тезис, согласно которому — «методы пролетарского творчества развиваются в направлении {19} *монистичности и осознанного коллективизма*»[[50]](#endnote-51). Это означало, что в отличие от «индивидуалистической» культуры, специализировавшей человека на определенном «труде», культура «пролетарская» будто бы устанавливает тождество любой человеческой деятельности — технической, социально-экономической, политической, бытовой, научной, художественной — ибо все эти «разновидности *труда*» слагаются из совершенно одинаковых «организующих или дезорганизующих человеческих усилий». Богдановский «монизм» предполагал, что отныне не будет таких «методов практики и науки», которые нельзя было бы прямо применять в искусстве, — и наоборот. А «осознанный коллективизм» предлагалось направить на то, чтобы повсюду — в человеческой жизни и природе, политике и экономике, науке и искусстве, содержании и форме художественных произведений — обнаруживать «зародыши и прообразы организованности коллектива»[[51]](#endnote-52). Короче, как острил позднее Маяковский, «пролеткультцы не говорят / ни про “я”, / ни про личность / “Я” / для пролеткультца / все равно что неприличность»[[52]](#endnote-53).

Из концепции Богданова вытекал «разрыв» пролетарской культуры с культурой прошлого; отрицание идеологической функции искусства; отрицание профессионализма в науке, искусстве и других сферах человеческой деятельности; нигилистическое отношение к интеллигенции как носительнице «индивидуалистического», а не «коллективного» опыта и многое другое.

После революции Пролеткульт быстро оформился в организацию, которой советская власть отводила поначалу видное место в культурном строительстве. Пролеткульту выделялись весьма значительные денежные средства, помещения, оказывалась всяческая помощь и поддержка.

Пролеткульт был поддержан прежде всего потому, что он формировался как массовая организация. По сведениям журнала «Пролетарская культура», к началу 1920 года 300 местных пролеткультов объединяли вокруг себя более полумиллиона человек[[53]](#endnote-54).

Ленин горячо приветствовал участников Первой Всероссийской конференции Пролеткульта (сентябрь 1918 г.), а в ноябре того же года выступил с речью на вечере Московского Пролеткульта, где сказал, что «могучее организующее орудие — искусство, монополизированное раньше буржуазией, — теперь в руках пролетариата», который «может творить свободно и радостно»[[54]](#endnote-55).

Однако уже в 1919 году тон и смысл высказываний В. И. Ленина о Пролеткульте резко меняется. Он начинает говорить «о личных выдумках в области философии или в области культуры», метя, прежде всего, в А. А. Богданова. Хотя последний числился {20} теперь всего лишь членом ЦК Всероссийского совета Пролеткульта, тогда как его бывшие ученики П. И. Лебедев-Полянский и Ф. И. Калинин занимали руководящие посты в организации, подобная расстановка сил должна была Богданову даже импонировать: не он сплачивал ряды адептов «пролетарской культуры» — они росли и множились сами, повинуясь объективному ходу вещей.

И действительно, концепция Богданова находила себе поддержку не только в узком кругу единомышленников, но и среди широких масс. Это важнейшее обстоятельство, на наш взгляд, до сих пор недооценивается. В современных исследованиях о Пролеткульте совершенно справедливо отмечается несоответствие идеологической платформы организации истинным интересам трудящихся. Но эти свои подлинные интересы в области культуры и искусства им предстояло еще осознать. Совершенно прав был Б. В. Алперс, высказавший в своей статье «Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов» (1970) такое суждение: «Пролеткультовская программа не была только головным измышлением группы теоретиков. Она отражала воззрения и умонастроения многих и многих людей, делавших революцию с оружием в руках, которые подобно Биллю, вместе со святой ненавистью к старому миру несли в себе и несправедливую вражду ко всему, что было создано им когда-то вплоть до самых великолепных его духовных творений. Об этом нужно хорошо помнить, когда мы обращаемся к изучению театра ранней, уже далекой теперь эпохи в истории революции»[[55]](#endnote-56). Как видим, крупному советскому драматургу В. Н. Билль-Белоцерковскому даже в 1920‑е годы очень нелегко было изживать «несправедливую вражду» к духовной культуре прошлого. И, конечно, не ему одному.

В некрологе, посвященном памяти безвременно погибшего Павла Бессалько, А. В. Луначарский, говоря о чистоте его морального облика и несомненной художественной одаренности, не мог все-таки не отметить, что пролетарскому писателю «были присущи весьма махаевские взгляды»[[56]](#endnote-57), т. е. вполне очевидное «озлобление против интеллигенции»[[57]](#endnote-58). Объективно, тем самым, люди, подобные П. Бессалько, несмотря на безупречность своего пролетарского происхождения, становились носителями дезорганизующей стихии.

Следует, конечно, оговорить, что и Билль, и Бессалько вульгаризировали богдановские идеи. Богданов высоко чтил «духовные творения» старого мира и не ополчался против интеллигенции как таковой. «Коллективистический» этап культуры, по Богданову, вовсе не означал, что отныне стихи, например, следует писать коллективом (а такая установка была во многих литературных студиях {21} Пролеткульта). Богданов полагал, что и в до-«коллективистические» этапы культуры имел место коллективный, т. е. социально-организованный опыт. «Под автором-личностью, — писал он, — скрывается автор-коллектив, и поэзия — часть его самосознания»[[58]](#endnote-59). Видя в коллективном опыте пролетариата основу его культуры, Богданов постоянно оговаривал, что не имеет в виду «большинство голосов». В индивидуальном открытии Коперника, пояснял он, отразился коллективный опыт людей, в великих произведениях искусства сквозит общечеловеческий опыт культурного развития. Но если спросить «большинство», то оно и сейчас, «пожалуй, было бы не за Коперника». «Дело в том, что *большинство и организованность* не только не одно и то же, но до сих пор всего чаще оказывалось даже на противоположных сторонах»[[59]](#endnote-60). Следовательно, и интеллигенту не воспрещалось перестроиться на «коллективный» лад (ведь смог же это сделать сам Богданов!), осознать себя носителем социально-организованного опыта, которым счастливый пролетарий владеет органично. Но «большинству», откомментированному Богдановым с вполне индивидуалистическим скепсисом, не хотелось вникать во все тонкости концепции высокочтимого мэтра. Потому что и с названными оговорками концепция Богданова представляла собой образец вульгарно-социологической доктрины, удовлетворяющей далеко не лучшим чувствам «большинства».

Пролеткульт постепенно уклонялся от насущных для времени просветительских задач. Он не считал, например, борьбу с неграмотностью «нашей общей задачей»[[60]](#endnote-61). Более того, он вообще не считал ее *своей* задачей. Просвещение широких народных масс, в том числе и пролетариата, он целиком возлагал на Наркомпрос, который, согласно декларации, подписанной председателем Всероссийского совета Пролеткульта П. И. Лебедевым-Полянским, был обязан заниматься просвещением «в государственном масштабе без различия групп революционного народа»[[61]](#endnote-62). Сам же Пролеткульт считал себя призванным «пробудить творческую самодеятельность в широких массах, собрать все элементы рабочей мысли и психики»[[62]](#endnote-63). Эту собственную «миссию» Пролеткульт, по убеждению своих руководителей, мог выполнить только «вне всякого декретирования», в условиях «полной независимости от государства», «стесненного» заботами о «союзниках пролетариата по диктатуре» (крестьянство, интеллигенция), якобы не способных в силу своей «мелкобуржуазной природы» усвоить «новый дух культуры рабочего класса»[[63]](#endnote-64). «В вопросах культуры — мы немедленные социалисты, — заявлялось в редакционной статье одного из первых номеров “Пролетарской культуры”. — Мы утверждаем, что пролетариат {22} должен теперь же, немедленно, создавать для себя социалистические формы мысли, чувства, быта, независимо от соотношений и комбинаций политических сил»[[64]](#endnote-65).

Главным пунктом идейно-эстетических расхождений В. И. Ленина с Пролеткультом стала проблема культурного наследия. Она была совсем не такой простой, какой еще и сегодня предстает в иных высказываниях о Пролеткульте. Дело в том, что ни у одного из теоретиков Пролеткульта не было «огульного отрицания старой культуры»[[65]](#endnote-66). Ошибка Пролеткульта была глубже и серьезней. Провозгласив пролетариат «законным наследником всех ее [культуры прошлого. — *Г. Т*.] ценных завоеваний, духовных, как и материальных», заявив, что «от этого наследства» пролетариат «не может и не должен отказываться»[[66]](#endnote-67) пролеткультовские идеологи, казалось бы, ни в чем не отступали от известных ленинских определений. Но они ставили точку там, где у Ленина следовало продолжение, составляющее суть марксистского подхода к проблеме культурного наследия. Главной в ленинском учении является идея *преемственности*, развития, а не простое признание пролетариата «законным наследником» культуры прошлого.

Не отрицая важности наследия в культурном просвещении, Пролеткульт «именем пролетариата» (слова А. В. Луначарского) объявлял его культуру «резко обособленной». Просвещать, не приобщая — так мог бы выглядеть лозунг Пролеткульта в отношении к культурному наследию. Этот программный «разрыв» пролетарской культуры со всем, что ей предшествовало и находилось рядом во времени, определил и сепаратистскую политику организации и схоластику ее эстетической программы. Если добавить к этому, что задачу культурного просвещения Пролеткульт, как уже было сказано, перелагал на Наркомпрос, то выходило, что себе он оставлял только заботу о взращивании «элементов пролетарской культуры» и бдительную охрану ее границ, чтобы она, не дай бог, «не расплылась в окружающей среде»; чтобы пролетарское искусство не выходило из своих рамок — «не смешивалось с искусством старого мира»[[67]](#endnote-68).

Высоко оценивая тягу широких масс к искусству и, в особенности, к театру, приветствуя размах самодеятельного движения, Луначарский не раз отмечал, что количественные показатели здесь далеко не совпадают с качественными. В 1918 году в петрозаводском «Бюллетене подотдела искусств» было объявлено: «Всех лиц и организаций, желающих работать в подотделе искусств в областях музыкальной, театральной, кинематографической, литературно-издательской, просят заявить об этом. Способностями и дарованиями {23} не стесняться»[[68]](#endnote-69). Это объявление — в высшей степени характерный для времени документ.

С одной стороны, эпоха, выдвинувшая в качестве своей эстетической доминанты творческую самодеятельность масс, впервые так определенно поставила искусство на службу революции и практическим задачам дня. Даже «лица», обладавшие «способностями и дарованиями», шли в театральные студии и писали пьесы не за тем, чтобы обнаружить и взлелеять свои таланты. Они хотели и «в искусстве» бороться с внешними и внутренними врагами, агитировать за советскую власть. Но, с другой стороны, из этой, рожденной Октябрем, установки, отнюдь не вытекало, что отныне искусством сможет заниматься каждый, было бы желание. Между тем идеологи Пролеткульта стремились внушить массам как раз такую мысль. В статье 1919 года «Понимание пролетарской культуры» П. Бессалько писал: «На пиру искусства все равны. Нет разницы между “избранными” и не “избранными” ни в качестве, ни в количестве их ума.

*Талант — это воля, направленная на определенную цель*. Чем упорнее воля, тем крупнее талант. Феноменальное упорство в труде, в достижении своих целей создает гениев»[[69]](#endnote-70). Сам Бессалько, как уже говорилось, обладал несомненными литературными способностями, но проповедовал не просто творческую «уравниловку», а казарменный подход к проблеме художественного творчества. Фигура художника, обладающего «талантом» в трактовке Бессалько, приобретала почти зловещие очертания.

Отрицание профессионального искусства, требующего природной одаренности, и пропаганда взамен его «творчества», основанного на фанатическом «упорстве», дезориентировали пролеткультовские массы, тормозили развитие тех, кто действительно обладал художественным талантом. Вот красноречивое свидетельство времени. Корреспондент пролеткультовского журнала «Горн» интервьюирует рабочего поэта: «Поддразниваю:

— “Пролетарская культура” [журнал. — *Г. Т*.] держит вас под настоящей опекой. Она постоянно указывает вам истинный путь. — Не ходи, милый, направо, там споткнешься, да и тут есть, пожалуй, от лукавого. Не раздражает ли вас такая нянька?

Поэт улыбается:

— Нет, так и нужно. Мы, художники, народ увлекающийся, нам легко сбиться, заглядеться, и “Пролетарская культура” очень нужна нам своей внимательной трезвостью»[[70]](#endnote-71).

Вот эта боязнь хотя бы на шаг отступить от предписанных установок стала для многих пролеткультовцев камнем преткновения на пути к подлинному творчеству и подлинному искусству.

{24} Выход из сложившейся ситуации виделся В. И. Ленину только один — беспощадная критика партией идеологической платформы Пролеткульта, беспрекословное подчинение его Наркомпросу.

5 – 12 октября 1920 года в Москве проходил I Всероссийский съезд Пролеткульта. А 2 октября открылся другой съезд — III съезд Комсомола. Как известно, В. И. Ленин выступил на нем с речью, пафос которой исчерпывался одним словом — «учиться»[[71]](#endnote-72). Призывая собравшихся овладеть «всем современным знанием», Ленин подверг резкой критике те «ультрареволюционные» «разговоры о пролетарской культуре», те прожекты «специалистов по пролетарской культуре», которые изобретались в пролеткультовских «лабораториях» и сбивали молодежь с толку[[72]](#endnote-73). Однако доклад П. И. Лебедева-Полянского на съезде Пролеткульта и принятая по нему резолюция свидетельствовали о том, что Пролеткульт был намерен оставить за собой «культурно-творческую работу», а «культурно-просветительную» использовать, в лучшем случае, как «подсобную»[[73]](#endnote-74).

Тогда Ленин предложил выступить на съезде наркому просвещения А. В. Луначарскому с прямым указанием на необходимость подчинения Пролеткульта Наркомпросу. Луначарский ленинских указаний не выполнил, даже с учетом «Необходимой поправки», где он утверждал, что в изложении «Известий» текст его выступления на съезде был искажен «довольно значительно»[[74]](#endnote-75). Позднее Луначарский вспоминал, что «средактировал» свою речь «примирительно», ибо ему казалось неправильным «идти в какую-то атаку и огорчать собравшихся рабочих»[[75]](#endnote-76). Это была явная отговорка Тактическая уклончивость речи наркома на съезде Пролеткульта объяснялась стойким намерением Луначарского во что бы то ни стало сохранить независимость организации (не политическую, конечно), но культурную — независимость статуса культурного института со своей эстетической программой, тем более, что Луначарский знал о надвигающейся реформе Наркомпроса и о ближайшем подчинении всех учреждений культуры и искусства Главполитпросвету.

Такая позиция Луначарского, на первый взгляд, выглядит непонятной. Ведь из триады Богданова, строго говоря, вытекало отрицание эстетики. Практически у Богданова отсутствует даже сама дефиниция — эстетика, нет и слагаемых ее номенклатуры. Крайне редко встречающиеся в его сочинениях рассуждения «об искусстве» выдают приличествующую поколению Богданова приверженность к «классике» и открытую неприязнь к новейшим «измам»; анализ поэзии с точки зрения «социально-организованного опыта» нередко просто курьезен[[76]](#endnote-77), а сугубо технократическое мышление при {25} вполне старомодных вкусах отлучает от «новаторства “декадентов”, перешедших со вчерашнего дня на сторону революции»[[77]](#endnote-78). В борьбе старого и нового в искусстве XX века Богданов явно стоит на стороне «старого», хотя вполне в духе времени толкует новаторство «как расширение средств художественной техники»[[78]](#endnote-79). Имелась в виду, однако, не внутренняя техника самого искусства, а обогащение с последующей заменой традиционного искусства новейшими техническими изобретениями — «фотографией, стереографией, кинофотографией, спектральными цветами, фонографией и пр.»[[79]](#endnote-80). Речь у Богданова, таким образом, нигде не шла о собственно эстетике, лишь иногда — об эстетике технической. Не случайно герой одного из его научно-фантастических романов («Красная звезда»), посетив марсианский музей искусств, приходит в восторг от того, что в этом «научно-эстетическом учреждении» уже не выставляют «скульптуры и картинки» — социалистические марсиане давно перешли на удобные «стереограммы»[[80]](#endnote-81).

Возникает законный вопрос: как же мог Луначарский, человек с уникально развитым эстетическим чувством, высоко ставить «попытки организации общенаучного пролетарского базиса, сделанные товарищем Богдановым»[[81]](#endnote-82)? Тем более, что процитированные слова, несмотря на сопровождающую их оговорку о несовпадении «попыток» идеолога Пролеткульта с марксистской ортодоксией, относятся к 1922 году, а, следовательно, смело полемичны содержанию Письма ЦК «О Пролеткульте» (декабрь 1920 г.). Все, однако, становится на свои места, если не затушевывать важнейшей реалии творческой биографии наркома: область эстетики не только во времена каприйской школы, но задолго до ее создания — еще в 1902 – 1903 гг., т. е. в период формирования русского позитивизма, целиком находилась в ведении самого Луначарского. Это была его «вотчина», вот почему Богданов мог и не утруждать себя «эстетикой», которая с изобретением в 1912 году «Тектологии» и просто «отпала», как и все области специальных знаний.

Но в 1904 году, когда вышел первый сборник русских позитивистов, «специализация» еще сохранялась. В «Очерках реалистического мировоззрения» рядом со статьями А. Богданова «Обмен и техника», С. Суворова «Основы философии жизни», В. Базарова «Авторитарная метафизика и автономная личность» была помещена программная работа Луначарского «Основы позитивной эстетики», определяющая сферу его действий в общем комплексе позитивистской программы. От идей, изложенных в «Основах позитивной эстетики», Луначарский не отказался и после Октября. В 1923 году он опубликовал работу отдельной брошюрой с характерным примечанием — «статья эта, напечатанная впервые в 1903 году[[82]](#endnote-83), {26} пока переиздается без изменений»[[83]](#endnote-84) и преподнес В. И. Ленину с дарственной надписью — «Дорогому Владимиру Ильичу работа, которую он, кажется, когда-то одобрял, с глубокой любовью А. Луначарский. 10.III.1923.»[[84]](#endnote-85).

Нелегко представить себе, что Ленину даже «когда-то» нравилась статья Луначарского. Тут, видимо, было другое. «Летом и осенью 1904 года, — писал В. И. Ленин А. М. Горькому в 1908 году, — мы окончательно сошлись с Богдановым, как *беки*, и заключили тот молчаливый и молчаливо устраняющий философию, как нейтральную область, блок, который просуществовал все время революции и дал нам возможность совместно провести в революцию ту тактику революционной социал-демократии (= большевизма), которая, по моему глубочайшему убеждению, была единственно правильной»[[85]](#endnote-86). Именно потому, что «философией заниматься в горячке революции приходилось мало»[[86]](#endnote-87), Ленин даже собирался написать в богдановские «Очерки» статью по аграрному вопросу[[87]](#endnote-88). Но к 1908 году «драка между беками по вопросу о философии» стала «совершенно неизбежной», теперь Ленин готов был дать себя «скорее четвертовать, чем согласиться участвовать в органе или в коллегии», проповедующих идеи, подобные тем, что были высказаны на страницах нового сборника русских махистов[[88]](#endnote-89), хотя вновь повторил, что «раскалываться из-за этого было бы, по-моему, глупо»[[89]](#endnote-90). Читая одну за другой статьи «Очерков философии марксизма» (в том числе и работу Луначарского «Атеисты»), Ленин, по его собственным словам, «прямо бесновался от негодования». «Нет, это не марксизм! — писал он Горькому. — Нельзя под видом марксизма “учить рабочих религиозному атеизму” и “обожанию” высших человеческих потенций (Луначарский)»[[90]](#endnote-91).

Но этими же идеями пронизаны и «Основы позитивной эстетики». В той или иной мере они присущи всем *специальным* философско-эстетическим сочинениям Луначарского вплоть до рубежа 1920 – 30‑х годов. Комплекс идей, впервые выраженный в «Основах позитивной эстетики», — реалия мировоззрения Луначарского, реалия общекультурной ситуации времени, имевшая далеко идущие последствия. Конечно, М. А. Лифшиц был в принципе прав, говоря, что мировоззрение Луначарского «целиком выражается в притче его жизни», а его эстетика, в которой он видел «средоточие своего миросозерцания», есть «глубоко прочувствованный революционный идеал»[[91]](#endnote-92). Но утверждать, что «мировоззрения Луначарского» вообще «не существует в виде абстрактной системы взглядов» (слово «абстрактной» тут употреблено, на наш взгляд, всуе — для эмоциональной поддержки предыдущих {27} мыслей), что его «эстетика не похожа на университетскую профессорскую науку»[[92]](#endnote-93), — значит отрицать очевидное. «Я и сейчас еще, — писал Луначарский в 1925 году, — в эстетике остаюсь в большей мере учеником Авенариуса[[93]](#endnote-94), чем какого-нибудь другого мыслителя»[[94]](#endnote-95).

При всем том Луначарский был свято убежден, что его философско-эстетические трактаты есть выражение «ярких максималистских устоев подлинного революционного марксизма»[[95]](#endnote-96). «Дополняя» марксизм то синтетической философией Г. Спенсера, то «чистым видом позитивизма»[[96]](#endnote-97) Р. Авенариуса, то эмпириомонизмом А. Богданова, Луначарский исходил из узкого понимания самого марксизма, состав которого, как ему представлялось, исчерпывался экономической теорией и учением о классовой борьбе[[97]](#endnote-98). Такое понимание марксизма было не личной ошибкой Луначарского, а всеобщим историческим заблуждением[[98]](#endnote-99). Исключение составлял Г. В. Плеханов, которому удалось навести некоторый «марксистский» порядок в философских «эмульсиях» молодого Луначарского, но и он оказался не в силах поколебать его позитивистские авторитеты в сфере эстетики. Прославленная уже тогда марксистская ортодоксия Плеханова нередко проявляла себя в анализе эстетических проблем и собственно искусства слишком прямолинейно. Хотя Г. В. Плеханов любил повторять, что социология должна «настежь раскрывать» двери перед эстетикой[[99]](#endnote-100), сам он не раз эти двери плотно затворял. Луначарский заметил это раньше других, подвергнув эмоциональной, но вполне убедительной критике методологию знаменитой плехановской статьи «Генрик Ибсен» (1906) — классического образца марксистской критики. Он отверг саму возможность использования творчества великого художника как иллюстрации социологической альтернативы — либо заведомая предопределенность любого творческого акта, социальной средой, сформировавшей художника, либо (как у Ибсена) — закон контраста — искусственная попытка противопоставить себя в творчестве этой «среде», неминуемо влекущая к мертворожденным абстракциям. Сам Плеханов, иронически комментировал Луначарский, происходил из среды тамбовских помещиков, «политика которых тоже не могла не внушить ему, как и “аристократу духа” [т. е. Ибсену. — *Г. Т*.] величайшего отвращения, однако, он не презрел вследствие этого всякую политику, по крайней мере не на всю жизнь»[[100]](#endnote-101). Что же касается будто бы действующего в творчестве Ибсена закона «контраста», то «по контрасту с католицизмом, — резонно замечал Луначарский, — можно стать протестантом, деистом, атеистом». «По контрасту с мелким мещанством — Дон Кихотом, крупным хищником, забулдыгой. Жизнь — не математика, {28} в ней нет простых плюсов и минусов и “социологическое объяснение” тов. Плеханова нас лично весьма мало удовлетворяет»[[101]](#endnote-102).

В этих словах весь Луначарский, самая суть его глубоко артистической натуры. Тем занятнее посмотреть, как же он распорядился «жизнеразностями», «аффекционалами» и «коаффекционалами» навек полюбившейся ему философии Р. Авенариуса, как совместил он свою эстетику с «монизмом» А. Богданова, убежденного именно в том, что жизнь — это математика, состоящая, разумеется, не из «простых», а исключительно из «коллективно-организованных» плюсов и минусов.

Трактат Луначарского называется — основы *позитивной*, а не позитивистской эстетики, и это существенно. «Основы» представляют собой не очередной вариант сугубо позитивистского преломления эстетики, а попытку постройки *положительной* эстетической *системы*, действующей согласно объективным научным закономерностям. Этой установкой труд Луначарского принципиально отличается от большинства эстетических сочинений эпохи, в том числе и наиболее знаменитого из них — трактата Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (1897). Толстой, внимательно проштудировавший едва ли не все эстетические труды, написанные до него, давший краткую характеристику каждому из них, нигде не нашел опоры и подтверждения *своим* мыслям, а потому отверг самое эстетику и высказал *собственное* понимание того, что же такое искусство вне отброшенной им категории прекрасного. Луначарский, напротив, включает в свою «систему» положительные, с его точки зрения, начала трупов «старых и новых мыслителей»[[102]](#endnote-103) о прекрасном, и если позитивистский подход к эстетике у него все-таки преобладает, то это, в первую очередь, объясняется не субъективными пристрастиями Луначарского, а реальностью тогдашнего этапа развития эстетики — само введение в эстетику естественнонаучной терминологии (вроде упомянутых «аффекционалов») есть следствие характерного для эпохи стремления превратить эстетику в науку — наукой же в те годы считались только области естественных и точных знаний.

В то же время трактат Луначарского, претендующий на общезначимое (внеисторическое) толкование эстетических закономерностей, по существу попадает в определенный исторический контекст действия этих закономерностей. «Основы» написаны в эпоху, когда естественнонаучный (биологический) подход к эстетике находился уже на излете, когда вновь вступало в силу «метафизическое» — идеальное, трактуемое, разумеется, по-новому и по-разному, но активно отвоевывающее у позитивистов аннулированную ими сферу духовного. Своеобразие позиции Луначарского состоит {29} в том, что он пытается совместить оба подхода — «материалистический» и «духовный», в результате чего позитивист Луначарский и оказывается «богостроителем». Строит он, правда, не «храм божий», а социализм, но самый социализм понимается в «высшем смысле» как *духовная* культура пролетариата, как его религия[[103]](#endnote-104). И здесь Луначарский (на первый взгляд, неожиданно, а, согласно исторической логике, в высшей степени закономерно) начинает во многом совпадать не только с Л. Н. Толстым, но и В. С. Соловьевым — философским идеологом русского символизма. Исследователи эстетики Луначарского, не раз комментировавшие текст его трактата позитивистскими источниками с целью подчеркнуть «несамостоятельность» позитивизма Луначарского и «эклектизм» его труда, никогда не обращали внимания на эти, на наш взгляд, более знаменательные совпадения.

Луначарский с трактатом Толстого был безусловно знаком (в работе, написанной в том же 1903 году[[104]](#endnote-105), он упоминает об «ультраутилитаристе в эстетике графе Толстом»[[105]](#endnote-106)), Л. Н. Толстой с «Основами позитивной эстетики» — вряд ли, а если бы и познакомился, то скорее всего счел бы «ультраутилитаристской» эстетику Луначарского. Толстому подход к красоте «по физиологическому воздействию на организм»[[106]](#endnote-107) (а он в той или иной мере присущ всем позитивистским эстетикам и биологической эстетике Луначарского в том числе) казался неверным. Но показательно, что при этом Толстой указывал на очевидное, с его точки зрения, преимущество «новых» (т. е. позитивистских) эстетик перед старыми — «метафизическими» («простое и понятное, субъективное» определение красоты, называющее ею «то, что нравится», Толстой предпочитал «объективному, мистическому»). Линия в развитии эстетической мысли, идущая от Канта, — позитивизм — Толстому несравненно ближе линии Фихте, Шеллинга, Гегеля и их последователей.

Сходство с Луначарским в эстетике Толстого возникает, однако, не в отвержении старой «метафизики» (т. е. не на почве позитивизма), а в построении новой. Исходные мировоззренческие посылки трактатов Толстого и Луначарского, конечно, принципиально различны. Разрыв современного искусства с жизнью народа, о котором пламенно пишут оба исследователя, приводит их к сходным выводам относительно народа (Толстой мог бы взять эпиграфом к своему сочинению слова Луначарского — «грядет новое, народное искусство, для которого заказчиком явится не богач, а народ»[[107]](#endnote-108)), но к диаметрально противоположным относительно искусства. Толстой с яростной энергией набрасывается на искусство праздных господ, веками создававших на основе «фантастических {30} и ни на чем не обоснованных» теорий прекрасного чуждое народу, а потому и «плохое», непонятное и не нужное ему искусство. Луначарский, напротив, уверен, что «народ — идеалист искони» и сколь не становятся его идеалы «реалистическими по мере того, как он сознает свои силы», у него всегда хватит способности «объективно наслаждаться» и «ярко расцвеченными храмами египтян, и эллинским изяществом, и экстазами готики, и бурной жизнерадостностью Ренессанса»; что народ сможет потрястись и «сокрушительным гневом Ахиллеса», и погрузиться «в бездонное глубокомыслие Фауста»[[108]](#endnote-109). Короче говоря, если бы рядовому пролеткультовцу предложили на выбор эти две позиции, нет никаких сомнений в том, что он вооружился бы «антиэстетикой» графа Л. Н. Толстого.

Тем показательнее разительные, подчас текстуальные совпадения Луначарского с Толстым в понимании и назначении искусства *будущего* («хорошего» у Толстого и искусства победившего пролетариата — у Луначарского). Искусству будущего, считал Толстой, предстоит «состоять не из передачи чувств, доступных только некоторым людям богатых классов, как это происходит теперь», оно «будет только тем искусством, которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени». «Искусством будут считаться, — продолжал он, — только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей»[[109]](#endnote-110). А вот прогнозы Луначарского: «содействовать росту веры народа в свои силы, в лучшее будущее» — «вот задача человека», «объединять сердца в общем чувстве» — «вот задача художника». «Вера активного человека есть вера в грядущее человечество, его религия есть совокупность чувств и мыслей, делающих его сопричастным жизни человечества», «вера — надежда — вот сущность религии человечества; она обязывает способствовать по мере сил смыслу жизни, то есть ее совершенствованию или, что то же — красоте, заключающей в себе добро и истину как необходимые условия и предпосылки своего торжества»[[110]](#endnote-111).

Луначарский объявляет эстетику «наукой об оценках» не только с привычной «точки зрения» — красоты, но и с двух других — истины и добра. То, что «единая в принципе эстетика» вынуждена была выделить из себя «теорию познания и этику», объясняется несправедливым устройством человеческого общества, постоянно нарушающим идеал «maximum’a жизни», в котором три названные «точки зрения» должны совпадать. Луначарский считает свое определение предмета эстетики «необычным»[[111]](#endnote-112), но он не совсем прав. {31} Впервые идея «всеединого сущего» — т. е. синтеза истины, добра и красоты — была выдвинута В. С. Соловьевым, правда, не как эстетическая система, а как онтологическая база «свободной теософии». Различие терминологии не может скрыть очевидного сходства подхода Соловьева и Луначарского к главным ценностным категориям человеческого бытия — добру, истине и красоте. Хотя и прежде, как справедливо замечает Луначарский, философы и эстетики не напрасно говорили «о вечной красоте истины и нравственно прекрасном»[[112]](#endnote-113), они настойчиво разделяли эти сферы. Теперь же люди полярных мировоззрений, разных социальных установок, различных философских пристрастий (так Соловьев, в отличие от позитивиста Луначарского, ориентировался на линию — Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр), противоположной общественно-культурной ориентации («славянофил» Соловьев и «западник» Луначарский) сходятся на тождестве добра, истины и красоты. Вл. Соловьев: «Благо и красота суть то же самое, что и истина, но только в модусе воли и чувства, а не в модусе представления»[[113]](#endnote-114). А. Луначарский: «Все, что способствует жизни, есть истина, благо и красота», «все, что разрушает или принижает жизнь и ограничивает ее, есть ложь, зло и безобразие»: «в этом смысле оценки с точки зрения истины, добра и красоты должны совпадать»[[114]](#endnote-115).

Для Л. Н. Толстого попытка поставить добро, красоту и истину «на одну высоту» была в высшей степени оскорбительной, он не находил ничего общего между этими понятиями («чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра», «сама по себе истина есть ни добро ни красота»[[115]](#endnote-116)). Но растворив красоту и истину в основном понятии добра, «метафизически составляющем сущность нашего сознания»[[116]](#endnote-117), он практически так же, как Соловьев и Луначарский, способствовал синтезированию разделенных прежде ценностных ориентации человека, ибо признавал только то искусство, которое заражает человека чувствами добра, и только ту науку, которая передает знания, направленные на утверждение добра Иными словами, русская эстетика рубежа веков бралась за решение коренных проблем человеческой жизни через духовное преломление общественной практики, и хотя эти ее претензии не просто выходили за пределы прежних учений о прекрасном, но и вообще были не вполне основательны, открывшийся здесь культурологический пафос (теософский — у Соловьева, нравственный — у Толстого, социальный — у Луначарского) объял собою целую эпоху — не только предоктябрьских десятилетий, но и первых лет революции — время «военного коммунизма».

Показательно, например, что уже замеченная нами «перекличка» Толстого с пролеткультовской концепцией имеет развитие и в {32} таком кардинальном для идеологии Пролеткульта моменте, как отрицании профессионализма (специализации). Толстой писал об этом совершенно в богдановском духе: «Искусство будущего не будет производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознаграждение и уже ничем другим не занимающимися, как только своим искусством». И далее: «Искусство будущего будет производиться всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности». По мнению Толстого, «разделение труда» (его выражение!) очень выгодно «для производства сапог или булок», но не для искусства, ибо передача другим «испытанной чувства» (суть искусства по Толстому) возможна только тогда, кода художник «живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни», а потому «художник будущего будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом»[[117]](#endnote-118). Это пролеткультовский тезис.

Надо сказать, что Луначарский таких воззрений не разделял никогда, для него спецификум искусства оставался неприкосновенным — не случайно в его эстетике, в отличие от Толстого, добро и истина растворяются в красоте. Здесь же и существенное отличие Луначарского от Богданова, который был более чем равнодушен к «прекрасному». Не случайно собственно «богдановского» в «Основах позитивной эстетики» немного. Но оно есть. Луначарский соприкасается с концепцией Богданова в двух аспектах. Первый для него явно не существен и вводится без всяких комментариев как бы скороговоркой — «развитие искусства самым непосредственном образом связано с развитием техники, что ясно само собой»[[118]](#endnote-119), второй — значительно принципиальнее: «Каждый класс, имея свои представления о жизни и свои идеалы, налагает свою собственную печать на искусство, придавая ему те или иные формы, то ига иное значение. <…> Вырастая вместе с определенной культурой, наукой и классом, искусство вместе с ним и падает»[[119]](#endnote-120). Именно этот тезис, повторяемый и в других сочинениях Луначарского, в том числе и советского времени, позволял пролеткультовцам не без основания считать Луначарского «своим». Однако в «Основах позитивной эстетики» рядом с этим тезисом стоит другой, комментирующий его: «Было бы, однако, поверхностным утверждать, что искусство не обладает своим собственным законом развития»[[120]](#endnote-121). Этот комментарий намного весомее самого тезиса и также характерен для многих работ Луначарского. Более того, именно он является принципиальным для эстетики Луначарского и его будущей деятельности на посту наркома просвещения.

{33} То, что Луначарский в советское время сохранял обе позиции, объясняет двойственность его отношения к Пролеткульту. Так, в опубликованных без редакционных комментариев в журнале «Пролетарская культура» тезисах доклада Луначарского на Первой Всероссийской конференции Пролеткульта содержатся мысли, прямо противоположное пролеткультовским концепциям. Например, такая: искусство «может быть названо общечеловеческим постольку, поскольку все ценное в произведениях веков и народов является неотъемлемым содержанием сокровищницы культуры»[[121]](#endnote-122). А вот другой тезис, где «пролеткультовская» лексика несет чуждое пролеткультовской идеологии содержание: речь идет о «самостоятельности пролетарского творчества», которая, по мнению Луначарского, должна выражаться «в оригинальности, отнюдь не искусственной», предполагающей «ознакомление со всеми плодами предыдущей культуры». Или взгляд на интеллигенцию, уже играющую «известную роль в рождении пролетарского искусства созданием ряда произведений переходного характера»[[122]](#endnote-123). Очевидно, что в идеях Луначарского сходства с ортодоксальными пролеткультовскими установками гораздо меньше, чем различия. Пролеткульт, как мы помним, не исключал «ознакомления с плодами». Но нарком, вроде бы, и не покушаясь на автономию пролетарской культуры, у края обрыва, где пролеткультовцы разверзали пропасть между «ознакомлением» и «самостоятельным» творчеством, прокладывал спасительную тропу: дабы оригинальность оказалась не искусственной, а ознакомление не праздным. Тонкое различие с Пролеткультом заметно и в приведенном тезисе об интеллигенции. Термин «переходный», употребленный в нем, можно трактовать по-пролеткультовски — переходный, значит еще не истинно пролетарский; но справедливее, вероятно, оценить его диалектический смысл, характеризующий положение всего искусства первых лет Октября.

Однако наряду с этим у Луначарского встречаются и высказывания совсем иного характера. «Великий пролетарский класс, — писал нарком, — обновит постепенно культуру с верху до низу. Он выработает свой величественный стиль, который скажется во всех областях искусства, он вложит в него совершенно новую душу: пролетариат видоизменит также самую структуру науки. Уже теперь можно предугадать, в какую сторону разовьется его методология»[[123]](#endnote-124). Горячо поддерживал Луначарский и попытку заняться лабораторной выработкой «новых культурных ценностей»[[124]](#endnote-125).

Противоречивость позиции наркома, его несомненная зараженность пролеткультовским вирусом мешали ему быть вполне последовательным в отношении к Пролеткульту. Это вызывало, с {34} одной стороны, справедливые нарекания В. И. Ленина, а с другой — постоянные нападки со стороны Пролеткульта.

Из всех высказываний Луначарского 1920‑х годов о Пролеткульте, имевших место уже после смерти В. И. Ленина, очевидно, что существо критики Лениным пролеткультовской идеологии он старался слегка ретушировать, ибо в чем-то главном она казалась ему несправедливой. «Ленин боялся богдановщины, — говорил нарком в 1924 году, — боялся того, что у Пролеткульта могут возникнуть всяческие философские, научные, а в конце концов, и политические уклоны. Он не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации. От этой опасности он предостерегал. В этом смысле он давал мне личные директивы подтянуть Пролеткульт ближе к государству, подчинить его контролю. Но в то же самое время он подчеркивал, что надо предоставить известную ширь художественным программам Пролеткульта. Он прямо говорил мне, что считает совершенно понятным стремление Пролеткульта выдвинуть собственных художников. Огульного осуждения пролетарской культуры у Владимира Ильича не было»[[125]](#endnote-126).

Диалектика взгляда Ленина на Пролеткульт, представленная здесь, разумеется, мнимая. Из того, что Ленин считал закономерным выдвижение пролетарской средой собственных художников, не пресекал их поисков, вовсе не вытекало, что он не склонялся к полному (Луначарский, думается, не случайно употребляет словосочетание «огульное осуждение», эмоционально настраивающее аудиторию на поддержку Пролеткульта) осуждению идеологии Пролеткульта, непримиримому отношению к теории пролетарской культуры А. А. Богданова, а, следовательно, и ко всем «художественным программам», вытекающим из нее.

Луначарский не мог не чувствовать, что речь идет и о его «художественной программе», но с тем большим упорством он ее защищал. Это и понятно — «обожествление человека» стало «возвышенной музыкой пролетарской революции, поднимающей энтузиазм ее участников»[[126]](#endnote-127). К тому же «программа» Луначарского не была его личным измышлением, а явилась реалией художественной практики эпохи «военного коммунизма». Концепция «творческого театра», сопричастная эстетике Луначарского, оказалась столь мощной и всеохватывающей, что свести ее только к пролеткультовской теории было просто немыслимо.

Способность Луначарского откликаться «на многообразные зовы жизни», на «реальное содержание истории, впитывать в себя ее динамический заряд», сыграла немалую роль в том, что его личность стала «своеобразным экраном революционной эпохи»[[127]](#endnote-128).

{35} «Нас сейчас всех вывели на сцену, осветили рампу, и зрителем является весь человеческий род. Существует не только великий театр военных действий, но и маленький театр труда и жизни»[[128]](#endnote-129). Так описывал эпоху нарком просвещения.

То, что слова Луначарского были всего лишь метафорой революционного времени, а не выражением его действительной сущности, умозрительно осознать было трудно. Сначала эту эпоху нужно было прожить и пережить.

## II. «Творческий театр» П. М. Керженцева

Автором театрально-эстетической концепции Пролеткульта был П. М. Керженцев, книга которого «Творческий театр» обычно расценивается как театральный аналог пролеткультовской идеологии. В современной театроведческой литературе за сочинением Керженцева утвердилась репутация «катехизиса пролеткультовской сцены»[[129]](#endnote-130). Такая оценка «Творческого театра» не только слишком сурова, но и несправедлива. Книга Керженцева не похожа на вероучение в вопросах и ответах; в ней трудно найти сходство с «монастырским уставом».

Существует, однако, и другая оценка «Творческого театра». Она дана в очерках «История советского театроведения». Там отмечено, что, пропагандируя массовые празднества, Керженцев «исходил из реальной картины театральной жизни первых послеоктябрьских лет»[[130]](#endnote-131). «Книга Керженцева “Творческий театр”, — сказано далее, — бесспорно нова как по идеям, так и по жанру. Это не только исследование существующего театра, но одновременно активная попытка переконструировать сценическое искусство, заглянуть в будущее театра, наметить его контуры. Книга написана темпераментно, убежденно, и она увлекает читателей этой своей убежденностью. Автор проявляет здесь несомненное понимание синтетической природы театрального искусства, хорошее знание современного зарубежного театра. Однако главные теоретические предпосылки Керженцева были ошибочными и немарксистскими»[[131]](#endnote-132).

Соглашаясь с заключительным выводом этой глубокой характеристики труда Керженцева, заметим, что с этой точки зрения и сочинения Луначарского вполне марксистскими не назовешь.

Написанная разящим пером революционного публициста, направленная на преодоление господствовавшего до Октября театра для избранных, зовущая трудящихся к смелой реализации творческих порывов, пропагандирующая массовое самодеятельное искусство, — книга Керженцева вобрала в себя неповторимую {36} атмосферу послеоктябрьских лет. В то же время этот первый эстетический трактат советского театра был отмечен явственной печатью отвлеченно романтического восприятия революции. «Скептический и остроумный П. М. Керженцев» (определение П. А. Маркова)[[132]](#endnote-133), обрушивающий на головы своих противников обвинения в либеральном прекраснодушии, призывающий к трезвому учету наличных сил революционного театра, — по существу был далек от конкретных реалий театральной жизни. Гораздо ближе книга Керженцева тем грандиозным утопическим построениям, которые возникали тогда в сознании художественной интеллигенции.

Парадокс сочинения Керженцева в том и заключался, что, всячески третируя с позиций идеолога Пролеткульта деятелей профессионального театра, якобы неспособных изжить привитый им буржуазным миром индивидуалистический подход к творчеству, сам автор оказался в плену «гиперболизма планов», характерном в годы Октября как раз для художественной интеллигенции. Именно она исповедовала идею «всенародного театра», именно ее представителям, работавшим в Театральном отделе, не имевшем «ни аппарата, ни средств», грезились «горделивые мечты управлять театром во всероссийском масштабе»[[133]](#endnote-134). Именно ей не должны были казаться фантастическими прожекты Керженцева о повсеместном возгорании «зорь рабоче-крестьянского театра» «через полгода-год» (сказано в 1918 году)[[134]](#endnote-135). Именно ее должно было вдохновлять нетерпеливое ожидание автором «Творческого театра» «новых, небывалых по своей смелости форм»[[135]](#endnote-136).

Между тем, по собственным словам П. М. Керженцева, при первой публикации книги в 1918 году у нее «почти не нашлось сторонников» — «театральные профессионалы» отнеслись к ней как к «социалистической фантазии человека, театра не понимающего»[[136]](#endnote-137). Как чужую воспринимали книгу и иные из тех, кому она была адресована в первую очередь. Так в статье 1922 года «Ошибки молодости» пролеткультовский режиссер В. Тихонович отказывался признать две[[137]](#endnote-138) книги Керженцева «теорией и методологией пролетарского театра», поскольку их автор, «хотя и был деятелем Пролеткульта», написал свои труды «не в процессе и не в результате практической в нем работы»[[138]](#endnote-139). Мнение В. Тихоновича было правильным, хотя и возникло, что называется, постфактум — после ленинской критики Пролеткульта.

«Творческий театр» действительно не был театральной теорией Пролеткульта и вообще имел к теории театра косвенное отношение. Этим объяснялась очевидная уязвимость книги для критики ее с профессиональных позиций. Профессионалов больше всего и отталкивало от сочинения Керженцева поверхностное знакомство {37} его автора с собственно театральной спецификой. Но те из деятелей профессионального театра, которые сразу связали свое творчество с революцией, не могли не находить в книге Керженцева и близкого себе мироощущения, и сходства взгляда на буржуазный театр прошлого и социалистический театр будущего. Книга Керженцева — эстетический трактат, посвященный наиболее общим закономерностям связи театра с революционной эпохой. В этом заключался ее действенный эквивалент времени.

Несмотря на вульгарно-социологические перегибы, расплывчатость теоретических постулатов, «Творческий театр» постепенно завоевывал широкую популярность в пролеткультовской среде. Начиная с третьего издания (1919), книга привлекла и пристальное внимание профессионалов. Всего она выдержала 5 изданий (последнее в 1923 году) — число по тем временам небывалое; была переведена на многие иностранные языки и пользовалась заслуженным авторитетом среди всех сторонников пролетарского театра.

Хотя П. М. Керженцев был признанным лидером театрального Пролеткульта, его деятельность в годы Октября не ограничивалась работой в пролеткультовских организациях и изданиях. Широкий круг культурно-просветительной, идеологической и театральной работы Керженцева в первые годы Октября положительно влиял на каждое переиздание «Творческого театра». Книга постепенно вбирала в себя конкретный опыт профессионального и самодеятельного театра послереволюционных лет. Собственно пролеткультовские установки автора тем самым как бы размывались. С точки зрения пролеткультовской ортодоксии, книга становилась все более эклектичной, но лучше отвечающей общетеатральной ситуации тех лет[[139]](#endnote-140).

Программа «Творческого театра» формировалась у Керженцева не сама по себе, а возникла как альтернатива буржуазному театру. Поэтому прежде чем перейти к анализу тех путей, которые, по мнению Керженцева, «приведут нас к новому творческому театру будущего»[[140]](#endnote-141), необходимо остановиться на другом аспекте книги — критике автором буржуазного театра.

### 1. Критика буржуазного театра

Русский театр предреволюционной поры представал в изображении Керженцева идущим к своему неминуемому концу. Такая позиция автора «Творческого театра» меньше всего была следствием его пролеткультовского нигилизма. «Считалось, — писал современник событий В. Б. Шкловский, — что революция — потоп, то, что было “до потопа” — все ложь»[[141]](#endnote-142). Так «считалось» не только {38} в Пролеткульте, не только на «левом» фронте искусства. Сами носители «старого» готовы были признать исчерпанность своих традиций, нередко говорили и в годы Октября, и позднее, что перед революцией их творчество зашло в тупик.

Позиция Керженцева в этом вопросе заметно отличалась, однако, как от пролеткультовской доктрины, так и от взглядов деятелей профессионального театра. Ортодоксия Пролеткульта в лице Богданова гласила: «В сфере художественного творчества старая культура характеризуется неопределенностью и неосознанностью методов (“вдохновение” и т. п.), их оторванностью от методов творчества в других областях»[[142]](#endnote-143). Хотя Керженцев вполне в духе Богданова нередко говорил и об «индивидуалистическом» характере буржуазного искусства, и о якобы органической неспособности деятелей старого театра преодолеть свой «буржуазный» индивидуализм, ему был чужд богдановский «монизм методов» и его технократические идеи. Буржуазный театр он отрицал совсем не потому, что его определяло неосознанное вдохновение.

Далек был Керженцев и от того объяснения кризиса буржуазного театра, которое бытовало в среде профессионалов. Начавшиеся задолго до Октября бурные споры об отсталости тех или иных театральных систем, об изношенности тех или иных форм, и даже мрачные прогнозы, предрекавшие неминуемую гибель самому институту театра, были, разумеется, не просто внутритеатральными дебатами, как казалось Керженцеву. Борьба между старым и новым в театре предреволюционных десятилетий имела содержательный эстетический смысл; кризис старых театральных форм был налицо, точно так же как и становление нового театрального мировоззрения. Но по большому счету Керженцев был все-таки прав, отказываясь искать существо театрального кризиса в самом театре, объясняя этот кризис, как то и подобает критику-марксисту — социальными причинами — «общим кризисом капиталистического строя»[[143]](#endnote-144).

Высоко оценивая самоотверженность реформаторов русской сцены и, прежде всего, руководителей Художественного театра, Керженцев справедливо утверждал, что и им было не под силу преодолеть буржуазный характер искусства в целом. Театральное новаторство в условиях буржуазной культуры не могло расшатать ее основ — «подавляющее большинство театров, добрых 90 % оставалось совсем незатронутыми какими-либо реформаторскими течениями»[[144]](#endnote-145). В любой полезной реформе закоснелой театральной системы, в любом творческом поиске Керженцеву закономерно виделся бунт против правил буржуазного искусства, поддерживающих «родную атмосферу для полударовитых или полубездарных {39} писателей»[[145]](#endnote-146). «Ремесленники пера и сцены» — вот что такое, по Керженцеву, драматурги и актеры, которых требовало существо буржуазного театра.

Прав был Керженцев и утверждая, что подлинно новаторские начинания возникали в атмосфере, «чуждой духа предпринимательства, вне торных дорог театральной жизни»[[146]](#endnote-147). Прав он был и говоря о трудностях сохранения оазисов бескорыстного искусства в пустыне буржуазного торга Подтверждение справедливости его слов можно найти в высказываниях многих выдающихся деятелей русской сцены. Так Вл. И. Немирович-Данченко писал в 1915 году, что ему становится все труднее отказываться от «роли простого лавочника художественного товара», которую навязывает ему действительность. А сделать «театр таким, чтоб в настоящее время он мог своими задачами хотя бы отдаленно стать наряду с важнейшими делами жизни — невозможно»[[147]](#endnote-148).

Социологически верная оценка Керженцевым кризисного состояния предреволюционного театра была впоследствии подтверждена анализом П. А. Маркова, наиболее глубокого театрального критика 1920‑х годов, остро чувствовавшего природу сцены и свободного от какой бы то ни было вульгаризации и предвзятости. В программной статье к 10‑летию советского театра он утверждал, что театр перед революцией «все больше и больше становился местом отдыха и легкого развлечения». «Мещанский в своей сердцевине, чуждый былой театральной культуре — он не выдвигал строгих требований ни к смыслу, ни к форме играемых произведений»[[148]](#endnote-149).

В то же время сопоставление «Творческого театра» с названной и другими работами П. А. Маркова позволяют уяснить, почему критика Керженцева при верной идейной установке оставалась все-таки односторонне вульгаризирующей. Дело здесь было не в большой художнической чуткости Маркова, хотя она играла, конечно, очень значительную роль. Профессиональный критик Марков отнюдь не чурался социологического подхода. Напротив, использовал его как объективное завоевание эстетической мысли XX века. Но его подход, в отличие от Керженцева, был еще и глубоко историчен.!

Для автора «Новейших театральных течений» (1924) рассматриваемый Керженцевым период русского театра от создания МХТ до Октября представлял собой исторически закономерный этап развития искусства, характеризуемый не просто осознанием сценой своей сущностной специфики, но — глубинным соответствием новых театральных задач эпохе социальных катаклизмов. Для автора «Творческого театра» новаторство — случайное явление на {40} ниве буржуазной поденщины, оно не укреплено корнями в реальной исторической почве. Театр в его изображении как бы оставался один на один с буржуазным фатумом. На самом деле, прогрессивные сдвиги на театре, казавшиеся Керженцеву случайными зигзагами неумолимого обуржуазивания искусства, были вызваны к жизни подъемом общественного сознания эпохи войн и революций. Отказываясь от исторического взгляда, автор «Творческого театра» попадал в заколдованный круг противоречий.

Необоснованно упрекая новаторов в том, что, преобразовывая сцену, они «абсолютно не задумывались о своих зрителях»[[149]](#endnote-150), Керженцев не просто искажал реальное положение дел, но выдавал следствие за причину. Проблема зрителя стояла в центре всех новаторских начинаний. И если в условиях буржуазного общества ее не удавалось решить, как хотелось, то это была не вина, а беда новаторов. Верно заметив, что «многие театры новаторов стали еще более аристократическими по подбору публики, чем другие театры», Керженцев ошибочно истолковал суть подобной «аристократизации» зрительного зала. Новаторы чурались не «широких слоев» публики, а как раз буржуазного — усредненного зрителя, «расплодившегося театрального обывателя», не хотели превращать свои театры в место «послеобеденных визитов» буржуа[[150]](#endnote-151). Дело было не в том, что никто из новаторов не пытался искать «новую аудиторию в среде народившейся пролетарской демократии»[[151]](#endnote-152). Искали многие и даже находили — вспомним раненых солдат, посещавших занятия студии В. Э. Мейерхольда на Бородинской в 1914 – 1916 годах. Но решить проблему нового зрителя в условиях буржуазного строя новаторы, разумеется, не могли.

«Стремление к демократическому зрителю, — справедливо замечал П. А. Марков, — туманно и неопределенно проникает в театр: оздоровление театра придет от нового, полного сил зрителя — но вопрос о зрителе уточнился только в период Октябрьской революции»[[152]](#endnote-153). Ибо, конечно, буржуазный зритель (а не нерадивые новаторы) «не допускал ни формальных исканий, ни тем более остроты общественных и моральных проблем»[[153]](#endnote-154). Новаторскому театру до Октября «не на кого было опереться — кроме немногочисленного круга высококвалифицированной интеллигенции»[[154]](#endnote-155).

Разговор о кризисном состоянии русского театра предоктябрьской поры являлся для Керженцева всего лишь прелюдией к его главной задаче — критике «буржуазного театра в эпоху социалистической революции»[[155]](#endnote-156). Этой проблеме он посвятил специальную работу («Революция и театр»), включив ее потом в IV‑e издание «Творческого театра» отдельной главой, названной «Буржуазный театр». Тем самым автор хотел подтвердить непреклонность своего {41} взгляда на «буржуазный» характер театров классического наследия, обнаруживших, по его мнению, в годы Октября «свою полную неспособность к дальнейшему развитию», несмотря на «неуместный пиетет» и «чересчур большое внимание» к ним со стороны Наркомпроса[[156]](#endnote-157).

В такой позиции автора «Творческого театра» очевиден пролеткультовский «разрыв» с традицией. Не следует при этом забывать, что резкая критика Керженцевым старых театров почти никому тогда не казалась несправедливой. Керженцев находил себе союзников не только среди радикально настроенных профессионалов, он опирался на мнение широких кругов самодеятельных художников.

Критикуя Наркомпрос за «неумеренную» почтительность к старым театрам, называя театральную политику, проводимую А. В. Луначарским, «чересчур оппортунистической»[[157]](#endnote-158), Керженцев (это тоже истины ради надо отметить) никогда не говорил того, что позднее ему многие приписывали, — а именно, что театры классического наследия вообще не следовало сохранять и охранять. Но считая их музеем, который «можно любить» и «следует посещать», реликвией, которую подобно другим «памятникам старины и редким развалинам мы тщательно оберегаем и сохраняем»[[158]](#endnote-159), он либо иронизировал, либо вообще не понимал, что такое театр, который может быть чем угодно, но не реликвией. Предреволюционный кризис профессиональной сцены, трудности ее идейно-творческой перестройки Керженцев отождествил с понятием такой традиции, оживить которую, но его мнению, оказалась бессильной даже революция. Будучи заведомо убежденным в том, что социалистический театр не может родиться «из профессионального театра, обреченного историей на гибель»[[159]](#endnote-160), Керженцев мог и не осыпать старые театры градом подчас весьма справедливых упреков. Какой радикальной перестройки можно требовать от коллективов, которые «сами упраздняются и отмирают»[[160]](#endnote-161)?

«За время революции, — писал Керженцев в 1918 году, — совершилось очень мало перемен»[[161]](#endnote-162). «Прошел год, а театры продолжают жить по старине, как будто на свете ничего не случилось»[[162]](#endnote-163). Однако перечисление им же самим того, что было сделано всего за год, опровергает его резкий тезис: «репертуар всюду немного освежился», «новаторским течениям открылся большой простор», работают пролетарские драматические студии, возникло нетерпимое отношение к «упадочным формам театра», улучшено «положение тружеников сцены», «обузданы аппетиты и полномочия антрепренеров», прославленные театры «стали более доступными для {42} рабочих». Но Керженцева это не удовлетворяло: «сделано мало». «Это не то. Революция еще не дошла до театра»[[163]](#endnote-164).

Считая так, Керженцев глубоко заблуждался. Уже в первые годы Октября театр осознал важность своего общественного назначения в революционную эпоху, изъявил готовность выполнять свою демократическую функцию, пытался «разгадать художественную волю масс»[[164]](#endnote-165).

В феврале 1920 года на страницах журнала «Вестник театра» развернулась открытая полемика Керженцев — Луначарский[[165]](#endnote-166). Среди многочисленных вопросов театральной политики, затронутых в ней, наиважнейшей оказалась проблема театрального наследия. Обиженный резкой критикой Луначарского[[166]](#endnote-167), Керженцев обращался в редакцию журнала: «Я никогда не писал и не говорил, что старый театр надо упразднить и заменить празднествами. <…> Я не только никогда не призывал изгнать Шекспира и других классиков из репертуара пролетарского театра, но в своей книге “Творческий театр” как раз с настойчивостью рекомендовал ставить классиков <…> В своих статьях о театре я не говорил и не говорю “именем пролетариата”, а выступаю как журналист-коммунист, борющийся за новое социалистическое искусство»[[167]](#endnote-168).

Претензии Керженцева были отчасти справедливы. В пылу полемики Луначарский действительно исказил иные из его конкретных высказываний, хотя и Керженцев, в свою очередь, советовал ставить Шекспира совсем не в пролетарском, а в крестьянском (!) театре. Но все эти детали нисколько не меняли существа спора. «Согласно построению тов. Луначарского, — писал Керженцев, — пролетарская культура (и новый театр, в частности) как-то непосредственно примыкают и даже продолжают культуру буржуазную. Только через усвоение пролетариатом буржуазной культуры и вообще культуры прошлых эпох, пролетариат может стать “культурным”, т. е. способным создать свою собственную культуру. Только овладев культурой прошлого, можно работать для культуры будущего. В этих утверждениях несомненно кроется ошибка»[[168]](#endnote-169). Из этой характеристики Керженцевым театральной политики Луначарского ясно, что именно на практике нарком изживал присущую и ему идею «самостийности» пролетарской культуры. Полемика с Керженцевым подтверждает, это текстуально. Керженцев непреклонно настаивал на «резком *разрыве* с буржуазной культурой»: «материальную культуру пролетариат приемлет и использует ее в своих целях, но с культурой духовной он прежде всего разрывает»[[169]](#endnote-170). «Пролетарская культура, — отвечал Луначарский Керженцеву, — есть *продолжение* буржуазной культуры <…> в этой области {43} нет и не может быть разрыва. <…> Так же точно и в области искусства»[[170]](#endnote-171).

Будучи правым в ряде конкретных претензий к старым театрам, Керженцев ошибался в главном. Его мысль об отрицательном воздействии на пролетариат «мощной и стройной культуры прошлого»[[171]](#endnote-172) казалась Луначарскому просто смешной. «Не бойтесь, тов. Керженцев, за пролетариат, — писал он, — не бойтесь, что Южин или Таиров, что какой-нибудь физиолог вроде Павлова, или физик вроде Лазарева, филолог вроде Марра смутят пролетариат и собьют его с пути»[[172]](#endnote-173). Почему же Луначарский был так уверен в том, что не «собьют»? Потому — что никогда не считал творчество «корифеев искусства и науки прошлого» буржуазным.

Луначарский снова вводит в эстетику такие выброшенные из нее Пролеткультом категории художественного творчества, как талант, гений. Согласно мысли Луначарского, в преддверии социалистической революции «редкий подлинный и широко образованный талант оставался чужд, по меньшей мере, симпатии к социалистическому движению и идущему под его знаменем пролетариату»[[173]](#endnote-174). «Я далек от мысли, — говорил он, — чтобы творения гениев зачислять в буржуазные ряды»[[174]](#endnote-175). По убеждению Луначарского, «сильнейшие индивидуальные представители искусства» перерастают не только личные и групповые, но и классовые интересы; логикой самого творчества приходят к утверждению прогрессивной идеологии. Конечно, это случается не всегда, но у действительно большого художника, считал Луначарский, есть немалая творческая перспектива к осознанию революции.

Из критики Керженцевым буржуазного театра ясно, что его мысль об универсальном характере враждебности искусству буржуазных отношений — верна, но ей не хватает исторической диалектики, вскрывающей не меньшую враждебность подлинного искусства буржуазным отношениям.

### 2. Искусство или творчество?

После Октября П. М. Керженцев едва ли не первый выдвинул программу построения революционного театра. Уже в 1918 году он попытался творчески осознать требования, предъявляемые театру революционной современностью. По мнению Керженцева, победившему народу был нужен театр героического репертуара; театр «величественного, героического, революционного действия», «опаляющий душу»; театр трагедии, «главным действующим лицом которой будет масса»; театр исканий, намечающий «новые формы»; театр, способный давать «не только эстетическое наслаждение, {44} но и удовлетворение нашему революционному темпераменту»[[175]](#endnote-176). Характеристика Керженцевым чаемого революционного театра несомненно обладала общезначимым для эпохи смыслом. Возвышенный и монументальный, народный и героический — таким только и мог быть театр победившей революции. Вместе с тем, все эти определения театра, созвучного революционной эпохе, были весьма расплывчаты, обладали тогда (и не только у Керженцева) долей умозрительной идеальности. Каким конкретным содержанием наполнятся эти понятия, в какие сценические формы воплотятся, — мог показать только сам театральный процесс. Книга Керженцева, появившаяся в 1918 году, не могла быть теорией еще не существовавшего театра. Не случайно она органически вписывается в ряд эстетических трактатов на тему — искусство и революция, — созданных задолго до победы Октября. Как и большинство такого рода сочинений, «Творческий театр», особенно в первом издании, был больше связан с прошлым и будущим искусства, чем с его настоящим. Театра, провозглашенного Керженцевым, издавна искали все, для кого обновление искусства было неотъемлемо от революции. Здесь Керженцев совпадал не только с Луначарским, статью которого «Социализм и искусство» (1908) он сочувственно цитировал[[176]](#endnote-177), но и со своим старшим современником Роменом Ролланом, и со своим предшественником Рихардом Вагнером.

Театрально-эстетические трактаты Вагнера и Роллана, а также книга музыковеда Тьерсо о народных празднествах французской революции были в годы Октября исключительно популярны. Бумажный дефицит не распространялся на эти классические образцы революционной мысли о театре[[177]](#endnote-178). Показательно, что Луначарский еще до Октября пытался издать русский перевод работы Тьерсо со своим предисловием[[178]](#endnote-179), а В. И. Ленин при просмотре «Книжной летописи» за 1917 год подчеркнул название книги Тьерсо и поставил рядом с ней знак нотабене[[179]](#endnote-180).

Небольшая работа «Искусство и революция», написанная в 1848 году великим немецким композитором, который, по словам современного исследователя, в «большей мере, чем все другие представители искусства XIX века, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира»[[180]](#endnote-181), оказала сильнейшее воздействие на эстетическую мысль и творчество многих художников XX века. Большинство радикальных попыток преобразования театра не обходилось без ссылки, а иногда и опоры на вагнеровский трактат. Одни видели в «Искусстве и революции» прогноз будущего социалистического общества, ибо Вагнер ставил проблему, вынесенную в заглавие книги, с позиций, близких стихийному материализму Л. Фейербаха. {45} Другие находили у Вагнера искомый идеал сверхличного и всенародного — русская символистская мысль и, прежде всего, Вяч. Иванов, преломивший в своей концепции «соборного театра» идеи Вагнера сквозь призму взглядов Ф. Ницше на происхождение трагедии «из духа музыки»[[181]](#endnote-182). Третьи, как Г. Фукс, А. Аппиа, в России — В. Э. Мейерхольд отталкивались от вагнеровской концепции «музыкальной драмы» в реформе драматической и оперной сцены.

В основе «Искусства и революции» лежит мысль, родственная идеям Ж.‑Ж. Руссо и Ф. Шиллера — о необходимости восстановить утраченные со времен классического полиса Древней Греции гармонические связи между искусством, человеком и обществом. «В трагедии, — писал Вагнер, — грек находил самого себя, самую благородную сторону своего “я”, слившуюся с благороднейшими сторонами души всей нации»[[182]](#endnote-183). Наступившее затем двухтысячелетнее господство «философии», «христианства», «светской власти» и, наконец, «индустрии» не позволяло больше искусству быть «свободным выражением свободного общества»[[183]](#endnote-184). Синкретизм искусств, идеально воплощенный в античной драме, распался. «Насколько наш театр не в состоянии объединить все роды искусства в подлинной драме — в самой высокой и совершенной форме, ясно видно уже из его подразделения на *драму и оперу*, в результате чего у драмы отнимается идеализирующая, обобщающая выразительность музыки, а опере в корне отказывают в сущности и великом значении истинной драмы»[[184]](#endnote-185). Отдельные искусства, утратив высшую цель — сливаться в драматическом действии, выражающем подлинную жизнь человека и общества — превратились в самоцель, все более углубляясь в технологическую изощренность своей специфики. «Одинокое и эгоистическое» развитие искусств, прежде действовавших в унисон, породило в период господства Индустрии (читай — буржуазии) «всеобщее ремесленничество душ, плененных бледным металлом»[[185]](#endnote-186). И теперь, по мысли Вагнера, только «Революция всего человечества» сможет снова подарить ему «истинное искусство», сделать «красоту и силу» принадлежащей «всем людям»[[186]](#endnote-187). Только революция способна избавить искусство от тщеславных и корыстных «ремесленников», отбывающих трудовую повинность; вновь возродить художников, умеющих находить радость в самом процессе творчества. Только революции дано превратить искусство в акт «свободного, сознательного, общественного самосознания»[[187]](#endnote-188).

Многие идеи «Творческого театра» несомненно навеяны Вагнером. Это, прежде всего, мысль о примате драмы над всеми другими искусствами. По мнению Керженцева, революционный театр {46} надо строить не на основе «grande opera», которую он считал эстетическим кредо абсолютистского режима, а на базе театра драматического, позволяющего гармонически сочетать «драму с оперой, балетом, пантомимой и т. д.»[[188]](#endnote-189). В духе Вагнера, т. е. под эгидой драмы, трактовал Керженцев и синтез искусств. «Крыша театра, — писал он, — это — родительская кровля, под которой сходятся искусства и вспоминают свою родственную близость»[[189]](#endnote-190). Родствен Вагнеру и антибуржуазный пафос «Творческого театра». «Эпоха буржуазного господства, — писал Керженцев, — всюду вносившая разделение, разъединение, культивировавшая замкнутость, узкую специализацию, крайний индивидуализм, рассеяла, разбросала родственные виды искусства». В вагнеровских контурах вырисовывалось перед Керженцевым и «светлое будущее» искусства: «Новый театр станет величественным творцом единства всех искусств, созидателем грандиозного синтеза. Он снова, как в эпохи своего расцвета, объединит в творческой работе поэтов и художников, музыкантов и писателей, всех деятелей искусства»[[190]](#endnote-191).

Что же означало столь очевидное совпадение? Речь, разумеется, не может идти ни о каком заимствовании идей, в котором, кстати, Керженцева до сих пор упрекают, правда, не в связи с Вагнером. Считается и, на наш взгляд, совершенно неосновательно, что автор «Творческого театра» реставрировал «поношенные и обветшалые эстетские взгляды Вяч. Иванова, Андрея Белого и их сподвижников»[[191]](#endnote-192). С тем же успехом можно утверждать, что Иванов и Белый «реставрировали» «поношенные и обветшалые» взгляды Р. Вагнера, а он, в свою очередь, подобные же взгляды Ж.‑Ж. Руссо. Эти идеи давно перестали быть чьей-то собственностью, хотя, разумеется, у символистов имели совсем иное преломление, чем у Вагнера, а у Керженцева — другое, чем у русских символистов. Историкам советского театра давно пора перестать заниматься приклеиванием ярлыков и оценить иное — почему для Вяч. Иванова и А. Белого подобные взгляды были не препятствием, а скорее предпосылкой их сотрудничества с советской властью в первые годы Октября[[192]](#endnote-193). Как говорил Луначарский, «радуешься даже расплывчатому коллективизму так называемой “соборности” Вячеслава Иванова, как чему-то находящемуся в некоем консонансе с нашими днями»[[193]](#endnote-194).

Созвучие подобных взглядов революционной эпохе, особенно в варианте Керженцева, было очевидно. Вопрос, однако, заключался совсем в другом: насколько такой «консонанс» плодотворен, следовало ли его развивать, или надо было преодолевать.

У Луначарского по изложенным выше причинам не могло быть на этот счет вполне твердой позиции. Ему нелегко давалось изживание близкой русским вагнерианцам «богостроительной» концепции {47} социализма и искусства. Конечно, в годы Октября Луначарский вряд ли повторил бы ту высокую оценку, которую он дал в свое время мыслям А. Белого о религиозном статуте искусства как средстве борьбы за освобождение человечества; об искусстве, творящем самое жизнь[[194]](#endnote-195). Вряд ли бы теперь он настаивал на том, что в этих взглядах есть приближение к социализму. Но определенный остаток такого рода эстетических «эмоций» сохранялся у Луначарского, как уже было сказано, постоянно.

Показательно, что с брошюрой Р. Вагнера «Искусство и революция» русского читателя впервые познакомил именно Луначарский. Он перевел ее в 1906 году с итальянского языка[[195]](#endnote-196) и изложил в статье того же года «Юношеские идеалы Рихарда Вагнера»[[196]](#endnote-197). Луначарский справедливо счел тогда революционный пафос работы «юношеским», хотя автору в момент написания трактата было 36 лет. Известно, что благородный и идеальный максимализм Вагнера не выдержал испытания реальностью. Композитор скоро разочаровался в революции 1848 года и впоследствии шагнул далеко в сторону от революционных идей, не пожелав больше соприкасаться «с полем мышления чисто политического характера»[[197]](#endnote-198). Это не исключало возможности использовать вагнеровский трактат для пропаганды социально-активного творчества в годы первой русской революции. Завершая тогда пересказ вагнеровской брошюры, Луначарский писал: «Художники нуждаются в революции, революция нуждается в художниках. Пусть художники поймут и знают это»[[198]](#endnote-199). Призыв остался актуальным и для эпохи Октября, хотя теперь выглядел излишне отвлеченным.

Между тем, в предисловии к «Искусству и революции» (1918) Луначарский оценил книжку Вагнера даже более высоко, чем в 1906 году, настойчиво предлагая ее для «поучения» как артистов, «так и победоносной трудовой демократии»[[199]](#endnote-200). Трактат Вагнера был однако всего лишь «созвучен» революции, как тогда говорили. Его социалистическая окраска не могла скрыть авторского взгляда на революцию исключительно сквозь призму искусства. По глубокому замечанию современного исследователя, искусство для Вагнера — «это не только призыв к социальной революции, но и *модель* того общества, во имя которого звучит революционный призыв»[[200]](#endnote-201). Из этого следовало, что уход Вагнера от «революции» в «искусство» был в значительной мере запрограммирован абстрактно-метафизическим представлением об обществе будущего в его революционной брошюре. Оно виделось автору царством свободных художников, которым революция поможет реализовать идеал сообщества творческих личностей, обладающих коллективистской органикой.

{48} Разумеется, не только Луначарскому, но и Керженцеву и в голову не могло прийти отождествлять диктатуру пролетариата с синкретической драмой революции. «Утопизм» Керженцева проявился в другом. В эпоху «военного коммунизма» он создал «модель» искусства чаемого коммунистического общества — творческий театр.

Теория Керженцева прямо перекликается с характеристикой условий художественного творчества, которые, согласно утопическим построениям марксизма, возникнут при коммунизме, когда будет покончено с «исключительной концентрацией художественного таланта в отдельных индивидах» за счет «подавления его в широкой массе»; когда отпадет «подчинение художника местной и национальной ограниченности»; когда художник перестанет замыкаться «в рамках какого-нибудь определенного искусства»; когда занятие искусством будет для человека лишь «одним из видов» его деятельности[[201]](#endnote-202).

Если бы Керженцев ограничился созданием утопической модели будущего «театра коммуны», то его, по существу, не в чем было бы упрекнуть. С лежащей в основе концепции «Творческого театра» мыслью о том, что искусство коммунистического общества, как и оно само, навсегда покончит с разделением труда, спорить было бы не корректно. В какие бы фантастические одежды ни одевал свою идею Керженцев, какими бы неубедительными с тогдашней и современной точек зрения ни казались предложенные автором театральные формы будущего искусства, Керженцев, как и всякий другой, имел право на свою «социалистическую фантазию». Тем более, что она по-своему продолжала традицию русской дореволюционной эстетики (Л. Н. Толстой) и находила подкрепление (на разных уровнях) в духовных исканиях революционной эпохи. «Россия, — писал А. А. Блок в 1921 году, — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом”. <…> Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика»[[202]](#endnote-203).

Но все дело заключалось в том, что рядом с этой программой «максимум» Керженцев выдвинул еще и программу «минимум», т. е. конкретные предложения, могущие, по его мнению, незамедлительно направить творческий порыв масс на создание такого театра, который тут же превратит их в синтетических художников, не стесненных цеховой узостью специализации. Программа «минимум», предусматривающая создание «пролетарского театра», отвечающего, по мнению Керженцева, начальному периоду революции, {49} находилась в прямой зависимости от его утопического идеала, являлась первой ступенькой на пути к «театру коммуны». Попытка усмотреть в реальной эпохе «военного коммунизма» первую стадию коммунизма утопического не может не вызывать возражений.

Ставка П. М. Керженцева на самодеятельного художника, который виделся ему творческим универсалом, целостной личностью, не расколотой «буржуазной» специализацией, — была ярким проявлением ошибочных тенденций идеологии «военного коммунизма». Подавляющее большинство трудящихся до Октября было отчуждено не от «творческой», а от элементарной человеческой сущности. Преодолевать свою цеховую узость мог при желании профессиональный художник, самодеятельному «преодолевать» пока было просто нечего. Керженцев, однако, считал возможной и необходимой быстрейшую замену «театра для народа» синкретическим «театром народа», сливающим «артистов и зрителей в единое целое»[[203]](#endnote-204).

Чтобы «зритель грядущих лет», отправляясь в театр-коммуну, мог сказать — «я пойду участвовать в пьесе», нужно было, считал Керженцев, уже сейчас готовить себя в «со-артисты», развивать свой «творческий инстинкт»[[204]](#endnote-205). Чтобы участвовать в будущих грандиозных импровизациях, объединяющих сцену и «зрительную залу в 2 – 3 тысячи человек», надо было, по его мнению, не мешкая вставать на путь «коллективных импровизаций». Чтобы театр-коммуна мог объединить творческие усилия «тысяч пролетариев», Керженцев предлагал приступить к созданию «соседских театров» — «пролетарского квартала, рабочих одного завода или фабричного поселка», где все от мала до велика, пренебрегая рамками профессиональных ограничений, будут вносить свою лепту в коллективное театральное творчество. Перефразируя известную формулу Станиславского, положенную в основание Художественного театра — «сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом»[[205]](#endnote-206), Керженцев мог бы предложить такую формулу «пролетарского театра» — сегодня — зритель, завтра — артист; сегодня — режиссер, завтра — бутафор, но в любом качестве должно оставаться пролетарием. Пролетарский театр виделся Керженцеву «вечной студией», где учат и учатся, где ежедневно дебютируют «все желающие»[[206]](#endnote-207).

Вечным двигателем всех этих творческих метаморфоз пролетария и массовых импровизаций, в которых ему предстояло участвовать, должен был стать упомянутый «творческий» или «театральный» инстинкт, указывающий еще на один, на этот раз вполне {50} конкретный, источник «творческого театра», а именно — на теорию Н. Н. Евреинова.

Концепция «театрализации жизни», выдвинутая Евреиновым, оказала сильнейшее воздействие не только на современное искусство, но на весь театр XX века, причем даже на тех его представителей, которые стояли на противоположных Евреинову эстетических позициях — тут срабатывает система притяжения-отталкивания, иногда в высшей степени содержательная[[207]](#endnote-208). Керженцев евреиновской теорией просто не мог не воспользоваться, ибо творческий театр это и есть театрализация жизни. Он чувствовал, однако, что суть искомой «театрализации» в трактовке Евреинова ему не годится, но взваливал, как это нередко случается, «вину» на автора концепции, призывая Евреинова избавляться от «чисто рабского восторга перед аристократизмом и деспотизмом» и делать более твердые шаги «в сторону революционного театра»[[208]](#endnote-209). В грубой лексике, использованной Керженцевым для оценки трудов Евреинова, несомненно хорошо ему знакомых и *ценимых* им, не следует торопиться усмотреть одно лишь «пролетарское» высокомерие автора «Творческого театра», который, заимствуя нужную ему идею, отбрасывает сопровождающий ее антураж, «как жалкую ветошь театрального чердака»[[209]](#endnote-210). На наш взгляд, эта лексика во многом вызвана тем, что Керженцев не понимал самой идеи Евреинова; то, что казалось ему внешней оболочкой, *эстетской* добавкой, которую легко отбросить, — было *содержанием* «театрализации жизни» по Евреинову. «“Театр” Евреинова прямо входит в “жизнь”, театр и жизнь едины, но едины они исключительно на почве *эстетизма*, ибо жизнь отличается от театра лишь тем, что это более высокая игра, более волнующая условность, более, так сказать, подлинная ложь»[[210]](#endnote-211).

Концепция «театра для себя» Керженцеву казалась «эгоцентрической» потому, что ее автор не пожелал возвыситься до понимания классового характера театрального инстинкта, а именно — выявления пролетариатом «своего “я” в дружном коллективном театральном творчестве»[[211]](#endnote-212). Но «индивидуалистический» (точнее — индивидуальный, личный в проявлении, хотя и присущий всему человеческому роду) характер «театрального инстинкта» у Евреинова имел отнюдь не социологический, а феноменологический смысл.

Евреинов утверждал первичность «театрального», его «преэстетический характер». Театральный инстинкт присущ, по Евреинову, человеческой природе «наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими»[[212]](#endnote-213). В основе «театральности», считал Евреинов, лежит «инстинкт трансформации видимостей природы», отнюдь {51} не адекватный трансформации в собственно театре, поскольку цель всякого искусства — не трансформация, а формация, т. е. установление формальных рамок в хаосе природной первозданности. «Театральность» трактовалась Евреиновым как некое «предискусство» в истории культуры. Провозглашая программу «театрализации жизни», Евреинов имел в виду совсем не массовое театрализованное празднество, хотя и поставил таковое[[213]](#endnote-214), а ролевые функции человека в жизни (использованные, например, в современной «теории игр»). Евреинов, так же как и некоторые из его современных последователей, недооценивал, на наш взгляд, то обстоятельство, что «роли», которые играет человек в различных жизненных ситуациях — «вождя» и «винтика», «начальника» и «подчиненного», даже такие сугубо природные, как «отца» и «сына», человек «играет» не согласно природному инстинкту, а повинуясь исказившим человеческую природу обстоятельствам, что с ним не в меньшей мере «играет» социум, что «игра» в жизни и в жизнь — есть отчуждение человека от его подлинной сущности. Да и все специальные человеческие «игры» — производственные, спортивные и т. д., в которых намного сильнее, чем в играх жизни, проявляются природные способности человека, строго говоря, небескорыстны и принципиально несвободны, ибо «роль», полученная, скажем, в производственной «игре», может быть той, которую жаждешь играть в действительности. Точно так же, как в спорте, — желание победы является целевой установкой любой игры, определяющей ее «небескорыстие». Пожалуй, именно в искусстве игра может быть поистине свободной, бескорыстной, я потому, если угодно, и «инстинктивной», ибо в ней проявляется независимая творческая воля человека — стремление сыграть Гамлета бывает вызвано «играми» *жизни* театра, но сама игра не означает претензии на датский престол (даже в специальной трактовке).

Недооценил все это и Керженцев, предложивший в качестве аналога «творческого театра» игру в шарады. В этой популярной игре, названной «действенным творческим театром в миниатюре»[[214]](#endnote-215), им были обнаружены искомые элементы синкретического театрального зрелища. А именно: нерасчленимое единство исполнителей и зрителей; перемена их местами в ходе игры; дух соревнования «на почве театрального искусства»; игровая изобретательность и импровизация[[215]](#endnote-216). Суть «шарад» определяется, однако, не совокупностью перечисленных Керженцевым свойств, а лишь одним из них — духом соревнования. Шараду трудно рассматривать как аналог театра, даже театра-ребуса, театра-загадки. И уж никоим образом нельзя — как театра импровизации при сотворчестве зрителя. Зрителя шарады захватывает интеллектуально-спортивный {52} азарт, ему важно одно — скорее отгадать инсценированное слово, чтобы самому выйти на площадку. Активность такого зрителя невозможно противопоставить «обыкновенной, безучастной» публике драматического спектакля, как это делает Керженцев[[216]](#endnote-217). Ибо театральная публика, независимо от формы проявления своих эмоций — пассивной или активной — настроена на сотворчество, а зрители шарад — антагонистичны играющей команде. Что касается исполнителей этой игры, то они, как правило, избегают импровизации, строго придерживаясь заранее обговоренных функций. Условия игры в шарады предполагают, правда, наличие у ее исполнителей некоторых качеств, близких актерскому мастерству — воображения, выдумки, быстроты реакции, изобретательности. Но — меньше всего — импровизации, главного свойства подлинного драматического таланта. Ибо актерская импровизация возникает только по *ходу действия* спектакля при обязательной поддержке зрительного зала (мы не имеем в виду период работы актера над ролью, где импровизация играет тоже очень значительную, но другую роль).

Пример с шарадами показывает, насколько Керженцев был далек от понимания природы актерского творчества, хотя и ставил проблему актера во главу своей теории «пролетарского театра». «Создание пролетарского актера, — говорил он, — вот первая и основная задача, которую предстоит осуществить»[[217]](#endnote-218).

В отличие от распространенного в Пролеткульте мнения, согласно которому «пролетарскому актеру» вообще была не нужна никакая выучка, Керженцев последовательно выступал против пренебрежительного отношения «к школе, выучке, серьезной работе»[[218]](#endnote-219). Предостерегая от «губительного дилетантизма», он с самого начала рассчитывал на помощь профессионалов, которые будут обучать пролетарских актеров сценическому мастерству. «В создании новой пролетарской культуры, — писал он, — видная работа может быть сделана представителями других классов, принявших идеологию рабочих масс»[[219]](#endnote-220). Но при этом предполагалось, что педагоги-профессионалы будут обучать своих пролетарских питомцев только азам театральной грамоты (чему-то вроде музыкальных гамм). Отсюда вытекало пренебрежение Керженцева к различию сценических традиций, несомых педагогами. Студийцам Пролеткульта это, правда, шло только на пользу. Некоторых из них учили даже системе К. С. Станиславского, так как в студиях преподавали — Н. В. Демидов, один из сильнейших педагогов системы, режиссер Первой студии МХТ — В. С. Смышляев и ее выдающийся актер М. А. Чехов. Но рядом с ними работали представители совсем иных школ — Г. Г. Ге, Е. П. Карпов, С. М. Волконский и др. На практике {53} это привело к тому, что в студиях Пролеткульта готовили актеров совершенно разных, но всем знакомых по профессиональному театру направлений, в чем, разумеется, не было ничего дурного. Но тех, кто рассчитывал узреть в актере-пролетарии не просто носителя классового миросозерцания, но и некое новое эстетическое качество, это не могло не разочаровать. Разочарован был, прежде всего, сам Керженцев.

Между тем отсутствие эстетической новизны в игре пролетарского актера закономерно вытекало из узкого понимания Керженцевым и другими идеологами пролеткультовской сцены техники драматического актера Она не обладает универсальностью лексики и целиком зависит от конкретной школы, от определенной сценической традиции, в русле которой и обучали студийцев педагоги-профессионалы. Понятие актерской школы не исчерпывается постановкой голоса или занятиями пластикой, оно предполагает наличие определенной эстетической системы. Непонимание этого и привело к тому, что театральная практика Пролеткульта «вертелась на перепутье между ветхим академизмом, теревсатовской агитацией, ученическим техницизмом, бытовым мещанством и последними криками “театральной моды”»[[220]](#endnote-221). За всеми этими направлениями, естественно, стояла конкретность творческой индивидуальности руководителя студии или режиссера.

Керженцев совершенно напрасно рассчитывал на то, что, обучившись у профессионалов «технике» театрального искусства, пролетарский актер сможет не подчиниться «самодержавию режиссера», сумеет «провести на деле коллективное творчество»[[221]](#endnote-222). Он, как и другие театральные деятели Пролеткульта, постоянно ополчался на режиссерский театр, находя в нем пресловутую «авторитарность» и «буржуазный индивидуализм». Постоянно в Пролеткульте имела место и апология «рядового» творца-актера, который в коллективном усилии себе подобных сбросит «иго» автора и режиссера и устремится к ничем и никем не скованной импровизации. Но такие речи раздавались тогда не в одном Пролеткульте. Многие профессиональные актеры с воодушевлением поддерживали их, были готовы видеть в возможности «освобождения» себя от «всевластия» режиссера чуть ли не аналог свободы, будто бы дарованной Октябрем.

Однако и это была старая — «дореволюционная» проблема. Керженцев с Тихоновичем (он тоже говорил — «актер-марионетка в руках режиссера сменяется актером — *творцом*»[[222]](#endnote-223)) могли бы найти себе влиятельного союзника в лице известного театрального критика А. Р. Кугеля, потратившего немало усилий для поношения «самовластья» режиссера и защиты актерской «свободы».

{54} Но историю невозможно было повернуть вспять, как невозможно было «отменить» реформу МХТ. Прерогатива художественной цельности спектакля давно уже находилась в руках режиссера. Создать новый революционный театр без его участия было практически невозможно.

Время, разумеется, вносило в концепцию Керженцева кардинальные поправки, подчас разрушая ее умозрительность. Ему становилось понятно, как нелепо выглядит идея «вечной студии» для рабочих в годы гражданской войны.

Плодотворное развитие от издания к изданию получала у Керженцева и концепция массового театрализованного действа — наиболее значительная и интересная часть его программы «творческого театра». «Если бы и не появился в 1918 г. манифест массового театра — книга П. Керженцева “Творческий театр”, — сказано в начале 1960‑х гг., — “игрища” все равно бы возникли, ибо они были порождением эпохи»[[223]](#endnote-224). Это абсолютно справедливо, но сказано как бы в укор Керженцеву. Думается, однако, что подтверждение реальностью теоретического прогноза может быть поставлено автору только в заслугу. Другое дело, что, призывая читателя отвлечься от религиозной окраски легенды о св. Георгии, разыгранной жителями Хэмстедского предместья Лондона, или — позабыть о коммерческой выгоде, которую извлекают из народных празднеств устроители импозантных шоу в США, Керженцев несомненно совершал методологическую ошибку. Ему казалось, что форма празднества безразлична его содержанию. Однако, предлагая революционной России празднества другого содержания, пронизанные «моментами социальной борьбы» и «грандиозными конфликтами современности»[[224]](#endnote-225), Керженцев, по существу, предлагал и новую форму *драматического* «действа».

Теоретики празднеств, начиная с Ж.‑Ж. Руссо и кончая Р. Ролланом, ратовали за праздник всенародного единения, находящийся «за гранью театра»[[225]](#endnote-226). «Свободный и счастливый народ, — писал Р. Роллан в своем знаменитом трактате “Народный театр” (1903), — больше нуждается в праздниках, чем в театре; он всегда будет самым прекрасным зрелищем для себя. Приготовим для народа будущего Народные Празднества»[[226]](#endnote-227). Однако «невинные» зрелища «на вольном воздухе», воспетые еще Руссо, содержанием которых не будет «ничего», кроме любовного лицезрения «себя в других»[[227]](#endnote-228), мало подходили России времен гражданской войны. Это позволяет считать инсценировки массовых празднеств Октября «драматургией», которая, хотя и находилась «на полпути между жизнью и искусством»[[228]](#endnote-229), обладала очевидной новизной. Так, агитационность инсценировок и всего массового театра имела, конечно, {55} не только политическую, но и эстетическую функцию, сказывалась во всем комплексе выразительных средств массовых зрелищ. Декларативный показ идеи «в лоб» и иллюстрация ее примерами были не только слабостью инсценировок, но и не осознанной тогда в полной мере новизной лирико-эпического театра. Не случайно Маяковский в «Мистерии-буфф» сумел продемонстрировать высокий художественный потенциал такого подхода.

Сказанное не означает, что пропаганда Керженцевым массового театрализованного празднества освобождала программу «творческого театра» от ее глубинного противоречия. Керженцева не случайно не удовлетворяли многие постановки празднеств. С одной стороны, он был безусловно прав, указывая на неуместность перенесения обычных театральных приемов под открытое небо. А этим, в той или иной мере, грешили все празднества. Но главной претензией Керженцева к постановкам зрелищ оставалось то, что им, по его мнению, не хватало фермента самодеятельной импровизации; они не достигали основного эффекта «творческого театра» — слияния исполнителей и зрителей, превращения зрителя в «со-артиста». Но иначе и быть не могло.

Даже в тех случаях, когда постановочная бригада празднества учитывала все особенности зрелища под отрытым небом, она все-таки ставила *спектакль*, отличавшийся от обычного лишь тем, что в нем участвовали сотни «статистов», а смотрела его многочисленная аудитория. Практика показала, что борьба за жанровую новизну и оригинальность постановочных приемов театрализованного празднества, внеположеных собственно театральному зрелищу, успехом не увенчалась. Характерен пример «Блокады России»[[229]](#endnote-230).

Островок посреди пруда на Каменном острове *изображал* осажденную Россию. Лодочная флотилия «империалистических броненосцев» сражалась с «советской эскадрой». Цирковые артисты Серж и Дельвари, игравшие польского шпиона и «хвастливого, надутого польского пана», забавляли зрителей акробатическими кунштюками. Здесь имело место прямое воспроизведение театрального спектакля, конкретно — опытов циркизации театра, проводившихся С. Э. Радловым в «Народной комедии» с участием воздушного гимнаста Сержа (А. С. Александрова), клоуна и партерного акробата Дельвари (Г. И. Кучинского) и японского жонглера Токашимы. Глядя на гибкого Арлекина, театральную маску и лиру на фоне «кубизированных» кулис с рекламного плаката В. М. Ходасевич, приглашавшего зрителя в «Театр домов Отдыха», нелегко согласиться с А. А. Гвоздевым и А. И. Пиотровским, полагавшими, что эстетика массового празднества сообщала традиционалистскому стилизаторству «Народной комедии» открыто политическую, {56} агитационную установку[[230]](#endnote-231). Гораздо более весомым выглядит их указание на «затеи старинных театров», с которыми неизбежно ассоциировался «самый замысел театра на воде»[[231]](#endnote-232).

Большинство персонажей представления, вроде «Керзона-пустозвона», были точно такими же сатирическими масками, как в спектаклях «Народной комедии». Клоунские антре лорда Керзона на игрушечном броненосце, с которого он обозревал «в длинную трубу мятежную страну», чтобы затем «с шутками, приличествующими театру», бултыхнуться в воду, прежде всего, разумеется, развлекали зрителя. Представление завершалось театрально-феерическим апофеозом-парадом: «Берега озера расцвечиваются знаменами и лентами — оранжевыми, красными, синими. На озеро выплывает целый рой легких разукрашенных лодок под разноцветными парусами: это торжественно приветствуют победоносную страну рабочие мира»[[232]](#endnote-233).

Е. М. Кузнецов считал, что Радлову удалось идеально разрешить массовую постановку под открытым небом, т. е. не «воспользоваться ни одним из привычных для режиссера элементов, слагающих спектакль, представление в его обычном понимании»[[233]](#endnote-234). Такой взгляд на «Блокаду России», постановщику которой будто бы удалось «изобретательно вовлечь в действие» «природные данные открытого амфитеатра»[[234]](#endnote-235), был, конечно, сильным преувеличением энергичного сторонника массовых действ. После постановки «Блокады» в «природном» театре на островах показывали обычные выездные спектакли и концерты, например, «Лебединое озеро». И, видимо, белой ночью при луне оно выглядело не менее эффектно, чем «Блокада России». Не случайно постановка Радлова, несмотря на изобретательную зрелищность режиссуры, может быть, даже более, чем другие театрализованные представления тех лет, сближалась с обычным показом классического или «народного» репертуара под открытым небом, — представляющим другую форму «празднеств», не менее популярную в годы Октября.

Самый оригинальный момент в недолгом опыте театрализованных празднеств имел место в уже упомянутой постановке Н. Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца»[[235]](#endnote-236), где одной из трех площадок действия становится сам объект «взятия» — недекорированный Зимний дворец. На «штурм» Зимнего из-под арки Главного штаба «ринулись броневики и вся красная гвардия тогдашнего Петрограда»[[236]](#endnote-237). Постановщик «Взятия Зимнего дворца» не напрасно испещрил описание своего небывалого спектакля градом восклицательных знаков. Зрелище, по-видимому, и впрямь было необычайнейшее. Два других потока «штурмующих» рванулись к Зимнему со стороны Мойки и Адмиралтейского проезда.

{57} Вспоминая постановку Н. Н. Евреинова, К. Н. Державин справедливо видел ее новизну именно в эпизодах штурма. Пока действие развивалось на «красной» и «белой» площадках, оно не выходило за пределы «чисто театрального» плана. Но «штурм» вылился «в одну из самых поразительных картин, которые могла создать фантазия, вырвавшаяся из тесных рамок традиционной схемы, оторвавшаяся от подмосток, иногда напоминающих мушиный “tanglefoot” и дерзко смешавшая недавнюю действительность с ее театрализованной, яркой и смелой интерпретацией в невиданных масштабах»[[237]](#endnote-238).

Однако «фантазия, вырвавшаяся из тесных рамок традиционной сцены», могла способствовать становлению советского батального кино[[238]](#endnote-239), театр же загоняла в тупиковую ситуацию. Конечно, и в эпизодах «штурма» Зимнего имела место не сама действительность, а ее эстетическая реконструкция, яркая и впечатляющая; пустить ее на самотек самодеятельных импровизаций, о чем мечталось Керженцеву, было просто немыслимо. Зрелище должно быть отрепетировано и смонтировано с точностью военного парада.

Вот что вспоминал по этому поводу один из постановщиков инсценировки «К мировой коммуне»[[239]](#endnote-240) С. Э. Радлов: «Не забуду дня, когда я как режиссер был счастлив мгновенным, почти физическим счастьем. Летом 1920 г. несколько режиссеров было мобилизовано для постановки громадного спектакля на Фондовой бирже. Мы на капитанском мостике около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю — звонок — и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу — ту самую, какую мне нужно, — звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и открываются книги. Сказочное блаженство — в своих руках нести сценическое время. Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера»[[240]](#endnote-241). И если «людская масса» была для Радлова «главным материалом, из которого лепились наши зрелища», то действовала она «как обученные исполнители»[[241]](#endnote-242). Керженцева наверняка глубоко возмутило бы это откровенное признание режиссера, ломающее все его представления о самодеятельной природе театрального празднества. Но ему необходимо было выбирать между праздником и театром. Прав был А. Я. Таиров, заметивший главное противоречие идей «творческого театра»: «Мечты идеологов коллективистического театра ложны по существу, так как народное празднество как таковое не есть театр, а обработанное режиссерами и постановщиками, оно потеряет свои черты народного самодеятельного творчества и явит собой просто расширенное применение <…> создавать “толпу на сцене”»[[242]](#endnote-243). Чем дальше уходил Керженцев от наивного синкретизма народного празднества, чем больше он доказывал {58} необходимость обогащения его драматическим действием и обработки средствами современного театра, — тем сильнее он расшатывал основание своей концепции. Но окончательно преодолеть ее смогла только профессиональная сцена.

## III. Творческий театр и профессиональная сцена

«Если художник хочет творить “новое”, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить “вместе” с народом. Ни *для* него, ни *ради* него, ни *вне* его, а вместе с ним»[[243]](#endnote-244). Смысл этих известных слов Е. Б. Вахтангова не исчерпывается радостным приятием Октября, как обычно принято считать. В них выражена определенная концепция театрального искусства, суть которой — творческий театр. Само название процитированной статьи — «С художника спросится» — заимствовано не из революционных лозунгов, а из пророчеств Вяч. Иванова. Это говорит о многом.

Е. Б. Вахтангов отнюдь не случайно собирался в годы Октября инсценировать Библию, мечтал «сыграть мятежный дух народа». «Сейчас мелькнула мысль, — записывал режиссер в дневнике 1918 года, — хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы»[[244]](#endnote-245). Это — инсценировка массового празднества.

Хотя Вахтангов и не поставил ни одного зрелища, дух творческого театра был присущ многим его спектаклям послереволюционных лет. Критик М. Загорский почувствовал в «Гадибуке» «величие и смысл созидающегося ныне мифа о нас самих»[[245]](#endnote-246), а М. Горький утверждал, что для участников этого спектакля «театр — богослужебное дело»[[246]](#endnote-247). Как театр — *праздник* трактовалась Вахтанговым его знаменитая «Принцесса Турандот», построенная на разрушении рампы, самостоятельном создании сценария, импровизационном диалоге масок и т. д. Этот спектакль 1992 года, как бы *творящийся* на глазах у зрителя, делал публику соучастницей представления.

В принципах «творческого театра», исповедовавшихся Вахтанговым, веяния революционной эпохи сложно переплетались с духовной традицией, унаследованной им от своего учителя Л. А. Сулержицкого.

У Керженцева есть спорная и, как всегда у него, категоричная, но любопытная мысль о том, что «все реформаторские попытки» {59} преобразования театра исходили не от «профессионалов сцены», а от «любителей»[[247]](#endnote-248). Утверждая это, Керженцев не называл имен, но, судя по контексту, имел в виду, прежде всего, К. С. Станиславского. Назови он имя Л. А. Сулержицкого, его позиция стала бы намного убедительней. Сулержицкий был живым воплощением феномена «творческого театра».

«Сулер был актер, рассказчик, певец, импровизатор и танцор, — вспоминал боготворивший его Станиславский. — Счастливец! Должно быть, все музы поцеловали его при рождении!»[[248]](#endnote-249) Но талантами, как резонно замечает современная исследовательница, «русский театр всегда был богат», хотя «такого человека, как Сулержицкий, в нем не было»[[249]](#endnote-250). Необычной для людей театра была сама биография Сулержицкого: «он был художником и моряком, режиссером и садовником, писателем и водовозом; был другом Льва Толстого и устроителем подпольной типографии РСДРП»[[250]](#endnote-251). Сулержицкий был «идеальным коллективистом» и учеников своих учил, прежде всего, «коллективу»[[251]](#endnote-252).

По глубокой мысли П. А. Маркова, «смысл и значение всего его дела на театре заключалось в том, что он пронизал сценическое искусство особенными, нетеатральными, “внеэстетическими” струями»[[252]](#endnote-253). Первая студия МХТ, созданная им вместе со Станиславским, виделась Сулержицкому ячейкой будущего совершенного общества гармонически прекрасных людей. В формировавшейся тогда системе К. С. Станиславского, которую Сулержицкий преподавал в студии, больше всего его увлекало ее этическое начало. Он находил в «системе» «способ поднять и расширить миросозерцание», «углубить взгляд на жизнь и отношение к ней, развить более широкое отношение к философским, нравственным, общественным началам»[[253]](#endnote-254). В идеале Сулержицкого было «создание театра-общины со своим общественным управлением, с большими задачами театра-храма, со своей землей в Евпатории, с общим трудом, с равным участием в прибылях, с устройством летом такого места, где можно было бы отдохнуть на свободе на земле, которая самими же создана и обработана»[[254]](#endnote-255).

Этих надежд Учителя Первая студия не оправдала. Она «все больше» росла «как театр»; она уже играла «в большом театре в Петербурге»; она развивалась «как учреждение», занимала «все больше» «места в публике, в печати»[[255]](#endnote-256). «Приходится сознаться, — писал Сулержицкий в своем последнем письме К. С. Станиславскому, — осуществить своей мечты я не смог. Вот предел. Меня совершенно не интересует внешний успех моей работы — успех спектаклей, сборы, — бог с ними, — не это меня может волновать и окрылять, а труппа-братия, театр-молитва, актер-священнослужитель. {60} Не хватило меня на это — я должен уйти. Если этого я сделать не мог — это горько. Я пал духом, очень пал. Не держите меня»[[256]](#endnote-257).

Почему же Сулержицкому не удалось «осуществить свою мечту»? Ведь его ученики преклонялись перед ним, сохранили многие из его заветов на всю жизнь. Потому, думается, что замешанное на толстовстве «вагнерианство» Сулержицкого противоречило существу театра как профессионального искусства. Подобно Керженцеву, Сулержицкий хотел «вечной студии», а его питомцы сначала неосознанно, а потом вполне сознательно стремились к театру. Не к «театру-общине», а просто к театру, конечно — новому, своему, но к театру. Всякая студия в принципе требует выхода в театр — вот что недооценил Сулержицкий. Тем более обладающая такими первоклассными актерскими индивидуальностями, как С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова, В. В. Готовцев, А. Д. Дикий, М. А. Дурасова, Б. М. Сушкевич, Г. М. Хмара и др. Если вспомнить еще два особо выдающихся имени — М. А. Чехова и Е. Б. Вахтангова, станет ясно, почему Первая студия постройку «вигвама» на евпаторийском пляже рассматривала как «игру», а в игре на сцене видела дело своей жизни.

«Смерть руководителя[[257]](#endnote-258), — писал П. А. Марков, — совпала с кануном революции. Тем слышнее были первоначальные внутренние зовы, которые раздавались в студии: их выразителем стал Вахтангов»[[258]](#endnote-259). Он не забыл установки *на творчество*, завещанной Сулержицким, но от «этического оправдания театра», которое было «делом Сулержицкого», последовательно шел сначала «к его эстетическому пересозданию, затем к общественному». «Все — и борьбу, и проповедничество, и учительство — Вахтангов совершал в театре»[[259]](#endnote-260). Вахтангов последовательно изживал идею театра, творящего самое жизнь. И хотя в его высказываниях послереволюционных лет было немало идей, текстуально совпадавших с русским «вагнерианством», а в творческих планах — немало замыслов, адекватных концепции «творческого театра», Вахтангов совсем не случайно остался в пределах собственно театрального искусства. Логика внутреннего развития Первой студии и других студийных коллективов, в которых работал Вахтангов, упиралась в театр, а не в «театрализацию жизни».

И все-таки понимание Вахтанговым театра как чего-то большего, чем узкоцеховое искусство (мысль В. Э. Мейерхольда[[260]](#endnote-261)) навсегда осталось с ним. Оно было унаследовано в равной степени как от Сулержицкого, так и от Станиславского. Оно вообще органично не только студийному движению МХТ, но и национальной школе актерского искусства, на традиции которой опирались создатели {61} Художественного театра. Постоянное творческое беспокойство К. С. Станиславского, толкнувшее его сначала к созданию «общедоступного» театра, потом «системы» и студий; сам факт сотрудничества с таким человеком, как Сулержицкий, говорят о том, что жизнь Станиславского в искусстве была высвечена той же целью, что и у Сулера: «сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, *служить любви и природе, красоте и богу*»[[261]](#endnote-262).

Не случайно незадолго до Октябрьской революции (август 1917 г.) К. С. Станиславский пишет проект публичного выступления об эстетическом воспитании народных масс средствами театрального искусства[[262]](#endnote-263), где говорит о необходимости создания *народного* театра. Один из лозунгов этой предполагавшейся речи звучал так: «Зрелища и просвещение! Или, вернее, просвещение через зрелища!» «Мы можем создать, — писал также Станиславский, — несколько типов театров: общедоступных, народных, деревенских и проч.»[[263]](#endnote-264). Разумеется, Станиславский возлагал эту обязанность на артистов, а не на сам народ. Призывая к созданию таких театров, предлагая вырвать эту «миссию» из рук «обычных эксплуататоров и предпринимателей»[[264]](#endnote-265), Станиславский прямо перекликался с идеями «всенародного» театра. Выступая 13 февраля 1917 года на многолюдном митинге актеров в фойе Художественного театра, Станиславский, по словам корреспондента, попросил у собравшихся разрешения помечтать о будущем театра. «И его мечты развернулись с вольной широтой и дерзкой смелостью талантливого фантаста»[[265]](#endnote-266). «Объединенные достижения всех художников будут изумительны и грандиозны», — говорил он. «И тут, — комментирует корреспондент газеты “Русское слово”, — К. С. Станиславский широким взмахом кисти стал рисовать такую величавую и солнечную картину артистического городка в Москве с фантастическими всенародными театрами, балетами, операми, цирковыми ристалищами, переносными озерами и лесами, что у слушателей дух захватило»[[266]](#endnote-267). Говорил Станиславский в этой речи и об устройстве «всенародных спектаклей, праздников»[[267]](#endnote-268).

Очевидна перекличка Станиславского и с некоторыми идеями «творческого театра» Керженцева. Так, проект «Театра-Пантеона» (1917 – 1918) представляет собой как бы профессиональный вариант «вечной студии» пролетарского актера — «арены» Пролеткульта — не в том виде, в каком она осуществилась в реальности[[268]](#endnote-269), а именно в теоретическом варианте Керженцева. Станиславский мечтал превратить МХТ в «Пантеон русского искусства», распространив студийный принцип работы даже на «группу основателей» {62} Художественного театра. Для развития свободы и инициативы театрального творчества Станиславский предлагал встать на путь «отдельных автономных студий», связанных «общей сутью нашего искусства» и «определенными методами МХТ», но индивидуальных и разнообразных в своих творческих «комбинациях»[[269]](#endnote-270). «Все лучшее, что будет создано каждой из отдельных студий, должно быть принесено после тщательных исправлений на сцену МХТ» — «в Пантеоне не может быть неудач, так как все недостаточно хорошие постановки не должны выходить из стен студии»[[270]](#endnote-271).

Точно так же представлял себе назначение центральной «арены» Пролеткульта Керженцев. «Превращение центрального театра в театр с постоянной труппой профессионалов (хотя бы и вышедших из рабочей среды)» нарушило бы, по его мнению, принцип студийного творчества. «Такой театр, — писал он, — может стать театром хороших социалистических пьес, но он никогда не будет тем творческим пролетарским театром, о котором я писал». Поэтому Керженцев и предлагал «сделать центральный театр ареной свободной конкуренции между отдельными труппами из районов»[[271]](#endnote-272).

Жизнь, однако, не подтвердила проектов Керженцева и Станиславского. «Арена» Пролеткульта стала не площадкой студийных опытов, а театром. Труппа МХТ поддержала Вл. И. Немировича-Данченко, противопоставившего «студийному» направлению Станиславского — «театральное»[[272]](#endnote-273).

Показательны для К. С. Станиславского и некоторые другие точки соприкосновения с программой творческого театра. Не случайно именно в годы Октября он разрушил одно из основополагающих начал методологии МХТ — принцип «четвертой стены». В финале спектакля «Ревизор» (1921) Городничий — И. М. Москвин ставил ногу на рампу и произносил заключительный монолог прямо в зрительный зал, озарявшийся полным светом. Закономерны для Станиславского этих лет и постановка «Каина» в духе современной мистерии, и киносценарий «Трагедия народов» (1923)[[273]](#endnote-274), в котором по-своему преломилась эстетика и опыт театрализованных массовых празднеств.

В мыслях и поисках Станиславского первых лет Октября было немало отвлеченного, идеального. Но он твердо знал, что от запросов времени не отмахнешься, и театр жив, только так или иначе на них отвечая. Станиславский мучительно и пристально всматривался в революционную жизнь, предчувствуя, что она сможет дать новые токи его искусству. Он понимал, что проблема зрителя не абстрактна, ибо «после всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается»[[274]](#endnote-275).

{63} В то время как К. С. Станиславский отказывался от принципа «четвертой стены», руководитель Камерного театра А. Я. Таиров настойчиво утверждал закон «рампы», противопоставляя всем попыткам «театрализации жизни» «театрализацию театра». Отрицание Таировым концепции «творческого театра» имело двойственную природу. С одной стороны, оно несомненно было следствием «обособившегося и самодовлеющего профессионализма»[[275]](#endnote-276) режиссера. Непременный оратор на всех многолюдных диспутах о театре первых лет Октября, А. Я. Таиров часто позволял себе отмахиваться от требований, предъявленных сцене революционной эпохой, шуточками, вроде той, что «агитационный театр после революции — все равно, что горчица после ужина»[[276]](#endnote-277). Но, с другой стороны, отстаивание Таировым закона «рампы» во времена, когда все, включая Станиславского, готовы были ее разрушить, говорило о том, что руководитель Камерного театра раньше других увидел в «театрализации жизни» угрозу самому институту театра. Таиров, разумеется, искал своих путей к «созвучию» с революцией; не случайно его мысль о том, что путь творческого театра это «путь доантичного театра, но лишь с иным идеологическим содержанием»[[277]](#endnote-278), оказалась весьма глубокой. В теориях «соборности» Таиров усматривал попытку «оттянуть назад колесо театрального искусства», «сделав его придатком той или иной идеологии масс, религиозной или социальной». «Воображаю, — иронически замечал он, — что было бы, если бы зритель принял участие в хоровых сценах “Принцессы Брамбиллы”, где творчески учтен каждый миг». «Итак, да здравствует рампа!» — убежденно восклицал Таиров, ибо зритель нужен театру «не как активный творческий элемент, а лишь как элемент воспринимающий»[[278]](#endnote-279).

Такой тезис в годы Октября не поддержал бы, однако, никто. Здесь крылась слабость позиции Таирова. Его принципиальная теоретическая правота мало что значила перед лицом эпохи, театральный зритель которой отказывался быть просто «элементом воспринимающим». Он занял по отношению к сцене активную, творческую позицию, немало способствуя идеологической перестройке театра. Идейно он был готов и к тому, чтобы по призыву Керженцева сделаться «со-артистом». Но не сделался им. Тут Таиров оказался прав. Однако аргументация альтернативной позиции опытом таких спектаклей, как «Принцесса Брамбилла», не могла в эпоху «военного коммунизма» не затемнять сути дела. Революционный зритель хотел участвовать в революционном спектакле, а не там, где только «танцуют, поют, жонглируют, акробатируют и т. д.»[[279]](#endnote-280). Поэтому справедливая в принципе мысль Таирова оставалась столь же умозрительной, как и ошибочная гипотеза {64} Керженцева, пока не была проверена на практике *революционного* спектакля. Это сделал Мейерхольд.

С концепцией творческого театра В. Э. Мейерхольда связывало многое. На формирование его режиссуры идеи «соборного» театра оказали существенное влияние. И в философско-эстетическом аспекте, и особенно — в собственно театральном. Цитаты из Р. Вагнера, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Вяч. Иванова в теоретических высказываниях Мейерхольда эпохи символизма не случайны для режиссера; они подталкивают его к формированию собственного взгляда на театр, к новой концепции сценического действия, в которой зрителю отводится роль «четвертого *творца* — после автора, актера и режиссера»[[280]](#endnote-281). Мейерхольд стремился преодолеть как раз то «фатальное разделение между сценой и зрительной залой, между теми, кто творит и действует, и теми, кому остается лишь смотреть и аплодировать»[[281]](#endnote-282), о котором писал автор «Творческого театра». Поэтому Керженцев глубоко заблуждался, полагая, что театральные новаторы, «вроде Фукса», превратили «преобразование театрального действа» *просто* «в архитектурную перестройку», что «техническая сторона театра» (приводился пример Мейерхольда с его идеей просцениума) поглотила все их внимание[[282]](#endnote-283). Не случайно, конечно, когда Керженцев пытался дать хоть сколько-нибудь конкретное представление о театре будущего, ему не оставалось ничего другого, как пускать в ход те самые новшества «технической стороны театра», о которых прежде было сказано свысока.

«Сам театральный зал, — говорится в третьем издании “Творческого театра”, — будет подвергнут архитектурным переменам, облегчающим это слияние сцены с зрительным залом. <…> Авансцена входит в залу большим полукругом (как в мюнхенском художественном театре[[283]](#endnote-284) или нью-йоркском “Гипподроме”) и образуется широкий просцениум, вводящий актеров в среду зрителей»[[284]](#endnote-285). А далее шло перечисление большинства технологических приемов, давно испробованных отечественным и зарубежным театром — строенные пратикабли вместо живописных полотен; метод «круглого театра» — естественный амфитеатр или перенесение сценической площадки в середину зала; постройка помоста в проходе зрительного зала «по примеру японцев», т. е. хинамити («цветочная тропа») и многое другое.

Показательно, что попытки Мейерхольда осуществить некоторые из своих, будто бы сугубо технологических, замыслов встречали до Октября сопротивление «властей предержащих». Как явствует из письма к Мейерхольду Ф. Ф. Комиссаржевского (апрель 1907 г.[[285]](#endnote-286)), идея «круглого театра», которую режиссер хотел испробовать {65} при постановке пьесы Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел», оказалась не реализованной потому, что «устройство сценического представления в середине зала», а следовательно, — размещение части зрителей на сцене — «запрещено»[[286]](#endnote-287). Не решился Мейерхольд выплеснуть сценическое действие в зрительный зал и при постановке другой пьесы Ф. Сологуба «Победа смерти» (1907). «Сцена, — писал режиссер, самостоятельно оформивший этот спектакль, — была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линии рампы. Оставалось только спустить их вниз, в партер. Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлении перешагнуть через рампу»[[287]](#endnote-288). Адепт «соборного» театра Г. И. Чулков, описывая свои впечатления от этой постановки, сожалел, что «условия наших дней, данной культуры» не позволили Мейерхольду продолжить «лестницу до зрительного зала, завершив трагическую игру в круге зрителей»[[288]](#endnote-289).

Мейерхольдовскую модель театрального действия сравнительно легко оказалось воплотить чисто зрительно. Это сделал А. Я. Головин в традиционалистский период творчества режиссера. «Разделение сцены от залы не ощущается, — писал С. М. Волконский о постановке “Дон Жуана”, — и если бы в партере и ложах сидели зрители в луикартозовских костюмах, то все вместе слилось бы в довольно гармоничный “маскарад”, в котором трудно было бы различить, где кончаются зрители и начинаются “лицедеи”»[[289]](#endnote-290). Но зрительный эффект «Дон Жуана», сливающий сцену и зал в единую «установку» и красочную гамму, был, с точки зрения существа подобного слияния, заведомо иллюзорным. Даже если б в партере и впрямь сидели зрители «в луикартозовских костюмах», это был бы «маскарад» всего лишь *зрителя*, заранее предупрежденного об условиях игры. Органика влияния сцены и зала, предусмотренная концепцией творческого театра, приобретала в традиционалистских спектаклях Мейерхольда, оформленных Головиным, характер гротескной двусмысленности, чуждый истовой вере и философской серьезности идеологов «соборного» театра.

Условия послеоктябрьских лет, казалось, максимально соответствовали не парадоксально иллюзорной, но прямой и подлинной реализации подобных замыслов. Однако и теперь разрешить их не удалось. Утвердив в «Зорях» «театр значительной политической идеи, направленной к широкому, массовому зрителю»[[290]](#endnote-291), Мейерхольд не сумел наладить с ним контакт, на который рассчитывал.

В полном соответствии с концепцией творческого театра Мейерхольд хотел поставить «Зори» как спектакль-митинг, до конца реализовав в нем то, что по причинам спешки не удалось в петроградской постановке «Мистерии-Буфф». С этой целью режиссер {66} намеренно сохранил захламленный беспорядок в помещении театра бывш. Зон, где до воцарения Мейерхольда проходили настоящие митинги. Плохо сбитые ряды партера, сломанные перила лож, публика, лузгающая семечки и курящая, где попало, воинственно контрастировали с безвкусными лепными украшениями старого театрального здания. Публике разрешалось не только входить и выходить во время спектакля, громко выражать свои эмоции — ей предписывалось быть решающим компонентом сценического действия. Мало того, что зрителя оповещали о необходимости включаться в тот или иной момент сценического действия специальными указаниями в программках, — в зале среди публики были рассажены клакёры, которые должны были подбадривать неграмотных или чересчур инертных. И главное — спектакль строился с учетом зрителя как действующего лица постановки. Сцену и зал связывала «орхестра» — оркестровая яма, где находились пролеткультовские студийцы, олицетворявшие одновременно и образ народной массы из пьесы Верхарна и авангард зрителей, предназначенный к тому, чтобы в определенные моменты действия увлекать их на сцену для участия в массовом театрализованном митинге.

Однако, как свидетельствовал очевидец, «митинг не удается». «Из трех групп, которые должны играть, по мысли постановщика, в этом игрище: актеры (сцена), пролеткультовцы (оркестр) и публика (партер) — публика бастует. В любом митинге она ведет себя оживленнее, чем на этом митинге в костюмах и контррельефных галифе»[[291]](#endnote-292). И, если на некоторых представлениях зрителя все же удавалось подключить к сценическому действию, как, например, 24 ноября 1920 года, когда был дан специальный спектакль для красноармейцев московского гарнизона, то публика выступала в роли подготовленных статистов. «Особенность этого спектакля [24 ноября. — *Г. Т*.] заключалась в том, что на нем была осуществлена первая попытка активного слияния зрительного зала со сценой. Красноармейцы придали спектаклю праздничный характер: со своими знаменами и оркестрами они участвовали в ходе всего спектакля, активно реагируя на его значительные моменты»[[292]](#endnote-293). Во всех других случаях публика «Зорь» отказывалась играть уготованную ей роль.

Попытки объяснить это обстоятельство, по существу подрывающее фундамент творческого театра, были предприняты на известных «Понедельниках» «Зорь» — диспутах театральных деятелей, обсуждавших первый опыт политического театра в Советской России.

{67} А. А. Мгебров, исполнявший в «Зорях» роль Пророка, обвинил в пассивности публики «мхаты», приучившие зрителей «сидеть смирнехонько и быть благодарными за то, что им преподнесли хорошо переваренное кушанье»[[293]](#endnote-294). Эта, не лишенная остроумия аргументация, была, однако, далека от истины. Рабочий и красноармейский зритель, на которого ориентировался Мейерхольд, не мог быть «развращен» старыми театрами, так как знал их ничуть не больше, чем Театр РСФСР I. Чаще всего это был абсолютно неискушенный зритель, на «Зорях» впервые встречавшийся со сценическим искусством. «Мхатовский» зритель в годы Октября редко ходил в театр, тем более на политические спектакли, а артистическая богема левого толка, поддерживающаяся начинания Маяковского и Мейерхольда, смирностью поведения похвастаться не могла.

А. В. Луначарский позднее, в 1922 году, объяснял инертность публики футуристическим стилем постановки, особенно оформления спектакля, непонятным, по его мнению, рабочему зрителю. «Я несколько конфузился, когда рабочие, тоже сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или другую подробность декораций, спрашивали, что сей сон значит»[[294]](#endnote-295). Это обвинение не кажется вполне справедливым. Футуризм понимался Луначарским слишком расширительно, но и при таком толковании вряд ли имел место в «Зорях». Своеобразие сценического языка постановки не препятствовало ее восприятию массовым зрителем. Периодика «Зорь» не зафиксировала других свидетельств непонимания публикой того, что она видела на сцене, хотя спектакль нравился далеко не всем, мнение Луначарского, высказанное уже после закрытия Театра РСФСР I, не свободно, на наш взгляд, от подсознательного желания наркома оправдать акт ликвидации театра «объективными» соображениями. На «Понедельниках “Зорь”» Луначарский выдвигал другое объяснение пассивности публики: «Почему рабочие и красноармейцы не орут и не лезут на сцену? Они говорят: я себя слишком уважаю, ты комедиант и ломайся, а я не комедиант, посижу и папироску закурю»[[295]](#endnote-296). Вот этот аргумент представляется принципиальным. В нем уловлена суть постигшей Мейерхольда неудачи в решении кардинальной проблемы творческого театра.

Зритель вел себя за «Зорях» необычно — от чопорной строгости лицезрения святого таинства искусства, воспитанной Художественным театром, от молчаливой сосредоточенности погруженного в мягкое кресло наблюдателя — не осталось и следа. Он выражал свои восторги громко и вызывающе. Но он оставался зрителем. В нем срабатывал зрительский «инстинкт», не позволявший ему переключаться {68} на другую роль, к которой его искусственно подталкивали. Потому он и чувствовал себя неуверенно, что то, чего от него требовали, было противно его зрительской природе. Он и хотел бы «соответствовать», но закон театра ставил его на подобающее ему место. И если, идя в театр, он мог и не подозревать о своей подлинной функции, — то, очутившись в нем, сразу понимал, что будет не играть, а смотреть, — «ты комедиант, ты и ломайся».

Мейерхольд нигде и никогда не говорил об уроке «Зорь» для своего дальнейшего творчества. Но очевидно, что такой урок был получен. Режиссер больше не тащил зрителя на сцену, хотя театр, активно воздействующий на публику, оставался для него нормой. Однако уже в следующем спектакле — «Мистерии-Буфф» (1921) — Мейерхольд использовал ход, противоположный «Зорям». Он разрушал рампу не для того, чтобы зритель устремился на сцену, а для выплескивания действия в зрительный зал. Это было четким осознанием себя «в пределах театра»[[296]](#endnote-297).

Здесь-то и проходила пограничная полоса между Мейерхольдом и Керженцевым. Для сторонников «левой оппозиции», как называл П. А. Марков адептов пролеткультовской платформы, не отрицавших важности опытов Мейерхольда, он оставался режиссером, не порвавшим «всецело с буржуазным театром, в то время как пришла пора создания пролетарского или рабоче-крестьянского театра»[[297]](#endnote-298). Но истина была на стороне Мейерхольда. «Спорное в принципе восстание против театра вообще — линия на разрушение театра — не увенчалась победой. Театр не умирал — медленно и глубоко — порою страстно, порою сосредоточенно менялось его внутреннее и внешнее лицо»[[298]](#endnote-299).

В «Зорях» был проверен и другой принципиальный аспект программы творческого театра — сценарный характер драматургии и вытекавшее из него отношение к уже существующим пьесам только как к возможному материалу, иллюстрирующему сценарную канву спектакля. На вопрос о допустимых пределах изменения литературного текста пьес при их постановке Керженцев отвечал категорически: «Со всей решительностью и убежденностью я разрешаю эту дилемму целиком в пользу режиссера. Да, пьеса только сценарий. Да, намерения автора для театра не обязательны. Да, пьесы можно и следует переделывать и “искажать”»[[299]](#endnote-300). Столь радикальную точку зрения разделяли в то время многие, хотя не всегда исходили при этом из предпосылок, близких программе «творческого театра». Так, Луначарский, выступая перед спектаклем «Зори», который он еще не видел, заявил: «Я не знаю, что еще переделали {69} в этой пьесе тт. Мейерхольд и Бебутов, но я принципиально одобряю и стою за метод переделки пьес и приспособления их к нашей революционной действительности. Никакой авторской собственности мы не признаем и руководствуемся при переделках единственно важным и нужным — менять *к лучшему, а не к худшему*»[[300]](#endnote-301). Столь агрессивный демарш Наркома объяснялся отсутствием революционного репертуара несмотря на обилие пьес самодеятельных авторов. Это подтверждает и выступление Мейерхольда на первом «понедельнике» «Зорь», где он неожиданно сказал: «Мы с удовольствием отдадим “Зори” Художественному театру»[[301]](#endnote-302) — пусть де он пересмотрит свой репертуар. Подарок с революционного плеча всем известной пьесы выглядел бы просто курьезом, если бы не свидетельствовал о репертуарных трудностях, которые испытывал не только Художественный театр, но и сам Мейерхольд. В драматургии прошлого оказывалось совсем не много пьес, «созвучных революции». Агитационная драматургия современности, за исключением «Мистерии-Буфф», была слабой, подчас даже примитивной. Ее не мог ставить ни Станиславский, которого одинаково смущали и низкий уровень подобного рода пьес, и их обнаженная агитационность, ни Мейерхольд. Ибо, несмотря на все декларации, он оставался в рамках профессионального подхода к драме.

«Зори» не одному Мейерхольду казались едва ли не единственной подлинно революционной пьесой из наследия прошлого. Их собирался ставить и Вахтангов, которому, кстати, принадлежит идея, похожая на мейерхольдовский подарок МХАТу. А именно: играть «Зори» каждый вечер силами разных театральных коллективов:

«Вторник — в исполнении Художественного театра.

Среда — в исполнении Малого театра.

Четверг — в исполнении Камерного театра.

Пятница — в исполнении театра имени В. Ф. Комиссаржевской.

Суббота — в исполнении Студии Пролеткульта.

Воскресение — в исполнении приехавшей на гастроли труппы Рейнгардта или мастерской Петроградского Пролеткульта»[[302]](#endnote-303). Нечто вроде «пантеона» «Зорь».

Но Вахтангов не поставил «Зори». Не поставил их и ни один из перечисленных коллективов, кроме студий Пролеткульта. Из профессионалов «Зори», как известно, поставил только Мейерхольд. И этот факт имел глубинные основания в его дореволюционном прошлом и революционном настоящем.

{70} Ставя «Зори», Мейерхольд излагал программу театра-митинга в формулировках, почти тождественных керженцевским. «Мы с товарищем Бебутовым не слишком далеко зашли в этом процессе переделки, нужно пойти дальше и, если мы недостаточно доработали Верхарна, то только потому, что у нас не было достаточно времени»[[303]](#endnote-304). «Теперь мы уже стоим на страже интересов не автора, но зрителя»[[304]](#endnote-305).

Эти декларации способствовали твердой убежденности многих современных исследователей в том, что Мейерхольд периода «Театрального Октября» отказывался от какого бы то ни было следования автору, провозглашая абсолютную независимость спектакля от драматургической первоосновы. Дальнейшая практика режиссера в советское время, когда он, объявляя себя «автором спектаклей», перемонтировывал тексты классических пьес, служила подкреплением этой точке зрения. Так, Д. И. Золотницкий утверждает, что Мейерхольд от давнего лозунга — «литература создает театр» (1908), через более уклончивый — «литература подсказывает театр» (1913), приходит в годы Октября к полному отрицанию «литературы» на сцене. «“Литературу” из театра он изгонял, — пишет исследователь. — Об этом Мейерхольд пылко твердил в речах и статьях, призывая переделывать пьесы, приспособлять их к текущему дню»[[305]](#endnote-306). Думается, здесь прослежена только внешняя логика развития Мейерхольда

«Литературу» режиссер изгонял из театра и в 1908 году, если понимать под «литературой» иллюстративную функцию театра в отношении к драме. Мейерхольд всегда отстаивал самостоятельность сценического искусства, понимал режиссерскую трактовку как диалогическое взаимодействие с пьесой и поэтикой драматурга в целом. И в этом смысле был автором спектаклей «Балаганчик» или «Маскарад» ничуть не меньше, чем потом — автором «Леса», «Ревизора» или «Горя уму». Но в то же время он никогда не считал, что новые формы театральности возникают из воздуха или даже из жизни, а был уверен, что их подсказывает сцене новая драма. Именно этого не понял Таиров, которому формула Мейерхольда — «новый театр вырастает из литературы» — показалась чудовищно несовместимой с позицией «революционера театра»[[306]](#endnote-307). Между тем, по существу Мейерхольд никогда не изменял этому убеждению. Принципы «неподвижного театра» были точно так же подсказаны драматургией Метерлинка, как принципы театра-митинга драматургией Маяковского.

Первая советская пьеса «Мистерия-Буфф» (1918) стоит у истоков всего массового агиттеатра. Сценарность, монтаж аттракционов, {71} принцип социальной маски, четкая прямолинейность агитационной установки — отличительные черты *драматургической* поэтики пьесы. Ощутима связь «Мистерии-Буфф» и с концепцией творческого театра. Хрестоматийно известны строки пролога ко второй редакции пьесы (1920):

Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети, —
теть и дядь и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена[[307]](#endnote-308).

Убийственно насмешливая часть этого маленького манифеста содержит прозрачные намеки на «мхаты»; патетическая — декларацию собственного взгляда на задачи сценического искусства в революционную эпоху, суть которых в показе *настоящей, но театрализованной* жизни.

Именно драматургические особенности «Мистерии-Буфф» подсказали Мейерхольду типологию политического спектакля, «Зорь» в том числе. Говорил Мейерхольд в своих статьях и речах разное. Но суть своей методологии, разумеется, понимал. Он, может быть, как никто из русских режиссеров, был зависим от состояния современной драматургии. Не прав был А. Н. Анастасьев, писавший, что Мейерхольд поры «Театрального Октября» «вряд ли повторял бы» свою мысль о новом театре, вырастающем из литературы[[308]](#endnote-309). Ее-то как раз он и повторил. «Безрепертуарье, — записывал Мейерхольд в “Театральных листках” 1921 года. — Где репертуар, способный одолеть *неодолимые преграды*? Где трагедия, которая могла бы *расставить свои подмостки* и переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий?»[[309]](#endnote-310) Гоголь — Сухово-Кобылин — Островский, — вот что «твердил» Мейерхольд из статьи в статью как заклинание, ориентируя на них советскую драму.

Ясно одно. Самым решительным образом переделывая классические и некоторые современные пьесы, приспосабливая их к задачам дня и требованиям зрителя, Мейерхольд всегда стремился постичь дух автора, избегал ставить произведения чуждых себе драматургов. Эта особенность поэтической режиссуры Мейерхольда проявилась и в «Зорях».

Вряд ли Мейерхольд хотел «взорвать холодноватую декламационную стилистику пьесы»[[310]](#endnote-311). Напротив, судя по дошедшим до нас {72} описаниям, режиссер ощутил ее как родственную своим устремлениям и передал точно и глубоко. Ораториальная природа «Зорь», созвучная вагнеровским принципам «музыкальной драмы», нашла в спектакле выражение в пластике монументальных мизансцен, в торжественной статуарности фронтальных построений, в строгой чеканке поз. Даже актерская прозодежда, впервые примененная здесь, отвечала не только специфике театра-митинга, но и поэтике пьесы. Риторические трибуны Верхарна были столь же немыслимы в индивидуализированных костюмах и гримах, как и сама пьеса в «нормальной обстановке». С этим была согласна даже не одобрявшая исканий Мейерхольда Н. К. Крупская, подразумевавшая под «нормальной обстановкой» бытовую среду на сцене, а не «мартобря» художника В. В. Дмитриева[[311]](#endnote-312). Хотя текст пьесы и воспринимался Мейерхольдом «как некое препятствие»[[312]](#endnote-313), хотя режиссер и актуализировал Верхарна подчас самыми наивными способами (на сцене заговорили о власти Советов и запели «Интернационал»), — пьеса была Мейерхольду близка. Она не случайно значилась в давних репертуарных планах режиссера (студия на Поварской).

Содержательный смысл спектакля таился в самом взгляде Мейерхольда на революцию — в «небывалом прежде аскетизме всего зрелища, в его воинской, хмурой и гордой осанке»[[313]](#endnote-314). Этот смысл не случайно не был оценен современниками «Зорь», исходившими из требований «типового зрелища». Театральное мировоззрение Мейерхольда оказывалось намного глубже эстетической среды агиттеатра, оно было неотрывно от опыта его собственных творческих исканий, которые он, по крайней мере, в словесных декларациях, хотел оборвать. Очевидна связь «Зорь» и с последующими опытами Мейерхольда в постановке современного трагедийного спектакля (прежде всего с «Командармом 2»).

Вот как описывал Э. М. Бескин финал спектакля: «Сверху полно звучит скрытый хор, в нужных местах поддерживающий рокот толпы. Над гробом убитого вождя торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша. Я видел, как зрители красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий ритм. А когда над гробом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки “Интернационала” в клятве построить новый мир»[[314]](#endnote-315). В этом описании можно увидеть разное. И наивную аллегоричность приемов, и сходство с апофеозом массовых празднеств. Для самого Бескина финал «Зорь» был подтверждением возможности «слияния» актера и зрителя. Но главное, на {73} наш взгляд, что зафиксировал критик в своем описании, это глубокое волнение зрителя, захваченного пафосом трагедийного спектакля. Это — мастерство режиссера, сумевшего сообщить зрителю его «пульс» и «ритм». Там, где Мейерхольд оставался в пределах «типового зрелища», что позволило Керженцеву, несмотря на ряд оговорок, назвать «Зори» «наиболее значительным фактом театральной жизни за последние годы»[[315]](#endnote-316), ему было трудно завоевать зрителя. Там же, где режиссер оставался самим собой, — он увлекал публику, сообщая ей не только заряд социальной активности, но и воздействуя на ее эстетическое чувство, как то и подобает подлинному искусству театра.

Сказанное в полной мере относится и к проблеме импровизации, которую Керженцев, как мы помним, считал идеальным средством выявления «театрального инстинкта». Мейерхольд скептически относился к теории Евреинова, оказавшей столь сильное воздействие на Керженцева. Он всегда был убежден, что театр существует не «для себя», а для *зрителя*.

Еще до Октября Мейерхольд поставил импровизацию на службу задачам современного театра. Его опыты в Студии на Бородинской по изучению приемов «commedia dell’arte» не имели реставрационного смысла и не были направлены на освобождение «стихии» актерского творчества. Всегда ставя актера «во главу угла», Мейерхольд тем не менее отчетливо осознавал, что импровизация как основной закон актерского творчества не может не обрести нового назначения в условиях зависимости от режиссерского замысла и выверенной партитуры спектакля. Технологию этой новой связи и разрабатывал Мейерхольд, готовя своего актера.

В Театре РСФСР I эти опыты, наиважнейшие в формировании методологии режиссера, были приостановлены. Мейерхольд работал с разношерстной группой, ставил спектакли второпях, к праздничным датам. Тем показательнее, что уже сложившееся у Мейерхольда понимание режиссерского театра как «актерского плюс искусство композиции целого»[[316]](#endnote-317), его убежденность в том, что «самоограничение и импровизация»[[317]](#endnote-318) — два главных условия работы актера на сцене — по своему проявились и здесь.

В «Зорях» Мейерхольду необходимо было соотнести искусство профессиональных актеров с массовкой, набранной в студиях Пролеткульта. Он решил проблему жестко и категорично, загнав массовку с ее «театральным инстинктом» импровизации в оркестровую яму. Как же мог Мейерхольд, призывавший на сцену совсем неподготовленного зрителя, изгонять с нее худо ли бедно обученных {74} статистов? По-видимому, его не подводил «инстинкт» профессионала: «Комедиант [так называл тогда режиссер профессионального актера. *— Г. Т*.] не вынесет и того, чтобы навербованные из студий и любительских кружков статисты толпились на сцене и мешали ему играть, делая вид, что кучка в десять человек воспринимается зрителем, как толпа в двести человек»[[318]](#endnote-319).

Мейерхольд учел профессиональный опыт и творческую индивидуальность наиболее крупных актеров, вошедших в коллектив Театра РСФСР Первого. Так, например, он сохранил в репертуаре чуждую ему постановку Ф. Ф. Комиссаржевского «Свадьба Фигаро» специально для исполнителя главной роли — А. Я. Закушняка и использовал исключительные чтецкие данные этого актера (впоследствии выдающегося мастера художественного слова) для поэтической драмы Верхарна (Эреньен). Режиссер обращался с А. Я. Закушняком или О. Н. Фрелихом точно так же, как незадолго до того с прославленными мастерами Александринской сцены — использовал главное в их индивидуальности для своих целей, не переучивая, не насилуя творческой воли сформировавшихся актеров. Пригласив на роль одного из чертей в аду («Мистерия-Буфф», 1921) знаменитого циркового артиста Виталия Лазаренко, он вовсе не собирался предложить цирковому гимнасту войти в труппу театра и отнюдь не стремился к циркизации сцены, как об этом любят писать. «Если современному театру, — говорил Мейерхольд еще в 1919 году, — надо напитываться элементами акробатики, отсюда вовсе не следует, что надо сливать представления цирка и театра в зрелище нового типа, в зрелище фореггеровского театра-цирка. Чем-то любительским веет от этого предложения»[[319]](#endnote-320). Прыжки и кульбиты Лазаренко вводились в спектакль и просто для развлечения зрителей, и как урок молодым актерам. Им предстояло усвоить, что необходимо пройти «особую школу, которая помогла бы сделать его [актера. — *Г. Т*.] тело и гибким, и красивым, и сильным», ибо «оно должно быть таковым не только для salto mortale, а для любой трагической роли»[[320]](#endnote-321). К актерской молодежи Театра РСФСР Первого Мейерхольд относился гораздо требовательнее, чем к опытным мастерам. Он уверенно превращал некоторых актеров в своих учеников, он начинал строить свой театр.

Д. И. Золотницкий, первым указавший на это важнейшее обстоятельство[[321]](#endnote-322), приводит интересный пример с И. В. Ильинским, который хотел «расцветить эксцентрикой» монолог фермера Гислена. «Товарищ Ильинский, — сказал ему Мейерхольд, — Я ставлю “Зори” не в том стиле, в каком вы хотите играть. Все мизансцены у {75} меня очень скупые, спектакль должен быть монументален. Ваш выбег и ваши метания не годятся, хотя они интересны и талантливы. Я прошу вас стать у этого куба, упершись в него спиной, с раскинутыми руками и взглядом, устремленным в пространство. Вот так и выпаливайте свой монолог. Так будет хорошо. Я вполне понимаю ваше желание бросить что-нибудь в публику. Даю вам слово, что в одной из следующих постановок я предоставлю вам эту возможность»[[322]](#endnote-323). Очевидно, что и в «Зорях» Мейерхольд соблюдал закон актерского творчества в режиссерском театре — импровизацию при самоограничении, в четких рамках общего замысла.

Когда Керженцев утверждал, что «“commedia dell’arte” имеет все основания возродиться в России»[[323]](#endnote-324), он выдавал свое непонимание как природы итальянской комедии масок, так и особенностей опытов ее «возрождения» в театре XX века. «Пусть режиссер или кто-нибудь, — пояснял свою мысль Керженцев, — даст труппе рабочих какую-нибудь тему, в двух словах, м. б., он наметит несколько типов, два‑три момента в развитии сюжета, — все остальное: диалог, ход фабулы, развязку будут импровизировать сами исполнители, м. б., при участии публики»[[324]](#endnote-325). Однако импровизация в комедии дель арте была следствием твердо установленных масок и невосстановимой в театре XX века актерской техники. Каждая маска обладала своей типологией и драматической функцией, создававшими предпосылки и условия импровизации. Критикуя опыт московского театра «Семперанте», созданного на близкой Керженцеву расплывчатой платформе тотальной «импровизации», П. А. Марков справедливо писал, что «импровизационное творчество положений и образов возможно только в строгих рамках однообразных и твердо установленных сценариев и в рамках масок, одного определенного образа для каждого актера»[[325]](#endnote-326).

Комедия дель арте была не театром самодеятельной импровизации, а профессиональным искусством, требующим от актера высокого, закрепленного традицией мастерства, восстановить которое в театре после трех с половиной веков господства в нем литературной драмы можно было только условно. Такими «условными» в отношении к подлинной комедии дель арте и были опыты ее реконструкции и стилизации в театре XX века. Даже драматургию сценарного характера, типа «Мистерии-Буфф», «сценарной» в строгом смысле слова назвать можно было только в кавычках. Маяковский с готовностью вставлял возникавшие на репетициях удачные словесные отсебятины актеров в текст пьесы, но тут же обрабатывал их, согласно стилистическому единству языка своей драмы[[326]](#endnote-327). Словесная импровизация масок в «Принцессе {76} Турандот» Вахтангова ограничивалась небольшим количеством новых реплик и реприз, специально заготовляемых к каждому спектаклю. Актерская импровизация в театре XX века — это не импровизация текста, а импровизация сценической жизни образа в четких рамках литературного текста роли, режиссерского замысла, возникающая от сотворчества зрителей определенного спектакля.

Сказанное позволяет понять не только то, почему Керженцев, принимая «Зори» Мейерхольда, не считал их истинным «творческим театром», на и причину того, почему Мейерхольд, в свою очередь, на словах разделяя многие установки Керженцева, не смог осуществить их на практике. Несмотря на ряд ошибочных тенденций возглавленного им движения «Театральный Октябрь», свою основную задачу как заведующего ТЕО Наркомпроса В. Э. Мейерхольд видел не в пестовании пролеткультовских коллективов для скорейшей замены ими профессиональных трупп, а в создании совместного фронта борьбы профессиональных и самодеятельных художников за новый театр. Осуждая инертность тех профессионалов, которые продолжали «жить давно изжитым»; выдвигая лозунги — «все для провинции, все для деревни, все для Красной Армии»[[327]](#endnote-328) — Мейерхольд отнюдь не предлагал вытеснить столичные труппы провинциальными, профессиональные — самодеятельными. Он ратовал за *профессиональный* революционный театр.

Программа «творческого театра», выплеснувшаяся далеко за пределы Пролеткульта, объединившая творческую активность масс, разбуженных революцией, с идеями «всенародного» театра канунных десятилетий, постепенно исчерпывала себя. Театральный процесс и, прежде всего, мейерхольдовские спектакли, выявил закономерность бытования концепции «творческого театра» в эпоху «военного коммунизма», но одновременно и обнаружил ее иллюзорность перед лицом преобразующего пафоса действительности.

Что касается Пролеткульта, то он не извлек никаких уроков ни из ленинской критики, ни из театрального процесса. К тому же вскоре монополию борьбы за «чистоту» пролетарской культуры перехватила у Пролеткульта РАПП, теоретики которой совершили не меньше ошибок, чем их предшественники из Пролеткульта. Но это были «ошибки» уже совсем иного рода. «Одно дело героические иллюзии рабочих и крестьян, мечтавших среди гражданской войны и разрухи о мировой революции, низвергающей кумиры, как в “Зорях” Верхарна, и совсем другое — бюрократическая схема {77} “пролетарской психо-идеологии” конца двадцатых годов»[[328]](#endnote-329). Вот почему и для Пролеткульта самым ярким и самым значимым оказался первый период его деятельности, связанный с концепцией «творческого театра».

# **{89}** Глава втораяТеатральный конструктивизм:идеи и метод

Если концепция творческого театра вела сценическое искусство к размыванию его сущностных начал, к театрализации жизни, то конструктивизм стал аналитическим методом, позволившим «разобрать» существующую театральную структуру, проанализировать природу и законы ее отдельных слагаемых, чтобы затем заново синтезировать их, как того и требует искусство театра, но на принципиально новом уровне. Правда, это строительное свойство конструктивизма, так отвечающее действенной природе театра, было осознано не сразу. Недооценивается оно, как мы увидим, и до сих пор.

Что касается эстетической мысли 1920‑х годов, то она оказалась неспособной оценить альтернативу, предложенную конструктивизмом творческому театру, прежде всего потому, что новое художественное направление, на первый взгляд, казалось лишь формой оптимально подходящей для реализации идей творческого театра. Подобная позиция была исторически закономерной, так как конструктивизм выступал под лозунгом «производственничества», жизнестроительная функция которого была в эстетическом аспекте аналогична театрализации жизни в концепции «творческого театра».

В этом смысле характерны состав авторов и проблематика сборника «О театре», вышедшего в 1922 году[[329]](#endnote-330), когда появились первые манифесты конструктивизма.

Сборник с расплывчатым и, казалось бы, ни к чему не обязывающим названием, пестрая по профессиональным признакам и художественным пристрастиям группа авторов — таковы внешние параметры издания. На деле — присущий всем без исключения авторам боевой дух — маститый критик с солидным академическим стажем Эм. Бескин ни в чем не уступал здесь авангардисту Б. Арватову. И главное — единодушие в пропаганде театра-производства. Именно концепция такого театра, понимаемая, правда, с разной мерой теоретической оснащенности, сближала опубликованные {90} в сборнике статьи теоретиков конструктивизма А. Гана и Б. Арватова с высказываниями пролеткультовского режиссера В. Тихоновича и профессиональных режиссеров и критиков — Б. Фердинандова, В. Раппопорта, Эм. Бескина, И. Аксенова, Оск. Блюма и Л. Сабанеева

Материал сборника показывает, как органично для ряда его авторов идея творческого театра переливается в концепцию театра-производства. Наиболее очевидно это в статье Алексея Гана «Борьба за “массовое действо”». Единственно правильная, с его точки зрения, идея «массового действа» не была реализована Пролеткультом потому, что, несмотря на все декларации, оказалась не связанной с «настоящими задачами интеллектуально-материального производства в области художественного труда»[[330]](#endnote-331). Поэтому А. Ган предлагал «в корне изменить наши программы курсов Р.‑К. Т.». А именно — «на место предметов, обучающих чревовещанию, кликушеству, кривлянию и маньячеству», поставить дисциплины, «укрепляющие индивид», развивающие в нем «принципы организации и массового движения»[[331]](#endnote-332). В строительстве репертуара — «исходить не из абстрактных положений, а из явлений конкретной действительности» — «не импровизировать на темы, а интерпретировать текущий момент», «инсценировать и подчеркивать революционный быт»[[332]](#endnote-333). На риторический вопрос, заданный самому себе — «игра или свободный торжествующий труд?» — Ган отвечал однозначно: конечно, труд. «После тех конкретных действ и действий, которые мы реально переживаем», нас не может, категорически утверждал Ган, удовлетворить никакая «игра», тем более «в ее фантастической грани театрального лицедейства». Творческий театр пролетариата объявлялся театром «реально действующего в жизни трудового коллектива»[[333]](#endnote-334).

Увлеченно говорил о программе театра-производства и теоретик мейерхольдовского лагеря И. А. Аксенов. «За все время нашей революции, — писал он, — я знаю только один намек на возможности будущего лицедейства, это первомайский субботник в Орле, проведенный в 1920 году в порядке игры-манифестации. На протяжении времени обычного спектакля были заложены и отделаны двухэтажные деревянные дома; факт, что эта игра не повторилась, а также кустарный характер производства говорят, что решающим мой пример не является, однако на показательности его я настаиваю»[[334]](#endnote-335). В этом примере, не вполне убедительном с точки зрения самого автора, очевидна, однако, не только его вера в преобразующую силу творческого энтузиазма, которую он разделял с подавляющим большинством современников, но и тенденция к растворению {91} театра в производственном процессе. Здесь концепция творческого театра перетекала в программу «театра-фабрики квалифицированного человека» почти столь же естественно, как у Гана. Следует заметить, что в высказываниях самого Мейерхольда особой увлеченности идеями театра-производства не наблюдается, хотя он, в согласии с духом времени, и отдавал им дань. Его конструктивизм привлекал совсем другим, но об этом пойдет специальный разговор. Пока же вернемся к сборнику «О театре».

Статья В. Тихоновича «Пролетарский театр», исполненная авторского пессимизма по поводу «побед» Пролеткульта на театральном фронте, ставила центральную проблему сборника с некоей неуверенностью: «Предвижу возражение, указание на противоречие: организованное, закономерное искусство и… “соборное” начало в театре. Но противоречие лишь мнимое»[[335]](#endnote-336). Он был не прав — противоречие возникало реальное. Организованное «производственничество» эстетически противостояло «соборности» творческого театра.

Наиболее принципиальной статьей сборника представляется эссе Б. Арватова «Театр как производство». В отличие от других авторов, излагающих новую концепцию с большей или меньшей приблизительностью и преимущественно эмоционально («только теперь, — писал, например, Эм. Бескин, — мечты энтузиаста Вагнера стоят на очереди реальной программы пролетарских устремлений»[[336]](#endnote-337)), Б. Арватов давал теоретическое обоснование нового взгляда на театр. Это заставляет быть особо внимательным к основным положениям его статьи, так как в ней впервые предпринимается попытка рассмотреть театр с «конструктивистской» точки зрения, применить к нему подходы, которые уже определились в конструктивизме как новом направлении изобразительного искусства.

Б. Арватов был убежден, что «работа, начатая в живописи Сезанном и завершенная Татлиным», т. е. последовательный отказ от изобразительной функции, должна захватить и театр. Для театра это, по его мнению, означало «отказ от литературщины, “пьесности”, “драматургии”, подмосток, “идеологического” сюжета»[[337]](#endnote-338). Необходимо, считал Арватов, не отображать жизнь, а «строить», осознать, подобно художникам-конструктивистам, свой «реальный» материал. Им в театре, по мнению Арватова, является «действующий человек». «Не актер, ибо актер это только эстетическая форма. Действующий же человек — это человек в его ориентировке во времени и пространстве, человек в его социальной функции»[[338]](#endnote-339). Всякие манипуляции с «эстетическими оболочками» подлинного {92} «материала» театра только затемняют, согласно Арватову, «его реальные свойства» и сбивают театр с предначертанного ему пути.

Б. Арватов по-своему убедительно объяснял неудачу переноса театрального действия в зрительный зал, который пропагандировали сторонники творческого театра. «Одно время думали, — писал он, — что можно коллективизировать театр переносом действия в зал. Но забыли вот что: никакое перенесение эстетической формы со сцены в публику не спасает формы, а, наоборот, развращает публику; сценический театр — это театр эстетствующих актеров; кидать их в жизнь — значит не ожизнить театр, а театрализовать, т. е. эстетизировать жизнь, декорировать ее, заниматься театральным прикладничеством»[[339]](#endnote-340). Но из этого объяснения становится ясным и другое: понимание театра как «производства», казалась бы, развивающее концепцию творческого театра, подкладывающее под нее технологическую основу, на самом деле — полярно ей, ибо театрализации жизни здесь противопоставлено «ожизнение» театра.

Программа такого «ожизнения», вытекающая из методологии конструктивизма, имела для сценического искусства два взаимоисключающих следствия. Первым — была смерть театра как вида искусства. Освободившись от эстетических «побрякушек», став формой жизни, театр неизбежно перестал бы быть театром. Ни Арватова, ни его коллег по конструктивизму это нисколько не смущало. «Мы объявляем непримиримую войну искусству!»[[340]](#endnote-341) — провозглашал А. Ган в специальном трактате. А вот что декларировал манифест группы поэтов-конструктивистов, организованной в 1923 году. «Мы — конструктивисты — отрицаем искусство, так как оно нецелесообразно: оно всегда было и есть достояние немногих. Искусство по своему существу пассивно, оно только отражает действительность. Конструктивизм активен, он не только отражает действительность, а действует сам»[[341]](#endnote-342).

Вторым следствием, как это ни парадоксально, — было аналитическое осознание театром своих сущностных начал. «История, — писал Б. Арватов, — ведет нас к “чистому” театру, так же, как когда-то привела к “чистой” живописи». Под «чистым» театром Арватов имел в виду схему «голого театрального построения (аналогия в живописи: Пикассо)»[[342]](#endnote-343). Он настойчиво искал конструктивистский эквивалент театральности. В отличие от А. Гана, утверждавшего, что «театр смешон, когда продуктом наших дней являются вспышки “массового действа”»[[343]](#endnote-344), Арватову театр «смешным» не казался. По его мысли, извлечение из сценического искусства «корня» театральности, некоей действенной схемы, могло помочь {93} решать важнейшие практические задачи социалистического строительства. К построению такой «ориентировочной системы, способной на разрешение каких угодно социальных функций»[[344]](#endnote-345) (аналог современной теории «игр»), Арватов и призывал «пролетарское театроведение».

Статью Б. Арватова делает по-своему вполне логичной и стройной проникающая ее мысль о новой — внеэстетической предназначенности театра. Рассматривая опыты преодоления традиционного сценического сюжета в современном театре (ритмо-метрические постановки Б. Фердинандова в Опытно-Героическом театре или циркизацию «Женитьбы» Гоголя — ФЭКСы); высоко оценивая распространившиеся «на всех углах и перекрестках» «приключения, пинкертоны, рокамболи», целиком совпадающие, по его мнению, «с самой театральной формой», суть которой — «непосредственное действие»; подчеркивая «исключительную роль» мейерхольдовской биомеханики, которая представлялась ему «первым действительным прыжком из театра в жизнь»; рассказывая о планах совместной работы с С. Эйзенштейном в Московском Пролеткульте, — Арватов преследовал осознанную сверхзадачу, — анализ неизбежного, по его мнению, перехода наиболее передовых представителей современной сцены к театру-производству. Но по существу, конечно, статья Б. Арватова глубоко противоречива. Ибо означенные им искания и находки вовсе не вели к театру-производству, даже в тех случаях, когда сами художники и утверждали нечто подобное. Напротив. Неизбежным для большинства художников, в той или иной мере исповедовавших концепцию театра-производства, явился отказ от нее при сохранении тех законов профессии, которые помог им осмыслить или осознать конструктивизм. Результат вторжения конструктивизма на театральные подмостки оказался совсем не тем, на который рассчитывали «динамитчики-взрыватели» из лагеря «производственников» — «вместо взрыва, — свидетельствовал один из их идеологов, — блестящий фейерверк во славу той же театральной твердыни»[[345]](#endnote-346).

## I. Образы будущего: предыстория и социально-эстетические аспекты конструктивизма

«Производственничество», в одеждах которого выступил русский конструктивизм, неотделимо от его изначальной методологической сути, хотя в условиях революционной России оно приобрело совсем особый смысл.

{94} «Юные фанатики, кое-как добиравшиеся из Витебска или из Перми до ворот ВХУТЕМАСа, объявляли искусство упраздненным. Они мечтали о новых формах телефонных аппаратов (большинство номеров в ту пору было выключено). Маяковский (стыдливо прикрывая восторг иронией) описывал город “электро-динамо-магический”. Глядя в театре Мейерхольда на действующие лифты, москвичи забывали об обличительных монологах героев. Татлин мастерил знаменитую “башню”, а привезенный из Ревеля копировальный пресс волновал сотрудников Наркомпроса до слез. Подобные эмоции быстро получили и теоретическое оформление»[[346]](#endnote-347). Так писал И. Г. Эренбург в 1925 году. Разумеется, русский конструктивизм состоял не только из этих «эмоций», но они многое определили в «романтической природе нашего российского “американизма”»[[347]](#endnote-348).

Современный искусствовед А. И. Мазаев оценивает основной пафос отечественного конструктивизма «как решительную полемику с теми духовными устоями романтизированного неприятия “техники”, которые в России, в силу ее специфических условий развития, приобрели традиционную крепость и живучесть»[[348]](#endnote-349). Это верно отмеченное обстоятельство не может быть принято, однако, без существенных оговорок. Термин «художественная промышленность», противопоставленный старому понятию «прикладного искусства» с его установкой на «украшение функциональной формы», появился в России еще на рубеже XIX – XX веков, несмотря на протесты некоторых художников, резко возражавших против соединения самих дефиниций — «художественное» и «промышленность»[[349]](#endnote-350). В 1920‑е годы «романтизированное неприятие “техники”», действительно присущее гуманистическому сознанию художника XIX века (не только русского, но и западного — вспомним, как Костя Треплев сравнивал себя с Мопассаном, бежавшим «от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью»), стало анахронизмом. Патриархальная отсталость России не мешала ее художникам с начала XX века проникаться идеями научно-технического прогресса. Они восхищались новейшими научными открытиями едва ли не с большим пылом, чем их западные коллеги; может быть, как раз в силу технической отсталости России. Вот строки из стихотворения В. Я. Брюсова 1911 года:

Свершились все мечты, что были так далеки,
Победный ум прошел за годы сотни миль;
При электричестве пишу я эти строки,
И у ворот, гудя, стоит автомобиль;
<…> Я жду, что наконец увижу шар блестящий,
Как точка малая, затерянный в огнях,
Путем намеченным к иной земле летящий,
Чтоб братство воссоздать в разрозненных мирах[[350]](#endnote-351).

{95} Не случайно, конечно же, что именно в России появились такие фигуры, как Велимир Хлебников и Владимир Татлин.

Так или иначе, прав был знаменитый итальянский архитектор П. Л. Нерви, который, выступая на VI международном конгрессе архитекторов, сказал: «Наш век будет знаменит в отдаленном будущем тем, что в течение этого века зародился стиль следования законам физики. Их нельзя изменить, если только человечество не откажется от достижений науки, чтобы возвратиться к прошлому пути, пройденному им с доисторических времен до наших дней»[[351]](#endnote-352)

Конструктивизм как не сформулированный, еще не осознанный метод рождался во второй половине XIX века в западной архитектуре. Он возникал «под знаменем борьбы за “новую правдивость” материала и конструкции, борьбы с украшательским лицемерием форм, изображавших что угодно, только не объективную логику и выразительность конструктивных форм из железа, бетона, стекла, создаваемых уже не ремесленным, а машинным способом»[[352]](#endnote-353). Именно с той поры не только перед архитекторами, но и перед всеми художниками открылась новая эстетическая диалектика подлинности материала и конструкций, материала и формы.

Показательно, что архитекторы незамедлительно воспользовались театром как идеальной моделью для демонстрации нового художественного мировоззрения. В 1900 году один из пионеров современной западной архитектуры Петер Беренс (из его мастерской вышли три ее крупнейших мастера — В. Гропиус, Ш. Ле Корбюзье и Л. Мис ван дер Рое) опубликовал брошюру-манифест «Праздник жизни и искусства», посвященную «размышлениям о театре как высшем символе культуры»[[353]](#endnote-354). Излагая содержание этой брошюры, В. И. Тасалов, автор фундаментального исследования об эстетических концепциях архитектуры XX века, глубоко и всесторонне изучивший содержание обуревавшего архитектуру Запада пафоса конструктивности, не объясняет (это не входит в задачи его труда), почему именно театр привлек внимание архитектора Беренса. Между тем это достаточно очевидно. Если понимать сущность архитектуры как диалектическое взаимодействие в ней «двух противоположностей — неподвижных конструктивных масс или структур пространственного ограждения и развертывающихся, протекающих в них динамических процессов человеческой деятельности»[[354]](#endnote-355), то аналогия с феноменом театра напрашивается сама собой. Но в тождество эта аналогия может превратиться лишь при условии исчезновения эстетической грани между зрителем и актером — т. е. в «творческом театре». Во всех иных случаях театральное {96} пространство складывается в результате театрального действия и главные компоненты его образования — актер и зритель. Физическая реальность пространства для игры — будь то сцена-коробка или внесценическая площадка, а также наличие актера — живого человека, помещенного в это пространство, еще не создают театра. Театр рождается самой игрой, действием, превращающим актера в действующее лицо и создающим между ним и зрителем театральное (сценическое) пространство. Современные искусствоведы правомерно рассматривают театральное пространство как универсальную структуру, совсем не обязательно связанную с определенным архитектурным объектом или объемом[[355]](#endnote-356).

Вот почему рассмотрение театра в предложенном Беренсом ключе есть типичный для символистской мысли рубежа веков вариант «соборного действа», развивающий вагнеровскую идею «синтетического театра». «Тут царит, — комментирует Тасалов идеи Беренса, — не “вторичный плач и смех”, тут человек “сам становится творцом культуры; художником, материалом которого является он сам”. Это — “бытийный театр, искусство самой жизни”»[[356]](#endnote-357).

Иллюзорность навязывания театру жизнестроительной функции архитектуры выявилась гораздо раньше, чем исчерпала себя концепция «творческого театра». «Проходит всего несколько лет и П. Беренс, успевший построить ряд интересных зданий, приглашен главой крупнейшего электропромышленного концерна Германии (АЭГ) Вальтером Ратенау на достаточно необычный пост художественного директора АЭГ. <…> Своими проектами, исполненными целесообразной ясности и технологического изящества (в вещах и предметах оборудования) или антистилизаторского технического монументализма (в промышленных зданиях), Беренс более чем удовлетворил ожидания фирмы, видевший в этих качествах важное средство утверждения своего престижа на внешней и внутренней арене»[[357]](#endnote-358). Т. е. «гармония всего искусства в целом» как символ «уверенного в себе народа», «совместная игра» человеческих множеств, которая должна была вести к «великому стилю», обернулась «художественной» апологией империалистического производства. Конечно, виноват тут был не Беренс, и не архитектура; великий архитектор, как и его не менее великие ученики, честно стремились к общенародному искусству, полагая, что научно-техническая революция достаточно мощная предпосылка для его возникновения. То, что это был всего лишь очередной социальный фантом буржуазного общества, раньше всего почувствовал и с трагическим отчаянием передал экспрессионизм. Но о нем речь впереди.

{97} Пока же необходимо вернуться к тому, что еще дала архитектурная революция искусству XX века. Если социологический аспект выбора архитектуры моделирующим принципом синтеза искусств приобретал в условиях буржуазного мира апологетический характер, то с эстетическим — дело обстояло гораздо сложнее.

Начиная с эпохи Возрождения и до конца XIX века методологическим принципом всех пластических искусств была станковая живопись. Ее «изобразительность» неизменно сказывалась и в скульптуре, и в архитектуре, и в прикладном искусстве, и в сценографии разных направлений и стилей. На рубеже XIX – XX произошла радикальная перемена Принцип «изобразительности» уступил свое место принципу «архитектурности». Положение это может показаться парадоксальным, если вспомнить, что рубеж веков вошел в историю и западного, и отечественного искусства как время чрезвычайно интенсивного развития живописи, как ее своеобразный «постренессанс». Однако, начиная с импрессионизма (вторая половина XIX века) это была уже *другая* живопись, структурно противоположная «изобразительности». Станковая живопись постепенно перерождалась в «физически объективированную» «конструкцию красочных форм»[[358]](#endnote-359). Разложив цвет на «составные», импрессионисты вывели его из подчинения изображаемой натуры; цветовые пятна не копируют формы, но создают их[[359]](#endnote-360).

Импрессионизм выразил новый подход — «чистый объект» плюс «психофизиология видения»; постимпрессионизм и, прежде всего, П. Сезанн, пошел гораздо дальше. Живопись теряла изобразительную предметность, в ней все заметнее стали проступать «формально-геометрические и чисто физические характеристики ее красочно-плоской поверхности»[[360]](#endnote-361). «Природность форм эстетической чувственности человека не исчезала, — справедливо полагает В. И. Тасалов, — а приобретала исторически новый характер». Уходя из искусства «в прежнем качестве предельно достоверных изобразительных видимостей, “природа” с тем большей силой стала заявлять о себе в новых свойствах физически-предметной натурализованности живописной формы — именно в ее плоскостности, физически-световой и красочной фактурности, а также структурно-геометрической организованности (“конструкции”) ее элементов»[[361]](#endnote-362). Это привело к тому, что конструктивно-геометрическая характеристика картинной плоскости, очищенная от присущего ей прежде изобразительного богатства, стала не без основания претендовать на роль моделирующего принципа всего новейшего искусства. Антиизобразительный, «архитектуралистский» {98} смысл этого сдвига в структуре искусства вскоре вызвал такие понятия, как «архитектура плоскости», «архитектура цвета» и т. д.

Уже у Сезанна сам «канал зрения» — т. е. «глаз» был не «ренессансным». Не случайно В. Е. Татлин «с 1912 года призывал членов моей профессии улучшить глаз», поставить его «под контроль осязания»[[362]](#endnote-363). А ведь такой новый конструктивный «глаз» впервые продемонстрировал именно Сезанн. «Сезанн, — писал Казимир Малевич, — дал толчок к новой фактурной живописной поверхности как таковой, выведя живописную фактуру из импрессионистического состояния»; формою дал «ощущение движения форм к контрасту»; в произведениях Сезанна «все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости», «все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью», а «сам объем контрастен плоскости»[[363]](#endnote-364). Хотя, конечно, художественный мир Сезанна строился еще «по образу и подобию мира классических отношений и заданий». Сезанном, по мнению Малевича, заканчивалось искусство, держащее на привязи предметной изобразительности «нашу волю, заставляя идти в хвосте творческих форм жизни»[[364]](#endnote-365). Поэтому «архитектоническую революцию» в живописи могли совершить только последователи Сезанна — кубисты.

«Именно в образах кубистической живописи, — считает В. И. Тасалов, — особенно наглядно был продемонстрирован эффект как “распадения” красочной формы на ее геометрически-абстрагируемые элементы, так и их рационалистического “конструктивного синтеза” со специальным акцентом на выявление пространственной функции плоскости»[[365]](#endnote-366). Так же, как и в случае с Сезанном, «архитектуралистский» смысл кубизма, сложившегося перед первой мировой войной (1907 — «Авиньонские девушки» П. Пикассо — 1913 – 1915 гг.), не был достаточно осознан внутри самого направления. Уже после войны конструктивисты «довели выводы кубизма до провозглашения рационалистического конструирования пространственной формы универсальным художественным методом»[[366]](#endnote-367).

Аналитичность кубизма, его неизобразительная конструктивность эстетически означали выход за пределы холста. Главным в кубизме был рациональный подход к предмету — его пытались изобразить не только с точки зрения «видения», но и с точки зрения «знания», стремясь к живописной передаче всей «полноты» предмета. «Мы видим собор с одной стороны, но он красив и с другой, третьей, снаружи так же красив, как и внутри»; «мы знаем, что в самоваре есть труба и решетка, мы знаем, — что в соборе — алтарь и арки»[[367]](#endnote-368). Вот эти «знания» и стремился передать кубизм, {99} не ограничиваясь одним «видением». Кубисты стали живописными средствами «строить» предметы, отчего их картины легко уподобить «чертежу с планами, объемами, разрезами и проекциями»[[368]](#endnote-369). То, что многие из них оказались все-таки не «чертежами», а произведениями искусства, объяснялось тем, что рациональное разложение предмета на составные элементы подчеркнуло закон живописных контрастов. Лицо натурщика, нарисованное на одной плоскости анфас и в профиль и сведенное к геометрической простоте объемов, могло производить эффект разных сторон начертательной формы, а могло стать гротескным символом «многоликости» современного человека и одновременно его стандартизированной упрощенности. В любом случае «глаз» следовало изменить и воспринимающему новое искусство, или, как сегодня говорят, «реципиенту». «Когда критик, — писал Р. Якобсон, — видя подобные картины, недоумевает: что, мол значит, не понимаю (а что он, собственно, собирается понимать?), он уподобляется басенному метафизику: его хотят вытащить из ямы, а он вопрошает: веревка вещь какая? Коротко говоря: для него не существует самоценного восприятия, он предпочитает золоту кредитки, как более литературные (осмысленные) произведения»[[369]](#endnote-370).

Однако подобная методология была только первой стадией развития кубизма. Кубизм стремился вообще высвободиться от изображения предмета, пусть и со стороны «знания», пусть и в контрастно-геометрическом преломлении. Он хотел создать новую реальность путем выявления на плоскости различных динамических состояний реального материала. Задача для живописи, конечно, ирреальная, отчетливо подтверждающая «архитектуралистский» аналог. Новое «материальное» тело просилось за пределы холста. Тогда-то и возник конструктивизм уже в чистом виде. Появились «рельефы», «контррельефы», «скульптуры», трехмерные («стереометрические») конструкции, представляющие собой уже не «живопись», но и не «архитектуру», а некий синтетический гибрид. Авангардистская живопись пошла дальше по дороге известных «измов» — от супрематизма до поп-арта. Конструктивизм выпал из этого ряда именно благодаря своей «архитектурности», т. е. жизнестроительной функции.

Отцом русского конструктивизма справедливо считают В. Е. Татлина (1885 – 1953), создавшего в 1910‑е годы первые «контррельефы». Еще будучи студентом Московского училища живописи, ваяния и зодчества (он учился в нем с перерывами — 1902 – 1904, 1909 – 1910), Татлин сблизился с М. В. Ларионовым, признанным лидером молодых новаторов, и вскоре сам приобрел {100} учеников и последователей. В частности, он давал уроки А. Л. Веснину — будущему известному театральному художнику и архитектору, одному из основоположников конструктивизма в отечественной архитектуре. В 1913 году Татлин совершил заграничную поездку (Германия, Франция), познакомился с П. Пикассо. За короткий срок Татлин как художник прошел этапы новейшей европейской живописи. В его первых живописных работах заметно «постсезанновское» влияние, следы увлечения кубизмом. Но еще очевиднее характерная для русского авангарда связь Татлина с традицией древнерусской иконописи и народного искусства. С М. Ф. Ларионовым его сближал не «лучизм», к которому Татлин отнесся столь же равнодушно, как и возникшим уже тогда попыткам классифицировать его собственное творчество как «татлинизм», а ориентация на икону, лубок, зрелищное убранство народной игры. Н. Пунин даже считал, что «влияние русской иконы на Татлина» неизмеримо больше, чем «влияние на него Сезанна и Пикассо»[[370]](#endnote-371). Это положение теоретически не бесспорно. К контррельефам Татлина привела не «икона», а развитие современной живописи. Но в то же время указание Пунина на «икону» как источник новаций Татлина может иметь и более глубокий смысл. Ее отдаленность от ренессансной системы, с которой порывало новое художественное мировоззрение, делало законы старой традиции вновь актуальными. В древнерусской иконописи существовало совмещение разновременных и разнопространственных рядов в одной композиции[[371]](#endnote-372), к чему, собственно, и стремилось, как мы видели на примере кубизма, новейшее искусство.

С 1912 года Татлин становится Татлиным. Он создает серию «живописных рельефов» и «материальных подборов». Это — «комбинации форм из разных материалов: металла, стекла, различных пород дерева, штукатурки, бумаги и т. д.»[[372]](#endnote-373). «Материал при этом рассматривался им не как утилитарное средство воплощения, — пишет современный исследователь творчества Татлина, — а как своего рода всеобщее “живописное вещество”, как объект приложения творческих импульсов художника»[[373]](#endnote-374).

Вслед за рельефами, в 1914 – 1915 гг. В. Е. Татлин создает серию «контррельефов», смысл которых был в усилении пространственной активности композиций. Татлин говорил, что «контррельеф» настолько же активнее рельефа, насколько «контратака должна быть энергичнее “атаки”»[[374]](#endnote-375). Контррельефы крепились на стене, служившей им фоном (как бы плоскостью бывшей картины), тонкими тросами или проволокой. Т. е. выход из плоскости «картины» осуществлялся почти полностью. Причем контррельефы {101} были не только «центровые» — на фоне плоскости, но и «угловые» — подвешенные в свободном пространстве между двумя плоскостями, поставленными под прямым углом. Современников в особенности восхищало то ощущение напряжения, которое возникало от натяжения тросов, поддерживающих эти впервые не опирающиеся на подставку, подвешенные конструкции. Это ощущение, видимо, было сродни тому, которое позднее с замечательной метафорической яркостью сформулировал В. Э. Мейерхольд, говоря о мизансцене: «Когда вы смотрите на мост, то видите как бы запечатленный в металле прыжок, то есть процесс, а не статику. Напряжение, выраженное в мосте, — это главное в нем, а не тот орнамент, которым украшены его перила То же и мизансцена»[[375]](#endnote-376). Заметим к слову, на будущее, что именно такое понимание искусства режиссуры сделало связь Мейерхольда с конструктивистской методологией наиболее органичной.

Что же касается Татлина, то у него неизбежно должен был возникнуть контакт с русским футуризмом. И такой контакт возник — в ноябре 1917 года он вместе с Д. Бурлюком, а также Г. Якуловым, В. Ходасевич и А. Лентуловым разрисовал потолок и стены вновь организованного «Кафе поэтов». Вместе с художниками над убранством «Кафе» работали поэты — В. Каменский, В. Маяковский и В. Хлебников, создавая мозаику из разноцветных рисунков и строчек стихов[[376]](#endnote-377). Прием сочетания изображения и слова, использованный здесь, один из основополагающих в эстетике футуризма. В организации и оформлении «Кафе поэтов» как творческого клуба авангардистской художественной интеллигенции больше, пожалуй, не было ничего специфически «футуристского». Да и указанный прием не являлся его привилегией. Однако в устремлениях Татлина и футуристов было много общего, и то, что Татлин, вообще открещивающийся от «направлений», этого не осознавал, не отменяет их связи.

В «Кафе поэтов» наряду с В. Каменским, В. Маяковским и др. выступали художники. Так, В. Каменский вспоминает, что Г. Якулов обещал построить на Кузнецком мосту «мировой вокзал искусства», с которого он собирался отправлять «экспрессы новых достижений художеств»[[377]](#endnote-378). Этим «мировым вокзалом искусства» стало кафе «Питтореск», которое было оформлено Г. Якуловым, В. Татлиным, А. Родченко, Л. Бруни и А. Осмеркиным[[378]](#endnote-379). В. Е. Татлин именно здесь использовал впервые на практике свои «висячие композиции».

Интересно, что еще до Октября, но в том же 1917 году, состоялась творческая встреча Татлина с Мейерхольдом. Летом 1917 года {102} Мейерхольд в Москве и в Горенках (под Москвой) приступил к работе над фильмом по роману Ф. Сологуба «Навьи чары». Работа над фильмом осталась незавершенной, но в июне 1917 года Мейерхольд писал В. В. Сафоновой: «Художник у меня хороший: Татлин»[[379]](#endnote-380). В. П. Лапшин, составивший в своей недавней книге уникальную летопись художественной жизни 1917 года, комментирует указанный факт встречи Мейерхольда и Татлина отрывком из письма Мейерхольду А. Я. Головина: «<…> рад сочетанию Мейерхольд и Татлин: вероятно, оригинально вышло, хотелось бы посмотреть»[[380]](#endnote-381). «Сочетание», действительно, было многообещающим, но оно так никогда и не воплотилось в жизнь. Интересы Татлина лежали вне театра, хотя он и оказал на театральный конструктивизм решающее влияние — достаточно сказать, что Л. С. Попова была ученицей Татлина. Сам он оформил за всю свою жизнь немного спектаклей. Татлин был скорее «катализатором» сценографических идей. Мейерхольду для последующего союза с Татлиным, видимо, не хватало практического театрального опыта у художника. Но главное заключалось не в этом. Татлин, так же как К. С. Петров-Водкин, был для режиссера, мыслящего сценографически, воплощением нового художественного мировоззрения, нового «видения». Он учился ему на творческом опыте этих художников, перерабатывая пластическое новаторство в собственно театральное.

Октябрьскую революцию Татлин, как и многие художники-авангардисты, воспринял с большим воодушевлением и в первые годы Октября активно участвовал в организационно-творческой работе советской власти в области изобразительного искусства. Он заведовал Московской коллегией ИЗО Наркомпроса, принимал участие в организации музейного дела, монументальной пропаганде и т. д. Но главное, что он создал в это время, — проект здания-памятника в честь Октябрьской революции, названного позднее «Памятником III Интернационала». Именно этот проект обессмертил имя художника и стал символом нового революционного мира. Недаром одна из моделей памятника была центром советской экспозиции на Международной выставке декоративных искусств в Париже (1925). «Без этой работы Татлина, — пишет А. А. Каменский, — просто нельзя представить себе основные координаты эстетического идеала эпохи и, говоря языком философской терминологии, художественную экстраполяцию идей и представлений революционных лет»[[381]](#endnote-382).

А. Стригалев, автор специального исследования о проекте памятника, тщательно изучивший эстетические и технологические {103} особенности всех его моделей, пишет, что «идея соорудить памятник в виде здания восходит к древнерусской традиции, не знавшей скульптурных монументов»[[382]](#endnote-383).

Здание-памятник проектировалось грандиозным по размерам (400 м высотой)[[383]](#endnote-384) и «предназначалось для размещения главных учреждений всемирного государства будущего»[[384]](#endnote-385).

К третьей годовщине Октября была сооружена первая модель Памятника. Как сообщает А. Стригалев, модель, вынесенная на площадь, видимо, должна была послужить центром, вокруг которого развернется массовое празднество «Сооружение памятника в честь Интернационала». Праздник, однако, не состоялся, а модель демонстрировалась сначала в Академии Художеств, а потом в Москве на выставке к VIII съезду Советов, обсуждавшему план электрификации России (ГОЭЛРО).

А. Стригалев так описывает проект Татлина: «Башня III Интернационала <…> представляла собой открытую пространственную конструкцию из металла, внутри которой, один за другим, крепились четыре больших застекленных объема: куб, пирамида, цилиндр и полусфера. Фактически это четыре самостоятельных крупных здания (ребро куба по проекту — 110 м). Самонесущий каркас башни состоял из двух, подобных пружинам, спиралей, скрепленных в каждом витке с наклонной консольной мачтой. Конструктивная решетка между витками спиралей объединяла элементы этой пространственной конструкции, работавшей как единое целое»[[385]](#endnote-386). «Подобно тому, — писан Н. Н. Пунин, — как равновесие частей — треугольник — лучшее выражение Ренессанса, лучшее выражение нашего духа — спираль. Осуществить эту форму — значит воплотить динамику с таким же непревзойденным величием, с каким воплощена статика пирамидой. <…> Спираль — это линия движения освобожденного человечества. Спираль — есть идеальное выражение освобождения»[[386]](#endnote-387).

Используя в своем проекте лишенные какой бы то ни было декоративности «невиданные до него по смелости формы “сложной кривизны”» (спирали), игравшие роль «мощной несущей конструкции», Татлин предполагал к тому же вращение внутренних объемов с разной скоростью вокруг своей оси. Анализируя этот замысел, А. Стригалев не видит в нем ничего фантастического, доказывает его технологическую осуществимость уже в тогдашних условиях. «По проекту Татлина самый процесс вращения, из-за очень медленных скоростей, не воспринимался бы глазом. Цель была другая: общий вид колоссального по высоте и величине основных частей сооружения {104} все время менялся бы благодаря изменению взаиморасположения его неподвижных и вращающихся частей»[[387]](#endnote-388).

Глубоко исследованы А. Стригалевым и символические аспекты замысла Татлина, неотделимость научного мировоззрения и технологической смелости художника от мифологизирующего начала его творчества. Наклон основной конструкции должен был быть параллельным наклону земной оси, а вращение отдельных объемов — ассоциироваться с вращением Земли[[388]](#endnote-389). Одновременно «Памятник» вызывал ассоциацию с библейской Вавилонской башней, основанную «не только на сходстве, но и умышленном контрастном противопоставлении». «Вавилонская башня “высотой до небес” осталась недостроенной — эту дерзкую мечту предложил осуществить Татлин. Вавилонская башня стала причиной разделения человечества на враждующие нации — Татлин хотел символизировать воссоединение наций в Интернационале. История Вавилонской башни была символом тщетности человеческих дерзаний — проект Татлина поражает вызывающей дерзостью. При некотором сходстве внешних форм, обе башни совершенно различны по конструктивной идее: Вавилонский зиккурат выглядел инертной глыбой тяжелого строительного материала — ажурная башня Татлина была кинетическим сооружением»[[389]](#endnote-390).

Следовательно, и не осуществленный замысел массового зрелища «Сооружение Памятника III Интернационала», о котором уже упоминалось, может рассматриваться как «театрализованная антитеза “Вавилонскому столпотворению”».

Среди современников Татлина наиболее глубоко эстетическое своеобразие его «Памятника» и творчества в целом оценил Н. Н. Пунин[[390]](#endnote-391). Пунин настойчиво подчеркивал не утилитарный, а эстетический характер новаторства Татлина. «Новая вещь и вообще вещь, — писал он, — стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения; слова и работа Татлина поняты, как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных; “вещь”, насколько я понимаю, есть только форма новой утилитарности и в новом искусстве занимает то же место, какое предмет занимал в старом»[[391]](#endnote-392). Такое понимание Луниным творческой установки Татлина вполне отвечало тому, как сам художник рассматривал взаимоотношения искусства с техническим прогрессом. Характерно, что авторское предисловие к каталогу выставки (1933) называется «Искусство в технику». Там сказано: «Художник, имеющий опыт с кругом разнородных материалов (не будучи инженером, но изучивши {105} интересующий его вопрос), невольно ставит перед собой задачу решения технического оформления путем новых соотношений материи, с целью получения новых направлений и изобретения на этой основе сложной формы, подлежащей, конечно, техническому обследованию в процессе дальнейшего развития. Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы»[[392]](#endnote-393). Здесь выражено всегдашнее убеждение Татлина в специфически художественной методологии собственных изобретений. Свой метод он рассматривал как синтез принципов архитектуры, скульптуры и живописи[[393]](#endnote-394).

«Татлин, — писал Пунин, — прибор, последовательно опускаемый в слои жизни для определения ее качеств. Все дело его жизни есть чистый опыт»[[394]](#endnote-395). Такое, наверное, можно было бы сказать еще только о В. В. Хлебникове[[395]](#endnote-396).

В. Хлебников умер в 1922 году, когда конструктивизм по существу еще только начинался. Но его творческий поиск во многом предопределил эстетику конструктивизма — и генетически, и символически. Феномен Хлебникова прекрасно выразил Маяковский в некрологе (1922) — «В. В. Хлебников». Большинство идей некролога стали отправными точками для современного понимания творчества поэта.

«Поэтическая слава Хлебникова, — писал Маяковский, — неизмеримо меньше его значения.

Всего из сотни читавших — пятьдесят называли его просто графоманом, сорок читали его для удовольствия и удивлялись, почему из этого ничего не получается, и только десять (поэты-футуристы, филологи “ОПОЯЗа”) знали и любили этого Колумба новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами.

Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителя»[[396]](#endnote-397). Конечно, Маяковский преувеличивал, говоря, что Хлебникова «нельзя читать». Хлебников был большой и самобытный поэт. Но направление мысли Маяковского представляется точным — оно вскрывает конструктивную функцию «творений» Хлебникова в развитии не только футуристической поэзии, но и нового подхода к поэзии вообще.

«Принося вещь для печати, — продолжал Маяковский, — Хлебников обыкновенно прибавлял: “Если что не так — переделайте”. Читая, он обрывал иногда на полуслове и просто указывал: “Ну и так далее”.

В этом “и т. д.” весь Хлебников: он ставил поэтическую задачу, давал способ ее разрешения, а пользование решением для практических целей — это он предоставлял другим»[[397]](#endnote-398).

{106} Хлебников первым проник в структуру слова, его «строение, сопротивление, обработку». Характерно, что Маяковский использует термины «архитектурологического» порядка, и это, конечно, верно, для понимания отношения Хлебникова к слову. «Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи»[[398]](#endnote-399).

«Во всех вещах Хлебникова бросается в глаза его небывалое мастерство. Хлебников мог не только при просьбе немедленно написать стихотворение (его голова работала круглые сутки только над поэзией), но мог дать вещи самую необычайную форму»[[399]](#endnote-400).

По мнению Маяковского, «огромнейшие фантастастико-исторические работы» Хлебникова это тоже — поэзия, а его биография — «пример поэтам и укор поэтическим дельцам»[[400]](#endnote-401).

Хотя Хлебников был кровно связан с русским футуризмом, Маяковский прав, отвергая не раз появлявшееся тогда и позднее мнение, объявлявшее Хлебникова главой футуристической группировки. И дело здесь не только в том, что участие в каком-либо организационно оформленном объединении, ревностно отстаивавшем приоритет своего «изма», не соответствовало складу художнической натуры Хлебникова (аналогия Татлину). Хлебников был футуристом от природы, в том буквальном значении, которого он доискивался в словах и которое не может означать принадлежности к организации и даже — направлению. В этом смысле сам Маяковский был и похож и не похож на Хлебникова.

«У Давида [Бурлюка. — *Г. Т*.], — писал Маяковский в автобиографии “Я сам”, — гнев обогнавшего современников мастера, у меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья»[[401]](#endnote-402). По мнению Маяковского, «российский футуризм» родился в «памятнейшую ночь» его разговора с Д. Бурлюком из соединения этих двух «пафосов». Но Маяковский горячо отстаивал групповые интересы футуристов до Октября, а после победы революции сделался признанным главой «комфутов», а затем ЛЕФа. Борьба художественных группировок в 1920‑е годы, чреватая многими нетворческими издержками, сыграла, тем не менее, положительную роль в становлении новой эстетики, в том числе и театральной. И Маяковский как ведущий поэт и драматург революционной эпохи не мог не принимать в этой борьбе самого активного участия.

Не то Хлебников. Его не обуревал ни пафос «мастера», ни пафос «социалиста». Он был одинаково равнодушен как к проблемам самодовлеющего мастерства, так и к конкретным задачам общественной {107} практики и политики. Хлебников был одержим пафосом будущего, он был прежде всего философом-утопистом. Дух его интеллектуальной и художнической деятельности в корне противоположен и футуризму с его стихией разрушения и эпатажа, и ОПОЯЗу — с его замкнутостью на решение «спецификаторских» проблем поэтики. В то же время толчок к наиболее содержательным моментам и в практике футуризма, и в работах ОПОЯЗа, и в деятельности выросшей из него формальной школы — дали идеи Хлебникова. Не случайно первая программная работа одного из организаторов ОПОЯЗа, выдающегося филолога и лингвиста XX века Романа Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1919) посвящена Хлебникову[[402]](#endnote-403). Именно «словотворческие откровения величайшего русского поэта нашего века, В. Хлебникова»[[403]](#endnote-404) толкают Якобсона к написанию работы, явившейся, по словам современного исследователя, «одновременно и манифестом, излагавшим новое отношение к слову, и декларацией независимости новой науки о поэтическом слове, отделившейся от традиционного литературоведения»[[404]](#endnote-405). Такие «толчки» Хлебников давал не одной поэтике. Он был живым конденсатором новаторских импульсов, и электрический разряд его деятельности отозвался на многих сторонах творческого преобразования жизни.

Хлебников был первым «конструктором» поэзии. Он излагал, расчленял устоявшиеся поэтические структуры, не ради разрушения поэзии, а ради поисков ее нового смысла, ее новой действенной сущности. Это отмечено многими современниками и прежде всего самими поэтами. «Хлебников, — писал О. Мандельштам, — возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие»[[405]](#endnote-406).

Хлебникову еще больше, чем Татлину, было присуще целостное мифологизирующее мировоззрение, толкавшее его к утопическим моделям истории и современности. В то же время, он, как никто другой, почувствовал и передал мощное воздействие науки и социально-технического преобразования мира на художественное сознание и искусство. Природа продолжала оставаться для него «храмом», но стала и «мастерской». Хлебников, в отличие от многих других, не испугался «прагматизма» науки; он ощутил, что открывая двери будущему, она предлагает людям новые нравственные установки, изменяет привычное понимание будущего.

Современный критик Адольф Урбан хорошо писал об этом изменившемся ощущении «времени», возникшем у многих чутких художников еще на рубеже веков и наиболее явственно выраженном Хлебниковым: «Может быть, впервые будущее стало осознаваться {108} как некая конкретная реальность, нетождественная настоящему. Привычные представления о времени вычерчивали плавную линию: настоящее незаметно без видимых потрясений — уходило в прошлое, будущее казалось несколько расширенным настоящим, только наступившим позже, потом.

Молодой Маяковский предсказал социальные потрясения, зрелый рисовал преображенный техникой и наукой мир.

Точно так же и Хлебников мыслит будущее как некий новый принцип, новое бытие, новую меру вещей, новую судьбу человека»[[406]](#endnote-407). Убежденный, подобно Хлебникову, в том, что «родина творчества — будущее», Маяковский, по словам современного исследователя Р. Дуганова, считал «поэтическое и вообще всякое творчество» *изобретением*, созданием *нового*, «не просто проекцией будущего, но реализацией *переживания будущего в настоящем*»[[407]](#endnote-408) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Особенно это заметно как раз в театре Маяковского. Уже первая послеоктябрьская пьеса поэта «Мистерия-Буфф» есть по существу грандиозный образ будущего в духе Хлебникова, принципиально противопоставленный трагическому индивидуализму Владимира Маяковского. Образ «машины времени», проходящий сквозной нитью через поэзию Маяковского советской эпохи завершается грандиозной метафорой «Бани» (1930). Трудно не согласиться с Дугановым, считающим метафору «не просто излюбленным художественным приемом» Маяковского, но сутью его метода, «структурно-творческой моделью мира», «механизмом», с помощью которого можно перенести будущее в настоящее[[408]](#endnote-409).

«Я хотел, — писал Хлебников в 1922 году, — найти ключ к часам человечества, быть его часовщиком и наметить основы предвидения будущего»[[409]](#endnote-410). Ключ этот, найденный с помощью числовых изысканий, зачастую захватывающе любопытных, был обнаружен не в арсеналах науки. Суть его, как и все у Хлебникова, мифопоэтическая. Это четко определил еще Ю. Н. Тынянов: «Может быть специалистам они [числовые исследования Хлебникова. — *Г. Т*.] покажутся неосновательными, а читателям только интересными. Но нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, чтобы возникали в литературе новые явления. Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии»[[410]](#endnote-411).

Хлебников был убежден, что в «будущем» землю заселит новое сословие «творян». Как справедливо замечает А. Урбан, любой {109} творческий акт Хлебникова, включая и исследование «исходной материи языка» и изучение первобытных эпосов, непременно завершался утопией — «проективной» мечтой о будущем. «Он — архаик, и он же — безусловный и несомненный фантаст. Его фантастика разрывает границы поэзии. Это уже не только литература. В поэмах “Ночь перед Советами”, “Прачка”, “Настоящее” происходят колоссальные революционные потрясения»[[411]](#endnote-412). Этот выход за пределы поэзии методологически родствен выходу живописи за пределы холста. Хлебников сам считал, что «странная ломка миров живописных была предтечею свободы, освобождением от цепей»[[412]](#endnote-413). Первые выступления русских футуристов отвечали тяге Хлебникова к художественной универсальности. Оставшись чуждым авангардистской идее «деланья» искусства, «конструированию ради конструирования», Хлебников был восхищен «синтетическим» напором футуристов. Одновременность выступлений футуристов и в литературе, и в живописи, и в театре, зрелищная действенность их демонстраций привлекала Хлебникова активным вторжением искусства в области ему ранее запретные. Самое искусство мыслилось Хлебниковым как *проект* новой жизни (прямой аналог идеям русского философа-культуролога Н. Ф. Федорова, сочинения которого оказали сильнейшее воздействие на Хлебникова и других русских футуристов)[[413]](#endnote-414). Показательно, что В. Каменский «даже свою профессию авиатора — в то время не вышедшую еще за пределы спортивного зрелища — использовал как доказательство единства необычного образа И подлинного факта, передового искусства и обновляющейся жизни, слова и деятельности»[[414]](#endnote-415).

А. Урбан приводил множество примеров «слияния орудия и действия, психологического состояния и физического акта, поэтической метафоры и жизненного явления»[[415]](#endnote-416), характерных для поэтического мира Хлебникова. И дело совсем не в том, что у поэта Хлебникова «можно найти идеи, родственные идеям Циолковского о покорении космоса, Вернадского — о био- и ноо-сфере, кибернетике, современной биологии, структурализме»[[416]](#endnote-417). Дело в методологической новизне самой поэзии Хлебникова.

Поэтому выводы А. Урбана из присущего Хлебникову «эпического чувства времени» представляются нам настолько значительными для понимания сути конструктивизма в советском театре 1920‑х годов, для объективной оценки его «производственного» пафоса, что мы позволим себе процитировать их почти полностью.

«Что же это за искусство? Прикладное? Рационалистическое? Внеличное? Обвиняли его и в этом.

{110} Да, в какой-то степени — прикладное, стремящееся стать действием и тем отрицающее себя.

В конструктивной логике, в поисках концепции — рационалистическое.

В своем размахе — универсальное, надличное.

Но во всем этом есть и другая сторона.

В “практицизме” своем оно не знает ограничений. Действие его всемирно и космично. И делается не для себя, не ради самоутверждения, направлено не на узкий участок, но увлечено сверхзадачей, устремлено, по сути, идеально — самоотверженное и самоотреченное.

Рационализм его — страстный, жизненный, созидающий не логическую схему, а строящий мир. Планирующий его преображение. Он оборачивается общественным поведением. За ним стоит судьба. <…>

То была не экстравагантная выдумка авангардиста. Стояла за всем этим жизнь в полном разливе общественных катастроф, революций, строительных напряжений, научных открытий, технических изобретений. И участвовали в них не отдельные умы, а миллионы. Именно они “конструировали” новый эпос»[[417]](#endnote-418).

## II. Конструктивизм и театр

### 1. Три точки зрения

В современном советском театроведении интерес к проблемам конструктивизма возник на рубеже 1960 – 70‑х годов в связи с углубившимся изучением традиций и новаторства советского театра. Два крупнейших театроведа — К. Л. Рудницкий и Б. И. Зингерман — выступили с позиций в чем-то близких, а в чем-то диаметрально-противоположных[[418]](#endnote-419), обозначив крайние точки широкой амплитуды мнений о конструктивизме, сохраняющейся по сей день.

К. Л. Рудницкий в своей книге о Мейерхольде, составившей эпоху современного театроведения, говорил о конструктивизме в связи с «Великодушным рогоносцем». Анализируя этот спектакль, сразу ставший манифестом театрального конструктивизма, Рудницкий находил суть его феномена во внесценическом эффекте оформления. Обратившись к конструктивизму, Мейерхольд, полагал ученый, «ставил перед собой прежде всего чисто утилитарную задачу создать наилучшие возможности для актеров и не стремился к непосредственно образному восприятию зрителями самой {111} конструкции»[[419]](#endnote-420). И если конструктивизм, с легкой руки Мейерхольда, «завладел тогда советской сценой», влюбил режиссеров в свои «жесткие, сухие линии», пленил зрителей своей «машинерией», то это, по мнению Рудницкого, случилось потому, что только в театре «с помощью обыкновенных досок и обыкновенных (хотя тоже дефицитных тогда) гвоздей» удалось осуществить «мечту художника той поры о будущем, о технике, которая выведет страну из нищеты к механизированному, электрифицированному, прекрасно организованному царству социализма». Именно «образы будущего, образы наступающего “века машин”», придавали, с точки зрения Рудницкого, «рабочему месту» актера эстетическую функцию и оказывали «возбуждающее эмоциональное воздействие на зрителей»[[420]](#endnote-421).

Концепция К. Л. Рудницкого, на первый взгляд, кажется не просто стройной, но и абсолютно убедительной. В ней замечено и акцентировано главное в конструктивизме, а именно то, что «образы будущего» играли огромную, может быть, решающую роль в его эстетике. Но с собственно театральным преломлением «образов будущего» автор расправлялся слишком просто. Он считал, что конструктивисты воспользовались театром за неимением покамест реальной возможности строить свои «башни, небоскребы, стеклянные дворцы, клубы в форме гаек и т. п.»[[421]](#endnote-422). Смысл слов И. А. Аксенова, которые Рудницкий приводил в подтверждение своей мысли, — «театр дал конструктивизму первую возможность проявить себя в больших формах и с блеском выйти на люди»[[422]](#endnote-423), тем самым, как бы выворачивался наизнанку.

В концепции Рудницкого сцене отводится пассивная роль. Театр покорно предоставляет свои площадки для демонстрации конструктивистских «моделей». Они помимо сценического действия рождают в воображении зрителя конструктивистские «башни». Не случайно конструктивизм в театре Рудницкий распространял только на область сценографии — остальные элементы действенной структуры спектакля рассматривались им вне конструктивистской методологии.

В применении к «Великодушному рогоносцу» такая позиция создает ножницы между его драматургией, сценографией, биомеханикой и режиссурой Мейерхольда, хотя в конкретном анализе спектакля Рудницкий справедливо говорил о его цельности и небывалой сценической гармоничности.

Легкая, изящная, деревянная (вовсе не из-за дефицита стекла и металла) конструкция «Рогоносца» сама по себе не была «образом будущего»: ничем не намекала ни на «небоскребы», ни, тем паче, на «клубы в форме гаек». Собственно архитектурный аналог {112} станка был скорее традиционным[[423]](#endnote-424), нежели футурологическим; новаторским явилось *строительное* начало сценографии.

Отказывая сценографии Поповой в самостоятельной эстетической новизне, Рудницкий, сам того не желая, ставил под сомнение и новизну использования конструкции для актерской игры. Его настойчивые указания на предназначенность станка Поповой именно актеру, конечно, развенчивали миф о равнодушии Мейерхольда к главному носителю сценического действия, но не объясняли, какие конкретно «наилучшие возможности для актеров» создавал станок «Рогоносца». Более того. Когда Рудницкий переходил к разговору о биомеханике и характеристике условий актерской игры в спектакле, он справедливо замечал, что станок Поповой поставил перед актером абсолютно новые, непривычные задачи. «Совсем кратко условия эти можно было бы определить одним словом: оголенность. Актеру больше не помогали ни декорация, ни костюм»[[424]](#endnote-425). Это очень глубокое соображение, но оно еще больше запутывает проблему. Сценографические условия для актера очевидно были не «наилучшими», а трудными, требующими от него едва ли не сверхмастерства. Здесь, кстати, лежит коренное различие между теми требованиями, которые предъявил драматическому актеру конструктивизм, и прежней «поддержкой», которую обычно оказывала актеру декорация.

Утверждая, с одной стороны, что конструкция в театре «сама по себе ничего не значила» и «должна была соответствовать только одному назначению: организовывать сценическое пространство *самым удобным* для актеров способом» [курсив мой. *— Г. Т*.], а с другой, что она ничем актеру не помогала, Рудницкий попадал в замкнутый круг противоречий. Разве декорации В. А. Симова в раннем МХТ были предназначены не актеру? Разве и его главной задачей не было стремление «организовать сценическое пространство самым удобным для актеров способом»? Но вряд ли кто-нибудь на этом основании захочет зачислить В. А. Симова в конструктивисты.

Отстаивая внесценический подход к конструктивизму, К. Л. Рудницкий полемизировал с американским театроведом Джоном Гасснером, утверждавшим сугубо театральный генезис конструктивизма. По мнению Гасснера, театральный конструктивизм «не являлся примитивным подражанием архитектуре промышленных зданий и современным механизмам, а был совершенно самостоятельной программой театра, преследовавшей чисто эстетические идеи»[[425]](#endnote-426). На наш взгляд, Гасснер не «глубоко ошибался», как полагал Рудницкий, а был прав по существу, хоть и напрасно отвергал {113} влияние на театр конструктивизма как такового, его внесценический аспект, учет которого составляет сильную сторону позиции Рудницкого.

Конструктивизм пришел в театр не из театра (здесь прав Рудницкий, а не Гасснер), но, разумеется, не мог не стать в нем театральным, не затронуть все элементы театральной структуры. «Образы будущего» и в архитектуре, как мы видели, это не «клубы в форме гаек», а новое художественное мировоззрение, которое не могло не сказаться и на театре. Театр с помощью конструктивизма по-своему передал творческий, жизнестроительный потенциал времени. «Это же леса строящегося дома, — писал С. М. Третьяков о сценографии “Великодушного рогоносца”, — это наши лестницы и переходы, которые вынуждены преодолевать наши мускулы. А колеса — ведь это же сами декорации улыбаются и острят по ходу действия»[[426]](#endnote-427).

Образ времени, выраженный «Рогоносцем», — это образ творческого напряжения. Создан он был, конечно, прежде всего мейерхольдовским актером, сумевшим не просто блистательно разыграть пьесу Ф. Кроммелинка, воплотить ее образы, но и создать сверх того образ самого творчества, образ будущего творческого человека.

«Он [актер. *— Г. Т*.], — писал Б. В. Алперс, — как будто олицетворяет собою нового человека, освободившегося от власти вещей, от власти косной среды, стоящего в высоком просторном мире и полного той жизненной энергии, которая позволяет с предельной точностью расчитывать каждый свой жест или движение, заново перестраивая дом мира.

Актер театра Мейерхольда заново строил свой дом [ср. с С. Третьяковым. — *Г. Т*.], заново создавал свое искусство из простых целесообразных и веселых движений человеческого тела. Это его искусство было динамическим, как и вся стремительная жизнь революции. Актер оглядывался вокруг себя.

Жизнерадостный и подвижный, он взбегал по крутым лесенкам конструкции “Великодушного рогоносца”, скатывался вниз по ее скользким доскам, испытывая прочность ее ферм и площадок. Он измерял сцену широкими прыжками, потрясал в воздухе торжествующими руками строителя»[[427]](#endnote-428).

Из этого замечательного описания очевидно, что «образ будущего» в «Рогоносце» был воплощен именно актером. Но актером, художественное мировоззрение и мастерство которого подверглись глубокой обработке конструктивистской методологией. Ее театральный эквивалент складывали — время (зритель), режиссура, {114} предложившая актеру биомеханику, и сценография, создавшая невиданные прежде условия для игры.

В отличие от К. Л. Рудницкого, Б. И. Зингерман склонялся скорее к точке зрения Д. Гасснера и рассматривал конструктивизм в кругу театральных идей. Правда, у него есть и тезисы, совпадающие по смыслу с идеями Рудницкого. Так, например, он пишет: «Казалось бы, всего только целесообразная, создающая актеру *удобные приспособления* [курсив мой. — *Г. Т*.] для движения и игры, эта декорация, ограниченная, как фабричный станок, своими производственными задачами, несла в себе современные понятия о красоте и открывала прекрасное в наиболее чистом, ничем не прикрашенном и не извращенном виде»[[428]](#endnote-429). Но в целом концепция Зингермана строится на понимании конструктивизма как нового этапа развития театральной декорации. В конструктивизме Зингерман усматривал «новый метод организации сценического пространства», основанный «на использовании всего объема сцены». Этот тезис вызывает недоумение. В отличие от прежних методов сценического оформления, конструктивизм, с его пафосом выхода за пределы сценической коробки, чаще всего вообще не использовал ее реальный объем. Конструктивисты не «вписывали» свои станки в объемы коробки, а просто ставили их на планшет. Конечно, конструктивизм совершенно по-новому организовывал сценическое, точнее, театральное пространство. Но как раз не путем максимального «заполнения» сцены, а открывая, «оголяя» ее.

Не менее спорным кажется и другой тезис Б. И. Зингермана. «Театральный конструктивизм, — пишет он, — противопоставил себя как традиционному павильону, то есть декорации, воспроизводящей жизнь в бытовой достоверности ее реалий, в формах, передававших иллюзию натуральной жизни, так и плоскостной самодовлеющей живописи условного и стилизаторского театра. Иначе говоря, отвергнуты были два способа сценического оформления, которые были приняты в предшествующие революции годы: оба они признаны были устаревшими, потому что обрекали актера неподвижности, статическому или замедленно ровному существованию»[[429]](#endnote-430). Подобное понимание конструктивизма позволяет Б. И. Зингерману зачислить по его адресу практически всю сценографию раннего советского театра, что он и делает. Конструктивистскими оказываются и «Зори», оформленные В. Дмитриевым, и «Лисистрата» И. Рабиновича, и «Гадибук» Н. Альтмана, и «Принцесса Турандот» И. Нивинского, не говоря уже о спектаклях, оформленных художниками Камерного театра. Все, что было до Октября, это — либо бытовой павильон, либо живописная стилизация[[430]](#endnote-431). {115} Все, что появилось после революции, — есть театральный конструктивизм, наконец-то уничтоживший «противоречие между трехмерностью тела актера, окружающих его предметов и плоскостностью иллюзорно-живописного задника»[[431]](#endnote-432).

Система аргументации, предложенная Зингерманом, почти дословно совпадает с той, которую в свое время выдвинул А. Я. Таиров, отвергая принципы «Натуралистического» и «Условного» театра. К анализу взглядов Таирова мы еще обратимся, пока же заметим, что пафос «трехмерности» декорации, который, по мнению Зингермана, «возвращал театр к его исконной действенной природе, к чистому действию», есть пафос «Записок режиссера». Конструктивизм, несмотря на чрезвычайно расширительное его толкование, рассматривается в статье Зингермана с позиций А. Я. Таирова, режиссера, наиболее далекого его жизнестроительному началу. И это, на наш взгляд, — неизбежное следствие понимания конструктивизма, который мог предложить театру только его «ожизнение», как метода, способствовавшего тотальной театрализации сцены.

Внешне полярные концепции К. Л. Рудницкого и Б. И. Зингермана стыкуются в одном: оба исследователя рассматривали проблему — конструктивизм и театр — как проблему сценографическую, в отрыве от театральной методологии, слагающей сценическую структуру, в которой сценографии, как и всем другим компонентам, принадлежит взаимоподчиненное место. У Зингермана такой подход явен даже в композиции его статьи: сначала анализируется методология «корифеев русской режиссуры», повлиявших на мировую сцену, а в конце, уже вне всякой связи с этой методологией, говорится о конструктивизме. Иными словами, и у Зингермана, несмотря на то, что по видимости он исходит из театра, конструктивизм не рассматривается как собственно театральная проблема. Между тем очевидно, что конструктивизм на театре — это не просто новая сценографическая лексика, а новая театральная эстетика, которая, естественно, должна была иметь свои социально-исторические корни, а не просто возникнуть в одночасье после победы Октября.

Наиболее содержательная характеристика театрального конструктивизма у Мейерхольда дана в книге Д. И. Золотницкого «Будни и праздники театрального Октября». Опираясь на теоретические выкладки современников конструктивизма и, прежде всего, А. А. Гвоздева и его школы, чутко следя за развитием современной искусствоведческой мысли, немало сделавшей для прояснения феномена конструктивизма, Д. И. Золотницкий лаконично, но емко {116} характеризует многие моменты, остававшиеся ранее не проясненными. Вот некоторые из его тезисов: «Творчество нового актера, и только оно, определяло характер действия. Актера не заслоняли ни “живопись”, ни “литература”. <…> Биомеханика и театральный конструктивизм экзаменовались одновременно. Биомеханика, собственно, и являлась конструктивистской школой актерского мастерства. <…> решающим критерием конструктивизма было не наличие конструкции как таковой, а проверка действием»[[432]](#endnote-433).

Эти безупречно точные дефиниции, глубоко вскрывающие суть конструктивистской методологии Мейерхольда, быть может, нуждаются только в одной оговорке. Полемично направив последний тезис в адрес тех, кто до сих пор необоснованно отождествляет театральный конструктивизм с наличием на сцене беспредметной конструкции, Д. И. Золотницкий невольно поставил под сомнение обязательность ее «наличия» в «Великодушном рогоносце». Разумеется, театральный конструктивизм определяется не «наличием конструкции»; но без нее, особенно на первых порах, он вообще немыслим. Осознание функциональности сценографии состоялось с помощью конструкции, и только потом ее наличие стало необязательным. Конструкция «Рогоносца» помогла осознать и прежде действовавший в театре закон. Ведь очевидно, что любое не включенное в действие оформление мертво (в том числе и кинетический механизм конструкции) — это аксиома театральной сущности, означающая, если угодно, ее природную конструктивность. Однако само понимание драматического действия и соответственно способы «включения» в него сценографии исторически изменяются. Л. С. Попова, в отличие от многих своих коллег «производственников», потому и могла так успешно работать в театре, что считала «подражание действию» (Аристотель) его нерушимым законом. Но это совершенно не объясняет ее конструктивизма. Теоретически «включить» в действие Попова могла и обычный павильон, который напрасно считается многими изначально бездейственным (вспомним Чехова — «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»). Тем не менее для Поповой, как и для всей сценографии начала 1920‑х годов, бытовой павильон был бы, конечно, нелепым анахронизмом.

### 2. Еще о празднествах: декор зрелища

Б. И. Зингерман был прав в одном: «павильон» отменила Октябрьская революция. Эстетический императив первых послеоктябрьских лет отказывал бытовому театру в праве на существование. Разумеется, никто не уничтожал бытовые павильоны дореволюционных {117} спектаклей, продолжавших идти на сцене после Октября. Появлялись и новые пьесы бытовой стилистики, предполагавшие для своей сценической реализации замкнутый павильон, — но не они определяли жизнь послереволюционного театра. «Рамки психологического и бытового театра, — писал П. А. Марков, — не выдерживали натиска событий — ни психологические изыскания, ни бытовые картинки ушедшей жизни не интересовали зрителя»[[433]](#endnote-434). Раньше и острее других это почувствовали художники, давно уже готовые вырваться из эмпирического быта в революционное бытие. Конечно, не сразу и не каждый театральный художник осознал, что он «оформляет не только сцену, но и сознание массового зрителя»[[434]](#endnote-435). Творческая ответственность художника в советском театре неизмеримо возросла, а его функция сблизилась с режиссерско-постановочной работой.

Повсеместный отказ театральных художников от «павильона», начавшийся в первые годы Октября, был, по верной мысли А. И. Бассехеса, спровоцирован не только его «пресловутой натуралистичностью»[[435]](#endnote-436). «Павильон» противоречил представлению художников о «среде революционного действия» — «эпоху, на их взгляд, нельзя было втиснуть в рамки комнатных конфликтов»[[436]](#endnote-437). Местом сценического действия стала «вся вселенная» («Мистерия-Буфф», 1918).

По мнению А. И. Бассехеса, отказ от «павильона» сопровождался введением в сценический обиход различных «фактур» — жести, фанеры, рогожи, «всем своим аскетическим подбором подчеркивающих суровость героического времени»[[437]](#endnote-438). Если иметь в виду стилистику оформления некоторых спектаклей эпохи «Театрального Октября», например, «Зорь» (художник В. В. Дмитриев), то А. И. Бассехес безусловно прав. Но даже «Зори» — может быть, самый «аскетический» спектакль тех лет, возведший подлинность материала в принцип, был «*обряжен* весьма экстравагантно»[[438]](#endnote-439) [курсив мой. — *Г. Т*.]. До появления на советской сцене первых конструктивистских установок (1922) попытка художников раздвинуть «рамку действия» имела следствием не показ аскетической суровости буден, а воспроизведение «зрелища необычайнейшего». Не действенная функциональность, а изобразительно-аллегорическая декоративность стала на короткое время главной художественной приметой эпохи.

Эстетической формой времени, как мы помним, стало массовое празднество. А праздник требует наряда, убранства, зрелищного декора. Театрализация жизни не могла быть хмуро аскетической; на {118} праздник не надевают платье из «рогожи», а «фанеру и жесть» декорируют яркими тканями.

Показательны проекты художественного оформления Петрограда по случаю первой годовщины Октября. Мастера «Мира искусства» — М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, В. И. Шухаев — создают вполне традиционную праздничную атрибутику. Добужинский украсил здание Адмиралтейства «морской эмблематикой, корабликами, парусниками, крылатыми коньками и всяческой орнаментикой»[[439]](#endnote-440). Кустодиев «написал для Оружейной площади панно, где в пасторально-идиллической манере» были изображены «люди труда». А. Шухаев устроил на мосту лейтенанта Шмидта «карнавальное зрелище» с декоративными эффектами «барочного свойства»[[440]](#endnote-441).

«Левые» художники стремились противопоставить этой улыбчивой беззаботности старорежимного праздника — «стихию всемирного изменения», праздник революционного действия. Но функциональность их подхода к оформлению оказалась мнимой, а использование геометрических объемов, цветовых плоскостей и фактур обернулось все той же декоративностью, только беспредметной, а потому и неуместной ни в праздничной атмосфере, ни вообще в условиях реальной предметной среды (аналогия кино). «Чужими и непонимающими, — вспоминал А. И. Пиотровский, — шли манифестирующие колонны мимо красных с черным парусов, наброшенных художником Лебедевым на Полицейский мост, мимо зеленых полотен и оранжевых кубов, покрывавших по прихоти Альтмана бульвар и колонну на Дворцовой площади, мимо фантастических искаженных фигур с молотами и винтовками в простенках зданий»[[441]](#endnote-442). Цель художников — «исключить эстетическое воздействие старых архитектурных памятников», связанных в их представлении «с жизнью, навсегда ушедшей в прошлое»[[442]](#endnote-443), несмотря на очевидное художественное новаторство некоторых комплексов[[443]](#endnote-444), достигнута не была — «быт и искусство резко разошлись в 18‑м году»[[444]](#endnote-445).

Ту же закономерность можно проследить и в оформлении собственно театральных празднеств первых лет Октября. П. М. Керженцев совершенно напрасно опасался, что «полотна Кузнецовых, Головиных, Бакстов, Добужинских, Бенуа» будут по-прежнему украшать спектакли «центральных и государственных театров», в то время как театру народа предоставят солдатское сукно[[445]](#endnote-446). Мирискусники М. В. Добужинский и В. А. Щуко оформляли не только спектакли Большого драматического театра, но и массовые театрализованные празднества. И на сцене первого советского театра, {119} и на площади перед Биржей, художники щедро использовали «яркую цветную гамму», так отвечавшую, по мнению идеолога «творческого театра», любви народа «к пышному, далекому от будничности зрелищу»[[446]](#endnote-447). Вспоминая об опыте празднеств, А. В. Луначарский проницательно выделил «яркоцветность» как непременное условие «живописи под открытым небом, рассчитанной на гиганта-зрителя о сотнях тысяч голов»[[447]](#endnote-448).

Полыхание красок, цветистая гамма, сочные цветовые контрасты были свойственны не только тем спектаклям, которые, подобно «Фуэнте Овехуна» К. Л. Марджанова (1919, художник И. М. Рабинович), вплотную примыкали к массовым празднествам, реализовавшим концепцию «творческого театра». Хотя критика и считала «музыкальные и световые эффекты» «Каина» в Художественном театре (1920, художник-скульптор Н. А. Андреев) внеположеными «соборному творчеству»[[448]](#endnote-449), изображение «бездны пространства» «миганием бесчисленных лампочек» было аналогично подобным приемам массовых театрализованных действ. В живописную изобразительность погрузился и Е. Б. Вахтангов. Это тем более показательно, что формирование его театральной методологии, совпавшее по времени с революцией, началось не с «живописи», а с конструктивного подхода, повторившего и подтвердившего объективную закономерность предреволюционных «исканий новой сцены» в создании «новой эстетики театра» (определения Б. В. Алперса[[449]](#endnote-450)). Размышляя над оформлением «Росмерсхольма» (1918), Вахтангов говорил: «При всем желании увидеть писанные декорации — я не могу этого сделать. Даже построенных я не вижу. Ни Бенуа, ни Добужинский, ни Симов. Ближе всего Крэг»[[450]](#endnote-451). (Здесь характерно и то, что именно «с Крэга» начинается самоутверждение Вахтангова в режиссерской профессии, и то, что первая попытка создать *сценическую* атмосферу, противопоставленную мхатовской — *жизненной*, осуществляется практически без художника, путем функционального использования сукон и динамики световых эффектов, повторяя мейерхольдовский опыт работы над «Жизнью человека», 1907).

Однако при постановке «Эрика XIV» (1921) происходит неожиданный, на первый взгляд, отход Вахтангова назад — к живописным стилизациям и символике цветовых соответствий. «Она (студия), — писал Ю. П. Анненков об “Эрике”, — трудолюбиво, послушно и упорно развивала традиции своего великого учителя. И вот в 1921 году, повинуясь общему сдвигу, она взлетела с невидимого трамплина ввысь и упала в объятия Таирова»[[451]](#endnote-452). Ю. П. Анненков прямо обвинял режиссера и художника И. И. Нивинского в том, {120} что «декорации к “Эрику” с барочно-футуристической лепной орнаментикой точно взяты напрокат у Жоржа Якулова»[[452]](#endnote-453). Насчет «Жоржа Якулова» как источника вторичности сценографии Нивинского с Ю. П. Анненковым можно было бы и поспорить, но для нас важнее другое: закономерность погружения Вахтангова в символику живописных соответствий. Условно выраженная готика, покривившаяся колонна, черные стрелы на костюмах и деформированных лицах актеров, цветовая символика одеяний (палач — в красном, ювелир — в золотом, королева — в черном) были наглядными аллегориями обреченности королевской власти, аналогичными тем, которыми пользовались постановщики и художники театрализованных празднеств.

Вот почему так трудно согласиться с Б. И. Зингерманом, зачислившим по адресу конструктивизма сценографию всех значительных спектаклей первых послеоктябрьских лет: на наш взгляд, с ней произошло как раз обратное; она по объективной эстетической закономерности растеряла в годы Октября укрепленную ранее связь со сценической структурой целого, снова стала живописно самодостаточной, ибо призвана была обслуживать не действие, но *зрелище*, возвращая театр к его этимологической дефиниции.

Видимо, совсем не случайно постановщик «Мистерии освобожденного труда» (1920)[[453]](#endnote-454) художник крайне «левого» толка Ю. П. Анненков, строго осудивший И. И. Нивинского за повторение «задов» Камерного театра, сам не побоялся сотрудничества с еще более «отсталыми» мирискусниками, допустив в оформлении «Мистерии» декоративные «заспинники» с перспективным изображением «крепостной стены» или «древа свободы». Точно так же, как, упрекая Вахтангова в постановочном эклектизме и несоответствии оформления «Эрика» технике актерской игры «по Станиславскому», Анненков, ставя «Мистерию», не посчитал цирковые кульбиты «властителей», скатывавшихся в гротескном бегстве по ступенькам биржи после очередной атаки восставших, несовместимыми с томными танцами балетных танцовщиц, еще недавно услаждавших взоры пирующих господ. И был прав. Удача Анненкова в постановке «Мистерии» как раз в том и заключалась, что он сумел постичь эстетическую природу празднества, где обилие подчас разностильных приемов постановки, исполнения и оформления монтируется наличием зрелищного посыла в каждом эпизоде и элементе. Для зрителя «Мистерии»[[454]](#endnote-455) были равно впечатляющи «пиршество властителей», напоминающее «римские оргии» из спектакля БДТ «Разрушитель Иерусалима», и красные флажки, внезапно появляющиеся в руках восставших и «мгновенно расцвечивающие {121} серую лестницу Биржи»[[455]](#endnote-456). И хотя такие превосходные знатоки массовых празднеств, как А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский, резонно предпочитали «прекрасный эффект» второго приема простому воспроизведению сцен из театральных спектаклей, борьба за жанровую чистоту и оригинальные постановочные приемы театрализованного празднества не могла увенчаться успехом.

Не случайным кажется нам и то, что Мейерхольд — режиссер, наиболее близкий концепции «творческого театра», не поставил ни одного театрализованного зрелища под открытым небом, хотя ничто не мешало ему претворять идеи «Театрального Октября» на площадях, а не в закрытом помещении Театра РСФСР I. Ибо по существу его волновала проблема *подлинности* театра, а не *театрализации* жизни. Ставя свои «массовые действа» («Зори», «Мистерию-Буфф») в условиях обычной сцены-коробки, он подтверждал тем самым неистощимые возможности театра, которые казались исчерпанными постановщикам театрализованных зрелищ. Но, не ставя празднеств, режиссер не мог уклониться от их эстетического императива. Этим объясняется драматизм контакта Мейерхольда с художниками в период «творческого театра». Режиссер явно мечется, теряя под ногами твердую почву, сложившуюся до Октября в результате глубоко продуманных конструктивных начал. Казалось, кто на театре мог стать «левее» Малевича? Но его живописная беспредметность (оформление «Мистерии-Буфф», 1918) заговорила со сцены языком вчерашнего дня; сразу выявила свою чужеродность задачам политической агитации, пронизывающей революционную пьесу Маяковского. Н. Н. Пунин язвительно замечал, что у К. С. Малевича «небо было, как у Айвазовского», и упрекал режиссера и художника в том, что они «не разломали барьер, не растащили кулис»[[456]](#endnote-457). Тогда Мейерхольд поручает оформление следующего спектакля своему воспитаннику, курмасцеповцу Дмитриеву. Но и тут его ждет разочарование. Вспоминая позднее об экстравагантных «красивостях» и «эстетических побрякушках», имевших место в оформленных Дмитриевым «Зорях», Мейерхольд совершенно напрасно зачислял их на счет другого учителя молодого художника — К. С. Петрова-Водкина[[457]](#endnote-458). Наличие «побрякушек» было не просто санкционировано самим Мейерхольдом, — оно вытекало из эстетической природы представления, аналогичной массовому действу.

Эпоха «творческого театра» несомненно способствовала «внесценическому» пафосу последовавшего за ней конструктивизма. Но размывая спецификум театральности, она на время «отменила» уже открытые режиссерским театром конструктивные начала театральной {122} сущности. В этих открытиях и следует, на наш взгляд, искать истоки театрального конструктивизма.

### 3. Искания новой сцены: МХТ

Формирование искусства режиссуры совпало по времени с «архитектурологическим» переворотом в изобразительном искусстве. Режиссера как организатора сценической жизни спектакля легко уподобить архитектору, строителю. Режиссер стал проектировать и строить «здание» спектакля. Первые режиссерские партитуры К. С. Станиславского — это не только анализ психологических мотивов поступков героев, ритмопластическая канва действия, — это настоящие планы, чертежи, фиксирующие мизансцены, активно трактующие хронотоп спектакля. «В них ощутим гений, — писал Ю. А. Завадский, — не гнушающийся кропотливости и технологии, через технологию находящий возможность самоосуществления»[[458]](#endnote-459). Как своеобразную «инженерию» спектакля характеризует режиссерские экземпляры К. С. Станиславского и их исследователь И. Н. Соловьева[[459]](#endnote-460).

Театр, изначально бывший искусством пространственно-временным, с приходом в него режиссуры стал выдвигать свою эстетическую сущность как закон профессии, которому уже недопустимо было всего лишь стихийно соответствовать, а стало необходимо — сознательно следовать. И драматургу, и актеру, и художнику.

Функцию режиссера в этой осознанной структуре действия правильнее всего было бы назвать — конструктивной, в том значении слова, которое получило сегодня широкое распространение в разных областях жизни — конструктивная идея, конструктивное решение и т. д. Ибо режиссеру, в идеале стремившемуся к гармонизации творческих воль всех участников спектакля, поначалу нередко приходилось выбирать наиболее целесообразный в художественном плане вариант. Ставя заслон всякой стихийности в творческом процессе, режиссер, даже если он этого не осознавал, становился представителем века науки в старейшем, традиционнейшем виде искусства. Мало того, что он был обязан познать законы других искусств — архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, издревле связанных с различными областями точных знаний. Ему потребовалось прямое обращение к истории и философии, литературоведению и лингвистике, психологии и психофизике. Не случайно Станиславский, поначалу обходившийся в работе с актером творческой интуицией, скоро понял всю ее ненадежность и взялся за создание «системы» (с 1906 года), привлекая {123} для ее разработки, чем дальше, тем больше, новейшие научные открытия. Не случайно и то, что система Станиславского, так же, как и возникшая позднее биомеханика Мейерхольда, в свою очередь, используются сегодня в ряде научных экспериментов.

Кстати, сугубо научное понятие — эксперимент — еще во времена натуралистической эстетики перекочевало в искусство и прочно в нем утвердилось. Формирующаяся режиссура не могла не потребовать от публики права на эксперимент. Экспериментальными были многие европейские театры и театрики на рубеже XIX – XX веков; эксперимент, начиная со студии на Поварской (1905), непрерывно сопровождал творческий путь ее организаторов — Станиславского и Мейерхольда. Студийная система МХТ, созданная Станиславским, и театральные студии Мейерхольда — это творческие лаборатории, в которых формировался новый актер и новый театр.

Но самое первое, с чем столкнулась режиссура как профессиональное искусство, была проблема организации сценического действия. К. С. Станиславский очень точно назвал эту новую задачу — «писать мизансцену». Режиссерам, не обладавшим мышлением художника, стало трудно работать в театре. Не случайно первыми режиссерами русского театра, добившимися эстетической целостности спектакля, стали художники Московской Частной оперы, открытой в 1885 году С. И. Мамонтовым. Мамонтов пригласил для работы в Оперу крупнейших русских живописцев — В. Д. Поленова, В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, В. А. Серова, К. А. Коровина, И. И. Левитана. Их сценография и была собственно концепцией спектаклей, оформленных ими.

Однако сценографическая реформа драматической сцены была связана не с этими художниками и не с близкими им мирискусниками, а с творчеством В. А. Симова. А ведь Станиславский еще до организации МХТ сотрудничал с таким выдающимся живописцем, как К. А. Коровин! («Микадо» А. Сюлливана — Алексеевский кружок, 1887; «Фома» (по повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели») — Общество искусства и литературы, 1891). Чтобы по достоинству оценить этот важнейший факт, следует помнить не только то, что Симов значительно уступал художникам «Мира искусства» в богатстве живописной выразительности («на вопрос, хорошо ли у Симова получилось озеро [в “Чайке”. — *Г. Т*.], Чехов иронически отметил: “Да, мокро”»[[460]](#endnote-461)), но и то, что творчество мирискусников вовсе не было противопоказано театру, как утверждают сегодня некоторые адепты «действенной сценографии». И дело не только в том, что живопись большинства мирискусников {124} была театральна, т. е. ярка, нарядна, обладала зрелищной образностью; отвечала современным требованиям своей высокой культурой и стильностью. Мирискусники превосходно отдавали себе отчет в том, что работа художника в театре погранична. Преображая «реальное» пространство сценической коробки в пространство художественное, они, естественно, учитывали, что сценическое действие развертывается во времени, по законам временным. Поэтому они не просто декорировали сценическое пространство, но и оформляли сценическое действие. Но именно «оформляли», т. е. искали ему живописных созвучий. «Музыкальный» склад их декорационного мышления сохранялся и в драматическом театре.

Реформа В. А. Симова не ограничилась созвучием оформления действию. Ее революционный смысл точнее всего определил тот, кто и вызвал к жизни новое понимание задач сценографии, — К. С. Станиславский. «<…> Виктор Андреевич Симов, — писал он в 1933 году, — родоначальник нового типа сценических художников». Вспоминая о сотрудничестве с Симовым в первый период творчества МХТ, Станиславский продолжал: «<…> художник Симов живет интересами литератора или он мысленно ставит себя на место и в положение актера. Художник Симов мысленно строит дома для действующих лиц пьесы, и тогда он становится архитектором. <…> Виктор Андреевич ищет вместе с нами сверхзадачи произведения поэта и сквозного действия в ней, и в это время становится психологом. <…>

Виктор Андреевич — наш, он от актера, от литератора, от режиссера, от всех цехов обширного и сложного хозяйства сцены»[[461]](#endnote-462).

Конечно, четкость понимания Станиславским роли Симова как «создателя новой эры в области художественного оформления», как «родоначальника нового типа сценических художников-режиссеров», познавших «силу и значение третьего измерения на сцене»[[462]](#endnote-463), во многом объясняется тем, что заметки о Симове написаны в конце творческого пути самого Станиславского, когда он воочию и не только на примере МХАТ мог убедиться в общезначимости реформы Симова для драматического театра. Но ранний период их сотрудничества был отмечен именно теми поисками, которые Станиславский обобщил позднее в учении о сверхзадаче спектакля. Сам Симов в своих воспоминаниях подтверждает мысли Станиславского. «Не раз мне хотелось поярче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера. <…> Компонуя макет, я мысленно становился на место актеров, которые ведут свои сцены. Каждый выход, явление мною переживались. <…> Я добивался того, чтобы интерьеры вышли из {125} мастерской с крепким налетом “обжитости”, чтобы по одной внешности зритель мог судить о характере и привычках хозяина. Желаемая проникновенность достигалась иногда больше, иногда слабее, но стремление к ней мной всегда руководило»[[463]](#endnote-464).

Сценографическая реформа Симова адекватна режиссерской реформе Станиславского, они исповедовали один тип театра, были сторонниками одного метода — психологического реализма. Исследователь сценографии рубежа веков М. Н. Пожарская очень удачно, на наш взгляд, называет оформление Симова «психологической декорацией»[[464]](#endnote-465). Действительно, творчество Симова как бы иллюстрировало мысль Леонида Андреева, убежденного, что «играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца»[[465]](#endnote-466).

Декорации Симова к чеховским спектаклям МХТ были не только жизненно-достоверной средой быта героев — они открывали свой подлинный смысл в скрытом взаимодействии с ними. Забор, отгораживающий от зрителя деревья в последнем акте «Трех сестер», — не просто деталь планировки, но ключ к финальной мизансцене, «когда за этим забором появятся сестры». «“Конец старой жизни”, холодок небытия в финале “Вишневого сада” ощутишь не столько от голых окон и стен, сколько от фигуры буднично лежащего на диване, забытого здесь Фирса»[[466]](#endnote-467).

Поэтому В. Э. Мейерхольд был неправ, противопоставляя принципы организации действия в чеховских спектаклях МХТ особенностям актерского исполнения. «Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику, — писал он в книге “О театре”, — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой»[[467]](#endnote-468). В чеховских спектаклях МХТ одно было неотделимо от другого. Не случайна широко распространившаяся волна спектаклей «по мизансценам МХТ». «Мизансцена, — как позднее замечательно определит Мейерхольд, — это вовсе не статическая группировка, а процесс: воздействие времени на пространство. Кроме пластического начала в ней есть начало временное, то есть ритмическое и музыкальное»[[468]](#endnote-469). Иными словами, мизансцена — есть режиссерское видение взаимодействия актера как носителя действия и сценического пространства Скопировать мизансцены МХТ это, по существу, воспользоваться той концепцией мира, которую сценически претворял ранний Художественный театр. Только новый, собственный взгляд на мир мог дать новую «мизансцену». Спектакли {126} других театров «по мизансценам МХТ», строго говоря, были мхатовскими спектаклями.

Другое дело, что чеховские спектакли МХТ, как показала дальнейшая сценическая история пьес А. П. Чехова, не исчерпывали, разумеется, всех запасов поэтики драматурга. Художественному театру было чуждо в Чехове то, что еще в начале XX века заметила в драматурге символистская мысль. «Чехов, — писал Андрей Белый, — истончая реальность, неожиданно нападает на символы»[[469]](#endnote-470). Сценическая среда, создаваемая Симовым, была неотторжима от духовной жизни чеховских героев в исполнении актеров Художественного театра. Предметы, вещи, окружавшие актеров, легко и свободно вступали во взаимодействие с ними по законам бытовой функциональности. Как и в реальном быте, в этих взаимоотношениях человека и вещи была бесконечная гамма психологических, нравственных и даже символических оттенков. Но так же, как обычно бывает в жизни, вещь от человека не отторгалась, не приобретала самостоятельного значения.

Что же касается Чехова, то он, начиная с «Чайки», символически использует само сценическое пространство, которое перестает быть просто местом действия, но входит в него в качестве одного из главных героев — «идеи уже не читаются вне определенных пространственных представлений»[[470]](#endnote-471). Справедливо полагая, что в «Чайке» заложена определенная «сценографическая программа», современный искусствовед пишет: «Показательно, что “программность” своего сценографического замысла Чехов подчеркнул тем, что дал пример его воплощения в конкретном образе — по ходу действия пьесы ее герои сооружают маленькую театральную сцену, на ней играется “спектакль в спектакле” с единственной героиней, тогда как остальные персонажи становятся зрителями этого “вторичного спектакля”, и вместе с тем этот спектакль служит предметом полемики героев. Театр как таковой — одна из главных тем “Чайки”»[[471]](#endnote-472). Добавим — и главное направление исканий новой сцены, взыскующей самодостаточного театра, но обязанной Чехову, вызванной к жизни Чеховым — и шире — «новой драмой» в целом.

«Работа» пространства во всех драмах Чехова после «Чайки» строго функциональна. Разобщенность персонажей почти зримо выражена в пространственных интервалах между ними — «кажется, что они заряжены отрицательной валентностью и между ними действуют силы отталкивания, как бы ни жаждали они приблизиться»[[472]](#endnote-473). Способность говорить об одном (например, о продаже вишневого сада), а чувствовать врозь, передана символически, с {127} помощью новой техники драматургического письма — монтажных связей персонажа и пространства.

Эта особенность драматургической структуры Чехова задела МХТ по касательной, оказалась ему не близкой, прежде всего, мировоззренчески. Ранний МХТ оптимально раскрыл в своем «хронотопе» ту сторону поэтики чеховских пьес, которая связывала их с достижениями отечественной прозы, где окружающая человека среда, природа и быт были неотъемлемы от его духовной жизни. Симов, вслед за Чеховым, сделал это окружение человека партнером актера: но на большее не покусился. Не порывая с привычным пониманием сценического пространства как места действия — по-мхатовски протекания жизни — режиссер и художник были далеки от того, чтобы считать пространство «героем» спектакля. Не случайно та сторона чеховской поэтики, которая связывала драматурга с достижениями новейшей поэзии и живописи, МХТ не заинтересовала.

Характерно, что последующие контакты Станиславского с художниками «Мира искусства» строились на «симовских» основаниях. Конечно, сценическая среда, скажем, в «Месяце в деревне» или «Николае Ставрогине» (художник М. В. Добужинский) была несравнима в колористическом богатстве и живописной эмоциональности с «передвижническими» пейзажами В. А. Симова, да и жили персонажи в «среде», созданной Добужинским, не по законам правдоподобия, а по законам красоты — планировка напоминала «раковину оркестра», была «нишей для скульптурной группы»[[473]](#endnote-474). Но принцип взаимодействия сценографической среды с актером по-прежнему покоился на гармоническом соответствии, изначально присущем методологии и мировоззрению МХТ. «Стильность» декораций А. Н. Бенуа к «Мольеровскому спектаклю» не предполагала полемики с типологией мхатовского спектакля как такового — теоретически спектакль *режиссера* Бенуа вполне мог идти и в декорациях Симова. Мирискусники не поколебали мхатовской методологии, а, как и следовало ожидать, скорее исподволь подчинились ей. Я. А. Тугендхольд отверг декорацию Добужинского к «Николаю Ставрогину» не только потому, что художник слишком любовно отнесся «к подробностям быта, ко всем этим портретам в золотых овальных рамках и бабушкиным креслам». «Быт» художника хоть и был исторически верен, внутренне не соответствовал Достоевскому. «В красной гостиной Варвары Петровны можно с таким же успехом разыграть Тургенева. А ведь Тургенев для Достоевского — “Кармазинов”»[[474]](#endnote-475). Так или иначе, основой мхатовской сценографии даже в условных постановках театра, вплоть до {128} Октября, оставалась «четвертая стена» — сцена была не «подмостками, где играют», а «миром, где живут»[[475]](#endnote-476).

Тем разительнее сдвиг, который происходит в сценографических принципах МХАТ в начале 1920‑х годов. Рассмотрим для примера оформление «Лисистраты» художником И. М. Рабиновичем в Музыкальной студии МХАТ (1923).

В этой работе обозначилась готовность Вл. И. Немировича-Данченко учитывать новую методологию сценографии в очищенном от «левых» крайностей варианте. Рабинович использовал характерный для конструктивизма принцип установки, не связанной с колосниками и не зависимой от сценической коробки. На поворотном круге он построил архитектурную модель, дающую «образную кристаллизацию античной культуры»[[476]](#endnote-477). Концентрическая установка Рабиновича, состоящая из отдельных сценических площадок, показывала их зрителю по мере вращения круга. Будь подобное сооружение возведено в естественной среде, его понадобилось бы обойти вокруг. Здесь «ротонда» сама передвигалась перед зрителем, и новый ракурс движения давал «иную конфигурацию объемов, новое соотношение тяжести и равновесия масс, иную ритмическую и пространственную композицию». Целостный художественный образ раскрывался в сумме «выразительности всех основных ракурсов постановки»[[477]](#endnote-478). «Формально, — писал восхищенный П. А. Марков, — эта вращающаяся постройка не имеет “ни начала, ни конца”; появляясь под разными углами зрения, она всегда закончена и гармонична; совершенно особое ощущение, которое рождается у зрителя, когда сцена впервые начинает вращаться, — одно из незабываемых на театре переживаний. В этом звучит наша современность»[[478]](#endnote-479). Вращение установки было важно не только для зрительного восприятия ее собственной архитектонической сущности. Не ограничивал себя художник и технологическими услугами театру — с этой целью декорация на поворотном круге в русском театре использовалась и раньше. Вращающаяся установка И. Рабиновича позволяла «не только усилить темп спектакля, обеспечить непрерывность и слитность действия», но и предоставляла режиссеру возможность, «то убыстряя, то замедляя скорость вращения или фиксируя круг на определенной точке, разработать сложную партитуру ритмов»[[479]](#endnote-480).

Постановка «Лисистраты» показывает, как изменились требования Вл. И. Немировича-Данченко к сценографии в сравнении с ранним периодом МХТ. В «Юлии Цезаре» (1903), где тоже необходимо было создать «образ античности», он возникал из последовательно проводимого принципа исторической точности. {129} Правда, этнографическая помпезность стилистики В. А. Симова не отвечала истине трагических страстей у Шекспира; в отличие от оформления чеховских пьес, Симов здесь представал скорее как декоратор, чем психолог. Но декоратор, конечно, не традиционного плана. По справедливой оценке А. И. Бассехеса, сценография «Юлия Цезаря» была отмечена «превосходным знанием законов сцены, остротой и органичностью сочетания архитектурно-объемных и иллюзорно-живописных элементов оформления». «Все в этих картинах, — продолжал Бассехес, — было поставлено в масштабно соизмеримые отношения с фигурой актера, с действиями больших людских масс»[[480]](#endnote-481). Симов, как видим, и в оформлении исторического спектакля старался учитывать актера, но на гораздо более внешнем уровне, чем в декорациях к чеховским пьесам.

Три главные особенности отличают оформление «Юлия Цезаря» от сценографии Рабиновича. Симов последовательно стремился к иллюзорности, адекватной в его понимании принципу жизнеподобной среды, который он осуществлял в чеховских спектаклях. «Сцена не должна походить на сарай, только задекорированный, — записывал он в своем дневнике, — необходимо спрятать “коробку”, чтобы о ней никто не догадывался»[[481]](#endnote-482). Стремление к «подлинности», равно обязательной для Симова и раннего МХТ, совершенно не заботило Рабиновича. Ему было безразлично, на что походит коробка сцены; установка была зависима от нее только одним — пропорцией. Он не стремился к «уничтожению» коробки, к иллюзорности, и «образ античности», возникавший в движении установки, был заведомо условен. Условность была программно театральной.

В связи с этим и архитектурно-объемные элементы декорации Симова не имели, конечно, ничего общего с архитектоничностью, присущей оформлению Рабиновича У Симова архитектурные начала играли откровенно живописную роль. Объемные формы «Лисистраты» были попыткой выразить строительное мышление художника, отвечавшее современному театральному языку.

И, наконец, декорация Симова — статична, картинна. Отказавшись, и обоснованно, в работе над Шекспиром от испытанного на драматургии Чехова приема психологического созвучия декорации внутреннему миру героев, но оставаясь при этом в рамках привычной для себя бытовой стилистики, Симов сразу обнажил «бездейственность» изобразительной декорации. Рабинович, напротив, стремился включить установку в режиссерскую партитуру.

Несмотря на все эти очевидные новшества в сценографических принципах мхатовского направления современник спектакля {130} А. А. Гвоздев беспощадно отверг конструктивистские притязания И. М. Рабиновича, рассмотрев их как искажение «основного задания конструктивизма» «художником-декоратором, живописцем по таланту и призванию»[[482]](#endnote-483). «Пред нами, — писал он, — полная компромиссность постановки: вопреки всем лесенкам замысел живописца властно господствует, и живописующая статика декорации определенно господствует. Положение не спасается и тем, что вся декорация в целом, вместе с толпой, начинает двигаться на вращающейся сцене. И это не усиливает динамики действия. <…> Пока не достигнуто преодоление статики живописующего картины художника, до тех пор пред нами, как в панораме, будут двигаться картины, но драматическое действие от этого нисколько не обострится»[[483]](#endnote-484). В оценке А. А. Гвоздевым сценографии «Лисистраты» исторически закономерная борьба ведущего теоретика театрального конструктивизма за чистоту метода невольно сужает масштабы и сферу воздействия конструктивистской методологии. Конечно, Рабинович не был конструктивистом в подлинном смысле слова, но не был он и декоратором в старом значении. Не «живопись» сама по себе была преградой Рабиновичу к конструктивизму, а изобразительная предметность.

Установка «Лисистраты» — «предметный» образ античности. «Греция, — писал П. А. Марков, — сквозит в простых и строгих очертаниях его конструкций — в них есть непререкаемая убедительность, которая делает их неотделимыми от действия»[[484]](#endnote-485). С конструктивизмом сценографию «Лисистраты» сближало наличие внепортальной строенной установки — самостоятельной «вещи», которая может быть вынута из сценической коробки и поставлена куда угодно. Но при всем том установка Рабиновича — не новая «вещь», а «предмет» в старом эстетическом смысле слова. Рабиновичу чуждо понятие «конструирования» образа, возникшее на рубеже 1900 – 1910‑х годов в русской живописи, которая, по словам современного искусствоведа Д. Сарабьянова, стремилась к «преодолению иллюзорности», к «обретению конструктивного живописного мышления»[[485]](#endnote-486).

Отрицание «предметности» эстетически означало постепенное увеличение зазора, а потом и полный разрыв между предметом изображения и художественным образом, тождественными у передвижников. «Вещь» — это по существу самодостаточный образ, утративший иллюзорную зависимость от реального предмета. Предметом новейшей живописи становится сам творческий акт, индивидуальность творца, художественный образ материализуется, «овеществляется», «опредмечивается» (думается, это имел в {131} виду Н. Н. Пунин, утверждавший, как уже говорилось, что «вещь» в новом искусстве занимает то же место, какое в старом занимал предмет). И именно это, на наш взгляд, в строго эстетическом смысле означает само понятие «беспредметность», методологически сближающее *красного* коня К. С. Петрова-Водкина с черным *квадратом* К. С. Малевича.

И. М. Рабинович такой методологии несомненно чужд. Образ античности в его «Лисистрате» — театрально обобщен, но вполне узнаваем, художник указывает своей установкой на вполне определенное место действия. Отсюда и раздражившая А. А. Гвоздева картинность, преобладание оформительского начала в ущерб функциональному. Однако как раз верность Рабиновича передвижническим основам, т. е. *изобразительному* подходу к предмету, при его несомненной чуткости к современным задачам сценографии, сделала художника близким тем основополагающим принципам, от которых руководители МХАТ не отрекались ни под каким напором современных художественных идей. А. М. Эфрос, чрезвычайно высоко ценивший Рабиновича, так писал об его взаимоотношениях с конструктивизмом: «Он не пугается страшных и модных течений, он разборчиво впитывает одно, отбрасывает другое — и остается самим собой… Театральные формы Рабиновича выдерживают давление трех конструктивистских гирь: “простоты, устойчивости и целесообразности” — и дают еще больше; они театральны и образны»[[486]](#endnote-487). Именно эти качества сценографии И. М. Рабиновича позволили Вл. И. Немировичу-Данченко и в дальнейшем приглашать его для работы во МХАТ, который, чем дальше, тем больше возвращался на путь конкретной изобразительности, обогащенной конструктивными завоеваниями начала 1920‑х годов.

### 4. Вариант Таирова

Совершенно иная типология сценического действия, а, следовательно, и другие требования к оформлению спектакля складывались в дореволюционной практике Мейерхольда и Таирова. Их сближал категорический отказ от изображения на сцене жизнеподобной среды. Мхатовской жизненной атмосфере они противопоставили атмосферу сценическую. Но трактовалась она Мейерхольдом и Таировым принципиально различно, что и обусловило в дальнейшем совершенно разную степень контактов режиссеров с конструктивизмом.

Критики из лагеря Камерного театра приняли в штыки «Великодушного рогоносца», приписав Л. С. Поповой «покушение на убийство театра с заранее обдуманным намерением»[[487]](#endnote-488). Однако {132} меньше чем через год они с азартом вступили в борьбу с критиками мейерхольдовского лагеря, отстаивая приоритет Таирова в использовании движущихся лифтов[[488]](#endnote-489). Спор, по мнению А. Г. Коонен, был «очень смешной». Однако она не только в деталях запомнила его, но и изложила в своих мемуарах с почти театроведческим апломбом. «Одни утверждали, что макет Веснина не оригинален, так как он повторяет оформление спектакля “Озеро Люль” в Театре Революции. Другие возражали, что макет “Четверга” был осуществлен за год до премьеры “Озера Люль” и демонстрировался на выставке. Тогда сторонники Мейерхольда заговорили о том, что до этой выставки уже шел “Великодушный рогоносец”, в котором конструкция была поставлена впервые. Но тут посыпались яростные возражения сторонников Камерного театра, утверждавших, что конструкция впервые была поставлена *много раньше*, в спектаклях “Фамира-Кифаред”, “Король Арлекин”, *как оно фактически и было*»[[489]](#endnote-490) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Смысл этого «очень смешного спора», как видим, был не таким уж смешным. Полемика вокруг «движущихся лифтов» казалась Алисе Коонен курьезной не потому, что она действительно была таковой, а в силу твердой убежденности актрисы в том, что конструктивизм возник задолго до «Великодушного рогоносца» — в спектаклях Камерного театра. Позиция Камерного театра в отношении конструктивизма обладала в начале 1920‑х годов полемической остротой, невольно переданной Коонен — нам не надо «вашего» конструктивизма, но изобрели его мы.

То, что на протяжении 1920‑х годов Камерный театр имел самые непосредственные контакты с конструктивизмом, не вызывает никаких сомнений, хотя бы потому, что его спектакли оформляли крупнейшие художники конструктивисты — А. А. Веснин, братья Стенберги, К. К. Медунецкий. Спор о том, у кого «лифты» появились раньше и чьи — лучше, сам по себе был, разумеется, бесплодным. Даже критики мейерхольдовского лагеря называли станок «Четверга» «технически великолепным»[[490]](#endnote-491); большинство современников находило, что лифты Веснина «подвижнее» шестаковских, но спектакль Мейерхольда ставило выше таировского. Комментируя это обстоятельство, К. Л. Рудницкий считает, что «иначе и быть не могло». «Вытянувшись вверх и закрыв собою все зеркало сцены, конструкция [Веснина. — *Г. Т*.] вытолкнула актеров на передний краешек планшета. Тут, возле рампы, они не столько играли, сколько, демонстрируя “европейские костюмы и танцы”, дополняли собой урбанистическую конструкцию, ей служили и подтверждали ее работоспособность. А она работала вхолостую. {133} Движущийся механизм из “стальных ребер” по сути дела был всего лишь громоздкой декорацией»[[491]](#endnote-492). Иными словами, «Четверг» Таирова подтвердил ту очевидную аксиому, что наличие на сцене конструкции само по себе еще ни о чем не свидетельствует. В постановке «Четверга» режиссер, говоря его же словами, «сплюснул трехмерное тело актера», предоставив в его распоряжение то самое пространство «не более двух-трех аршин», «достаточное только для могилы», которое он считал величайшим грехом Условного театра времен Студии на Поварской[[492]](#endnote-493). Но случай «Четверга» для Таирова 1920‑х годов все-таки экстраординарный. В принципе режиссеру удалось преломить конструктивистскую методологию, извлечь из нее нужные ему моменты. Обычно, в отличие от «Четверга», конструкция у Таирова «тщательно скрывала свою связь с миром машин и механизмов, она драпировалась нарядными тканями, окрашивалась в яркие и эффектные тона, освещалась разноцветными лучами прожекторов, была откровенно изобразительна»[[493]](#endnote-494). Короче говоря, как пишет современный исследователь о спектакле 1926 года «Кукироль», «конструкция В. и Г. Стенбергов была выдержана в желтом, малиновом и синем тонах»[[494]](#endnote-495) (сказано, как о чем-то само собой разумеющемся, но звучит почти пародийно). Конечно, такой «конструктивизм» имел истоки в дореволюционных спектаклях Камерного театра и не только в «Фамире-кифарэде».

Таиров вполне сознательно не считался с тем, что конструктивизму противопоказан пышный декор и откровенная изобразительность, находя поддержку у талантливейшего критика А. М. Эфроса, ставшего с начала 1920‑х годов адептом сценографической методологии Камерного театра. Комментируя позицию Эфроса в спорах о генезисе и содержании конструктивизма, В. И. Березкин пишет: «Эфрос признавал общую формально-эстетическую идею конструктивизма — идею соответствия формы предмета его целевому назначению. В этом смысле критик считал конструктивным каждое высококачественное произведение. Но конструктивизм как особое направление был для Эфроса явлением сугубо отрицательным — опытом театрального нигилизма, проявлением цинизма, моды»[[495]](#endnote-496). И все-таки Эфрос не мог не считаться с тем, что конструктивизм, как к нему ни относись, вполне «особое направление», и поэтому, в отличие от Таирова, неоправданно находившего «зародыш конструктивизма» в «Фамире-кифарэде»[[496]](#endnote-497), говорил, что конструктивизм ввел на сцену художник Г. Б. Якулов в спектакле Камерного театра «Обмен» (1918). «Он дал театру, — писал А. Эфрос, — первые решения конструктивизма. Он строил схемы вещей. Предметные очертания сохранялись, но они были доведены до {134} скелетного состояния. Мир состоял из ребер предметов»[[497]](#endnote-498). Хотя имя Мейерхольда в связи с разговором об «Обмене» Эфросом не упоминалось, трудно представить себе, что он не знал об участии Мейерхольда в разработке постановочного плана этого спектакля[[498]](#endnote-499). Что же заставило Таирова задним числом находить «зародыш конструктивизма» в «Фамире-кифарэде» (1916)? Видимо, исключительная авторитетность этого направления в первой половине 1920‑х годов и твердая убежденность его адептов в том, что конструктивизм открыл новую эру на театре. Таиров же был уверен, что новая эра давно открыта художниками Камерного театра. Для такого убеждения у Таирова могло быть немало оснований. Главное и существеннейшее из них — то, что Камерный театр до Октября был площадкой, на которой претворялись новейшие пластические идеи изобразительного искусства. В частности, «революция кубизма» в ее театральном варианте состоялась на русской сцене именно здесь. Связь Камерного театра с живописным авангардом — серьезная причина для признания себя предтечей конструктивизма. Но все дело заключается в том, что Таиров ценил своих «авангардистов» и, прежде всего, А. Экстер, вовсе не за их авангардизм. Их собственная методология волновала его лишь в той мере, в какой была лишена ненавистного Таирову «жизнеподобия». Но она отличалась и многими другими чертами и, представленная крупными индивидуальностями художников, нередко приобретала в спектаклях Камерного театра непредусмотренное режиссером самоцельное значение.

На сцене Камерного театра дореволюционного периода работали «голуборозовцы» П. В. Кузнецов («Сакунтала», 1914; «Духов день в Толедо», 1515) и С. Ю. Судейкин («Женитьба Фигаро», «Карнавал жизни», 1915); неопримитивисты из «Ослиного хвоста» Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов («Веер», 1915); «бубнововалетовец» — «московский сезаннист» А. В. Лентулов («Виндзорские проказницы», 1916) и даже В. А. Симов («Сирано де Бержерак», 1915), но это была, по словам А. Эфроса, «уже чистая случайность»[[499]](#endnote-500). Сам Таиров считал для себя наиболее принципиальным союз с А. А. Экстер — «Фамира-кифарэд» (1916), «Саломея» (1917).

Хотя, по утверждению А. Эфроса, Таирова в выборе художников «несомненно, тянуло на левизну»[[500]](#endnote-501), ученица Ф. Леже Александра Экстер привлекла режиссера, по его собственным словам, не экстравагантностью кубофутуристической пластики, а готовностью служить интересам театра так, как их понимал режиссер. В «Записках режиссера» Таиров называет Экстер художницей, «с исключительной четкостью отозвавшейся» на его «сценические замыслы {135} и на первых же шагах обнаружившей прекрасное чувство действенной стихии театра»[[501]](#endnote-502). При постановке «Фамиры-кифарэда» Таиров уяснил для себя, что «подобно тому, как Условный театр должен был сжечь и растоптать макет, чтобы освободиться от уз натурализма, так и нам нужно было *уничтожить и разорвать* эскиз, чтобы освободиться от уз условности и вернуть театру его исконную динамическую сущность»[[502]](#endnote-503). Согласно желаниям режиссера, Экстер строит «неомакет» — модель той «кубатуры» сценической атмосферы, в которой учитывалась «трехмерность» актерского тела; взрывает «пол сцены», чтобы режиссер мог ритмически организовать движения актеров, а вместо жизнеподобных «объемов» использует объемы геометрические, не создающие «никаких жизненных иллюзий», подчиненные законам «ритмически действенной» структуры постановки.

Однако в подробном описании того, чего же он добивался от Экстер в совместной работе над «Фамирой-Кифарэдом», Таиров опускает самый существенный момент — какое драматическое действие ритмически организовывала художница. Правда, в «Записках режиссера» пространно говорится об «аполлинийском» и «дионисийском» ритмах, пластически воплощающих «роковые столкновения двух культов, которые и насыщают собою всю трагедию Фамиры-Кифарэда»[[503]](#endnote-504). Но описание режиссера больше напоминает иллюстрацию к статье Ф. Ницше или Вяч. Иванова, нежели трактовку «трагедии Фамиры». Согласно своему изначальному постулату о независимости театра от драматургии, Таиров, конечно, имел основание с порога отвергнуть самый допрос о *трактовке* драматургического текста, хотя остается мало понятным, как же ему удалось подать всерьез упомянутые «культы», представленные в «вакхической драме» И. Анненского в духе иронической стилизации, каким же образом заключенная в пьесе трагикомедия современного художника могла предстать «трагедией» легендарного Фамиры. Чтобы это стало понятным, Таирову следовало изложить содержание его собственного, режиссерского «текста». Но скорее всего он просто отсутствовал; во всяком случае содержание сценического действия совсем не прояснено режиссером.

Остается проблема нового подхода художника к организации сценического пространства, прежде всего «трехмерность», которую, судя по всему, Таиров и считал «зародышем конструктивизма». В интервью корреспонденту парижской газеты «Последние новости» (1923) он говорил: «<…> в Камерном театре уничтожены живописные декорации, на фоне которых затеривается, а не выдвигается актер, и которые находятся, благодаря своей двухмерности, в {136} непримиримом разногласии с актером и его телом, имеющим три измерения. Декорации должны быть трехмерны, они должны быть построены конструктивно, так же, как конструктивен человек»[[504]](#endnote-505). Однако и с новизной предложенной Экстер «трехмерности» тоже было не все так очевидно, как казалось Таирову.

«Если исходить из отвлеченных эстетических рассуждений, что трехмерный актер должен находиться среди трехмерного построения, — комментировал позднее П. А. Марков теоретические высказывания Таирова, — то тогда возникает предательская мысль о том, что трехмерная декорация была уже в ранних постановках Художественного театра, когда на сцене строили целые квартиры, и актеры играли среди трехмерных объемов. Находясь и играя рядом со стулом, актер ни в малейшие противоречия со стулом не впадает, эстетически здесь абсурда не возникает. Если действительно актеру удобнее играть на сломанных площадках, то так ли необходимы эти площадки при большом внешнем и внутреннем мастерстве?»[[505]](#endnote-506) Комментарий Маркова, чуть утрирующий реальное положение дел в раннем Камерном театре, наводит, однако, еще на одну «предательскую мысль» — действительно ли решение пространства в «Фамире-кифарэде» представляло собой нечто принципиально новое в сравнении с уже достигнутым режиссерским театром и, прежде всего, Московским Художественным? Что перед нами — новый сценографический метод или всего лишь новый стиль, новая пластическая лексика? Ответ на эти вопросы не может быть однозначным.

Конечно, с точки зрения соотнесенности сценографии с «трехмерным» телом актера, замена реальных объемов геометрическими не принципиальна. Но задача, которую пыталась разрешить А. Экстер, этим не только не исчерпывалась, она так ею и не ставилась. Экстер не хотела и не могла говорить языком жизнеподобных объемов. Цель, которой добивался Таиров, для художницы была лишь условием их совместной работы.

Экстер по-своему продолжала ту реформу сценографии, которую начали Г. Крэг и А. Аппиа, кстати, хорошо известные в России[[506]](#endnote-507). Но если Крэг и Аппиа, при всем их различии, использовали прямой архитектурный подход, то Экстер шла к своей «трехмерности» от живописи. По мнению исследователя ее творчества Я. А. Тугендхольда, театр для художницы был «коррективом» к «роковой ограниченности живописи». Ее обуревала «жажда не только украшать, но и строить»[[507]](#endnote-508). «И разве, в сущности, — продолжал Тугендхольд, — весь кубизм как художественное течение не является попыткой живописи, быть может, даже трагической, преодолеть {137} свою плоскостную ограниченность, завоевать третье измерение, сравняться со скульптурой»[[508]](#endnote-509). Иными словами, если для театра кубистическая «трехмерность» была лишь новой лексикой, для художника она являлась новым методологическим подходом, который на театре, благодаря его природной «трехмерности», можно было успешно реализовать. Экстер тогда гораздо лучше знала, зачем ей нужен театр, нежели Таиров представлял себе, зачем ему нужны именно геометрические объемы.

«Командную вышку в театре, — справедливо замечал Мейерхольд, — неизбежно занимает тот из участников спектакля, кто наиболее широко культурен, кто знает, что он хочет и может вести вперед: иногда — автор, иногда — режиссер, иногда — актер, иногда — художник»[[509]](#endnote-510). Таиров, конечно, в потенции обладал всеми перечисленными Мейерхольдом чертами театрального лидера, но в ранний период Камерного театра его вел за собой художник. Многие видели здесь «взамен театра — выставку картин»[[510]](#endnote-511).

Очевидный примат художника Таиров объяснял тем, что театру «приходилось часто показывать недоработанные вещи» — и, чтобы спрятать «подальше от непосвященных глаз» «все самое сокровенное», режиссер старался «возможно лучше задекорировать их»[[511]](#endnote-512). Думается, однако, что причина такой «задекорированности» была в другом.

Программа «театрализации театра», выдвинутая Таировым, сближала режиссера с художественным авангардом. Кризис символизма повернул сценическое искусство к постижению самого себя, своих формообразующих начал, и Камерный театр возник на гребне этих исканий. Изначально чуждый символистской концепции «творческого театра», Таиров стремился противопоставить «мерцающей и метафизической глубине» символистов «безусловный, ясный, проработанный объем сцены»[[512]](#endnote-513). Объявив сам театр «высшей реальностью», Таиров, как верно замечает современный исследователь, был убежден, что сцене «не нужно быть ни храмом, ни кафедрой, ни домом Прозоровых, но достаточно явить себя, раскрыть все свои возможности»[[513]](#endnote-514). Близкой авангарду была и традиционалистская установка Таирова — не продолжение одной из существующих в современности сценических традиций, а оглядка на «старую», классическую театральность («прекрасный театр, зачатый от Кришны и Диониса»; «актер — гордый Мим, звенящий бубенцами Арлекин, король плаща и шпаги»[[514]](#endnote-515)). Не ясно было, однако, главное: как, каким образом собирался Таиров преломить «старое» в *современности*. Судя по высказываниям режиссера, ему не подходил ни путь реставрации, ни путь стилизации. {138} Очевидно, предполагалось прямо творить «вечное», невзирая на современность. Отвергаемые Таировым «Натуралистический» и «Условный» театры (при всей спорности трактовки режиссером их номенклатур) были вполне определенными содержательными концепциями современной действительности. Содержание же противопоставленной им Таировым «театрализации» оставалось туманным.

Ставя в центр своей системы Актера с большой буквы, а во главу угла актерского творчества — эмоцию, Таиров, по верному замечанию П. А. Маркова, нигде не расшифровывал эти понятия, подменив тем самым «эмоцией» содержание актерского творчества[[515]](#endnote-516). Та же абстрактность присуща толкованию режиссером трагического искусства и многих других проблем, рассмотренных им в «Записках». Это отнюдь не означает, что в спектаклях Камерного театра раннего периода, в работах его ведущей актрисы А. Г. Коонен не накапливались и мастерство, и содержательные начала творчества.

Театр, претендующий на новое слово в сценическом искусстве, не мог не установить эстетических связей с современностью, и они, конечно, образовались. Таиров, отвергавший принципиальное значение драматургии в структуре сценического действия, уже в первый период работы Камерного театра сформировал первоклассный поэтический репертуар, в котором современные пьесы занимали не меньшее место, чем классика. Таиров, считавший «задекорированность» своих спектаклей вынужденной, по существу ответил ею эпохе традиционалистских увлечений современной сцены. Иными словами, исторический процесс развития Камерного театра не *подтверждал* программу Таирова, а конкретизировал ее, наполнял реальным содержанием.

Конечно, с позиций исторической ретроспекции можно рассматривать «Фамиру-кифарэда» как шаг на пути к трагическому спектаклю, идеально воплощенному в «Федре». Но с той же позиции видно и глубокое, сущностное отличие не только «Фамиры», но и последовавшей за ним «Саломеи» от «Федры». «Фамира-кифарэд» — «Саломея» — «Ромео и Джульетта» — это театр Александры Экстер внутри Камерного театра. Линия, ведущая к «Федре», на наш взгляд, начинается в «Адриенне Лекуврер» и к «Федре» идет через «Благовещение».

Главной особенностью А. А. Экстер было то, что художница, последовательно стремившаяся к действенной сценографии, понимала эту «действенность» не по законам действия драматического, а как новое качество изобразительного искусства, которое можно продемонстрировать на сценической площадке. Поэтому ее союз {139} с режиссером драматического театра был заранее обречен. Но поскольку сам Таиров до поры до времени не вполне осознавал, что же такое искомый им трагический спектакль, глубинное противоречие между ним и художницей не было очевидным.

Экстер пришла в Камерный театр в период, когда бурным ходом шел двуединый процесс нового осмысления театральной реальности. С одной стороны, по мере становления искусства режиссуры в осознанный закон превратилось то, чего требовала изначальная синтетичность театрального искусства Художник встал перед необходимостью считаться с пространственно-временной спецификой театра. С другой стороны, процесс этот подталкивался, но и осложнялся тем, что стремление к синтезированию разных видов искусств стало наиболее мощной и характерной тенденцией развития каждого из них. Природная синтетичность театра должна была сталкиваться внутри этого синтеза с литературой, живописью, музыкой, которые, в свою очередь, вне зависимости от театра, разрывали устоявшиеся каноны своей специфики, стремились к контакту и синтезу. Драма испытывает мощное воздействие эпоса и лирики, живопись перестает изображать и начинает «строить», подобно архитектуре; музыка, напротив, тяготеет к изобразительности, вырываясь за привычные рамки временного искусства и т. д., и т. д.

Ратуя за некие отвлеченные начала очищенной от современной обыденщины театральности, за «общечеловеческие» эмоции и страсти, Таиров на самом деле не мог, как уже было сказано, не быть связанным с современным искусством. «В начале его деятельности, — писал о Таирове Е. Зноско-Боровский, — мы видим у него те же мотивы, которые были дороги всему его театральному поколению: живописные декорации, пантомима, восточный театр, испанский театр, все соблазны, которые искушали русский театр в начале XX века, увлекали и его»[[516]](#endnote-517). Тяга Таирова к «вечному» в «Сакунтале», например, была сродни повышенному интересу современников к сквозным мифологемам в истории искусства, а «биологическая» эмоция, извлеченная из индусского эпоса переводчиком «Сакунталы» К. Бальмонтом, сообщала древнему произведению Калидасы оттенок пряного ориентализма, так увлекавшего постсимволистские круги. Вплоть до «Ромео и Джульетты» Таиров ставит отнюдь не «вечные» трагедии, а поэтические произведения современности — «Фамиру-кифарэда» И. Анненского, «Саломею» О. Уайльда, «мистерии» П. Клоделя. Их стилизованная мифологичность вполне современного происхождения. Все они дают свои «синтезы» — драмы и поэзии (Анненский, Уайльд), драмы и эпоса {140} (Клодель). На равных участвовали в этих «синтезах» живопись и музыка. Картины «вакхической драмы» Анненского имеют живописные подзаголовки-характеристики — «бледно-холодная», «голубой эмали», «белых облаков», «темно-золотого солнца», «заревая»… А «Саломея» не просто музыкальна и пластична — это в некотором роде готовый материал для балета, не случайно «танец семи покрывал» ставил выдающийся балетмейстер М. М. Фокин.

Алиса Коонен — ведущая актриса Камерного театра — тоже явилась на его сцену в ореоле новейших «синтезов». «Юная Коонен чутко интересовалась внешней формой, а поэзия Брюсова и Бальмонта, драматургия Метерлинка и повести Гамсуна составляли ту духовную пищу, которой питалась значительная часть интеллигентной молодежи этой эпохи. Коонен вместе с другими переживала поветрие декадентства, усугубленное и подчеркнутое условными постановками МХТ»[[517]](#endnote-518). Ученица К. С. Станиславского, прошедшая школу психологического искусства, она еще в роли Анитры на сцене МХТ демонстрировала тягу к восточной неге и пряности, так увлекавшую многих современников. Ее одинаково влекло к ролям разной стилистической и жанровой окраски, — лишь бы в них была яркая, экзотическая театральность. Трагическая актриса Коонен была еще впереди.

То же можно сказать и о художниках Камерного театра, которых сближала живописная экзотичность. А. А. Экстер, принесшая на сценические подмостки кубизм, в одном вполне отвечала стилю Камерного театра. Ее «жажда синтеза — синтеза линии, формы и цвета»[[518]](#endnote-519) имела декоративный, орнаментальный характер. Поэтому в театральной реализации кубизма у Экстер оказалась смазанной характерная для этого направления тяга к конструктивности. Кубизм Экстер был не меньшим «пиршеством для глаз», чем декорации мирискусников; не случайно стилистика спектакля оказалась весьма близкой опытам символистского Условного театра, которые Таиров так категорически отвергал. Вот свидетельство критика: герой спектакля Фамира «перед предполагаемым состязанием с музой мелодекламирует на прозрачном опаловом фоне, оригинально обрисовывающим силуэты симметрично расположенных позади Фамиры менад»[[519]](#endnote-520). И хотя жест Фамиры — Н. Г. Церетелли был, в отличие от статики актеров Неподвижного театра, «красив и широк», а объемные геометрические пратикабли Экстер организовывали пространство сцены, декоративность живописи художницы («суровые грани камней-кубов», к которым «любовно приникал» Фамира[[520]](#endnote-521)) была для современников гораздо очевиднее, чем ее действенность.

{141} В оформлении «Саломеи» (1917) Экстер пошла дальше по пути действенности нового живописного языка — она ввела движущиеся красочные плоскости. Стремление к все большей кинетической наглядности сценографии опять сделало художницу лидером постановки, которая, по свидетельству А. Эфроса, «расслаивалась». «Художник был далеко впереди; пьеса — далеко позади; актеры посередине скрепляли концы. Актеры должны были идти за Экстер, а не за Уайльдом. Даже Коонен должна была играть на зрительных моментах больше, чем на смысловых»[[521]](#endnote-522). Но в плане разрешения драматического действия сценография «Саломеи» по-прежнему не двинулась дальше того, с чем успешно справлялись художники «Мира искусства». Так же, как и у них, декорация аккомпанировала действию. «Саломея», — продолжал Эфрос, — решалась как капитальная сюита «протекающих» красочных плоскостей. Течение действия отражалось в текучести декорационных элементов. Они ничего не изображали. Они были сами по себе. Их сдвиги были живописной атмосферой, которой дышало развитие пьесы. Экстер хотела говорить языком «соответствий»[[522]](#endnote-523). То есть, оформление Экстер, как на него ни смотри, оказывалось иллюстрирующим действие. Отсюда — изначальная противопоказанность ее метода сути трагического искусства.

Его носителем в драматическом театре всегда является человек — актер, которому необходимы не сценографические подпорки, а пространство, чистый воздух трагедии. Ему нужен не декоративный аккомпанемент, а взаимодействие с пространством, олицетворяющим его столкновение с миром. Именно этого не учитывала художница, наращивая от спектакля к спектаклю «действенность» своей сценографии. Ее действенные «соответствия» были подходящими для оформления модернистской трагедии (Анненский, Уайльд), для современных «синтезов» — движения и цвета, звука и музыки. Примененные к Шекспиру («Ромео и Джульетта», 1921), они выявили всю свою самоценность. Но уже в «Саломее» они становились препятствием к раскрытию трагического таланта Коонен, сообщая, совместно с пьесой Уайльда, игре актрисы добавочную, ненужную «эмоциональную» раскраску.

В «Ромео и Джульетте» Экстер довела свои поиски до апогея, развернув на сцене стихию венецианского карнавала такого накала сценографической действенности, что под ней оказались погребенными и трагедия Шекспира, и режиссура, и талант Коонен, имевшей до Джульетты уже два подлинных выхода к трагическому — Саломею и Адриенну Лекуврер. Конечно, в «Ромео и Джульетте» были моменты проникновенного лиризма, к которому стремился {142} режиссер после «Адриенны Лекуврер» и к которому Экстер тоже была причастна. «Необычным образом, — писал Н. Я. Берковский, — была поставлена сцена ночного свидания Ромео и Джульетты <…>. Болталась узенькая веревочная лестница, свисали длинные ноги Ромео — Церетелли, узкое, длинное его тело подтянуто было к предполагаемому окну, стоя у которого встречала его Джульетта, лицом к лицу, глаза в глаза. Веревочная лестница была очень красноречива — тут дана была вся необеспеченность этой любви, лишенной гражданских опор, воздушной, безоглядно отважной, не позволяющей героям что-либо упрочить, закрепить за собой, положиться на кого-то и на что-то, на закон, право, обычай Подчеркнуто продолговатое тело Ромео как бы повторяло лестницу, удваивало впечатление от нее. Режиссер и художница передали “идею” свидания Ромео и Джульетты — “идею” любви шекспировских любовников <…>»[[523]](#endnote-524). Но, вероятно, таких моментов в спектакле было немного. Не случайно пример с Ромео и веревочной лестницей кочует из одной искусствоведческой работы в другую. Зато Экстер довела в «Ромео и Джульетте» действенность своего оформления до изобретения кинетических костюмов. Актеры оказались привязанными к костюмам и могли быть заменены механическими куклами на манер Баухауза[[524]](#endnote-525).

Однако к моменту постановки «Ромео и Джульетты» в Камер ном театре уже существовала и другая сценографическая методология. Наиболее ясно она проявилась в спектакле «Адриенна Лекуврер» (1919). Его оформил актер театра Б. А. Фердинандов, не впервые выступавший на сцене Камерного театра в качестве художника («Король Арлекин», «Ящик с игрушками», 1917). Считать сценографию «Короля Арлекина» конструктивистской (Коонен, как мы помним, ставит этот спектакль под запятую с «Фамирой-кифарэдом»), говоря ее же словами, «очень смешно». «На сцене, — писал Ю. Соболев, — те же [что и в прежних спектаклях МКТ. — *Г. Т*.] ширмочки, тряпочки, намалеванные квадраты и треугольники, те же усеченные колонки, те же фантастические костюмы, мешающие двигаться, и те же невероятно резкие гримы, превращающие лица в безжизненные маски»[[525]](#endnote-526).

На первый взгляд, и «Адриенна» казалась перегруженной декоративным убранством и даже не меньше, а больше, чем другие спектакли Камерного театра. Соответственно стилю века, в котором жила героиня, стилем оформления стал рококо; соответственно новейшим изобразительным идеям, «рококо» было кубистическим; соответственно стилю декораций, излюбленному в Камерном театре, спектакль был наряден и красив. «Перед нами, — {143} писал Абрам Эфрос, — был пестро-легкий, нарядно-округлый мир абстрагированной вещественности. Стиль представал в самой своей основе. Форму предметов и линию костюмов определял завиток. Букля парика и изгиб кресла получали самостоятельную жизнь. Они выросли, так сказать, до законодательного размера. Схематизированная жеманность округлостей господствовала на подмостках»[[526]](#endnote-527). С точки зрения изобразительного языка, оформление Фердинандова не отличалось оригинальностью. Но с точки зрения театра, оно, пожалуй, впервые не работало вхолостую. Не случайно А. Эфрос считал «Адриенну» «первым актерским спектаклем Таирова».

Оформление Фердинандова строилось на контрасте лирико-трагедийной теме героини. Рядом с «мужчинами-завитками» и «женщинами-волютами» (А. Эфрос) любовь и талант Адриенны и преданность Мишоне казались особенно беззащитными. Именно в этом спектакле Коонен удалось создать образ «насыщенной прелести и правды», ставший «примером классической стройности игры»[[527]](#endnote-528).

Оформление Б. Фердинандова включалось в подлинно драматическое действие. Будучи сам актером, художник понимал, что костюм не должен ему мешать, и изощренная изысканность платья и париков не сковывала исполнителей. «Оформление Фердинандова, в основе совсем простое <…>, — свидетельствовала Коонен, — оказалось очень удобным»[[528]](#endnote-529). Костюм давал толчок к эмоциональной наполненности образа и способу существования актера в разных сценах, он «мог говорить о самом герое, о его поведении, о перипетиях его судьбы»[[529]](#endnote-530). «<…> мы помним кафтаны, которые менялись от действия к действию на Морисе Саксонском. В первом акте он был богом войны и богом любовной страсти, алые отвороты кафтана пылали и горели. Ложно опороченный в акте втором и третьем герой трагедии сиял весь в белом. Одетый в черное, он появлялся в последнем акте, когда умирала Адриенна, загубленная соперницей»[[530]](#endnote-531). «Оговорка» Н. Я. Берковского относительно «героя *трагедии*» существенна. Оформление помогало Таирову переключить мелодраму Э. Скриба и Э. Легуве в трагический регистр. Когда в последнем акте спектакля, «сняв пудреный парик, Адриенна появлялась рыжеволосой, в алом платье, падавшем простыми и строгими складками», актриса в духе древней трагедийной традиции снимала маску, — «в момент катастрофы она преображалась»[[531]](#endnote-532).

Таким образом, в «Адриенне Лекуврер» Таиров с помощью художника, не отвлекавшегося на решение посторонних театру {144} задач, сделал более решительный шаг к трагедии, чем прежде. «Таиров и Коонен, — сотворили с этой пьесой чудеса, — говорил Жан-Ришар Блок после 750‑го представления “Адриенны Лекуврер”. — Мы им дали довольно посредственную мелодраму, а они из нее сделали потрясающую трагедию. Мы им предложили Скриба, а они вернули нам Шекспира»[[532]](#endnote-533). В работе над этим спектаклем Таиров впервые глубоко осознал гуманистическую сущность трагического искусства, понял, что в столкновении Человека с Роком, миром, средой ему на сцене ничто не должно мешать. Он ограничился скромными услугами Фердинандова, так как сам вполне осознал чаемый идеал трагедии.

Однако художник, всего лишь беспрекословно выполняющий волю режиссера (а именно таким был случай Фердинандова), не может, конечно, являть собой образец для подражания. Театральный художник безусловно должен не мешать, а помогать актеру, но его функция не может этим исчерпываться. Ему следует ставить актеру задания, а не просто быть его послушным слугой. Он вправе рассчитывать в сценическом «синтезе» на равное партнерство. Таким художником в Камерном театре стал А. А. Веснин.

Его первая работа на сцене МКТ «Благовещение» (1920) не имела широкого резонанса в связи с резкой критикой самого спектакля, выступая на диспуте о постановке «Зорь» 22 ноября 1920 года, В. Маяковский говорил: «Я видел замечательную постановку “Благовещения”, безукоризненную с точки зрения подобранности штиблета к каждому пальцу. Они о воскрешении детей путем божественной силы спектакль ставят. Это будет ерунда, сколько бы ее ни ставить»[[533]](#endnote-534). Маяковский, конечно, утрировал «сверхзадачу» Камерного театра при постановке «Благовещения», но ее несоответствие духу первых революционных лет было очевидно не ему одному.

В то же время в «Благовещении» МКТ впервые освоил не просто сценическое пространство, а пространство трагедии. «Постановка, — писал А. Эфрос, — была мало доступна У нее была чужая тема, чужой пафос. Суровая лепка образов, угловатая порывистость игры. Прекраснее всего был художник Веснин. Он был сдержан. Он не выдвигал себя вперед. Он явно довольствовался своим законным местом на сцене»[[534]](#endnote-535).

Казалось бы, Веснин во многом следовал за Экстер. Тот же сломанный планшет — площадки, ступени, колонны… Даже функция костюмов была аналогична той, которую спустя год реализовала А. Экстер в «Ромео и Джульетте»: костюмы Веснина были «готической архитектурой на человеческом теле», вписывались в {145} декорацию, сводившую готику средневековых соборов «к своим первичным формам». Костюмы «не помогали актеру, но сами определяли его фигуру и жесты»[[535]](#endnote-536). Однако метод Веснина был все-таки противоположен методу Экстер и гораздо больше соответствовал трагическому искусству. Внешне следуя стилистической манере, утвержденной Экстер на сцене Камерного театра, Веснин на самом деле противопоставил динамике художницы статику, живописной декоративности — строгость архитектурных пропорций. Сценография Веснина была действенна совсем в ином смысле, чем сценография Экстер. Она не аккомпанировала действию, не подменяла его собственным саморазвитием в пространстве; в ней были выражены ритмы трагедии. Она обязывала актеров. Конечно, «архитектурные» костюмы были ошибкой Веснина. Но и они сыграли по-своему положительную роль для актеров Камерного театра, слишком «расплясавшихся» на разновысотных площадках Экстер. Сковав актера, они подсказали ему, что трагическое искусство требует большой собранности, внешней сдержанности, делающих особенно выпуклыми каждый жест, каждый подлинно эмоциональный всплеск.

Продолжая линию «Благовещения», А. Веснин создает в «Федре» пространство трагедии. Трудно согласиться с Н. Я. Берковским, писавшим, что «декорации Александра Веснина к “Федре” — один из примеров манеры, принятой в раннем Камерном театре»[[536]](#endnote-537). Скорее — это начало новой «манеры» при соблюдении стилистических законов, установленных Экстер. Здесь была обычная для Камерного театра символика цветовых «соответствий». Но главную роль играла не живопись, а архитектура, которая не «соответствовала», а организовывала. Организовывала трагическое действие. А. Левинсон так описывал впечатление от «Федры» во время парижских гастролей МКТ. «Мастера, который разобрал и обстроил сценическое пространство в “Федре”, зовут Весниным. Им уже создано было архитектурное окружение “Благовещения” Клоделя. Веснин не живописец; он зодчий, подобно Биббиене и Гонзаго. Он же построил и костюмы; это, впрочем, ходячее у нас выражение, и на редкость счастливое: в солдатских швальнях так и говорят: построить шинель. <…> Но эти декорации, шасси и пратикабли Веснина, гениально скошенный двумя треугольными полотнищами портал, скрывающиеся вниз уступы площадок, разрез полого цилиндра, служащего престолом Федры, которые могли бы быть описаны лишь в книге о спектакле, служат не только для выявления пластической гармонии, для координации зрелища. Все они {146} имеют еще и прикладную, выразительную ценность: порою пафос масс и форм становится грандиозным»[[537]](#endnote-538).

Н. Я. Берковский, говоря о сценографии «Федры», переключает ее в обычный для МКТ план «эмоционального соответствия». «Толстые колонны, — писал он, — говорят о тяжести, которую они поддерживают, о моральном гнете, который лег на действующих лиц. Нависает камень, готовый упасть, — камень судьбы»[[538]](#endnote-539). Конечно, декорацию Веснина можно трактовать и подобным образом, но тогда трагедия опять-таки оказывается сыгранной в ней без актера, приобретая к тому же очевидный привкус мелодрамы. Трагический актер не нуждается в «эмоциональных» подпорках декорации. И это Веснин, на наш взгляд, уяснил очень хорошо. «Толстые колонны» «Федры» имели не символический, а функциональный, архитектурный смысл. Они уравновешивали и поддерживали скошенные наклонные поверхности. Статика архитектурных линий для Веснина была, как уже говорилось, важнее стихии движения. Он ее как бы укрощал, строя на сцене установку для трагического спектакля. Один из родоначальников конструктивизма в отечественной архитектуре, будущий архитектор Днепрогэса, привил МКТ вкус к функционально осмысленной декорации. Что касается эмоционального тонуса оформления, то он был не мрачным, как утверждает Н. Я. Берковский, а светлым и торжественным — «грандиозным» (А. Левинсон), вступая тем самым не только в контрастные взаимоотношения с «мраком» душ героев, но и играя своеобразную роль катарсиса в таировском его понимании. А. Г. Коонен передает в своих воспоминаниях совершенно противоположное Берковскому ощущение от декорации Веснина: «Слегка покатая площадка сцены, похожая на накренившуюся палубу корабля; контуры парусов и снастей, в глубине — синий, звонкий простор моря, его отлично передавал замечательно написанный задник, — все это создавало атмосферу тревожную, величавую, но никак не мрачную. Таиров вообще никогда не понимал трагическое как печальное и безысходное»[[539]](#endnote-540). В духе Коонен воспринимало оформление Веснина и большинство современников спектакля — и А. В. Луначарский, назвавший «Федру» «первой бесспорной победой»[[540]](#endnote-541) МКТ, и П. А. Марков и др.

Рядом с Весниным, конструктивистская методология которого начинает прямую линию, идущую через о’ниловский цикл («Косматая обезьяна», 1926; «Любовь под вязами», 1926; «Негр», 1928 — художники — братья Стенберги) к «Оптимистической трагедии» (1933), оформленной В. Ф. Рындиным, — в Камерном театре рубежа 1910 – 1920‑х годов работал еще один замечательный художник, {147} шедший к функциональной сценографии другим путем. Это был Г. Б. Якулов.

Хотя, как уже говорилось, А. Эфрос считал, что Якулов дал театру «первые решения конструктивизма», и эта точка зрения была горячо поддержана позднейшими исследователями Камерного театра («чисто конструктивной декорация становится в “Обмене”, оформленном Г. Якуловым»[[541]](#endnote-542)), критик тут же делал оговорку о нехарактерности сценографии «Обмена» ни для Камерного театра, ни для самого Якулова. И был, конечно, прав. По словам Эфроса, в «Обмене» Якулов «лишь прикидывался аскетом и пессимистом»[[542]](#endnote-543). Показательно и употребленное Ю. А. Головашенко словосочетание «конструктивная декорация», ненароком перечеркивающее возможность конструктивистской методологии. Оформление «Обмена» было, как явствует из описания А. Эфроса, вполне декоративным, хотя и беспредметным, и, как всегда в Камерном театре, «эмоциональным» — «природа, так сказать, голодала и высохла до прозрачности»[[543]](#endnote-544).

Зато в следующем своем спектакле на сцене МКТ — «Принцессе Брамбилле» (1920) Якулов применил новый для этого театра подход, который можно было бы назвать, используя современную терминологию, «игровой сценографией». (Отчасти принципы игровой сценографии использовал, правда, Фердинандов — «Король-Арлекин», «Ящик с игрушками», — но гораздо более робко, чем Якулов.)

Якулов был ярким и жизнерадостным живописцем. Но живопись его в «Брамбилле» не была самоценной — она организовывала театральное действие. С конструктивизмом Якулова сближало наличие в каждом его спектакле установки, независимой от сценической коробки, являвшейся как бы архитектурным каркасом, скреплявшим живописную стихию. Пафос его как художника состоял в том, чтобы подчеркнуть активно зрелищную природу театра, в котором, по его словам, декорация «должна идти за актером, а не актер за декорацией»[[544]](#endnote-545).

Сценография Якулова существовала прежде всего для актера, для обыгрывания ее актером. Конструктивисты не всегда ставили себе такую задачу, и никогда эта задача не исчерпывала сути их контакта с театром. Область же действия Якулова — это игровая стихия театра прежде всего. Она как нельзя лучше отвечала той линии Камерного театра, которую Таиров называл арлекинадой, по-своему не менее значимой в его эстетических поисках, чем линия трагедии-мистерии. «Общее впечатление от спектакля, — писал С. С. Игнатов, — яркость, живость и *большая легкость*, причем за всем этим видна большая, вдумчивая работа, но без {148} надуманности, нарочитости, какие были заметны, например, в “Фамире”»[[545]](#endnote-546) [курсив мой. — *Г. Т*.].

Якулов был, по определению А. Эфроса, «роскошным художником». «Любовь к красноречию он перевел в краски. Он купался в сверканиях»[[546]](#endnote-547). Но будучи патетичным живописцем, со страстью воплощая свою привязанность к красочному полнозвучию, Якулов понимал, что, работая в театре, он должен подчинять эту страсть театральному действию. Не случайно, если «Адриенна Лекуврер» была первым «спектаклем актеров», — «“Принцесса Брамбилла” стала спектаклем труппы»[[547]](#endnote-548). «Это был экзамен массовых ритмов, ликующей подвижности, карнавальных перевоплощений. <…> Шло круженье, пенье, сверканье, мельканье каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях»[[548]](#endnote-549). По этому описанию может показаться, что и здесь, как спустя год в «Ромео и Джульетте» у Экстер, «движущийся» костюм подменял действующего актера. Но это было не так. Современный искусствовед Е. Костина считает, что Якулов более, чем какой-либо другой художник, «относился к костюму как своеобразному гриму тела»[[549]](#endnote-550). Развивая свою мысль, Е. Костина рассказывает об оформлении Якуловым «Иудейской вдовы» Г. Кайзера в театре б. Корш (1923). Казалось, что одежды героев этого спектакля представляют собой орнамент, «словно сотканный из самоцветной мозаики», напоминающий «татуировку тела» и служащий не столько «декоративным целям», сколько «выявлению внутренней пластики актера»[[550]](#endnote-551).

Якулов считал, что сценический образ спектакля рождается во времени из суммы зрительных впечатлений. Его оформление оживало в процессе действия. Особенно ярко проявилось это в «Жирофле-Жирофля» (1922). Сценография этого спектакля адаптировала конструктивизм по мерке Камерного театра. Он выглядел здесь таким принаряженным и зрелищным, что его приемы было трудно разглядеть. Но они в сценографии Якулова имелись. Единство несменяемой установки, три белых экрана, превосходно «впитывающих» игру света, и «внезапно, по ходу действия возникавшие лестницы, площадки, трапы», которые «подхватывали» движения актеров[[551]](#endnote-552). «Потом, — писал С. Яблоновский в статье о парижских гастролях МКТ, — декорация начинает неожиданно, весело и остроумно шутить: заднее панно имеет, оказывается, целый ряд открывающихся клапанов: открылся один — дверь в комнату Жирофле; открылся другой — дверь к Жирофля; открылось посередине — оттуда и туда мчатся целые толпы со всех стран света и во все стороны. Потом открываются отделения вверху, справа, слева, {149} посредине, и это уже не панно, не дом “Жирофлей”, а корабль пиратов; вот в доказательство и не то руль, не то винт парохода, который держит в руках один из пиратов и который (руль или винт) ничем не отличается от зонтика, но в который так легко верить.

Стулья тоже очаровательные: они принимают любое положение, превращаются в столики, в экраны, в качели; артисты — опять-таки, как акробаты, — с необыкновенной точностью движений то выдвигают их на середину сцены, то убирают»[[552]](#endnote-553).

Многократно описывалось и современниками, и позднейшими исследователями изобретательное решение Якуловым костюмов для «Жирофле-Жирофля». «Основу их составили, — пишет Е. Костина, — трико и фуфайки, настолько остроумно преображенные деталями, соответственно тому или иному характеру типажа, что эти костюмы стали одной из примечательнейших “реликвий” автора»[[553]](#endnote-554). Странно, правда, что ни Костина, ни кто другой не обращают внимание на то, что способ «построения» такого костюма был подсказан Якулову Л. Поповой, на полгода раньше оформившей «Великодушного рогоносца» с использованием прозодежды, также преображаемой конкретными деталями. Трико и фуфайки — были «прозодеждой» Якулова, прозодеждой Камерного театра, «конструктивизм» которого, организуя игровую стихию актера, использовал привычную для него тренировочную униформу.

Таким образом, конструктивизм оказал на методологию Камерного театра влияние достаточно сильное, но не прямым воздействием на нее, а опосредованно — путем преодоления театром как раз тех тенденций, в которых Таиров напрасно видел «зародыш конструктивизма». В 1920‑е годы Таиров проявил много профессиональной трезвости и осмотрительности, не обольстившись «производственным» пафосом конструктивизма. Оставаясь в «пределах театра», окружив себя первоклассными художниками, способными адаптировать конструктивизм согласно его заданиям, он мог с нескрываемым торжеством наблюдать за неработающими подъемными кранами, невертящимися колесами, неоткрывающимися дверями и нестреляющими револьверами на соседней сцене ТИМа. Если бы Таиров к тому же знал, что Мейерхольд сам крутил колеса на премьере «Рогоносца», а в «Д. Е.» сам двигал ширмы с «кинематографической» быстротой, то, вероятно, оценил бы это как достойное наказание за попытку насадить на театре зловредные «аппараты для игры». Но, может быть, как раз поэтому подлинная сущность конструктивизма, сметающего рампу, чтобы вырваться в мир, за пределы самоценной театральности, оставалась Таирову органически чуждой.

### **{150}** 5. Мейерхольд:становление конструктивистской методологии

Мейерхольд, подобно Таирову, находил в своем дореволюционном прошлом спектакль, предвосхитивший конструктивизм. «Родоначальником театрального конструктивизма, — говорил он, — был художник Ю. Бонди, — еще задолго до того, как появилось это слово, ставивший со мной “Незнакомку” Блока в Тенишевском училище [1914 год. — *Г. Т*.]»[[554]](#endnote-555). Конкретно имелся в виду мост во втором «видении» блоковской пьесы, который возводился на глазах у зрителя «слугами просцениума» из двух сдвигающихся половин «на свободной от театральных элементов площадке»[[555]](#endnote-556).

Указанием на строительное начало сценографии «Незнакомки» Мейерхольд, как и его сотрудники по ТИМу, подтверждал куда более наглядную связь с конструктивизмом, нежели А. Я. Таиров, прописавший по его адресу кубистку А. А. Экстер. «Кубизм, — говорил Мейерхольд в 1936 году, отвечая на вопросы американского профессора Джиллетта, — был реакцией против натурализма, одним из тех средств, при помощи которых художники стремились порвать с натурализмом.

Кубизм и конструктивизм не имеют общего между собой. Кубизм — течение в живописи, конструктивизм — в архитектуре и в театре. Однако конструктивизм в архитектуре — это не совсем то, что конструктивизм в театре»[[556]](#endnote-557).

Итоговое высказывание Мастера по интересующей нас проблеме демонстрирует исторически сложившуюся глубину его связи с конструктивизмом; действительно, кубизм мог дать театру всего лишь новую оформительскую лексику, конструктивизм — органичную для сцены методологию. И все же Мейерхольд, на наш взгляд, напрасно искал начало театрального конструктивизма в каком-то конкретном своем спектакле дооктябрьских лет, даже таком подходящем по многим параметрам, как «Незнакомка» 1914 года, ибо ее главная, по определению Е. А. Зноско-Боровского, «теоретическая мысль», ошеломившая современников «резкой необычностью», была для Мейерхольда открытием, давно состоявшимся. То, что «все в театре есть искусство», а потому «ничто не может происходить невидимо для зрителя»[[557]](#endnote-558), было блестяще продемонстрировано режиссером еще в «Балаганчике» 1906 года. С другой стороны, ни в спектакле 1906 года, ни 1914‑го новизна постановочного решения, воплощающего новую концепцию театра, еще не преломилась в технологии актерского мастерства, а, следовательно, считать подобную новизну *театральным* конструктивизмом можно только условно, так сказать, впрок.

{151} Близким конструктивизму оказалось историческое становление театральной методологии Мейерхольда *в целом*, типология сценического действия, отстаивавшаяся в ходе подчас разнонаправленных исканий режиссера канунных десятилетий. К конструктивизму его привел не мост из «Незнакомки» 1914 года, а логика творческого развития, параллельная тем художественным процессам, которые вызвали к жизни новый метод. В этом смысле и «возведение» моста в «Незнакомке» было, конечно, явлением не случайным; ведь и вправду трудно не заметить знаменательного совпадения в том, что воздвижение (в ходе сценического действия!) моста на театральных подмостках состоялось одновременно с созданием В. Е. Татлиным первой серии «контррельефов».

При этом показательным и принципиальным представляется нам то обстоятельство, что о конструктивистском потенциале дореволюционного творчества Мейерхольда ничего не говорят как раз имена художников, с которыми он работал до Октября. Хотя Мейерхольда, вне всякого сомнения, «тянуло на левизну» не меньше, чем Таирова, — это (в отличие от Таирова) невозможно подтвердить его контактами с художниками.

До революции в статьях и переписке Мейерхольда не встречается никаких намеков на то, что он хотел бы сотрудничать с каким-либо художником-авангардистом. Значительную роль тут играли внешние обстоятельства. Он был восхищен, например, сценографией Н. С. Гончаровой, которая, по его словам, «блеснула» в «Веере» К. Гольдони[[558]](#endnote-559), но пригласить ее на императорскую сцену, где даже мирискусник А. Я. Головин не избежал обвинений в футуризме[[559]](#endnote-560), было, конечно, немыслимо.

Однако параллельно с работой в Александринке проводились, как известно, студийные опыты Доктора Дапертутто, который легко мог завязать творческие связи с авангардом и, прежде всего, с находившимися рядом художниками «Союза молодежи» — футуристами, открывшими в декабре 1913 года на памятной Мейерхольду сцене бывшего театра В. Ф. Комиссаржевской, а ныне «Луна-парка», «Первый в мире футуристов театр». Но Мейерхольд, наверняка видевший единственный спектакль этого театра, налаживать контактов с его художниками — К. Малевичем, П. Филоновым и И. Школьником — не стал. К. Л. Рудницкий в недавней статье о театре футуристов, отрицавших, по его мнению, какой бы то ни было театр окрест себя, отметает саму мысль о возможности такого союза. «Авторитеты, вроде Станиславского или Ермоловой, в глазах футуристов значения не имели. Новаторов, вроде Мейерхольда, они в грош не ставили»[[560]](#endnote-561). Насчет отношения футуристов к авторитетам мы готовы с Рудницким согласиться (хотя конкретных {152} филиппик в адрес Станиславского и Ермоловой у них все-таки нет); насчет же отношения к Мейерхольду сказано, на наш взгляд, слишком размашисто. По свидетельству А. В. Смирновой-Искандер, Маяковский в желтой кофте читал в студии на Бородинской «Флейту-позвоночник», «Облако в штанах» и «Войну и мир», а потом, подарил каждому из студийцев по желтенькой книжице с автографом, на мейерхольдовском экземпляре значилось: «Королю театров от короля поэтов»[[561]](#endnote-562). Так что, хотя у А. Р. Кугеля не было никаких оснований называть «футуристским» оформление пьесы А. Пинеро[[562]](#endnote-563), подозревал он Мейерхольда в футуризме не зря[[563]](#endnote-564). В опытах футуристов складывались тенденции, предшествующие конструктивизму, — «последовательный урбанизм, пластические диссонансы и резкость ритмов промышленного века»[[564]](#endnote-565) — и Мейерхольд, по свидетельству С. М. Третьякова, эти опыты оценил сразу. При первой встрече с Мейерхольдом в начале 1914 года будущего лефовца безмерно поразила оценка режиссером императорских театров футуристских начинаний: «Во всем этом движении молодых масса интересного и обещающего развиться в неслыханные вещи»[[565]](#endnote-566). И тем не менее, с *художниками*-футуристами Мейерхольд налаживать контактов не стал. Чем же это можно объяснить?

Вполне убедительные объяснения, как нам кажется, дает сам Мейерхольд. «Конечно, — писал он в рецензии на книгу А. Я. Таирова “Записки режиссера” (1921 – 22), — союз Таирова-режиссера с Экстер-художником не поставят Камерный театр в положение эдакого театра “écho du temps passé”, — но что из этого?»[[566]](#endnote-567) Насколько справедливо подобное суждение, мы пытались прояснить в разговоре о концепции сценического действия в Камерном театре. Здесь же важно отметить, что сказано это не столько «про Таирова», сколько «про себя». Ведь еще недавно Мейерхольд не мог скрыть своего восторга в предвкушении возможного сотрудничества с Экстер в письмах Таирову по поводу готовящейся постановки «Обмена» (октябрь — декабрь 1917 г.) он говорил, что ему бы «хотелось поручить “Обмен” Якулову», но тут же выражал свои восторги искусству Экстер — «привет Коонен и Экстер (ах, Экстер!)»[[567]](#endnote-568). В следующем письме Мейерхольд готов отказаться и от Якулова, если Экстер «более легка на подъем» — «мы скомпонуем (совместно с художником — о, Экстер!) главный остов убранства сценической; площадки и установим принципы костюмировки»[[568]](#endnote-569). Но обжегшись на супрематисте К. С. Малевиче, прихваченном скорее всего В. В. Маяковским (петроградская «Мистерия-Буфф», 1918), Мейерхольд возвращается на позиции, в принципе сложившиеся у него уже давно, но невольно искаженные живописным {153} натиском авангардистов первых лет Октября: никакая Экстер («ах, Экстер!»), никакой сверхсовременный художник вообще не может помешать театру оставаться «эхом прошедшего времени».

Мейерхольд, вероятно, потому так долго и избегал непосредственных контактов с художниками-авангардистами, что боялся подмены искомого им нового театрального языка методологией новейших исканий в сфере изобразительного искусства. Эту методологию он безусловно учитывал, но стремился найти ей театральный эквивалент. С момента осознания себя режиссером он всему искал театральные «параллели однозвучания» (выражение Е. Габриловича[[569]](#endnote-570)) — и литературе, и живописи, и музыке; на все смотрел «театральным» глазом; все могло послужить ему толчком к постижению старых театральных истин и к открытию новых театральных форм. «В законах композиции разных искусств, — говорил Мейерхольд, — несмотря на различие фактур, есть много общего. Если я буду изучать законы построения живописи, музыки, романа, то я уже не буду беспомощен в искусстве режиссуры. Я опускаю само собой разумеющееся — знание природы актера, то есть фактуры театра»[[570]](#endnote-571).

Характерно в этом смысле и другое его позднее высказывание, в котором, в частности, говорится о том, к чему его подтолкнул футуризм: «Когда актер выходит на сцену, то у него всегда есть внутри некое стремление к симметрическому благополучию, к воображаемому пузырьку в ватерпасе, к абсолютному центру сцены, то есть к месту, откуда его одинаково видно и слышно и слева и справа. На сцене-коробке старых ярусных театров это ведет к фронтальному построению мизансцен. У зрителя тогда тоже возникает чувство композиционного равновесия или, как я говорю, композиционного благополучия. Но не всегда это нужно для пьесы. Иногда необходимо повернуть актера, поставить его в состояние некой деформации, нарушить привычную точку зрения, переместить воображаемый центр пьесы. Тогда и зритель не будет разваливаться в кресле, вытянув ноги, а забеспокоится. Маринетти в своем театре наливал перед началом на некоторые стулья синдетикон. Кто-то, усевшись, приклеивался (а, представьте, что это оказывалась дама в новом платье!), возникал скандал, и в этой взбудораженной атмосфере и начинался спектакль. Я хочу добиться состояния зрительского беспокойства не с помощью синдетикона, а другими средствами, то есть *композиционными средствами*»[[571]](#endnote-572) [курсив мой. — *Г. Т*.].

Собственно этого режиссер и добивался всегда. Ядро сценического действия складывалось у Мейерхольда из специфического понимания взаимодействия актера и зрителя. Роль художника в {154} таком взаимодействии подчас была очень велика (союз с Н. Н. Сапуновым — «Гедда Габлер», «Балаганчик», 1906; «Шарф Коломбины», 1910; долгое — 10 лет — плодотворное и гармоническое содружество с А. Я. Головиным), а подчас, и уже в самом начале пути режиссера, практически сводилась к чисто техническим услугам. Так В. К. Коленда только помогает Мейерхольду оформить «Жизнь человека», а Н. А. Попов — «Победу смерти» (1907). Мейерхольд сам выступает в качестве художника обеих пьес, демонстрируя принципиально новый подход к задачам оформления спектакля. В советское время большинство спектаклей ТИМа было оформлено художниками по «планам» Мейерхольда. В этом смысле его случай в некотором роде уникален, — ведь он не был режиссером-художником, подобно Г. Крэгу или Н. П. Акимову. По свидетельству В. А. Стенберга, оформлявшего в ТИМе «Одну жизнь» (1937), «Мейерхольд сам рисовал очень плохо, даже не по-детски»[[572]](#endnote-573). Но все дело заключается в том, что Мейерхольд рисовал не карандашом или кистью, а «актером».

Считая эту способность обязательной для режиссера, который «ясно чувствует, что такое сценическая условность»[[573]](#endnote-574), Мейерхольд последовательно формирует принципы *пластической* режиссуры. Красноречивы его упреки М. Рейнхардту, который «очень смел в своих попытках создать условный театр», но «совершенно не владея рисунком», располагает «фигуры по приемам старой сцены, когда играли в павильонах»[[574]](#endnote-575). Процитированный отрывок из письма к жене от 4 апреля 1907 года Мейерхольд по возвращении в Петербург кладет в основу статьи «Из писем о театре. Berliner Kammerspiele. Regie Max Reinhardt»[[575]](#endnote-576). Здесь непосредственные впечатления от спектаклей Рейнхардта приобретают обобщенный смысл. «Условно написанная декорация не создает еще условной сцены. Группировка действующих лиц должна составлять главную заботу режиссеров условной сцены. В этом, конечно, режиссеру должны в большей мере помочь сами актеры, пластическому такту которых предъявляются теперь все большие и большие требования»[[576]](#endnote-577).

Впервые определяя в этой статье принципы условного театра («условный метод полагает в театре четвертого *творца* — после автора, актера и режиссера: это *зритель*»), Мейерхольд говорил, что зрителю никогда не удастся «своим воображением, *творчески*» «*дорисовывать* данные сценой *намеки*», если «режиссер не владеет рисунком». А «это значит, что он не умеет создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур (не mise en scene) в связи с линиями и углами всего декоративного замысла»[[577]](#endnote-578). «Режиссер, не владея рисунком, — продолжал {155} Мейерхольд, — к тому же не чувствует и колорита. Не зная тайн линий, он не чувствует ритма движений в зависимости от смены колоритных пятен»[[578]](#endnote-579). Иными словами, режиссер, по мнению Мейерхольда, должен быть художником, но не в том смысле, что ему следует самому писать декорацию, а в том, что у него должно быть пластическое мышление.

Эту свою врожденную способность зрелый Мейерхольд довел до большого совершенства. Вот свидетельство Г. Б. Якулова, особенно весомое тем, что художник долго находился в оппозиции к Мейерхольду[[579]](#endnote-580). «Я выхожу единственный раз [на диспуте о спектакле “Лес”, 1924. — *Г. Т*.] за все время революции говорить за Мейерхольда. <…> В этой дискуссии театр<ального> художника с режиссером, (а к художнику театр попал в объятия с того момента, как стали искать общего строя спектакля) (аплодисменты) до сего момента еще не удалось никому построить спектакль так, как построил его Мейерхольд: он его построил без художника, и это именно побуждает меня выступить на его защиту. (Аплодисменты). Совершенно правильно оказывает Мейерхольд этим крупную услугу нам, художникам, потому что не наше дело строить драматический спектакль: наше дело заниматься оперой, балетом, которые ближе к абстрактным построениям и музыкальным представлениям. Что же касается построения драматического спектакля режиссером, то мы, художники, должны давать свой материал в картинах. Если Мейерхольд — не современен, если он берет у Сомова и Бенуа образцы, а у Островского — пьесу, то это только потому, что нет современного репертуара, нет станковой живописи, откуда мы можем черпать новый материал. Просто наша современность еще не обозначилась в искусствах, которые поставляют материал для театра»[[580]](#endnote-581).

У Мейерхольда в его отношении к художнику было нечто, глубоко родственное Станиславскому. Оба они прошли через полосу увлечения новейшим изобразительным языком, часто привлекали к сотрудничеству одних и тех же художников (совместная работа в Театре-Студии на Поварской — С. Ю. Судейкин, Н. Н. Сапунов, Н. П. Ульянов, В. И. Денисов; у обоих в разное время работали — В. Я. Суреньянц, М. В. Добужинский, В. Е. Егоров, А. Я. Головин, В. В. Дмитриев). Оба в идеале стремились к театру «без художника». Конечно, это следует понимать метафорически, ибо и Станиславский, и Мейерхольд создали с помощью замечательных художников немало шедевров театрально-декорационного искусства. Но суть драматического театра они видели в искусстве актера, освобожденного от сценографических «подпорок».

{156} Сходство между Станиславским и Мейерхольдом во взглядах на роль художника в драматическом театре ни в коей мере не отменяет сущностных различий их театральных систем. Главное из этих различий уже отмечено нами — оно заключалось в противоположном понимании функции зрителя в структуре сценического действия. Творческая активность зрителя как непосредственного участника театрального представления определяла у Мейерхольда все остальные компоненты спектакля и, прежде всего, принципы актерской игры. И уже согласно им строилось театральное пространство, условность которого всячески подчеркивалась выдвижением просцениума, снятием театральной «иллюзии», обнажением театральных «тайн», откровенно игровой природой театрального зрелища.

«Мне, — писал Мейерхольд в предисловии к сборнику статей “О театре” (1913), — начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как *просцениум* и *маска*»[[581]](#endnote-582). Большинство статей, включенных Мейерхольдом в этот сборник, было, однако, написано раньше, и хотя «ни в одной из предлагаемых здесь статей», по его собственным словам, «тема о просцениуме не освещена всесторонне», читатель, считает режиссер, «легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем»[[582]](#endnote-583). И это так. Подобную точку зрения подтверждают не только теоретические высказывания Мейерхольда, но и его режиссерская практика.

Роль просцениума в театральной концепции Мейерхольда по достоинству оценена, пожалуй, только первым его биографом Н. Д. Волковым. Более, чем последующие исследователи, опиравшийся на высказывания самого Мейерхольда, справедливо считавший теоретические работы режиссера важнейшими вехами его творческого самоопределения, Волков тщательно комментирует их, обращая на проблему просцениума самое пристальное внимание. Так же, как и Мейерхольд, Волков видит в ней не технологическую частность, а ключ к пониманию сценического действия, построенного на обнажении перед зрителем театральной условности, организованного для активных контактов актера и зрителя. Конечно, такая трактовка сценического действия оформилась у Мейерхольда не сразу, но интуитивно он стремился к ней изначально, а определив, сформулировав ее для себя, в принципе уже не изменял ей.

Формирование режиссерской методологии Мейерхольда начинается, как и у Станиславского, с Чехова. Отказавшись от подражания «мизансцене» МХТ, характерного для первого сезона самостоятельной {157} работы, Мейерхольд во второй сезон херсонской антрепризы сначала ставит «Вишневый сад» как водевиль. Такой подход не был чужд «комедии» Чехова, который, как известно, остался недоволен тем, что в Художественном театре его пьесу слишком «драматизировали». Но уже через четыре месяца в письме к Чехову Мейерхольд дает символистскую трактовку «Вишневого сада», им самим так никогда и не осуществленную, но несомненно оказавшую решающее воздействие на сценическую судьбу театра Чехова 1960 – 80‑х годов. «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” — вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе “Тиф”. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравненны в Вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас.

В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления. Фон мало сгущен и мало отделен вместе с тем. Впереди: история с кием, фокусы. И отдельно. Все это не составляет цепи “топотанья”. А между тем ведь все это “танцы”; люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется»[[583]](#endnote-584).

Это пророческое (вспомним хотя бы спектакль А. В. Эфроса) письмо поразительно во многих отношениях. Здесь не место подробно говорить о том, какой подход к пьесе — мхатовский или Мейерхольда был ближе поэтике Чехова. На наш взгляд, знаменательно другое. За год самостоятельной работы Мейерхольд сформировался в режиссера, способного противопоставить Художественному театру *другой* подход к Чехову.

В письме Мейерхольда к Чехову не просто предложено определенное понимание его пьесы, но дана ее режиссерская трактовка. Читатель *видит* «поставленный» Мейерхольдом III‑й акт «Вишневого сада», его гротескные контрасты, *ощущает* его музыкально-ритмическую организацию, его трагикомическую окраску. Мейерхольд по существу впервые определяет здесь некоторые важнейшие начала своего художественного мировоззрения и своей {158} режиссерской методологии. Они и близки Чехову, так как во многом осознаны с его помощью — в попытке сценически выразить новаторство его драматургии, и достаточно далеки от него. Эта отдаленность объясняется, на наш взгляд, не столько символистским подходом — по-своему он отвечал поэтике чеховской драмы не меньше, чем бытово-психологический подход МХТ (нам не известно, как отреагировал Чехов на письмо Мейерхольда, но зная нежное отношение писателя к Метерлинку, можно с уверенностью предположить, что сравнение с бельгийским драматургом его вряд ли покоробило). Но слова Мейерхольда — «Ужас», «страшное» могли вызвать у Чехова только улыбку.

Между тем, это очень «мейерхольдовские» слова, которые надолго не исчезнут из его режиссерского лексикона. Они пришли к Мейерхольду не столько из арсенала символистских идеи, сколько от врожденного чувства театра, театральных эффектов и контрастов. Совершенно очевидно, что, открывая в Чехове пласты новой театральности, Мейерхольд вместе с тем «мелодраматизирует» его поэтику. Театру настроения он противопоставляет театр скрытых, но бурных страстей. В этом смысле письмо к Чехову может рассматриваться как своеобразный эпиграф к дальнейшему творчеству Мейерхольда, в котором беспрестанная жажда обновления неотрывна от опоры на *традиционные* начала театральности — «шутки», «ужасы» и «эффекты», свойственные театру. Понимание структуры сценического действия складывалось у Мейерхольда на стыке открытий новой драмы и *старой* театральности.

На формообразующую роль старой традиции в творчестве режиссера недавно указал Б. И. Зингерман, противопоставив *архаиста* Мейерхольда *новаторам* — Станиславскому и Немировичу-Данченко. Заимствованная у Ю. Н. Тынянова классификация вполне применима к русской театральной ситуации начала века, но поданная исследователем в теоретически непроясненном виде, она неизбежно приобрела характер оценочных дефиниции. «Станиславский и Немирович-Данченко, — пишет Зингерман о постановке Художественным театром классических пьес, — выступают <…> в роли непримиримых и последовательных новаторов, пытаясь истолковать произведения, созданные в границах прежней театральной системы, по законам новой системы, которая с такой силой заявила о себе в чеховских спектаклях Художественного театра. Мейерхольд же оказывается рядом с ними как бы в положении архаиста, имеющего целью разгадать секреты классической театральной системы»[[584]](#endnote-585).

{159} Сама лексика процитированного отрывка, нисколько не проясняя верно поставленной проблемы, выглядит, может быть, и невольно, призванной охладить горячие головы тех, кто называет Мейерхольда «неутомимым новатором», противопоставив ему новаторов «непримиримых и последовательных». Зингерман не берет в расчет очевидное: Мейерхольд в интерпретации классики точно так же исходил из театральной системы новой драмы (чеховской, прежде всего), как и руководители МХТ. Но сама эта система понималась им не как аналог современной жизни, а была сопряжена с моделями старой театральности. Новаторство Станиславского и Немировича-Данченко органически *продолжало* традицию XIX века. Новаторство Мейерхольда с ней демонстративно *порывало*. Уже в трактовке «Вишневого сада» Мейерхольд выступает не столько как символист, сколько как традиционалист, т. е. художник, стилизующий старую традицию для парадоксального столкновения ее с современной действительностью. У Зингермана он выглядит реставратором, озабоченным лишь тем, как бы разгадать «секреты классической театральной системы». На самом деле Мейерхольд с самого начала выступает не просто как новатор, но новатор XX века, т. е. авангардист.

«В XX веке обозначился поворот к новому пониманию природы и задач искусства. <…> Близящиеся социально-исторические потрясения, разочарование в прогрессе, кризисное сознание привели к тому, что новаторство футуристов подняло на поверхность наиболее старые пласты культур. <…> Яростное новаторство футуристов воскресило не просто старые, но архаические пласты, методы, модели — от средневековых до раннехристианских у Маяковского, язычески-мифологических у Хлебникова. Мифологизм носил характер своеобразного переосмысления процессов современности. Гармонический мир традиционной культуры оказывается в противостоянии с гротескной действительностью. Поэтому, восставая против современной буржуазной культуры во имя будущего, футуристы могли черпать материал только в прошлом культуры»[[585]](#endnote-586). Все, сказанное здесь, без оговорок можно отнести к Мейерхольду: в русском театре первых десятилетий XX века он аккумулировал *собственно* новаторские импульсы, неотторжимые в эту эпоху от опоры на старые театральные структуры.

К тому времени, когда было написано письмо к Чехову о «Вишневом саде», Мейерхольд уже осуществил свою первую «условную» постановку. Это был «Снег» С. Пшибышевского, специально переведенный для Товарищества А. М. Ремизовым. И в Херсоне (декабрь 1903 г.), и в следующем году — в Тифлисе — это был единственный спектакль Товарищества, принятый публикой в {160} штыки. Неприемлемым для зрителя оказалось стремление режиссера вызвать у него «то или иное настроение, не связанное с бытовыми и житейскими впечатлениями»[[586]](#endnote-587). Это выводило публику из привычного созерцательного равновесия, ей не нравилось, что шаблонный набор сценических тривиальностей (любовный треугольник, «роковая» героиня и т. д.), любезный ее сердцу, подавался автором и режиссером необычно, что он предстал каким-то непонятным и потребовал *другого* восприятия. Однако в творчестве С. Пшибышевского, и в дальнейшем привлекавшем внимание Мейерхольда, ему как раз и импонировала традиционная схема мелодраматического построения, наличие классических театральных амплуа в оболочке современной символистской лексики.

Рецензенты «Снега» ничего не говорили о его художнике. «Ультра фиолетовый снег» и погружение сцены в «египетскую тьму»[[587]](#endnote-588) были поставлены в вину режиссеру, а не художнику М. А. Михайлову. Наверное, это справедливо. Михайлов, оформивший все без исключения спектакли Товарищества, а им несть числа, вряд ли мог быть подвержен какому бы то ни было модернизму. Первая встреча с настоящими современными художниками состоялась у Мейерхольда в театре-студии на Поварской.

Молодые художники, участвовавшие в эксперименте К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда, не обладали тогда еще никакими регалиями, были лишены всяких амбиций, влюблены в «новую драму», но театра не знали совсем. Мейерхольд, в свою очередь, был еще мало знаком с достижениями новейшей живописи. Обоюдное «незнание», несмотря на дружную и увлеченную работу режиссера с художниками в макетной мастерской, сказалось на поставленных Студией спектаклях отрицательно. «Вертя в руках макет, — писал Мейерхольд два года спустя, — мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[[588]](#endnote-589). Сказано было сильно, но и преувеличено тоже сильно. «Бунт» против макета, действительно представлявшего тогда игрушечную модель жизнеподобной обстановки, не был «революцией», как казалось устроившим его Сапунову и Судейкину. «На самом деле, — справедливо замечал Н. Д. Волков, — это означало, что молодым живописцам, не владевшим техникой заполнения сценического пространства, было гораздо легче представить декорацию сначала как картину и потом, написав эскиз, указать расположение полотен и планировочных мест»[[589]](#endnote-590). Мейерхольд же «впервые остро почувствовал, что проблема нового театра не есть только {161} проблема нового актера, но есть также и проблема сценического пространства, нового оформления места действия»[[590]](#endnote-591).

По-настоящему новым в работе художников Студии на Поварской было то, что они хотели передать через свои сценические «картины» собственное — художественно образное — ощущение от автора, увидеть пьесу в «цвете», найти живописное созвучие внутреннему миру ее героев. Художники студии были равно далеки как от жизненной теплоты, «обжитости» сценографии В. А. Симова, так и от «эпошистости» и красочной полнозвучности мирискусников. Декоративность «Смерти Тентажиля» (С. Я. Судейкин и Н. Н. Сапунов), импрессионизм «Коллеги Крамптона» (В. И. Денисов) и стилизация «Шлюка и Яу» (Н. П. Ульянов), при всем отличии подходов, сближались в одном — художник отстаивал право творчески субъективной трактовки пьесы, отказываясь от соблюдения авторской ремарки. Режиссер также стремился к субъективной творческой свободе, но ему, в отличие от художников, приходилось считаться с двумя объективными слагаемыми театра — актером и зрителем. «“Смерть Тентажиля”, — писал Мейерхольд, — репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался. Когда же актеры были перенесены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проиграла»[[591]](#endnote-592). Но «пьеса проиграла» не только поэтому. Самым слабым звеном спектакля (он был доведен до генеральной репетиции с публикой) оказался актер. Это при том, что Театр-студия создавался его руководителями отнюдь не для сценографических экспериментов, а для совершенствования актерской техники, сильно отстававшей, по их мнению, от достижений новой драматургии и живописи.

Современный исследователь театральной педагогики В. Э. Мейерхольда Ю. М. Красовский, изучив неопубликованные до сих пор материалы о работе Мейерхольда в студии на Поварской, убедительно показывает, что уже здесь Мейерхольд стремился направить волю актера на создание художественного образа, а не на эксплуатацию личных эмоций; развить у него способность к ассоциативному ряду. Уже здесь перед актером ставилась задача активного воздействия на зрительское воображение. Здесь была открыта «интеллектуальная пауза» и зародилась «предыгра». Мейерхольд в работе с актером, считает Красовский, впервые потребовал от него «смысловой оценки ситуации», собственного отношения к ней; он стремился к формированию актера личности, умеющего «мыслить художнически (образами) и гражданственно (социально)», свободного творца своего искусства[[592]](#endnote-593).

{162} Но эти педагогические опыты дали поздние всходы. Только в советское время Мейерхольду удалось воспитать такого актера, в единственном спектакле Театра-студии, показанном публике благожелательный зритель — В. Я. Брюсов, высоко оценив способность режиссера рисовать актером («в движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы таились помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине»[[593]](#endnote-594)), в целом высказался об актерской игре отрицательно. Назвав спектакль одним «из интереснейших», какие он «видел в жизни», очарованный наивной условностью оформления и вовлечением души зрителей «в мир метерлинковской драмы», Брюсов тем не менее констатировал: «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни»[[594]](#endnote-595) (ср. с высказыванием Мейерхольда того же времени — февраль 1906 года — «мне; не нужны эти их (актеров) темпераменты, эти их голоса В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять»[[595]](#endnote-596)). Все упиралось в актера

Если Брюсов все же сумел по достоинству оценить усилия режиссера, стремившегося научить актера пластическому языку, необходимому для исполнения новой драмы, то критика в большинстве случаев усматривала в пластических мизансценах насилие над «живой» актерской природой, а самые удачные из них приписывала не режиссеру, а художникам. Художники, естественно, воспринимали это, как должное. Характерен пример Н. П. Ульянова, к которому Мейерхольд, начав сезон на Офицерской (декабрь 1906), обратился с просьбой прислать разработанный им ранее режиссерский план «Пелеаса и Мелисанды»[[596]](#endnote-597). «Когда мы беседовали с тобой по поводу постановки “Пелеаса”, я Диктовал тебе “архитектурные” планы картин, и ты заносил их карандашом в карманные блокнот свой»[[597]](#endnote-598). Ответ Ульянова поражает тем, что художник искренне не понимает, *о чем* его просит режиссер. «При всем желании я не могу, однако, исполнить твою просьбу. Так как над “Пелеасом” я много работал и продолжаю работать до сих пор, то от прошлогодних замыслов, в сущности ничего не осталось. Рисованные, мною тогда наброски сами по себе ничего не представляют, в, особенности без собранного материала к ним. Я совершенно ню могу в сложившемся процессе этой работы выделить в настоящее время *то немногое, что ты называешь “архитектурными планами картин”*. “Пелеаса” я делаю для своих целей, и все, продуманнее мной в этом отношении, я применяю в своих работах»[[598]](#endnote-599) [курсив мой. — *Г. Т*.].

{163} Сегодня кажется совершенно непонятным, для каких таких «своих» целей может работать театральный художник. Но в те времена все художники, работавшие для театра, не чувствовали себя еще, за исключением В. А. Симова, с ним кровно связанными. Показательно, что С. Ю. Судейкин, оформлявший вместе с Н. Н. Сапуновым «Смерть Тентажиля», за два года до этого уже «оформил» драму Метерлинка в книжном издании пьесы[[599]](#endnote-600). Неизвестно, для чего, или для кого, работал Н. П. Ульянов над «Пелеасом и Мелисандой»[[600]](#endnote-601); во всяком случае, на сцене эта пьеса в его оформлении не шла никогда.

Как видим, актеру не приходилось ждать помощи от художников, стремившихся к новому живописному языку. Такую помощь ему мог оказать только тот, кого он так часто называл своим главным «врагом», — режиссер.

Характерна быстрота и ясность осознания Мейерхольдом этой проблемы. В 1907 году он писал: «<…> когда к работе над “Смертью Тентажиля” только что приступили, меня мучил вопрос о дисгармонии творцов; и если нельзя было слиться ни с декоратором, ни с музыкантом, каждый из них, естественно, тянул в свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться, — мне хотелось, по крайней мере, слить автора, режиссера и актера»[[601]](#endnote-602).

Такое слияние было уже достигнуто Художественным театром, но оно не устраивало Мейерхольда системой взаимоотношения «двух главных основ театра — лицедея и зрителя»[[602]](#endnote-603). Обдумывая возможность другого подхода, отчасти испробованную в Театре студии, Мейерхольд летом 1906 года познакомился с книгой Г. Фукса «Театр будущего». Н. Д. Волков считал, что «Фукс помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал отчасти бессознательно в своих исканиях новых режиссерских путей»[[603]](#endnote-604).

С одной стороны, книга Фукса представляла собой типичный образец символистской эстетики, аналогичный тому, который мы рассматривали в начале главы, говоря о проекте архитектора Петера Беренса. У Фукса театр также мыслился местом единых переживаний актеров и толпы, «домом» для драматических представлений, в котором объединяются возможности всех искусств, создающих новые формы. Будучи, однако, в отличие от Беренса, режиссером (в 1908 году он создал театр, построенный на принципах, декларированных в книге «Театр будущего»[[604]](#endnote-605)), Фукс разработал сценическую технологию такого театра. «Самое большое, что можно было дать на сцене в панорамном ящике, — писал Фукс, — было дано мейнингенцами. <…> Нынешнее высшее развитие {164} театральной Техники, и идущий наряду с нею последовательный натурализм Довел до абсурда современную сцену. <…> Вся сцена в виде панорамного ящика, с ее кулисами и софитами, с горизонтами и заставками, с ее рамповым светом и натяжным потолком, вся она ни к чему. <…> Мы возимся с аппаратом, который исключает всякое Развитие настоящего современного искусства. А потому, долой этот натяжной потолок, освещение рампы, долой заставки, горизонты, софиты, кулисы и ватное трико. Долой эти ложи и всю панорамную сцену! Весь этот мишурный мир из парусины, проволок, кантона и фольги давно уже созрел для гибели»[[605]](#endnote-606).

Можно представить себе, как восхитил Мейерхольда этот первый в своем роде манифест театрального «конструктивизма». Но если Фукс считал, что сценическое зрелище должно представляться зрителю «как замкнутое в себе целое, законченное красочно и ритмически довлеющее себе»[[606]](#endnote-607), то Мейерхольд, незамедлительно применившей на практике идею просцениума[[607]](#endnote-608), добился противоположного эффекта «Отсутствие занавеса в некоторых пьесах, например, “Каин” [пьеса О. Дымова. — *Г. Т*.], — писал полтавский рецензент, — делало из сцены какую-то трибуну»[[608]](#endnote-609).

Глубоко своеобразно истолковывал и реализовывал Мейерхольд и многие другие идеи Фукса — о господствующем колориту создающем настроение всей пьесы или отдельной картины; об ориентации на античные рельефы и великих тречентистов, — вообще на *старых* мастеров, избегавших *иллюзии* перспективной глубины; о непревзойденном умении японского театра давать «ритмическую колоритность, красочный аккомпанемент психологическому развитию пьесы», о драматурге, который «должен быть неразлучным с театром»[[609]](#endnote-610), как когда-то Гете; об актере, которому следует не забывать танцевальные, т. е. пластико-музыкальные, истоки своего искусства.

Книга Фукса дала Мейерхольду толчок к внутренней перестройке структура театрального зрелища, которая становилась у него осознанно «Архитектонической». «Если раньше, — справедливо замечал Н. Д. Шолков, — Мейерхольд добивался настроения путем погашенного света (“Снег”), или путем чисто живописных средств (“Смерть Тентажиля”, “Шлюк и Яу”, “Комедия любви”), то теперь его внимание было обращено к вопросам *архитектоники*, танцевального ритма новой организации сценического пространства»[[610]](#endnote-611) [курсив мой. — *Г. Т*.].

Малоизученный полтавский период деятельности Товарищества Новой драмы характерен активной творческой проверкой названных принципов. Подмостки полтавского театра оказались удобными для реализации идеи просцениума. Просцениум, по {165} мнению очевидца, обеспечивал актерам «более тесное общение со зрителями, которые психологически становились как бы участниками спектаклей». «Труппа играла без декораций (некоторые сцены шли в “сукнах”, а иногда без занавеса, и такое приближение исполнителей к зрителям не вызывало технологических затруднений»[[611]](#endnote-612)). В спектаклях, поставленных за два летних месяца («Каин», «Крик жизни», «Привидения», «Сумасшедший», «Чудо святого Антония» и др.) поражает активность режиссера в поисках нового сценического языка, смелое, но обдуманное, целенаправленное экспериментаторство. Местная пресса по достоинству оценила изменившееся художественное лицо Товарищества. «В. Э. Мейерхольд не копирует. Он ищет новых путей и стремится создать новую школу театрального искусства. В Художественном театре стремились к изумительно фотографической передаче всех деталей, стремились воплотить реальную правду на сцене. В. Э. Мейерхольд стремится достигнуть художественной правды. Эта художественная правда достигается не тщательным воспроизведением всех деталей, а *несколькими смелыми мазками*, чем подчеркивается и усиливается то впечатление, которое по замыслу художника должно всецело захватить зрителей. *Мейерхольд принципы импрессионизма воплощает на сцене*. <…> Нельзя сказать, чтобы поиски новых путей были всегда удачны, но они всегда интересны»[[612]](#endnote-613) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Конкретная характеристика критиком методологии МХТ («фотографическая передача»), так же, как и сведение сценической лексики Мейерхольда только к «импрессионизму», не представляются точными. Но попытка определить своеобразие поисков Мейерхольда через аналогию с новейшей живописью свидетельствует о том, что критик, скрывшийся под псевдонимом «Профан», был излишне скромен в оценке своего профессионального уровня.

В театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской интенсивно нарастающие «искания новой сцены» предстают перед судом столичной публики и критики.

Еще во времена подготовки «Шлюка и Яу» (Театр-студия на Поварской) Мейерхольд, отказавшись от соблюдения авторской ремарки и стилизовав вместе с художником Н. П. Ульяновым пьесу Г. Гауптмана в духе «века пудры», по существу выступил как автор спектакля. В театре на Офицерской понимание того, что «объектом режиссера отныне становилась пространственно-временная композиция сценических элементов на основе собственного замысла спектакля»[[613]](#endnote-614), стало у Мейерхольда абсолютно отчетливым.

В первый сезон работы у В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд поставил десять спектаклей, которые, по верной мысли Н. Д. Волкова, {166} были «ничем иным как пробой различных постановочных манер»[[614]](#endnote-615).

Начав со стилизации пьесы Г. Ибсена «Гедда Габлер» в духе символистских представлений о Красоте (принцип декоративного панно — художник Н. Н. Сапунов), режиссер использовал близкий подход еще только один раз — в постановке «Сестры Беатрисы» (художник С. Ю. Судейкин). Сценографическое решение этих спектаклей продолжает линию живописного созвучия драматургии, характерную для Театра-студии. Во всех остальных постановках Мейерхольд отвергает прямой живописный подход, неуклонно стремясь к «архитектурности», — «прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему, живописному»[[615]](#endnote-616). Это следует особо подчеркнуть, ибо в современном театроведении укоренился ошибочный взгляд на данный период творчества Мейерхольда как на эпоху Неподвижного театра, покоящегося исключительно на принципах живописного панно и «двухмерности» актера, выступающего на фоне этого панно в виде дополнительного красочного пятна[[616]](#endnote-617). Между тем даже в стилизованной (под мастеров раннего Возрождения) живописи С. Ю. Судейкина к «Сестре Беатрисе» были заметны черты новой художественной методологии — «декорация больше походила на внутренний вид готического собора», но в нее «введены были контрфорсы, типичные для наружного вида собора»[[617]](#endnote-618).

«Строительное» начало отчетливо просматривалось в оформлении В. И. Денисовым «Вечной сказки» С. Пшибышевского. «План, который был нарисован режиссером, — пояснил Мейерхольд в 1912 году, — вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец»[[618]](#endnote-619). По мысли режиссера, «чуднáя архитектура» «Вечной сказки» (позади двух тронов, установленных на специальной площадке анфас к зрителю, и двух узких крыльев лестниц, уходящих от боков площадки вверх, рисованные на холсте четырехгранные колонны образовывали узкие длинные окна и большую входную дверь во дворец) как бы создавалась «нервной торопливостью рук ребенка-строителя»[[619]](#endnote-620). Новаторское соединение в одной декорации интерьера и экстерьера было настолько необычным, что потребовало, как видим, позднейшего разъяснения своих «несообразностей» совершенно не понявшим этого замысла публике и критике.

В «Балаганчике» Мейерхольд совместно с Н. Н. Сапуновым отказывается от неглубокой полосы сцены, на которой организовывалось действие предыдущих спектаклей, открывает в глубину всю коробку, превращая ее в бездонное синее пространство, посреди которого строит легкое зданьице маленького театра, оставляя {167} перед ним свободную площадку — просцениум, где появлялся автор, «как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене»[[620]](#endnote-621). «“Театрик”, — комментировал свой замысел Мейерхольд, — имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть “театрика” не прикрыта традиционным “арлекином”, колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком “театрике” декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»[[621]](#endnote-622). Сценически претворяя древний прием «театра в театре», Мейерхольд не только оттеняет его присущей поэтике Блока романтической иронией, но и начинает «Балаганчиком» ту линию публичного «раздевания» театра, разрушения сценической иллюзии, обнажения приема, которая приведет его к конструктивизму. Совершенно прав Н. Д. Волков, утверждавший, что «когда впоследствии уже в 1920‑х годах Мейерхольд стал безжалостно обнажать сценическую коробку, он в сущности только более резко и жестко использовал тот прием, который впервые показал в “Балаганчике”, правда, в смягченном сапуновскими декорациями виде»[[622]](#endnote-623). Такие демонстративные приемы спектакля, как оттаскивание автора с просцениума за кулисы с помощью привязанной к нему веревки, или показ зрителю рук бутафоров, держащих железки с пылающим бенгальским огнем, подчеркивали театральность представления, были сознательно направлены на выведение зрительского восприятия из привычного плена иллюзорности. Будучи одним из манифестов символистского театра, «Балаганчик» Блока — Мейерхольда — Сапунова, по справедливой мысли К. Л. Рудницкого, в то же время разрушал «четвертую стену», по-своему не менее характерную для эстетики символизма, чем для психологического театра «настроения» — у символистов, правда, «зритель не приглашался “в гости к сестрам Прозоровым”, но должен был воспринять как реальность сказочный замок или подводное царство»[[623]](#endnote-624). Единственной реальностью «Балаганчика» становились Поэзия и Театр.

Не менее революционной в творческой биографии Мейерхольда стала постановка «Жизни Человека». «<…> я для Вашей пьесы, — писал режиссер Л. Н. Андрееву, — разбил вдребезги декорации, уничтожил рампу, софиты, разбил все то, с чем тщетно боролся всю зиму и что пало так легко, как только родилось на свет Ваше произведение»[[624]](#endnote-625). Отказавшись от декораций, Мейерхольд, самостоятельно оформлявший спектакль, впервые сознательно использовал «архитектуру света». «Затянув всю сцену серой мглой, — писал он, — и освещая лишь отдельные углы сцены и только из *одного* источника света (угловая лампа за диваном, лампа под {168} зеленым абажуром над круглым столом, люстры, лампы в сцене пьяниц, как над биллиардами), нам удалось создать резкий контраст между темнотою, чернотою вокруг (в каких-то больших комнатах, которые лишь в фантазии зрителей, где рисуются, конечно, и окна, и потолки, и двери, но лишь в фантазии зрителя), с одной стороны, и освещенными углами комнат, с другой стороны. Освещены лишь аксессуары (<вещи> на сцене показаны лишь крупные и в несколько уродливо-увеличенном масштабе): диваны, круглые столы, колонны, золотые кресла, книжный шкаф, буфет и т. п.»[[625]](#endnote-626). «Понятно, — пояснял Мейерхольд в “Примечаниях к списку режиссерских работ”, — что облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными; актерам невольно приходилось повторять в фигурах ими представляемых людей то, что любили подчеркивать в портретах Леонардо да Винчи и Ф. Гойя»[[626]](#endnote-627).

Следующий сезон театра на Офицерской открылся «Пробуждением весны» Ф. Ведекинда (художник В. И. Денисов). Постановочный план режиссера опять-таки отличался смелой новизной — декорация была выстроена по вертикали и поделена на «этажи». «Действие, — писал рецензент, — попеременно происходило то на самих подмостках <…>, то — под подмостками, так что головы актеров оказывались в уровень с полом, то <…> в бельэтаже сцены, в какой-то неудобоопределимой геометрической фигуре с лестницами направо и налево <…>, то, наконец, на самом верху сцены»[[627]](#endnote-628). Иными словами, для многоэпизодной пьесы Ф. Ведекинда (восемнадцать картин) ставилась *одна* установка. Эта поразительная по тем временам находка впоследствии вошла в арсенал многих режиссеров и стала незаменимой в оформлении пьес экспрессионистского толка. Сам Мейерхольд использовал ее в спектакле «Озеро Люль». Переключение зрительского внимания к той или иной части установки «Пробуждения весны» производилось с помощью света. «Среди полнейшего мрака, — писал С. Ауслендер, назвавший режиссерский план “очень любопытным”, — открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, так все 18 картин как световые тени на темной стене»[[628]](#endnote-629).

Разнообразие постановочных принципов Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской объединено целенаправленностью методологии режиссера, стремящегося «закрепить новую эстетику сценической композиции»[[629]](#endnote-630). В условиях обычной сцены-коробки Мейерхольд с помощью различных технологических подходов стремится «преодолеть» ее новой архитектоникой действия, смело решает проблемы сценического пространства и времени. Этот подход {169} определит весь дальнейший путь режиссера. «В ТИМе, — писал знаток сценической технологии Н. П. Извеков, — мы постоянно встречаемся с теми приемами оформления спектакля, которые были утверждены В. Э. Мейерхольдом в период конструктивизма. Достаточно указать, например, на отсутствие связи всего оформления со сценой-коробкой. Портал и кулисная система для подавляющего большинства спектаклей ТИМа не играют никакой роли и свободно могут быть изъяты из обращения в этом театре. Подтверждение этого мы находим в проекте театра, который строится под непосредственным руководством В. Э. Мейерхольда»[[630]](#endnote-631).

Разумеется, новая эстетика сценической композиции возникла у Мейерхольда не сама по себе, а под воздействием требований «новой драмы». В конспекте доклада, подготовленного для дирекции театра к началу второго сезона[[631]](#endnote-632), Мейерхольд писал: «И Метерлинк, и Ибсен, и Пшибышевский и даже Юшкевич брались и в планах и в толковании ролей в трагической плоскости. Все замечания сводились к углублению трагедии, к ярким выражениям, к неподвижности постольку, поскольку это помогало трагическому началу»[[632]](#endnote-633). Из комментария Мейерхольда ясно, что он пытался выявить не столько различия направлений внутри «новой драмы» (например, Ибсен — Метерлинк), сколько общность ее представлений о неразрешимости трагического конфликта человека с враждебной ему средой. Сценическая интерпретация пьес второстепенных драматургов («даже Юшкевич») тут особенно показательна.

«Автор, — писал П. М. Ярцев о С. С. Юшкевиче, — ставил во главу угла, как он выражался, “щупальцы большого города”, неумолимо, неуклонно удушающие им изображенную еврейскую семью»[[633]](#endnote-634). Но наметив трагический конфликт, он задавил его бытом. Натуралистическое воспроизведение среды — атмосферы городской улицы (пьеса так и называется — «В городе») поглотило все его внимание. Мейерхольд, переведя пьесу в «трагическую плоскость», стремился превратить «город» в то страшное чудовище, на безжалостные щупальца которого автор всего лишь намекал. Город становился символом зла, своего рода трагическим «фатумом». «Для этого, — писал Ярцев, — он предположил город в публике, создал примитивную, условную обстановку жилья (эскиз комнаты), выдвинул часть картины за раму, направлением блестящих досок пола, уходящих на публику, создал тот путь, по которому город неумолимо увлекает всех этих людей на страдания и преступления, и за условным сукном первой кулисы дал почувствовать страшный порог, за которым город»[[634]](#endnote-635).

{170} Режиссер последовательно отказывался от мелочных бытовых аксессуаров, превращавших пьесу Юшкевича в этнографические зарисовки. Так чаепитие второго действия шло без самовара. «Вместить самовар, — язвительно иронизировал А. Р. Кугель, — идеалистическое воображение господина Мейерхольда отказывается, но чашки принимает. Эта классификация посудин до чашки и блюдечка (театр идеалистический) и до самовара (театр реалистический) представляется мне — не осудите — символом всего режиссерского дерзания»[[635]](#endnote-636). Однако точка зрения «здравого смысла», которой придерживался А. Р. Кугель в оценке спектаклей на Офицерской, мало годилась для понимания происходивших не только на этой сцене, но и во всем новейшем искусстве перемен. Всячески подчеркивая «абсурдность» мейерхольдовских приемов, критик не хотел задуматься над тем, что режиссер искал способа сценически выразить абсурдность современного бытия. Чаепитие с чашками, но без самовара — острый прием остранения быта, частная, но проницательная находка, число которых со временем у режиссера многократно умножится.

В поздней статье о Мейерхольде, включенной в книгу «Профили театра», А. Р. Кугель смягчил интонацию в оценке спектакля «В городе», но суть претензии к режиссеру сохранил. «В пьесе Юшкевича душа тяготеет к мещанскому уюту, к дешевому “ситцевому” благополучию, ко всем этим ничтожным вещам, которые закладывать героиня пьесы считает величайшим для себя оскорблением. Мейерхольд же показал голые стены, т. е. как раз не то, что есть, а то — что могло бы быть, если бы не было того, что есть»[[636]](#endnote-637). Внешне логичное рассуждение критика, охраняющее авторские права драматурга, вызывает, тем не менее, странное чувство. Что защищал А. Кугель? «Ситцевое» благополучие героини пьесы? Или он считал, что «голые стены» хуже характеризуют пустоту жизни героев, чем исчерпывающий мещанский ассортимент? Но ведь, судя по этой статье, критик уже видел «Мандат» (1925), в котором метод изображения пугающей пустоты мещанской жизни, впервые использованный при постановке пьесы С. С. Юшкевича, достиг абсолютного совершенства.

В «Мандате» не было даже «голых» стен, не было никакого «помещения», куда мог бы укрыться человек, стремящийся обособиться от мира, забиться в свой угол. Ни «углов», ни намека на «павильон» на сцене не было. Конструктивистская методология позволила Мейерхольду с помощью монтажа реальных вещей — сундуков, граммофонов и пр. — поставить намертво прикрепленного к ним человека прямо посреди оголенной сцены. Даже пол уходил у него из-под ног — движение двух кольцеобразных {171} кругов-тротуаров, положенных на планшет, выносило на сцену персонажей пьесы Н. Р. Эрдмана, судорожно вцепившихся в «свои» стулья, обнимающих «свои» граммофоны. Говоря о «Мандате», Кугель проницательно акцентировал «мистическую суть вещей», олицетворяющую «вечный обман и вечное свинство»[[637]](#endnote-638), не догадываясь при этом, что подобная трактовка могла быть достигнута только последовательным остранением быта, а не погружением в него. Остранением, которое впервые было намечено в спектакле «В городе».

Здесь, так же как спустя почти 20 лет в «Мандате», персонажи появлялись на сцене из «ниоткуда» — «в маленькую комнату из неведомого коридора, задрапированного сукном и похожего на пропасть, выходили и входили актеры»[[638]](#endnote-639). Современным критикам казалось курьезным то, что сегодня воспринимается как привычная театральная условность: неполный набор элементов бытового интерьера («комната с окнами, но без дверей»); стул, неожиданно вынесенный за пределы комнаты, — в «какое-то межпланетное пространство», а именно — на просцениум; и главное — выход актера за пределы интерьера («на этом стуле — одна, сидя на нем, а другая, опираясь на него, — ведут свою сцену Соня и Эва»[[639]](#endnote-640)).

Высоко оценивая режиссерское новаторство Мейерхольда, проявленное при постановке этой пьесы, К. Л. Рудницкий полагает, что неуспех спектакля был обусловлен «вопиющим разладом между драмой и постановочными идеями Мейерхольда»[[640]](#endnote-641). Иными словами, все-таки склоняется к точке зрения Кугеля. Между тем, сам автор, по свидетельству В. П. Веригиной, был польщен тем, что его пьесу пытались «вытянуть в трагический план». Анализируя пьесу, в которой она играла роль Эльки, актриса не без оснований замечает, «что если бы пьеса игралась как бытовая», ее «фальшь была бы особенно заметна»[[641]](#endnote-642). Так или иначе, неуспех спектакля был, на наш взгляд, предопределен неподготовленностью публики и большей части критики к смелой новизне разрешения Мейерхольдом проблемы быта на сцене, к тем методам его «остранения», которые использовались здесь впервые.

При постановке «Жизни человека» Мейерхольд по-прежнему не соблюдал авторские ремарки. Но на этот раз не потому, что стремился «преодолеть» пьесу, а потому, что хотел как можно полнее и глубже ее раскрыть. А. А. Блок считал «Жизнь человека» лучшей постановкой Мейерхольда в театре на Офицерской, спектаклем, в котором «замыслы автора и режиссера слились воедино»[[642]](#endnote-643). «“Жизнь человека”, — продолжал поэт, — есть истинно сценическое произведение, написанное с каким-то “секретом” для сцены. Я думаю, что в чтении многое теряется. С другой стороны, при {172} постановке были изменены некоторые ремарки, и, кажется, к лучшему. По крайней мере, замечания Андреева по поводу бального зала (третья картина) — сомнительны в *сценическом* отношении: слишком литературна эта “неправильность в соотношении частей” — двери, несоразмерно маленькие в сравнении с окнами, и “раздражающее впечатление”, которое производят они: ведь публика никакими несоразмерностями не раздражается. Гораздо лучше сделал Мейерхольд, построив толстую серо-белую колоннаду полукругом и посадив на возвышении у каждой колонны нарочито идиотических дам и рамольных стариков»[[643]](#endnote-644).

Глубокие соображения Блока полностью совпадают с обоснованием Мейерхольдом постановочных принципов «Жизни человека», данным в письме к автору пьесы. «Вы видите картины, конечно, иначе: так бывает всегда; но увидев мои (то есть Ваши, мною поставленные), Вы поняли бы, что замысел Ваш нисколько не отдален от моего.

“Правильно четырехугольная комната”, — показываете Вы во всех картинах. На сцене нельзя показать четырехугольную комнату, — выйдут “три стены”, а к ним привыкла публика, они оставляют в ней безразличное впечатление. Во всех картинах за окнами черная ночь. На сцене всегда чернота. И к этому привыкла публика»[[644]](#endnote-645). Иными словами, буквальное соблюдение авторских ремарок превратило бы пьесу в бытовую мелодраму, хотя драматург не без основания претендовал в ней на символически обобщенную концепцию человеческой жизни; причем, авторские ремарки свидетельствовали об этом не меньше всего остального. Но они, по справедливой мысли А. А. Блока, были «литературными» — автор «словом» добивался нужного ему впечатления — расчерченной Роком геометрии человеческой жизни.

Мейерхольд искал «слову» ремарки пластический театральный эквивалент. Он, вероятно, был неправ, утверждая, что если бы Андреев знал, что можно сделать со сценой, разбив вдребезги декорации, свет рампы и софитов, он не стал писать — «четырехугольная комната». Точно так же, как и Андреев напрасно сетовал на отсутствие в спектакле среди «глубоко продуманных и внешне охарактеризованных» им в ремарках родственников Человека «необыкновенно толстой» пожилой дамы и ее «необыкновенно худого» мужа[[645]](#endnote-646). Неизвестно почему Мейерхольд исключил их — скорее всего — из-за исконного свойства театра сообщать подобной парочке комический эффект, нежелательный в мрачном по колориту спектакле. Но дело вообще было не в этом. Придирчивость Андреева (в целом он оценил спектакль высоко) и оправдания Мейерхольда говорят о том, что система творческих взаимоотношений {173} автора и режиссера даже в тех случаях, когда их эстетические платформы были близки и режиссер стремился к последовательному раскрытию авторской поэтики, еще только складывалась. Ведь совершенно очевидно, что если бы ремарки Андреева представляли собой режиссерскую партитуру, пьеса не нуждалась бы в постановке. А если бы, того хуже, драматург «исправил» свои ремарки согласно рекомендациям Мейерхольда, — его пьеса утеряла бы самостоятельную литературную ценность, оказалась закрытой для других интерпретаций.

Все это показывает, какие сложные проблемы предстояло еще решить Мейерхольду в дальнейшем, как непросто было конструктивно спаять автора, актера и зрителя, — тем более, что работа режиссера в театре на Офицерской проходила при постоянных нападках критики «на новый режиссерский театр», от которого она стремилась «лицемерно оградить <…> то автора, то актера, то зрителя»[[646]](#endnote-647).

Творческая деятельность Мейерхольда в последующее — предреволюционное десятилетие (1907 – 1917), на первый взгляд, кажется отходом назад от завоеванных ранее позиций. Работа в императорских театрах с выдающимся живописцем А. Я. Головиным, зрелищная нарядность большинства спектаклей, как бы открывавших «потайные двери в страну Чудес»[[647]](#endnote-648), кажутся очень далекими от строгой функциональности ряда прежних опытов. Еще более непохожи они на аскетическую целесообразность грядущего конструктивизма. Это обстоятельство побудило М. Г. Эткинда переосмыслить сложившуюся точку зрения на гармоничность союза Мейерхольда с А. Я. Головиным. По его мнению, только признав «тормозящий» характер этого содружества в движении Мейерхольда по пути новейшей художественной методологии, можно объяснить быстроту перехода режиссера после Октября на ультрасовременные позиции. «В противном случае, — утверждал М. Г. Эткинд, — режиссеру вряд ли хватило бы года, чтобы преодолеть немалое эстетическое расстояние, отделяющее головинские декорации к “Маскараду” (1917) от оформлявших “Мистерию-буфф” В. В. Маяковского и К. С. Малевича»[[648]](#endnote-649).

Рецензируя книгу С. Онуфриевой о Головине, М. Г. Эткинд отказывается признать содержательной формулировку исследовательницы — «театр Мейерхольда — Головина» и противопоставляет работе режиссера «на парадных сценах русского театра» студийные эксперименты доктора Дапертутто, где, по его мнению, «независимо от направленности» художников царили «лаконизм и строгая экономичность», где готовилась платформа для революционного взрыва живописной декоративности и куда Головин не допускался.

{174} Это противопоставление двух сфер деятельности Мейерхольда в предреволюционное десятилетие искусственно. Конечно, в сопоставлении с постановочным арсеналом, доступным Головину (он мог для одного спектакля приготовить «дюжину занавесов», «любое количество бутафории, десяток костюмов для каждого героя»[[649]](#endnote-650)) студийные опыты, естественно, были «строго экономичны». Но эстетически они были родственны спектаклем «большого стиля», их отличала та же красочная декоративность. Не случайно, для студийных экспериментов Мейерхольд приглашает М. В. Добужинского («Петрушка», «Последний из Уэшеров» — «Лукоморье», 1908), а из прежних своих художников продолжает сотрудничать только с Н. Н. Сапуновым и С. Ю. Судейкиным — т. е. с наиболее талантливыми живописцами. Не случайна и эстетическая близость «Дон Жуана», оформленного Головиным, и «Шарфа Коломбины», оформленного Сапуновым. Двойственность художественной жизни режиссера не означала двойственности его художественного лица. «Многое, — утверждал Н. Д. Волков, — и в том числе “Дон Жуан”, могло бы носить подпись Дапертутто. И часто в работах на императорской сцене сквозило новое театропонимание, нашедшее свое теоретическое выражение <…> в статье “Балаган”»[[650]](#endnote-651).

Трудно поколебать М. Г. Эткинду и утвердившееся представление об эстетическом взаимовлиянии, взаимодополнении, взаимодействии, характерных для содружества — Головин — Мейерхольд. Из того, что самый факт их совместной работы был предопределен официальным положением художника (Мейерхольд «художника не выбирал» и был в императорских театрах всего лишь штатным режиссером, в то время как Головин — главным декоратором, что означало по тем временам — хозяином сцены[[651]](#endnote-652)), не вытекала, как кажется Эткинду, *творческая* зависимость режиссера от художника. Мейерхольд отнюдь не отбывал службу при Головине, стремясь убежать в студии. Кстати, двери в них для Головина закрыты не были. Правда, художник не оформил ни одного спектакля доктора Дапертутто, но это может быть объяснено любыми причинами, кроме творческих. Головин был в курсе всех мейерхольдовских экспериментов, делал костюмы для студии на Бородинской, по его эскизу была выполнена обложка журнала «Любовь к трем апельсинам». Сотрудничая с Головиным, Мейерхольд никогда не занимался «сознательным торможением» «присущей ему инерции новаторства»[[652]](#endnote-653). Художник стремился к новому не меньше режиссера — он первый протянул руку Мейерхольду.

Союз Мейерхольда с Головиным исторически неколебимый факт эпохи театрального традиционализма, повлекшего за собой стилизацию пышной зрелищности театра старинных эпох. Творческая {175} индивидуальность Головина, совпавшая с эстетическими требованиями времени, сыграла немалую роль в своеобразном культе декоративности, на десятилетие определившем внешность мейерхольдовского спектакля. Но Головин отнюдь не всегда понимал под декорацией «только сценическую живопись, хотя диапазон возможных решений уже в 1910‑е годы был довольно широк — от Гордона Крэга до А. А. Экстер и В. Е. Татлина»[[653]](#endnote-654). Конечно, Головин не собирался становиться Крэгом или Татлиным, да и не смог бы этого сделать, если бы даже захотел. Но привести свою художественную индивидуальность в соответствие с требованиями новой театральной методологии он пожелал вполне сознательно.

Связь между мейерхольдовским традиционализмом и последовавшим за ним конструктивизмом скрыта мощной декоративной завесой; но она существует. Традиционалистский период деятельности Мейерхольда был не топтанием на месте с целью закрепления мастерства, не вынужденной остановкой, отвлекшей режиссера с его главного пути, а развитием конструктивных основ его режиссуры. А «живописность» Головина стала не помехой, а новым, сложным условием работы, в которой архитектонический подход к оформлению действия оставался определяющим.

История творческих взаимоотношений Головина с Мейерхольдом не знает ни одного конфликта; художник не только с готовностью принимал все предложения режиссера, — он, видимо, потому и заключил с ним союз, что нуждался в театральной идее, т. е. конструктивном преломлении своей живописной стихии. Если тезис А. Онуфриевой о нерасчленимости «художественной и режиссерской сторон» девятнадцати спектаклей Головина — Мейерхольда излишне категоричен, то контраргумент М. Эткинда — «Головин как бы остановился на той стадии реформы декоративной структуры спектакля, с которой Мейерхольд начинает»[[654]](#endnote-655) — просто ошибочен. Концепция сценического действия и роли в нем художника сложилась у Мейерхольда до контакта с Головиным и на Головина несомненно повлияла.

А. И. Бассехес в статье о Головине 1945 года по понятным соображениям не упоминал имени Мейерхольда; но охарактеризованные им принципы оформления сценического действия могли сложиться только в контакте с Мейерхольдом. «Все богатство и разнообразие театральных картин Головина покоится на прочном основании простой и ясной планировки. Головин определяет пространство и архитектонику сценической среды в *полном соответствии с композицией спектакля*. Иногда он довольствуется только первым планом, в других случаях раскрывает сцену на всю глубину. Но каждый раз выбор приема подсказывается глубоким и {176} трезвым расчетом <…> Он один из первых “обыграл” пол сцены, придал ему рельеф, ввел новые “планировочные места”, но пользовался этим средством обогащения мизансцен очень осторожно и всегда оправданно.

Свободная, незатесненная сцена, минимум вещей, пратикаблей, строгое разграничение ее пространства на зрительные и игровые планы — вот те условия, в которых расцветает щедрая головинская красота. Так неожиданно Головин предстает перед нами *как логик, как мастер сценической архитектоники*»[[655]](#endnote-656) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Здесь все верно, кроме слова «неожиданно». Превращение театрального живописца Головина в мастера сценической архитектоники происходило под последовательным воздействием методологии Мейерхольда.

В содружестве с Головиным Мейерхольду удалось приблизиться к идеалу декоративного убранства трехмерного сценического пространства; художник, в свою очередь, приучился «мыслить не категориями живописи, а категориями театра, чувствовать театральный свет, сценические планы, связь театрального спектакля с зданием и т. д., и т. д.»[[656]](#endnote-657).

Хотя на императорской сцене Мейерхольд по-прежнему не мог заниматься подготовкой своего актера и разработкой основ актерского мастерства, он вместе с Головиным отнюдь не забывал о главном «лице» театра: режиссура Мейерхольда и сценография Головина были сознательно поставлены подножием для игры актера. Этой цели служил выдвинутый вперед просцениум, который Головин использовал почти во всех спектаклях. Действуя в интересах актера, Головин обычно уводил живопись в глубь сцены. Архитектонический подход, подсказанный Мейерхольдом, проявился прежде всего в том, что постоянным масштабом оформления Головина стало «живое тело человека». Человеку-актеру подчинялись на Александринской сцене и изготовляемые в мастерских театра по эскизам Головина предметы бутафории и реквизита. Игра актера с вещью, которую обычно считают следствием театрального конструктивизма, впервые развернулась в спектакле «Дон Жуан», и уже потом была продолжена на студийных подмостках и в учебных занятиях на Бородинской.

В то же время Головин еще до союза с Мейерхольдом сложился как *театральный* живописец. По глубокой мысли А. И. Бассехеса, «заслуга Головина в том, что он один из первых применил в театре палитру импрессионизма», «“*инсценировал*” светлое письмо новых живописцев»[[657]](#endnote-658) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Театральность живописи Головина — главное, что обеспечило прочность его союза с Мейерхольдом.

{177} Открытые в постановке «Балаганчика» А. А. Блока содержательные глубины театральности надолго предопределили поиски режиссером контакта сценической традиции с современностью. Отныне *театральность* ставится во главу угла методологии Мейерхольда.

Вся деятельность Мейерхольда предреволюционного десятилетия связана с углубленным вниманием к «театральным» эпохам мирового сценического искусства Хотя спектакли и студийные опыты режиссера, в отличие от многих других экспериментов традиционализма («Старинного театра», например), никогда не преследовали сугубо реставраторских задач, а строились на подчас очень остром, актуальном преломлении традиционных театральных структур, они, — несмотря на ряд достижений высшего художественного порядка, — остались бы достоянием только истории театра, если бы не одно важнейшее обстоятельство. Традиционалистские опыты Мейерхольда не ограничивались решением конкретных задач того или иного спектакля, а имели в большинстве случаев еще и общезначимый теоретический смысл, связанный с осознанием природы театрального искусства. Деятельность Мейерхольда в это время в очень большой степени была направлена на отыскание специфического художественного достоинства, присущего произведениям театрального искусства. Мейерхольд первым в русском театре стал трактовать «театральность» по аналогии с «живописностью», «музыкальностью», «скульптурностью», «архитектурностью» и т. д. Именно благодаря его аналитическому поиску это понятие стало эстетически полноправным.

Это подтвердил позднее Е. Б. Вахтангов. Его восторженные высказывания 1921 года о Мейерхольде («Думаю о Мейерхольде. Какой гениальный режиссер, самый большой из доселе бывших и существовавших» и многие другие в том же духе[[658]](#endnote-659)) не означали, на наш взгляд, разрыва с методологией Художественного театра, хотя «отход» в сторону Мейерхольда легко подтвердить постановочными решениями послереволюционных спектаклей Вахтангова и его многочисленными филиппиками в адрес МХАТ. Они свидетельствовали о более принципиальных вещах, а именно о том, что Мейерхольдом были открыты некоторые объективные закономерности сценического искусства, следование которым неизбежно для всех, чья воля и талант устремлены к постижению феномена театральности. «Сегодня перечел книгу Мейерхольда “О театре” и <…> обомлел. Те же мысли и слова [что и у Вахтангова. — *Г. Т*.], только прекрасно и понятно сказанные»[[659]](#endnote-660). Показательно, что постоянно повторяющиеся в записях 1921 года слова о гениальности Мейерхольда навеяны исключительно чтением его теоретических {178} трудов. Известно, что Вахтангов видел всего лишь один спектакль Мейерхольда — «Балаганчик» и «Незнакомку» в Тенишевском училище 1914 года. И тем не менее он справедливо утверждает: «Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление. <…> Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. <…> Все театры ближайшего будущего будут построены в основном так, как давно предчувствовал Мейерхольд»[[660]](#endnote-661).

Историческое значение заслуги Мейерхольда в обосновании феномена театральности велико еще и тем, что он, в отличие от русских режиссеров второго поколения, формировавшихся в эпоху традиционализма, не отрывал театральность от драматургии; борясь с «литературщиной», рассматривал современную и классическую драму как главный источник средств театральной выразительности (это также проницательно акцентировал Вахтангов — «у Мейерхольда поразительное чувство пьесы»[[661]](#endnote-662)). Для него театр мольеровской эпохи — это прежде всего сам Мольер, сценическая концепция, поэтика и структура его драматургии; театр эпохи Островского — Островский; театр русского романтизма — Лермонтов. Он, в отличие от многих, считал А. П. Чехова драматургом *театральным*. Здесь Мейерхольд оставался верен принципам родоначальника русской режиссуры, своего учителя К. С. Станиславского, несмотря на резко отрицательное отношение последнего к театральности, немало способствовавшее дискредитации этого понятия для одних и апологии у других.

Станиславский долго употреблял термин «театральность» исключительно в негативном смысле — как неправду, фальшь, набор штампов. Это имело исторически веские основания. Художественная программа МХТ формировалась в полемике со сценической рутиной, с исчерпавшей себя театральностью. Стремление к подлинности естественного хода жизни на сцене сделало для Станиславского театральность антиподом жизни и правды, синонимом искусственности и лжи. Станиславский не мог не осознавать, что ранний МХТ открыл новые средства сценической выразительности, но называть их новой театральностью категорически отказывался. В открытый бой с «театральностью» он вступил при постановке «Синей птицы».

Сказка М. Метерлинка предусматривала ряд феерических эффектов. Аргументируя отказ от их сценической реализации, Станиславский не только поставил знак равенства между театральностью и феерией, приравняв тем самым родовую специфику театрального искусства к одной из его жанровых разновидностей, но и вообще перечеркнул жанр феерии, как будто бы заведомо {179} предполагающий балаганную мишуру и «декорации с золотом». В черновом варианте известной «Речи труппе после прочтения “Синей птицы”» (1907) Станиславский писал: «Нас не удивишь ни огнем, ни дымом, ни цветами, растущими из пола и заслоняющими всю сцену, ни качающимися деревьями. Все эти избитые эффекты придают спектаклю театральность и тем отнимают у него серьезность». Негативное отношение к «детской феерии»[[662]](#endnote-663) (т. е., вероятно, к сказкам, которые ставились для детских утренников набившими руку «мастерами» фальшивых чудес) Станиславский распространил на самый жанр, хотя очевидно, что феерические эффекты могут и не быть «избитыми», а трюки и зрелищность вовсе не обязательно должны отнимать у спектакля «серьезность» и «большую мысль». (К примеру, феерическая природа сказок К. Гоцци только подчеркивает их поэтическую и трагическую сущность).

Из «Речи» Станиславского труппе ясно, что под театральностью он понимал «ремесленный шаблон», которого, естественно, следовало бояться «больше всего», ибо он, конечно, вполне был способен превратить «грезу поэта в обычную феерию». На намерение избегнуть «обычной» феерии, точно так же, как и шаблонной театральности, не освобождало Станиславского от задачи сценически претворить сказочную «грезу поэта», что и повлекло за собой открытие режиссером новых приемов театральности, в том числе и феерических. Ибо что же такое как не феерическая театральность — актер, освещенный «полным светом» и ходящий «на собственных ногах, хотя ни ног, ни туловища вплоть до груди не будет видно публике»? Как можно «избежать театральности», используя «неожиданность и в декорациях и во всех сценических трюках»[[663]](#endnote-664)? Что такое открытый Станиславским на репетициях «Синей птицы» «черный бархат», — позволяющий «появляться или пропадать» лицам и фигурам актеров, «безболезненно ампутировать» им «руки и ноги, скрывать туловище, отрубать голову» — как не оригинальнейший прием откровенной театральности? Что такое подсказанный Станиславским В. Е. Егорову принцип оформления «Синей птицы» в духе детского рисунка, как не новый театральный прием?

Не случайно, публикуя «Речь» в 1914 году[[664]](#endnote-665), т. е. в эпоху наивысшего расцвета «театрального» театра, Станиславский исключил из нее первоначальную филиппику против театральности («Самым злым врагом театра стала театральность. <…> Долой театральность» и т. д.), а в «Моей жизни в искусстве» (1926), рассказывая об этом периоде своей деятельности, внес и необходимые теоретические коррективы: «Изверившись в постановочных театральных средствах и объявив войну *плохой* театральности, я обратился *к хорошей* {180} условности, надеясь, что она заменит собой *дурную*, ненавистную мне. Другими словами, нужны были новые принципы постановки для следующих наших театральных работ»[[665]](#endnote-666) [курсив мой. *— Г. Т*.]. Здесь же Станиславский заменил термин «театральность» адекватным понята ем «сценичность» с сугубо положительным знаком. «Хорошая театральная условность — та же *сценичность* в самом лучшем смысле слова Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю. Главная помощь должна заключаться прежде всего в достижении основной цели творчества»[[666]](#endnote-667).

В отличие, от Станиславского, Мейерхольд никогда не считал нужным сопровождать понятие «театральность» оценочными эпитетами, что было вызвано его пристальным вниманием к специфическому языку театра, убежденностью, что театральное время и пространство, сценическое действие, особенности актерской игры подчиняются иным законам, нежели реальное время и пространство, а человек на сцене действует по-другому, чем в жизни. В отличие от Станиславского, он искал не сходства театра с жизненными процессами, а отличия от них, присущих именно этому искусству способов и приемов претворения действительности. Подобное понимание театральности методологически сближало Мейерхольда с теми аналитическими поисками, которые велись в то время во всех: видах новейшего искусства. Мейерхольду были чужды и постоянно обуревавший Станиславского страх впасть в театральный штамп, и боязнь каботинства и ремесленничества. Титул Мастера, закрепленный им за собой в студийный период, заключал в себе многое, но, может быть, прежде всего, постоянное внимание к проблемам сценического ремесла, владение которым Мейерхольд никогда не считал зазорным, ценил очень высоко даже в тех случаях, когда качество этого ремесла казалось ему устаревшим, а своеобразие не отвечало его эстетическим представлениям.

А. К. Гладков вспоминал, как однажды (в 1930‑е годы) к Мейерхольду явился последний трагик-гастролер Н. П. Россов, ходивший по Москве горделивой походкой в толстовке и сандалиях на босу ногу. По мнению молодого сотрудника ГосТИМа, гость Мейерхольда был «абсолютно архаической фигурой», а его явление означало примерно то же, «как если бы шаман из племени нгу‑нгу решил нанести визит Альберту Эйнштейну». «О чем они могли говорить друг с другом, — размышлял пораженный Гладков, — последний из Несчастливцевых и наисовременнейший режиссер, друг Шостаковича и Пикассо»? Изумление Гладкова стократ возросло, когда по окончании визита Россова Мейерхольд «без всяких оговорок» ответил утвердительно на каверзный вопрос секретаря «был ли Ростов хорошим актером»[[667]](#endnote-668). Разумеется, говорили они о {181} Театре. Ясно и то, что у Шостаковича и Пикассо были свои, не менее прочные «связи» с шаманством племени нгу‑нгу.

У Мейерхольда острый интерес к секретам мастерства, к механизму образования театральных традиций, в том числе стереотипов и штампов, сохранялся постоянно. Он стремился извлечь из всего этого как бы «корень» театральности, чтобы каждый раз заново пускать его в новый оборот. Известные театральные приемы часто приобретали в спектаклях Мейерхольда особо острое, ошеломляющее, парадоксальное звучание именно благодаря своей известности. Неожиданность взгляда на привычное, составляющая закон настоящего искусства, в театре срабатывает тогда, когда режиссер знает и учитывает, что привычно для зрителя. Отсюда возникла убежденность Мейерхольда, что парадоксальность гротеска заложена в природе театрального искусства, что он — аналог театральности.

В брошюре 1922 года «Амплуа актера», написанной совместно с В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым, Мейерхольд утверждал, что «театр, являясь внеприродной комбинацией естественных, временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска»[[668]](#endnote-669). Стремление Мейерхольда «распространить» гротеск на специфику театра вообще — очень характерно, ибо в этом стремлении особенно очевиден аналитический пафос, сопровождавший конкретные эксперименты режиссера. Их теоретическое обоснование неизменно выводило Мейерхольда к постановке общих проблем театральной теории.

Так, в статье «Балаган» (1912), обобщающей эстетическую платформу Мейерхольда эпохи традиционализма, теория гротеска, с одной стороны, связана с современным преломлением романтической иронии Тика и Гофмана («нечто знакомо чуждое», «фантастическое в игре собственной своеобразностью», «демоническое в глубочайшей иронии», «стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям»[[669]](#endnote-670)), а с другой — почти дословно совпадает с наиболее содержательными дефинициями гротеска в современной эстетике («гротеск не знает *только* низкого или *только* высокого»; «гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и *играя одною* *лишь* *своею своеобразностью*»; «основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»[[670]](#endnote-671) и т. д.)[[671]](#endnote-672). Характерна для «Балагана» и тенденция поставить знак равенства между {182} гротеском и театральностью, приведшая к категорической формуле «основного свойства театра» в брошюре «Амплуа актера».

Путь Мейерхольда от стилизации (символистский театр) к гротеску (традиционализм) это не только исторически обусловленная смена театральных одежд, но неуклонное проникновение к «ядру» театральности. Ибо, по убеждению Мейерхольда времен «Балагана», символистская стилизация неизбежно схематизировала реальность, обедняла ее, «сводя богатство эмпирии к типически единому», в то время как гротеск — «метод строго синтетический», «без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (“в условном неправдоподобии”, конечно), всю полноту жизни»[[672]](#endnote-673). В связи с последовательным движением режиссера к ядру театральности декоративность стилизованного оформления, характерная для ряда его символистских опытов, превращается теперь из *живописной* в *театральную*, т. е. в функциональную.

Здесь показателен пример Н. Н. Сапунова. Если в оформлении «Гедды Габлер» художник целиком оставался в рамках живописной методологии, то живописная яркость «Шарфа Коломбины» была театрального происхождения. «Декоративный принцип, — писал М. М. Бонч-Томашевский, сравнивая спектакль Мейерхольда с постановкой Таирова в Свободном театре, — был проникнут духом примитивности и яркости. Бледный Пьеро тосковал на громадной, пунцово-красной подушке, небрежно брошенной на возвышение под старыми курантами. <…> На фоне яркой, искусно-грубой “комедии масок”, сквозь плащ ненатуральных придуманных жестов и фантастических костюмов, с поразительным блеском выступила основная трагедия; на фоне смешного так страшно было неизбежное»[[673]](#endnote-674).

Театральность проявляется теперь во всех компонентах мейерхольдовского спектакля: в трактовке драматургического текста, композиции действия, принципах актерской игры и оформления. Не случайно А. А. Блок, относившийся в то время к Мейерхольду весьма скептически, а к театральности, которая, по его мнению, и замкнула режиссера на решение своих самоцельных задач — крайне отрицательно, был так поражен спектаклем «Виновны-невиновны», посвященным памяти А. Стриндберга (1912 год, Териоки, художник Ю. М. Бонди). Оказалось, что театральность вовсе не помеха проникновению в мощные духовные пласты драмы, что именно с ее помощью в современном яснее означилось вечное. «Впервые услышав этот язык [Стриндберга. — *Г. Т*.] со сцены, — писал поэт матери, — я поразился: простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молний на очень черной туче». {183} Признавая театральный язык спектакля адекватным авторскому («в те годы Стриндберг говорил исключительно языком молний»[[674]](#endnote-675)), ошеломленный Блок был не в силах поверить, что Мейерхольд, чья постановка «Дон Жуана» ему «страшно не понравилась»[[675]](#endnote-676), способен понять «молнию воли» Стриндберга. И тем не менее он констатирует: «Режиссер (Мейерхольд) и декораторы (с помощью режиссера), по-видимому, это если не поняли, то почувствовали, и поэтому — все восемь картин на сцене, не ярко освещенной, задний фон — сине-черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появится на нем красное пятно; все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное; то битая морда сыщика или комиссара; то красное манто кокотки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди; вдруг среди кафе, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты софокловой трагедии; полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии.

Ничего, кроме сине-черного и красного. Таковы Софокл и Стриндберг»[[676]](#endnote-677).

В этом описании спектакля показательно не только вышеуказанное обстоятельство, но и поразительное по глубине проникновение Блока в суть мейерхольдовской театральности, — поэт зримо передает гротеск спектакля, синтезирующий современную лексику, близкую экспрессионизму, с контурами классической трагедии; яркость со строгостью; изощренную выразительность (декоративность) детали с простотой (функциональностью) общей архитектоники действия.

Теория и практика Мейерхольда предлагала формирующейся театроведческой науке ее предмет — театральность, аналогично тому, как Р. Якобсон считал предметом поэтики не литературу, а «литературность», под которой понималось «превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается»[[677]](#endnote-678).

Такой взгляд на задачи науки, изучающей литературу «сквозь призму языка», отнюдь не исключал возможности ее исследования «с фактической, психологической или психоаналитической, а также социологической стороны». Но «всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед нами — *поэтическая* ткань *поэтического* текста»[[678]](#endnote-679), т. е. не забывать о доминантной функции, подчиняющей весь остальной состав произведения, провоцирующий возможную многосторонность аналитических подходов. Вслед за Р. Якобсоном, мы могли бы повторить, {184} не страшась, как и он, тавтологии («тавтологичность в данном случае необходима для вящей убедительности»[[679]](#endnote-680)), что предмет теории театра — *театральная* ткань *театрального* текста Со всей очевидностью это было обнаружено именно Мейерхольдом.

Центром теоретических исканий Мейерхольда перед Октябрем стала студия на Бородинской (1913 – 1917).

Как точно заметил Ю. М. Красовский, «студийная педагогика Мейерхольда была сугубо направленной: он учил не для того, чтобы научить, а чтобы воспитать *деятелей будущего Народного театра*»[[680]](#endnote-681) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Целевая установка Студии на Бородинской заметно отличалась от задач актерской школы в привычном понимании. Б. В. Алперс вообще считал, что «студия меньше всего была актерской школой», ибо «за единичным исключением[[681]](#endnote-682) она не дала театру сколько-нибудь значительных актеров»[[682]](#endnote-683). Не следует, однако, забывать, что актерский состав студии не исчерпывался группой любителей, на досуге приобретавших навыки актерского мастерства. В работе студии самое активное участие принимали Л. Д. Блок (Басаргина), В. П. Веригина, К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, А. Г. Крамов, А. А. Мгебров, В. В. Чекан и другие актеры, прошедшие с Мейерхольдом весь путь студийных исканий. Кроме того, постоянными участниками занятий были молодые актеры Александринского театра — Л. С. Вивьен, А. П. Есипович, Н. Т. Коваленская, П. И. Пешков, Н. С. Рашевская, Е. П. Студенцов, Е. И. Тиме. Так что студия на Бородинской дала будущему советскому театру отнюдь не одну А. И. Кулябко-Корецкую. К тому же многие из названных актеров в свою очередь стали впоследствии высокопрофессиональными преподавателями актерского мастерства — с именем Л. С. Вивьена, например, связана целая эпоха советской театральной педагогики.

Другое дело, что студия на Бородинской не была актерской школой в том теоретически ясном Мейерхольду плане, согласно которому правильно поставленная школа должна перерастать в театр. Понимая невозможность создания *своего* театра, Мейерхольд вполне сознательно работал на Театр будущего, приближение которого он ощущал очень остро. Этим объясняется методико-теоретический характер деятельности студии, создававшейся как лаборатория и методический центр, как своеобразный научно-исследовательский отдел по изучению актерской технологии и теории театра. Исторически выяснилось, что студия на Бородинской, так же как и возникшие сразу после Октября (1918) Школа актерского мастерства (ШАМ) и Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп) были преддверием собственно {185} школы мейерхольдовского актера (ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГИТИС), которая и легла в основание его театра.

Теоретическая направленность студийных работ привела к тому, что на Бородинской в незапланированном порядке родилась «целая режиссерская школа»[[683]](#endnote-684). Из студии, писал Алперс, «вышел ряд режиссеров, с успехом работавших и работающих сейчас в профессиональном театре: В. Н. Соловьев (один из руководителей студии по классу комедии дель арте), А. Л. Грипич, С. Э. Радлов, В. И. Инкижинов, К. К. Тверской, Ю. М. Бонди, А. М. Смирнов, Г. Ф. Энритон и другие»[[684]](#endnote-685). К этому можно было бы добавить, что из нее вышел сам Б. В. Алперс. Студия на Бородинской положила начало ленинградской школе советского театроведения. Ее характерной особенностью был специфически *театральный* заквас. Не случайно и В. Н. Соловьев, и С. Э. Радлов, а позднее — К. Н. Державин, А. И. Пиотровский — представляли собой совершенно необычный, сугубо ленинградский тип режиссера-театроведа.

Особенно показателен феномен В. Н. Соловьева, объединившего в своем лице педагога, драматурга, театроведа, режиссера. Причем это были не просто разные сферы деятельности творчески одаренного человека. Именно в студии на Бородинской Соловьев сложился как синтетическая театральная личность. Обучая студийцев, он был для них зримым образцом *деятеля* будущего Народного театра.

Цикл статей В. Н. Соловьева «К истории сценической техники commedia dell’arte», печатавшийся в журнале «Любовь к трем апельсинам», родился в результате его авторской (реконструкция сценариев комедии масок) и режиссерско-педагогической работы и имел отнюдь не узко методический интерес. По мнению специалистов (А. А. Гвоздева, С. С. Мокульского), статьи Соловьева явились «в свое время подлинно новым словом в области изучения этого почти неисследованного до него русскими учеными театрального жанра»[[685]](#endnote-686). Эти статьи не только предшествовали по времени известному труду К. М. Миклашевского[[686]](#endnote-687), также причастного к делам студии, но и значительно на него повлияли. Показательно, что, очерчивая круг театроведческих интересов уже завершавшего свой творческий путь В. Н. Соловьева (умер в 1941 году), С. С. Мокульский по существу обозначает аспекты теоретико-лабораторных занятий студии на Бородинской. «В своих театроведческих работах, — писал Мокульский, — В. Н. Соловьев интересовался всегда в первую очередь вопросами изучения сценических стилей и жанров, главным образом тех из них, которые сравнительно мало связаны с литературой и тяготеют к различным формам синтетического театрального зрелища. Он является одним из лучших у {186} нас знатоков оперно-балетного театра, мелодрамы, водевиля, пантомимы, оперетты, комедии масок, старинной интермедии и др. видов народно-комических действ. Кроме того, он является крупным специалистом в области театрально-декорационного искусства»[[687]](#endnote-688). Таким был Вольмар Люсциниус — правая рука доктора Дапертутто.

Не менее показательна для студии на Бородинской фигура другого ближайшего сотрудника Мейерхольда — М. Ф. Гнесина, впоследствии крупнейшего советского музыкального педагога и известного композитора. С 1908 года он принимал участие во всех экспериментах Мейерхольда, разрабатывая систему музыкального чтения в драме, принципиально отличную от модной тогда мелодекламации[[688]](#endnote-689). Музыкальное чтение по системе Гнесина строилось не «под музыку», а на музыке, — т. е. он практиковал нотную запись мелодики и ритмики текста, строго зависимую от его эмоционально-смыслового содержания.

Сам Мейерхольд вел на Бородинской класс «техники сценических движений», объединяя в действенный комплекс эксперименты В. Н. Соловьева, общий смысл которых можно было бы определить формулой — актер в сценическом пространстве, и опыты М. Ф. Гнесина — актер в сценическом времени. В студии на Бородинской Мейерхольд разрабатывал и экспериментально проверял методологию актерской игры, которая позднее, в период конструктивизма, получила название «биомеханики».

Задолго до того, как конструктивизм предложил Мейерхольду вместо обычного оформления «аппарат для игры актера», он учил студийцев «применяться» к сценической площадке, разрабатывая технологию движения в круге, квадрате, прямоугольнике, в закрытом помещении или на воздухе. Он уже тогда понимал направленное действенной задачей движение актера как всплеск к творческой жизни образа, протекающей в форме организованного рисунка. Принципы сценической техники комедии дель арте, приемы японского и китайского театра изучались в студии на Бородинской отнюдь не самоцельно. Мейерхольд «переплавлял» старинную театральную технику в новейшую конструктивную методологию. По свидетельству А. Л. Грипича, «приносимые из класса В. Н. Соловьева знания о сценических законах, мизансценах, приемах игры» на занятиях Мейерхольда использовались «вне рамок commedia dell’arte», как основа «современного актерского мастерства»[[689]](#endnote-690). В позднейший курс биомеханики вошло большинство этюдов, созданных в классе Мейерхольда на Бородинской.

Особенно нагляден «конструктивистский» прицел студии в курсе «вещественных элементов театрального представления», который {187} вели и В. Н. Соловьев, и Ю. М. Бонди, и сам Мейерхольд. Смысл этих занятий можно свести к метафорической формуле Мастера, записанной А. К. Гладковым уже в 1930‑е годы, — «предмет в руке — это продолжение руки»[[690]](#endnote-691). К каждому этюду по технике сценических движений Мейерхольд предлагал ряд «предметов»[[691]](#endnote-692). Точно так же поступал и Соловьев, сопровождавший все свои сценарии перечнем «театральных приборов»[[692]](#endnote-693). Вне действенной задачи этюда эти «предметы» или «приборы» могут показаться просто шаблонным набором театральных аксессуаров — «красный плащ», «шляпа», «тамбурин», «цветок» и т. д. Но не случайно они помогали В. Н. Соловьеву «развертывать» действие несохранившихся сценариев комедии дель арте. «Часто, — комментировал он позднее, — в некоторых сборниках сценариев мы имеем только название пьес и очень краткие списки театральных предметов. <…> Примерный и очень распространенный список предметов: два цветка, две шпаги, две лестницы, две палки. Что же означают эти вещи при сценическом развертывании? Два цветка — две любовницы, две шпаги — два любовника, две лестницы — двое zanni, которые приносят эти лестницы с целью соединения любящих сердец, и две палки — двое стариков, разгоняющих любовников и жестоко наказывающих слуг»[[693]](#endnote-694).

Из двух назначений «вещи» в театре — действенного и статического (декоративного, обстановочного) — в студии на Бородинской, как потом и в ТИМе во времена конструктивизма, всегда выбиралось — действенное, динамическое, а не иллюстрирующее и разъясняющее. Из двух типов театральной веши — бутафории и реквизита — всегда предпочитался реквизит. Подлинность вещи учила студийцев действенной целесообразности сценического движения. Цирковые упражнения и спортивный тренаж («спорт для всех необходим»[[694]](#endnote-695)) вводились не просто для поддержания физической формы актера — они были призваны воспитывать в нем иммунитет к лишенной целевой установки орнаментальной «красоте» движения. В итальянской комедии масок, испанском и восточном театре студию на Бородинской привлекала не театральная атрибутика, не «театральщина», а театральность, т. е. действенная функциональность. Не случайно ленинградские театроведы, близкие студии и вообще экспериментам Мейерхольда, всегда предпочитали «ярмарочные подмостки» «сценической коробке»[[695]](#endnote-696).

«Допустим, — писал А. А. Гвоздев, — актеру нужно изобразить одну из тех “сцен ночи”, которые так часто встречаются в старинном театре. В одном случае при игре на сцене коробке, осветитель погасит по данному знаку свет и создаст, затемняя сцену, иллюзию ночи (помимо и независимо от индивидуального умения {188} данного актера), пользуясь техническим оборудованием “иллюзионной” сцены. В другом случае, при игре на ярмарочных подмостках, все задания создать “сцену ночи” целиком возлагаются на актера. От его техники, от присущего ему, как профессионалу, мастерства, зависит успех или неуспех данной сцены — сумеет или не сумеет он создать “ночь” своим голосом, движением, игрой с партнером или вещами — вопреки солнечным лучам, падающим на него сверху, от коих ни актер, ни его зрители не ограждены крышей или навесом»[[696]](#endnote-697). А. А. Гвоздев приводит также очень любопытный пример с ремаркой к одной из комедий Лопе де Веги: «Входит Дон Фернандо с плащом и щитом, *словно* *ночью*». По мнению Гвоздева, ремарка может быть понята правильно лишь при учете заключенного в ней действенного задания актеру. И, правда, если «плащ и щит» только сословная атрибутика героя (обычный литературный подход к испанской комедии), то при чем тут «словно ночью»? «Вероятнее, — считал Гвоздев, — театральное истолкование: плащ и шпага определяют игру актера, строящего “сцены ночи”»[[697]](#endnote-698).

В студии на Бородинской экспериментально изучались такие аспекты «игры вещей в театре», как зависимость актерской техники от материала вещи, как связь характера сценической вещи со структурой и жанром драмы, как способность одних и тех же вещей создавать совершенно различную действенную и стилистическую композицию, влияя тем самым на способ актерской игры.

Меньше всего здесь было «старческой любви к реставрации»[[698]](#endnote-699). Не случайно в период конструктивизма Мейерхольд с легкостью преломил старинную театральную традицию «игры с вещью» в коллажной методологии новейшей живописи, представив на сцене монтаж реальных вещей, ставший его сценографическим открытием. По мнению современного французского искусствоведа, появившиеся еще в 1912 году коллажи Пикассо и Брака «оказали сокрушительное воздействие международного значения» — «художник отныне становился монтажером»[[699]](#endnote-700). В том же году Марсель Дюшан «изобретает» первый «ready-made» (готовое изделие), а именно ставит на табурет велосипедное колесо, объявляя его «передвижной скульптурой»[[700]](#endnote-701). Эпатажный характер «изобретения» колеса очевиден, но и концептуальный — тоже: «продукт цивилизации», установленный рядом с привычными произведениями искусства, неожиданно вызывал сомнение в их ценности.

В это же время доктор Дапертутто вместе с Вольмаром Люсциниусом и художником Юрием Бонди пишут сценарий, который под обложкой журнала «Любовь к трем апельсинам» выглядит в высшей степени странным и неожиданным. Речь идет об «Огне»[[701]](#endnote-702), {189} где традиционная театральная интрига неуклюже вклинивается в новейшую структуру экспрессионистской драмы (поэпизодное строение действия с эпическими заголовками картин), где пышный театральный апофеоз соседствует с «железными архипелагами» — коллажем настоящих вещей военного обихода «автомобилей, пулеметов, телефонов, мотоциклов». Описательные ремарки «Огня» были настолько непохожи на тогдашнюю драму, что А. В. Февральский выдвинул оригинальную гипотезу о том, что «Огонь» — один из первых киносценариев. По его мнению, многое в «Огне» «трудно представить на сцене театра, тем более тогдашнего»[[702]](#endnote-703). Однако эта гипотеза не убеждает и не только потому, что это «многое» не менее трудно представить и на экране тогдашнего кино. Нам ближе концепция Н. Д. Волкова, находившего в сценарии предвосхищение «будущего мейерхольдовского конструктивизма московского периода»[[703]](#endnote-704). И действительно, только в театре использование «настоящих вещей» может приобрести образный смысл. В кино «железные архипелаги» равны самим себе, несут изобразительную нагрузку, не вызывая образного «чувства» подлинности, сообщенного театру конструктивизмом. Мейерхольд в 1914 году уже превосходно ощущал принципиальное различие театра и кино; не случайно в занятиях на Бородинской он сопоставляет «пантомиму кинематографа и пантомиму студии»[[704]](#endnote-705). Мейерхольд много и специально занимался кино, но он достаточно рано осознал, что кинематографичность, подобно театральности, легко ассимилирующая и живописность, и литературность, и музыкальность, чем дальше, тем больше становится антиподом театральности. Сохранилось интересное воспоминание В. Е. Татлина о причине его размолвки с Мейерхольдом на съемках 1916 года: «Вещь эта [роман Ф. Сологуба “Навьи чары”. — *Г. Т*.], — говорил художник корреспонденту газеты “Советское искусство” в 1934 году, — мрачная и насквозь мистическая, была даже тогда глубоко чужда мне. Результаты такого моего отношения к материалу не замедлили сказаться. Мейерхольд просил сделать для постановки мистическое “странное дерево”. По-видимому, он имел в виду громадное дерево, разросшееся вширь, с невероятными ветвями и корнями, торчащими из земли. Но “странное дерево” я трактовал по-своему и построил огромную корабельную мачту со всеми подобающими морскими атрибутами-снастями и наблюдательными вышками. Карабкайся по мачтам, то есть, по дереву, играй на здоровье. Но Мейерхольд, увидев дерево-мачту, пришел в ужас»[[705]](#endnote-706). Воспоминание о «мистических» склонностях Мейерхольда звучало не ко времени, тем более, что вопрос, отчего именно «пришел в ужас» Мейерхольд, Татлин оставил открытым. Попытаться ответить {190} на него для нас важно потому, что, судя по описанию, художник предложил Мейерхольду конструктивистское решение в подлинном смысле слова, а режиссер, впервые столкнувшись с таким подходом к оформлению, по каким-то мотивам его отверг.

Интонация Татлина, намекающая на осторожную «старорежимность» Мейерхольда, должна быть отвергнута с порога Никакие страхи, понятные в положении режиссера императорских театров, не могли остановить жгучего интереса Мейерхольда к новому. Сам факт сотрудничества с Татлиным подтверждает это лучше всего остального. Представить себе Мейерхольда, пришедшего «в ужас» от смелости художника, очень нелегко.

Гораздо легче представить другое: «корабельная мачта» вместо «странного дерева» противоречила не только «мистическому» роману Ф. Сологуба (что для художника было безразлично, а для режиссера нет), — она противоречила изобразительной специфике кино, сферой которого, по авторитетному мнению С. М. Эйзенштейна, является «неумолимая предметность»[[706]](#endnote-707). Мейерхольд, вероятно, тогда еще не подозревал, что в театре на такой мачте можно «играть на здоровье», как раз актерской игрой и придавая ее условной беспредметности необходимый по ходу действия предметный и образный смысл. Но он чувствовал неуместность «архитектонического» подхода в кино.

Актер в кино не может обыгрывать изобразительный ряд, так как сам является его зафиксированной на пленке частью, вписывается, врисовывается в кадр. Предмет, «поставленный перед объективом, — писал Эйзенштейн, — надо понимать широко. Это отнюдь не только вещи, но в равной мере и предметы страсти (люди, натурщики, артисты), постройки, пейзажи или небеса в перистых или иных облаках»[[707]](#endnote-708). «Безусловность» киноязыка превратила бы корабельную мачту в тождество себе самой, а актеров, карабкающихся по ней, — в «моряков». Конечно, чем более кино становилось искусством, тем интенсивнее проявлялась *образность* его изобразительной природы. «*Предметно и композиционно* я стараюсь, — говорил Эйзенштейн, — никогда не ограничивать кадры *видимостью* того, что попадает на экран. Предмет должен быть *выбран* так, *повернут* таким образом и размещен в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изображения родить комплекс ассоциаций, вторящих эмоционально смысловой нагрузке куска»[[708]](#endnote-709). Эйзенштейн мог отснять «странное дерево» с расчетом на какие угодно ассоциативные связи, в том числе, если это необходимо, и как «корабельную мачту». Но не игра актеров придала бы дереву эффект «мачты», а изобразительное {191} решение кадров и монтаж. Метафора в кино образуется монтажом зафиксированных изображений. В театре — она рождается в непосредственном действии актера.

В заметках о Мейерхольде и его методологии С. М. Эйзенштейн писал, что в театре (в отличие от кино) в принципе невозможно абстрагировать метод, отделить его от *исполнения*. «Театр — это не режиссер. Режиссер — это кино. Театр же — прежде всего актер»[[709]](#endnote-710). С этим трудно не согласиться, и в этом, на наш взгляд, следует искать главную причину того, что теория стократ более молодого, чем театр, искусства — кино продвинулась на сегодняшний день значительно дальше и глубже, чем теория театра Оставаясь, по мысли Эйзенштейна, «методологической сокровищницей» для Метода, которым овладевает кино, театр, даже такой аналитически направленный, как театр Мейерхольда, способен лишь к выработке «замечательнейшей *методики*»[[710]](#endnote-711) [курсив мой. — *Г. Т*.].

Конечно, теория театра есть история «замечательнейших методик» «насквозь интуитивного» актерского творчества; индивидуальное преломление внутри исторически складывающейся театральной системы селекционно отобранных веками актерской практики подходов и приемов. В театральном искусстве не заложено тенденции к Единому Методу, но именно поэтому оно не может быть преодолено и превзойдено киноискусством, универсальная всеобщность методологии которого сделает со временем, по мысли Эйзенштейна, театр «не нужным»[[711]](#endnote-712). Мрачность эйзенштейновского прогноза нетрудно опровергнуть, вдумавшись в существо того самого «исполнения», которое, с точки зрения кинорежиссера, преграждает сцене путь к Методу.

Исполнение как таковое (т. е. не исполнение «чего-то», не просто та или иная трактовка драматургического текста роли) является содержанием искусства театрального актера. Исполнение или игра — длящийся в сценическом времени и протекающий в театральном пространстве непосредственный и прямой творческий акт есть в строго эстетическом смысле *произведение* актера, аналогичное произведениям творцов других искусств, но, в отличие от них, приобретающее *предметные* контуры только в ходе конкретного спектакля. Показательно, что из всех способов «материального» закрепления дематериализующейся с окончанием спектакля игры самой неадекватной природе актерского творчества является видеозапись, ибо она намертво закрепляет то, что закреплению противится сущностно. Более традиционные способы фиксации актерского исполнения — критика, мемуары и даже фотография (она, в отличие от видеозаписи не создает иллюзии адекватности фиксируемого *движения*, преднамеренно запечатлевая {192} его остановку) лучше соответствуют живому действию как раз своей субъективностью, т. е. наличием сопереживательной, оценочной и т. д. реакции, от которой неотторжим каждый раз заново творимый актерский акт. Относясь к категории «действий», т. е. будучи не статичной «вещью», а кинетическим процессом, актерское искусство с помощью конструктивизма могло постичь свою «самость».

Издавна убежденный в том, что творчество актера «имеет задачу более значительную, чем знакомить зрителя с замыслом режиссера», что оно может только тогда заразить зрителя, когда, претворив в себе «и автора, и режиссера», сумеет *сказать* «себя со сцены»[[712]](#endnote-713), Мейерхольд во времена Курмасцепа (1918) четко мотивировал ведущее место актера в спектакле уникальной природой его творчества. «Актер это самый значительный элемент спектакля. Притом это единственный элемент, который от спектакля до спектакля эволюционирует в театре. Ибо он постоянно, от одного спектакля до другого, *изменяет свою работу, сочиняет ее вновь*»[[713]](#endnote-714) [курсив мой. — *Г. Т*.].

Сказанное позволяет понять, почему конструктивизм прижился в театре, а не в кино. Строительное начало конструктивизма, отвечающее способности творческого преображения предметного мира, издревле свойственного актерской игре, чуждо изобразительной природе кинематографа. Если в театре *конструктивистская* установка превращалась в беспредметную *декорацию* именно в тех случаях, когда не учитывалась природа сценического действия, то в кино она заведомо была мертвым грузом, «беспредметным» предметом. Более того. Сама беспредметность конструктивизма парадоксальным образом соответствовала театру, единственным «предметом» которого является действующий человек. Он один безусловен в условной сценической среде, условной всегда — независимо от типологии и стилистики сценического оформления. Конструктивизм обнажает феномен драматического театра.

Мейерхольд до Октября, конечно, не знал о «подарке», который приготовит ему конструктивизм. Но становление его театральной методологии вело к *освобождению* актера. А. В. Смирнова-Искандер вспоминает, как на просмотре «Великодушного рогоносца» ей казалось, что она видит «что-то хорошо знакомое», а именно — зримую реализацию слов Мастера, сказанных в последний год существования студии: «Вот как хорошо, что нет декораций. А надо бы попробовать совсем обнажить стены театра. Все, все убрать! Тогда актер сможет до конца показать себя в своем мастерстве. {193} А зритель воображением будет дополнять происходящее на сцене и сам определять место действия. Вот какой эксперимент необходим»[[714]](#endnote-715).

### 6. Конструктивизм и биомеханика

Любовь Попова пришла в театр Мейерхольда как правоверная «производственница». Кровная причастность к концепции «производственничества» связывала ее с кардинально преобразившейся после завершения гражданской войны революционной современностью. Попова входила в группу художников ИНХУКа (Московский институт художественной культуры), которые в ноябре 1921 года объявили о своем намерении уйти в производство. Эта группа из 25 человек декларировала бесцельность станкового искусства в условиях сегодняшнего дня. Появление Л. С. Поповой меньше, чем через год, в театре, среди «пыли кулис» вызвало протест ее коллег по «производственничеству» — Попову привлекли к товарищескому суду. Однако, как явствует из доклада «О вещественном оформлении “Рогоносца”», прочитанного Поповой на дискуссии в ИНХУКе, спустя два дня после премьеры, 27 апреля 1922 года, художница, придя в театр, отнюдь не собиралась отказаться от принципов, декларируемых группой, рассматривая самый театр как производство. Она стремилась перевести театральное оформление «из плана эстетического в план производственный», а театральное действие оборудовать «вещественными элементами».

Единственным критерием при этом, утверждалось в тезисах доклада, «должна служить утилитарная Приспособленность, а отнюдь не разрешение каких бы то ни было формально-эстетических проблем, как-то разрешение цвета или объема, или организация театрального пространства и т. п.»

Второй задачей своего оформления Попова ставила кинетическую согласованность вещественных элементов с действием, которое понималось ею как протекающая на глаза у зрителя *работа*. Для этой цели в сценическую партитуру были введены «движения дверей, окна, вращения колес, которые своим движением и скоростями должны были подчеркивать и поднимать кинетический смысл каждого момента действия».

И, наконец, «вопрос третий — это вопрос о прозодежде». Отказываясь от «исторического, национального, психологического или бытового костюма», Попова хотела и здесь дать «общий принцип прозодежды работы актера в разрезе, необходимом для современного момента его профессионального амплуа»[[715]](#endnote-716).

{194} Как видим, Попова не собиралась ни на йоту отступать от принципов производственничества, хотя в последнем тезисе очевидна и согласованность ее действий с заданиями Мейерхольда, который в том же 1922 году выпускает уже упоминавшуюся брошюру «Амплуа актера». Однако каждый из тезисов доклада сопровожден авторской оговоркой, что осуществить заявленное полностью не удалось.

Сценическое действие не выглядело протекающим рабочим процессом; мешало, считает Попова, «то условие эстетического порядка», что оно имело «фасовый, зрительный характер». Думается, что причина была не в этом. Если бы спектакль и удалось освободить от «фасового» показа, обусловленного коробкой сцены, то избавить его от эстетического эффекта — вряд ли; и во внесценической обстановке всякий *показ* предполагает эффект зрелищного восприятия.

Активно-кинетическую согласованность вещественного оформления с действием удалось осуществить «лишь в кустарной форме за отсутствием необходимых технических средств». А в прозодежде не были в полной мере выработаны «классификации или типизации основных современных производственных моментов современной актерской профессии». Но главное, что помешало Поповой осуществить в «Великодушном рогоносце» программу театра-производства, была, по ее самокритичному признанию, трудность «сразу отрешиться от застарелых эстетических навыков и критериев»[[716]](#endnote-717).

Иными словами, Попову «судили» не зря. Ее коллеги по конструктивизму считали своим долгом помогать Мейерхольду в его борьбе со старым искусством, но только в целях создания единого фронта такой борьбы. Так, опубликовав протест против закрытия Театра РСФСР I, 1‑я рабочая группа конструктивистов не преминула уточнить ракурс и меру приятия мейерхольдовского творчества: «Объявив непримиримую войну искусству вообще, конструктивисты никогда не пленялись постановками Мейерхольда <…>, так как понимали, что вся его работа строилась, с одной стороны, на реставрации отдельных мест театральной культуры прошлого, с другой — по эклектическому признаку современной эстетики. Заслуга же товарища Мейерхольда заключается в том, что он полнее показывает каноны театральной кухни, чем это делают другие, и не скрывает первоисточников сценического обмана. В этом смысле его деятельность революционна, и пока спекулятивное искусство является господствующим — она необходима. Отнять театральное помещение у Мейерхольда — это значит нанести удар делу абсолютного исчезновения театра»[[717]](#endnote-718). Воистину неповторимый ход мысли: нельзя де отнимать у Мейерхольда сценическую площадку, на {195} которой он в меру своих возможностей разрушает театр как таковой!

В отличие от Мейерхольда, Попову трудно было обвинить в «эклектическом» понимании современной эстетики — она была конструктивисткой вполне ортодоксальной. Но «проклятое прошлое» сидело в ней так же прочно, как и в Мейерхольде, что обусловило Гармоничность их кратковременного союза[[718]](#endnote-719) не в меньшей степени, чем присущая обоим тяга к новому.

Путь Поповой к конструктивизму типичен для художника ее поколения: импрессионизм, кубизм (учеба в Париже у А. Лефоконье и Ж. Метценже), влияние К. С. Малевича (супрематизм), работа с В. Е. Татлиным. Типично для авангардизма и понимание Поповой архитектонической пластики как всеобщей меры вещей, действующей во всех видах искусства. «Попова, — пишет Д. В. Сарабьянов, — в больших геометризованных композициях [картины 1916 – 1921 годов, объединенные названиями — “Живописная архитектоника”, “Пространственно-силовое построение”. — *Г. Т*.] ищет оптимальные отношения формы и цвета, знаменуя своими образами некую утопическую гармонию, вознесенную над хаосом жизни. Утопия, однако, сталкивается с реальной действительностью, требующей практической деятельности»[[719]](#endnote-720).

Противоречивость позиции Поповой в отношении к «производственничеству» изначально ясна. Подписав декларацию «25‑и» художников, Попова той же осенью 1921 года принимает участие в выставке «5 × 5 = 25». Пять московских конструктивистов — А. Родченко, Л. Попова, братья В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий представили на ней по пяти своих работ. Иными словами, с одной стороны — убежденность в ненужности станковой живописи, с другой — участие в выставке. Аннотируя свои «пространственно-объемные композиции» в каталоге выставки, Попова назвала их «изобразительными» подступами к беспредметной конструкции. Характерно при этом, что художница, в отличие от многих авангардистов, отнюдь не была уверена в универсальном характере самой «беспредметности». В записях, сделанных для себя в начале 1920‑х годов, сказано: «Не думаю, что форма беспредметная есть форма окончательная. *Это есть революционное состояние формы*. Нужно совсем отказаться от предметности и связанных с ней условностей предметного изображения. *Нужно почувствовать себя совершенно свободным от всего ранее созданного*, чтобы внимательно прислушаться к зарождающейся необходимости и *тогда уже иначе взглянуть и на форму предметную*, которая выйдет из этой работы не только преображенная, но и вообще совершенно другая»[[720]](#endnote-721) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Не исключено, что непроизвольно {196} выраженная здесь художницей культурная оснастка, глубина понимания задач нового искусства сыграли решающую роль в том, что конечный выбор Мейерхольда пал на Попову (посетив выставку, режиссер сначала пригласил в ТИМ Стенбергов и Медунецкого).

Л. С. Попова начала преподавать в ГВЫРМе и одновременно приступила к оформлению «Великодушного рогоносца». Оно мыслилось ею как учебное и коллективно-анонимное. И. А. Аксенов подробно описывает работу мастерских ГВЫРМа над спектаклем[[721]](#endnote-722). По заданию Поповой гвырмовцы мастерили «элементы» будущей установки. Потом студент В. Люце должен был собрать их в макет. Но у него все рассыпалось, как плохо сделанная игрушка. Тогда Попова практически выполнила всю работу сама. «Коллективность» первоначального замысла выразилась лишь в том, что из-за отсутствия рабочих сцены на премьере знаменитые колеса «Рогоносца» вращал сам Мейерхольд. При этом Попова категорически отказывалась признать свое авторство и только за день до премьеры согласилась поставить на афише свою фамилию.

Между тем авторство Поповой было столь же бесспорным, как и эстетическое новаторство ее установки. Не случайно Мейерхольд, в иных случаях предпочитавший никому и ни в чем не уступать «авторства», на этот раз обратился со специальным письмом в газету «Известия»: «Считаю своим долгом указать, что в деле создания спектакля работа профессора Л. С. Поповой имела значение, недостаточно оцененное вашим сотрудником, что модель постройки была принята мной до начала планировки игры и что многое в плане спектакля привнесено от конструктивной установки»[[722]](#endnote-723).

Главной новаторской особенностью конструкции Поповой явилась ее функциональность — это был «станок», на котором актеру предстояло работать в отпущенное ему сценическое время. Когда А. А. Гвоздев сравнивал установку «Рогоносца» с трапецией акробата, не представляющей для него «самодовлеющей эстетической ценности»[[723]](#endnote-724), он не имел в виду, что «конструкция в принципе и идеале — сама по себе ничего не значила»[[724]](#endnote-725). Думать так — все равно, что отказывать в самостоятельном предметном значении станку, на котором трудится рабочий, или инструменту, на котором играет музыкант. Говоря, что циркачу безразлично, «красива или нет» его трапеция, Гвоздев хотел подчеркнуть именно функциональность конструкции «Рогоносца», предназначенной исключительно «для развития актерской игры»[[725]](#endnote-726). Конструкция Поповой, никем, по мнению Гвоздева, впоследствии не превзойденная, была «первым *станком* в тесном смысле слова»[[726]](#endnote-727) — это она и означала, и это сразу усваивалось тогдашним зрителем, как мгновенно усваивается и нами при взгляде на ее макет. Она будто ждет, чтобы {197} ее «включили» в действие, не в переносном, но в буквальном значении слова Она была предназначена не для «обыгрывания» ее актером, а для самой этой игры — аналогично тому, как пианист или скрипач играют не с роялем или скрипкой, но — на рояле и скрипке.

Это важнейшее обстоятельство недооценил, на наш взгляд, Б. В. Алперс, оставивший превосходно зафиксированные моменты «искусства сюжетного обыгрывания конструкции», которыми, разумеется, владел Мейерхольд и его актеры, но которое, по мнению автора «Театра социальной маски», «только и оправдывает существование конструкции на театральной сцене». Спору нет, установка «по воле актера» указывала на конкретное место действия и его время, создавала эмоциональную атмосферу того или иного эпизода, темперировала действие, но, тем самым, она открывала заключенные в ней самой возможности. Она была «не простым станком», превращающимся в результате «сюжетного обыгрывания» в «очень конкретное место действия», а просто станком, но созданным специально для игры на нем актера; «не схематичной и нейтральной»[[727]](#endnote-728), но конструктивно осмысленной и содержательно готовой как к метаморфозам действия, предусмотренным пьесой («своей легкостью и изяществом она вполне отвечает стилю фарса Кроммелинка»[[728]](#endnote-729), имя которого было набрано белыми буквами на черном фоне), так и к взаимодействию с актером, кинетическому контакту с ним.

«Обыкновенно, — писал Б. В. Алперс, характеризуя предшествующую его книге литературу о ТИМе, — мы встречаемся с утверждениями, что <…> Мейерхольд применил “чистую” конструкцию и использовал как простой станок для акробатических и физкультурных упражнений актеров»[[729]](#endnote-730). Это очевидное недоразумение. Такого о Мейерхольде не писал никто. Понятно стремление Б. В. Алперса отделить высокое искусство Мейерхольда от «иных случаев» использования конструкции, когда «она являлась просто неудачным и ненужным повторением цирковых аппаратов и приборов, как это мы видели часто в постановках “левых” театров за эти годы»[[730]](#endnote-731). Но тем самым Алперс всего лишь *оправдывает* использование конструкции Мейерхольдом, а не *объясняет* причин ее появления на сцене ТИМа.

«Искусство обыгрывания» вовсе не предполагает в качестве предмета такого обыгрывания непременно конструкцию — разговор о конструктивизме в ТИМе становится таким образом вообще не обязательным. Не исключено, что авторитет Алперса стал аргументом для зачисления «Великодушного рогоносца» некоторыми современными искусствоведами в рубрику «игровой сценографии». {198} Так у В. И. Березкина в нее вместе с «Рогоносцем» попадают из мейерхольдовских спектаклей еще «Смерть Тарелкина» и «Лес», а также «Принцесса Брамбилла», «Жирофле-Жирофля», «Принцесса Турандот», «Мудрец» С. М. Эйзенштейна и постановка цирковых комедий у С. Э. Радлова[[731]](#endnote-732). Спектакли не просто разной стилистики, но различной сценографической методологии; «обыгрывание» оформления и вправду всем им присуще, но в еще большей мере оно неотторжимо от принципов народного театра, от которого в той или иной степени отталкивались все эти опыты. Общность посыла, однако, мало что проясняет в индивидуальном преломлении народной традиции, формирующем собственный методологический принцип.

Так, Мейерхольда, например, уже не соблазняла возможность ни «обжить», ни «обыграть» декорацию, поэтому он и вводит конструкцию. Это с характерной для него четкостью выражено А. А. Гвоздевым: «Сцена б. театра Зон (Садовая, 20), куда для премьеры перенесли станок из Мастерских, была обнажена и сырая кирпичная стена служила задним фоном, взамен прежних живописных полотен-задников. Конструкция, помещенная на сценической площадке без рампы и занавеса, была составлена из “работающих” частей: лестницы, ската, площадок, двух вертящихся решеток, в целом образовывавших единую установку, во всех частях приспособленную для актерской игры. Позади станка кружились два колеса и мельничные крылья, в моменты нарастания действия усиливавших свое движение. Таким образом утверждался *конструктивизм* на сцене и *установка* явилась на смену декорациям, кладя конец их многовековому и безраздельному господству в театре. Проведение строжайшей экономии при постройке станка и отсутствие всех лишних украшений означало коренной разрыв с прежней театральностью и утверждало на ее место новую, построенную на биомеханике игру актера»[[732]](#endnote-733).

Итак, конструктивизм вводится Мейерхольдом не просто для актера, а для утверждения *новой* техники актерской игры. Важнейшая ее особенность, аналогичная конструктивистской методологии, есть, на наш взгляд, способность актера, развитая специально продуманными циклами упражнений, функционально использовать в игре свой «материал», которым является его собственная физическая субстанции. В курсе биомеханики, прочитанном Мейерхольдом в ГВЫТМе в 1921 – 22 годах, говорилось: «Всякое искусство — организация материала. Чтобы организовать свой материал, актеру надо иметь колоссальный запас технических средств. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время материал и организатор»[[733]](#endnote-734). Это сугубо {199} конструктивистский подход к проблеме актерского творчества, хотя, разумеется, как всегда у Мейерхольда, он имеет опору и на опыт закрепленной традицией актерской технологии, прежде всего, восточного театра. Показательно в этом смысле выступление Мейерхольда о китайском театре в связи с гастролями Мэй Лань-фана: «Товарищи, можно прямо сказать, обойдите после его спектаклей все театры и вы скажете: нельзя ли отрубить всем руки, потому что они совершенно бесполезны. Давайте отрубим руки, если мы их видим просто торчащими из манжет, но ничего не выражающими или говорящими о чем-то другом, о чем не следует говорить»[[734]](#endnote-735). Горечь, пронизывающая «кровожадную» тираду Мастера, очевидно, вызвана тем, что и в ТИМе 1935 года (время первых гастролей Мэй Лань-фана в СССР) наверняка нашлись бы актеры, которым следовало «обрубить руки».

Но во времена «Рогоносца» эту «страшную» операцию нельзя было сделать не только «трем замечательным артистам», образовавшим своим несравненным мастерством «формулу нового театра “Иль‑ба‑зай”»[[735]](#endnote-736), но и безвестному ученику мастерских, на собственном опыте постигавшему, «что если работает кончик носа — работает все тело»; что «каждое изменение положения тела должно быть тотчас осознанно»; что «жест есть результат работы всего тела»; что «биомеханика не терпит ничего случайного», а потому «все должно делаться сознательно с предварительным расчетом»; что нужно держать в голове «не образ, а запас технического материала» и, наконец, что «квалификация актера всегда пропорциональна числу комбинаций имеющихся у него в запасе приемов»[[736]](#endnote-737). Вполне в духе времени «первый принцип биомеханики» гласил: «тело — машина, работающий — машинист»[[737]](#endnote-738).

Первоначальный этап биомеханики Мейерхольда неотделим от пафоса «производственничества». «В области практической, — записывали за Мейерхольдом его ученики, — построение цепи упражнений от простейших заданий индивидуального движения до сложнейших координированных движений масс. Воспитание “нового скоростного человека” (формула А. Гастева), с его быстрой реакцией, с его способностью всегда быть настороженным к идеям социалистического строительства, с умением беречь себя, расходуя минимум нервной энергии. Воспитание конструктивной страсти. Уход за телом и нервами. Установка корпуса. Установка ракурсов. Во всех областях этой сложной системы упорная тренировка»[[738]](#endnote-739). Сходно понимали социальное задание биомеханики и критики мейерхольдовской школы: вместо «“вдохновения свыше” и разных возбуждающих средств (кофе, вина и пр.), — столь обычных в обиходе старого театра, устанавливалась здоровая тренировка тела {200} и сознательное овладение всем его механизмом»[[739]](#endnote-740). Мейерхольдовский актер предвосхитил представления об идеале современного человека, запечатленного поэтом в картинах художников ОСТа (А. А. Дейнеки, Ю. И. Пименова, П. В. Вильямса, Н. Ф. Денисовского, С. А. Лучишкина), — «подтянутого, спортивного сложения», «конструктивного», так сказать, выражающего во внешности механизм своего «устройства»[[740]](#endnote-741). «Ильинский реалист, — писал Марков. — Среди конструкций Мейерхольда, железа и дерева он кажется таким же конкретным и материальным, как обнаженный материал конструкции. <…> В нем, несмотря на всю мягкость игры, несмотря на все обаяние его мастерства, заключено обнажение физического и духовного костяка человека. Творчество Ильинского вполне органическое, как будто идущее из “нутра”, и вместе с тем Ильинский представитель “биомеханики”, умелый воплотитель замыслов режиссера»[[741]](#endnote-742).

Э. П. Гарин в воспоминаниях о Мейерхольде с молодым запалом утверждал, что «первым и исходным пунктом» педагогики Мастера была «ликвидация жречества и шаманства вокруг вопросов актерского искусства», «необходимость внести в них ясность, поставить, так сказать на научную основу»[[742]](#endnote-743). Нет никакого сомнения в том, что такая установка сближала Мейерхольда времен утверждения биомеханики с эстетикой и моралью авангарда. Хотя многие из вспоминавших о Мейерхольде используют в названиях своих мемуаров лексику, связанную с укрепленными традицией представлениями об искусстве — «Учитель сцены» (А. Грипич), «Неисчерпаемость творчества» (Н. Петров), «Рождение чуда» (Ю. Герман), «Театральный чародей» (М. Садовский)[[743]](#endnote-744), мы убеждены, что сам режиссер, высоко ставивший точность определения, отражающего существо дела, наиболее был бы удовлетворен формулой А. К. Гладкова — «Мастер работает»[[744]](#endnote-745). Это никоим образом не означает, что Мейерхольду не было присуще органичное русской сцене учительство, или что он не был настоящим театральным магом. Но установка на творчество у него была другая. Он, как и авангардисты, морщился при упоминании о творческом «экстазе» и «божественном вдохновении». Он был убежден в необходимости поставить вдохновение и фантазию творца под строгий контроль рационально познанных законов творчества и больше пекся об искусстве, пробуждающем фантазию зрителя, сильнейшие эмоции в воспринимающем, чем о том, наполнен или нет пресловутыми «эмоциями» сам актер. «Можно разрыдаться и даже умереть на сцене, — объяснял Мастер студентам ГВЫРМа, — но публика ничего не почувствует, если я не буду знать способа передать публике то, что я хочу»[[745]](#endnote-746). Именно это обстоятельство, по {201} мнению Мейерхольда, вызвало в свое время тоску Г. Крэга об актере-«сверхмарионетке». «Нужно позаботиться о том, — говорил Мейерхольд, — чтобы приобрести технические средства, выработать в себе технические приемы, которые давали бы возможность передавать все, что вы задумали»[[746]](#endnote-747).

Называя себя Мастером, Мейерхольд был убежден, что всякий творец должен быть прежде всего тружеником в своем деле, что предпосылка творчества не просто талант, но и наличие жизненного опыта (не обязательно длительного, но непременно глубокого), самодисциплины и совершенного владения мастерством. Он мог бы повторить вслед за Маяковским: «Дело не во вдохновении, а в организации вдохновения»[[747]](#endnote-748). Не случайна перекличка многих высказываний Мейерхольда этого толка с программной работой главы ЛЕФа «Как делать стихи» (1926) — не творить, и даже не писать, а именно — делать.

Понимая, что «создание правил — это не есть сама по себе цель поэзии», Маяковский считал, что жизнь выдвигает «положения, требующие формулирования, требующие правил»[[748]](#endnote-749), ибо материал, несомый революционной действительностью, в старые правила не укладывается. Большинство выводов, сделанных Маяковским из анализа состава, методики и технологии поэтического труда, совпадает с положениями биомеханики.

«1) Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство.

Обучение поэтической работе — это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые.

Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения.

Работа стихотворца должна вестись ежедневно для улучшения мастерства и для накопления поэтических заготовок <…>

6) <…> Надо браться за перо только тогда, когда нет иного способа говорить, кроме стиха. <…>

12) Мы, лефы, никогда не говорили, что мы единственные обладатели секретов поэтического творчества. Но мы единственные, которые хотим вскрыть эти секреты, единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозным поклонением»[[749]](#endnote-750).

Все примыкавшие к ЛЕФу художники исходили из принципа «искусствостроения жизни»[[750]](#endnote-751), а не ее описания, провозглашая конструктивизм «высшей формальной инженерией всей жизни»[[751]](#endnote-752).

{202} С. М. Третьяков: «спектакль есть отнюдь не показ событий, характеров или пластических комбинаций, более или менее правдивый, но есть стройка цепи театральных положений, которые производят согласно заданию работу над аудиторией»[[752]](#endnote-753).

С. М. Эйзенштейн: «необходима установка не на иллюзорно-изобразительное игровое движение, а на физический факт акробатики: жест перескакивает в акробатику, ярость решается каскадом, восторг — сальто-мортале, лирика — восхождением на мачту смерти»[[753]](#endnote-754).

Н. М. Фореггер: «Биомеханика. Точность, простота и целесообразность. Учись у машины! Производи! Не акай! Сегодня есть пример [“Великодушный рогоносец”. — *Г. Т*.], есть наука, есть театроведение, есть математика театра»[[754]](#endnote-755).

«Тейлор театра — Всеволод Мейерхольд»[[755]](#endnote-756) внес смуту и в ряды приверженцев А. Я. Таирова. В. Г. Шершеневич отказывался от имажинизма, намереваясь идти «к метроритмическому построению спектакля»[[756]](#endnote-757), Б. А. Фердинандов собирался «подвести твердый фундамент рационального знания под каждый шаг на театральном пути»[[757]](#endnote-758). Бывших сотрудников Камерного театра, видимо, перестал устраивать «констрюктивизм» (словечко, изобретенное Маяковским, который говорил: «Таиров? Его театр — выдающийся, но это слащавый театр»[[758]](#endnote-759).

Объективно мыслящий П. А. Марков, называя метроритмические опыты Фердинандова несомненно убедительными (хотя и не делающими его спектакли эстетически полноценными), видел в них проявление исторической закономерности: «Театр не мог избежать общего всем искусствам перехода от органического понимания искусства к рационалистическому»; искания Фердинандова, как и многих других, было, по мнению критика, вызвано протестом против «интуитивного искания законов сценического действия», «тоской по закономерному строю спектакля»[[759]](#endnote-760). «В этом стремлении, — продолжал Марков, — работы Фердинандова встречаются с биомеханикой Мейерхольда; различными путями оба идут к одной и той же цели: науку сделать подножием искусству, а, может быть, и вообще провести между ними знак равенства»[[760]](#endnote-761).

Считая опыты Фердинандова серьезными, заслуживающими внимания и поощрения, а бунт таировского ученика исторически неизбежной антитезой эстетизму Камерного театра, Марков в кратком анализе этих экспериментов находит «основную эстетическую ошибку фердинандовского театра» в том, что, протестуя против «предполагаемой ненаучности» методологии Таирова, устанавливая закон пропорциональной зависимости ритмов роли, образа, действия от ритма слов, движения и «волнения» (эмоции), режиссер упускал из виду общий ритм данной пьесы и общий {203} ритм спектакля, отчего встречающиеся в его постановках «моменты большой напряженности и остроты» не могли компенсировать отсутствия «нарастания действия, его развития». «Спектакли распадаются на детали, на сцены, но не являют целостного театрального действия»[[761]](#endnote-762). Утрата, выражаясь словами Маркова, «неизвестного “икса”», то есть художественной смазки, обеспечивающей целостность спектакля, есть наиболее явное из негативных следствий «механического объяснения искусства». Следствие, которого Мейерхольду удалось счастливо избежать. Почему же?

Проще всего это объяснить несравненно большим, чем у Фердинандова, талантом Мейерхольда. «Конечно, этот метод только для талантливых»[[762]](#endnote-763), — считал Марков. Но еще важнее другое его соображение: «И каждый актер, усваивая его [метод. — *Г. Т*.], должен его преодолеть»[[763]](#endnote-764). Это замечание общеметодологического свойства. Ибо, разумеется, талант художника в том и проявляется, чтобы, усвоив законы творчества, преодолеть их своей индивидуальностью, преломить их в своем целостном создании так, чтобы закон построения не просто не выпирал, но и вообще не был заметен, и, наконец, в том, чтобы, зная закон, — не слепо соблюдать его, а, напротив, — нарушать.

Данную закономерность вскрыли представители новейшего искусства, подтолкнувшие теоретиков к формированию нового подхода к природе искусства как таковой. Опровергая утвердившийся взгляд на методологию модернизма, будто бы провозгласившего «господство асимметрии», Р. Якобсон цитирует Ш. Бодлера и Э. По, считавших как раз регулярность и симметрию «исконными потребностями человеческого ума»[[764]](#endnote-765). Но эта закономерность — лишь одна сторона бинарного сложения произведения искусства. Заслуга авангардистов заключалась в том, что они принципиально оценили и другую сторону. Стремление обнажить первичную архитектуру (конструкцию) слов и пластику языка было не самоцельным: «легкими неправильностями», выделяющимися «на фоне этой регулярности», они сознательно добивались того, что и делает творческий акт произведением искусства Иными словами, «асимметрия» авангардистов была не произволом неуправляемых «художественных» натур, а личностным творческим подходом к научно познанным законам структурообразования и психофизиологических особенностей человеческого восприятия. Для создания художественного эффекта, считает Р. Якобсон, необходима «приправа», являющаяся «неизбежным условием существования красоты»; смысл всех своих работ по поэтике выдающийся лингвист видел в том, что он «добрые пять десятков лет» обращал «в первую {204} очередь» внимание на эту «приправу», именуемую «обманутым ожиданием» (или «несбывшимся предсказанием»)[[765]](#endnote-766).

Точно так же понимал дело и Мейерхольд. «Идти против норм, — говорил он, — можно только после того, как эти нормы хорошо усвоишь. Самый большой новатор — тот, кто сильнее всех в нормах»[[766]](#endnote-767). Постоянство «асимметрии» режиссера — эксцентризм, парадоксальный подход к амплуа и главное свойство его таланта — гротескное видение есть то самое соблюдение закона «обманутого ожидания», о котором писал Р. Якобсон и которое мыслимо лишь при полном и свободном владении «нормами». Вот истинная цель поиска Мейерхольдом научных закономерностей творчества. Вот почему биомеханика режиссера, стремящегося абсолютно в духе времени сблизить искусство и науку, отнюдь не всуе использовавшего научно-естественные и инженерные категории, была все-таки психофизикой актерского искусства, а не учением о биомеханических процессах человеческой жизнедеятельности. Вот отчего аналогии с производством Мейерхольду (в отличие от его адептов) ничем не грозили.

Очень здраво пишет об этом А. К. Гладков: «А. Эйнштейн говорил: “Достоевский дает мне больше, чем Гаусс!” Мейерхольд часто повторял, что И. П. Павлов дал ему как художнику бесконечно много. Он искал питающего материала в работах Тэйлора и Гастева. Он читал и Фрейда, но был к нему равнодушен [это, кстати, судя по многим откровенно психоаналитическим моментам спектаклей Мейерхольда, в высшей степени сомнительно и объясняется, на наш взгляд, тактической уловкой Гладкова, спровоцированной официальным неприятием учения З. Фрейда вплоть до самого последнего времени. — *Г. Т*.]. Он напряженно искал разгадки законов художественного творчества в науке. Однажды он сгоряча заявил, что человек — это физико-химическая лаборатория. Потом он взял это утверждение обратно, как вульгаризаторское, но развитие науки во второй половине XX века показывает, что, может быть, критики Мейерхольда и он сам несколько поторопились. Возможно, он в двадцатые годы в своих поисках, за которые его поспешно окрестили “механистом”, был ближе к истине, чем его оппоненты, пробавлявшиеся бессодержательным приспособлением старых идеалистических философских терминов к практике нового искусства»[[767]](#endnote-768).

Разумеется, Мейерхольд не был никаким «механистом». Был он художником и только художником. Но, видимо, не случайно сегодняшняя реабилитация биомеханики подчас сопровождается попыткой поставить ее в сугубо научный ряд, придать ей характер универсального научного учения[[768]](#endnote-769).

Сам Мейерхольд относился к данному вопросу и гибче, и тоньше. «Мы не смотрим так грубо, как виталисты и механисты — это {205} материя душевная — это только физическая. <…> Мы тренируем не только физиологию, но тренируем мозг, и это не просто тренировка, а тренировка в определенной концепции. <…> Актер у нас не просто физическое тело, актер у нас является актером мыслителем»[[769]](#endnote-770). Хотя сказанное здесь относится к 1932 году, так же понималось дело и на начальном этапе биомеханики. «Мысль, — справедливо отметил новейший исследователь биомеханики Н. В. Песочинский, — отправная точка, первый этап творческого процесса мейерхольдовского актера»[[770]](#endnote-771).

Н. В. Песочинскому принадлежит наиболее глубокий взгляд на биомеханику в современной театроведческой науке. Доказательно опровергая представления о биомеханике как просто полезном (или бесполезном) тренинге, обнаруживая содержательный смысл внутренней связи различных звеньев творческого процесса в мейерхольдовской системе — «мысль — движение — эмоция — слово», исследователь рассматривает биомеханику как целостную «концепцию искусства актера, основанную на познании и развитии рефлекторных (психофизиологических) творческих механизмов» и связанную с «идейно-эстетическими задачами театра Мейерхольда»[[771]](#endnote-772). Автор диссертации о биомеханике несомненно прав, утверждая, что в своей педагогической программе Мейерхольд исходил из принципиального единства разных аспектов и уровней актерского мастерства — его «эстетических основ, способов игры в спектаклях разного типа, актерской техники»[[772]](#endnote-773).

Пожалуй, только одна проблема никак не затронута Н. В. Песочинским, а именно связь биомеханики с конструктивизмом, их генеалогическая нерасторжимость, особенно явная на начальном этапе биомеханики. Между тем учет ее конструктивистского аспекта позволил бы исследователю избежать внутренней пестроты дефиниций, используемых для характеристики театра Мейерхольда, который называется то условным, то условно-игровым, то условно-метафорическим — в зависимости от материала, привлекаемого к анализу в разных главах диссертации; не просто констатировать, но и объяснить всеобщность многих закономерностей актерского творчества, обнаруженных биомеханикой Мейерхольда, очевидно, перекликающейся не только с уже рассмотренными идеями «производственников», но и с концепциями воспитанников школы психологического театра — Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова, с мыслями об актере С. М. Михоэлса и, наконец, с методом физических действий К. С. Станиславского, отнюдь не случайно предложившего опальному Мейерхольду преподавать в Оперно-драматической студии именно биомеханику[[773]](#endnote-774).

По мысли Мейерхольда, в актере, приступающем к работе над ролью, всегда присутствуют два человека — он-*актер*, «фактически существующий», который намерен «реализовать (сценически воплотить)» *второго*, «фактически {206} еще не существующего», того, которого он «собирается послать уже в готовом виде на сцену»[[774]](#endnote-775). А1 должен *видеть* А2, но не вообще и не в каких-либо жизненных обстоятельствах, а на конкретной сценической площадке, т. е. в определенном театральном пространстве (какая будет площадка, ему, разумеется, объяснит режиссер), «ибо вполне ясно, что игра актера находится в сильнейшей зависимости от ее размера, от ее форм и т. п.»[[775]](#endnote-776). В мастерстве актера, полагал Мейерхольд, должны наличествовать и развиваться *драматургический* («видеть второго “я” на сценической площадке») и *режиссерско-художественный* («видеть сценическую площадку») подходы. Только владея ими, можно приступать «к изучению линий своего тела на воображаемой сценической площадке»[[776]](#endnote-777). По мысли Мейерхольда, движение — не просто наиболее универсальная категория драматического действия, но его сценический аналог, и в творчестве актера главное — движение, основной способ реализации сценического замысла и вообще суть сценического бытия.

Движение — не только пластические ракурсы тела актера, но и эмоция, и слово — все движение. Жить на сцене в строго эстетическом смысле означает не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно *жить*, но по законам сценического времени в сценическом пространстве. Тут дело не в стилистике и лексике той или иной театральной системы: не случайно жизнеподобное существование на сцене может быть стократ более условным, чем принципиально условная игра (достаточно вспомнить печальный опыт советского театра 1940‑х годов). Способ реализации жизни на сцене — движение. Приоритет движения напрасно приписывают театру Условному; основоположная роль движения на сцене — одно из открытий режиссерского театра вообще. «Писать мизансцену» (Станиславский) — это значит фиксировать движение. А. Антуан в ранний (натуралистический) период своего творчества побуждал актеров «говорить» телом как раз для того, чтобы реализовать принцип четвертой стены. «Движение, — считал он, — самое интенсивное из выразительных средств актера <…> в некоторые моменты действия его руки, его спина, его ноги могут быть красноречивее иной тирады»[[777]](#endnote-778).

Но, конечно, апология движения, как и аналитическое осмысление его основополагающей функции — прерогатива Условного театра. Увлечение пантомимой как каркасом театрального действия показательно и для Мейерхольда, и для Таирова (1910‑е годы). В это же время Ж. Копо пишет в «Заметках», подготовленных {207} для полного собрания сочинений Мольера, что «слова — это всего лишь разделители в цепи пауз и движений», что «движение, а не слово позволяет актеру охарактеризовать представляемый им персонаж»[[778]](#endnote-779).

Мейерхольд в те годы так же понимал примат движения («жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношения людей. Слова еще не все говорят»[[779]](#endnote-780)). Но в период утверждения биомеханики он и к слову стал относится как к движению — «в такой же мере, как важно для актера видеть себя на сцене, важно для него слышать себя на сцене»[[780]](#endnote-781). Органично соединяя теорию ассоциативных моторных рефлексов В. М. Бехтерева («проверка движения актера с точки зрения учения о рефлексах», т. е. тренировка нервной системы и тела актера «не в отдельности, а в координации»[[781]](#endnote-782)) с анализом практического опыта актеров прошлого, Мейерхольд говорил: «Из записей многих великих актеров мы узнаем, что они слушали себя долгое время, не произнося ни единого слова <…>. И вот только тогда, когда актер уже ясно воображает себя двигающимся и говорящим на сцене, он может, изучая роль, соединять слова с телодвижениями»[[782]](#endnote-783).

Конструктивистский посыл просматривается и в том, что Мейерхольд предлагал актеру начинать работу непременно «с самых грубых основных движений», т. е. с общего контура размещения своего тела на воображаемой сценической площадке. «Мелкие движения последуют потом. Ведь не рисуем же мы дерево, начиная с тонких листьев. Грубый ствол — вот основа нашего рисунка»[[783]](#endnote-784).

Конструкция «Великодушного рогоносца» была специальной установкой для движения — не двигаться на ней было попросту нельзя (кстати, это предусматривалось и самой пьесой Ф. Кроммелинка, некоторые ремарки которого «биомеханичны», например, предпосланная выходу Эстрюго: «Жест у него как бы предваряет слова»[[784]](#endnote-785)). Случайность движения актера исключалась — конструкция немедленно обнаруживала любую неуклюжесть, подчеркивала пластическую безграмотность, но зато и выпукло выявляла содержательность и красоту осмысленного и отточенного движения.

Но конструкция как таковая стала не обязательна с появлением осознанного с ее помощью метода. Первым применив на сцене конструкцию, Мейерхольд первым от нее и отказался. Попытка стимулировать динамику движения актера «аппаратами для игры» («Смерть Тарелкина», 1922) оказалась неудачной. «Аппараты» В. Ф. Степановой слишком активно «самовыражались», мешали актеру, не выполнив задачи, ради которой и были введены — поставить актера «как бы в безостановочное пространство», помочь построению режиссерской ритмической канвы, на которой актеру {208} предстояло вышить «узор своей игры *импровизационно*»[[785]](#endnote-786). «Конструкции, — говорил Мейерхольд в 1923 году в связи с предполагавшейся постановкой “Жакерии” П. Мериме, — служили вехами, по направлению которых могла идти актерская выдумка. Сейчас придется весь центр тяжести спектакля перенести на актерскую игру»[[786]](#endnote-787). С этой целью, не оповещая об этом специально, Мейерхольд возвращается к урокам студии на Бородинской (в эпоху «производственничества» такой возврат мог бы быть расценен как откровенно «эстетская» вылазка), осмысливая их в русле конструктивистской методологии.

В «Земле дыбом» (1923) Л. С. Попова определила свою задачу как выбор и соединение «вещественных элементов в целях наиболее агитационного воздействия»[[787]](#endnote-788). Казалось бы, «военно-революционное действие», использующее для своей реализации «настоящий военный инвентарь»[[788]](#endnote-789), способно поглотить не только актера, но и самое театр (о чем с восторгом писал Эм. Бескин — «Это уже разрушение театра. Это уже какое-то “даешь площадь!”»[[789]](#endnote-790)). На самом же деле, соединяя «черты фарса и балагана» с «чертами высокой трагедии», «то вызывая смех, то потрясая, то обращая спектакль в митинг, агитируя, проповедуя, издеваясь»[[790]](#endnote-791), Мейерхольд монтажом реальных вещей — «через зрительный зал на сцену, шумя и треща, вкатываются мотоциклы и автомобили»[[791]](#endnote-792) — не просто производил ошеломляющий зрелищный эффект, но заново «опредмечивал» действие, по-прежнему сохраняя за актером роль его главного носителя. Не случайно С. С. Мокульский, высоко оценивший спектакль, заметил, что «“Земля дыбом” все же заключает в себе целый ряд компромиссов со старым театром»[[792]](#endnote-793). Главным из этих компромиссов, не расшифрованных критиком, является, на наш взгляд, возвращение к «предметности». Однако предмет использовался в спектакле не изобразительно («живописная бутафория изгнана со сцены»[[793]](#endnote-794)), а функционально — на монтажных стыковках с другими *подлинными* предметами и в со-действии с актером.

Манифестирующий характер «Великодушного рогоносца», направленный на доказательство примата актерского творчества, выполнил свою революционную роль. Словно читая мысли Мейерхольда, Б. Л. Пастернак писал режиссеру: «На “Рогоносце” меня поразили две вещи. Ваше отношение к виртуозности и Ваше отношение к материалу»[[794]](#endnote-795). Отведя виртуозности ту роль, «которой она заслуживает в большом захватывающем искусстве», Мейерхольд, по словам поэта, сумел не стать «пленником виртуозности», направив мастерство своих актеров к метафорическому претворению материала («“Загреб золы из печки, дунул и создал ад”, — {209} сказал Георге о Данте, и слова эти говорят о том, что у меня сейчас в виду»[[795]](#endnote-796)), устремился к органике большого искусства, «принципы которого уже мудрено перечислить, ибо органика “неисчислима”, но сотворена на основе новых принципов. Мейерхольд всегда помнил об органике, знал, что фантазия художника не должна “порывать” с жизнью», что сквозь любой условный прием, жест, движение, трюк должно «светиться что-то знакомое, виденное, жизнь»[[796]](#endnote-797). «Актер — птица, — записывал за Мастером его ученик С. М. Эйзенштейн, — одним крылом чертящая землю, другим — в небе. Примером вся жизнь и работа Пикассо. Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к “беспредметному” цирковому акробатизму»[[797]](#endnote-798).

Понятно, что развитие ТИМа как ведущего театра революционной современности, чем дальше, тем больше, театрально «опредмечивало» жизнь. По точному определению Н. М. Тарабукина, Мейерхольд шел от «установки» для игры к «постановке игры». «Вещи на сцене, — комментировал искусствовед историческое движение конструктивистской методологии Мейерхольда, — служат не только “станками” “для игры”, они одновременно должны выражать смысловую функцию пьесы. Они не только механизмы, но и образы. Не только вещи технического порядка, но вещи идейного и эстетического порядка»[[798]](#endnote-799).

Монтаж реальных вещей определяет принципы оформления мейерхольдовского спектакля, начиная с «Земли дыбом» и кончая «Ревизором», причем после смерти Л. С. Поповой Мейерхольд практически становится главным художником своего театра. «Лес» «Д. Е.», «Учитель Бубус», «Мандат», «Ревизор», 1‑я часть «Клопа», «Командарм 2», «Баня», «Последний решительный», «Список благодеяний», «Дама с камелиями», — то есть подавляющее большинство спектаклей ТИМа — оформлено художниками по указанным режиссерским планам. В. А. Шестаков, оформивший мейерхольдовские постановки в театре Революции («Доходное место», «Озеро Люль»), в работе с другими режиссерами откровенно использует приемы комбинаторики реальных вещей, знакомые по соседней сцене ТИМа. Сам же Мейерхольд, следуя по пути «музыкального реализма», вводит в качестве «со-конструкции» музыку — «Учитель Бубус», 1925.

«Спектакль проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово — играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию театральной симфонии»[[799]](#endnote-800). Окружив площадку бамбуками, создававшими при входе на нее актеров «целую гамму аккомпанирующих шумов», Мейерхольд добился того, что «декорация превращалась {210} в звучащую вещь и сливалась с действием»[[800]](#endnote-801). «Бубус», как прежде «Рогоносец», стал экспериментальным зачином нового этапа в творчестве Мейерхольда и его актера, мастерство которого с помощью музыки не просто выверялось ритмически, но и предельно *утончалось* — «одно действующее лицо», как в подлинно музыкальном построении, «своим смехом, жестом, интонациями переключает другое»[[801]](#endnote-802). Принцип «переключения» работал по всей партитуре спектакля: движение и жест «переключали» слова, свет «переключал» цвет: под ярким светом прожектора костюмы, напоминающие «по краскам» «рисунок, скажем, Сомова», смотрелись «Сомовым, рисующим этикетки для духов»[[802]](#endnote-803). Сделано это было остро и тонко, требовало культуры восприятия. Блистательное умение режиссера постоянно переключать «стрелку спектакля» и давать «вместо “любования”» — «гонкую иронию и гибко-изящную сатиру» закладывало, по мнению А. А. Гвоздева, «целую систему новой игры»[[803]](#endnote-804). Так развивались уроки студии на Бородинской.

Наряду с музыкальной «со-конструкцией» возникает и еще один «компромисс» с давно открытой Мейерхольдом закономерностью. В «Лесе», где монтаж вещей достигал апогея («сцена превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которой был сам актер»[[804]](#endnote-805)), режиссер не просто совмещает конструкцию («дорогу») с реальными предметами (гигантские шаги, голубятня с живыми голубями, трельяжные беседки и т. д.), расположенными на планшете, он совмещает в одной композиции разновременные и разнопространственные ряды. Прием этот, как мы помним, впервые использованный режиссером еще в театре В. Ф. Комиссаржевской, присущ как старому — древнеегипетские рельефы, древнерусская иконопись, так и новому конструктивному мышлению. С его помощью Мейерхольд стыковывал «параллельно текущие сцены, где разнопространственность дана в одновременности и, наоборот, разновременность в однопространственности»[[805]](#endnote-806). Н. М. Тарабукин, размышлявший над этим сценографическим открытием режиссера, предлагал в параллель «сквозному действию» Станиславского ввести термин «сквозное пространство» Мейерхольда — «одна “площадка” видна через другую, подобно принципу “лессировки” в живописи, “наплыву” в кино, “аккорду” в музыке»[[806]](#endnote-807).

Процитированные слова Тарабукина относятся к 1935 году (конкретный предмет его анализа — оформление «Пиковой дамы»), когда разговор о конструктивизме, открытиях новейшей живописи и прочих «формальных» вещах можно было вести только в рукописи. Тем принципиальнее представляется то обстоятельство, что Мейерхольд на сцене и в 1935 году не отказывался от театрального конструктивизма. «Какой смысл подобного оформления {211} пространства спектакля? — спрашивал Тарабукин. — Сказать, что оно “удобно”, потому что сокращает “смену декораций”, значит *утилитарно* объяснить принцип, сам по себе являющийся не только конструктивным, но и композиционным, то есть художественным. Сказать, что этот параллелизм пространственных планов является зрительным выражением параллелизма сюжетных планов, где “контрапунктически” переплетаются “тема любви” и “тема денег” <…> или тема двух “социальных планов” значит *механистически* объяснить адеквацию изобразительной формы идейному содержанию произведения»[[807]](#endnote-808) [курсив мой. — *Г. Т*.]. Тарабукин справедливо находит в пространственно-временных смещениях и стыковках Мейерхольда глубокое проникновение режиссера в исконное свойство искусства. «Как автор литературного произведения постоянно ставит читателя в такое положение, при котором читатель имеет возможность наблюдать параллелизм событий и быстро “перемещаться” из одного пространственно-временного плана в другой, как в живописи зритель имеет возможность одновременно видеть разновременное, и разнопространственное, так этим преимуществом художественной формы вполне закономерно пользуется и режиссер и художник театра <…>. Отказываться от этого преимущества, которым владеет искусство, во имя грубо понятого “реализма”, значит сужать возможности художественной формы, а реализм подменять натурализмом»[[808]](#endnote-809).

Творчески перерабатывая в сценических формах пространственно-временных композиций «приемы, выработанные тысячелетней культурой», Мейерхольд «умел, будучи традиционалистом, всегда сказать и новое слово»[[809]](#endnote-810).

Вот почему его театральный конструктивизм «после вступительной полосы <…> ненасытимой энергетики, с которой всегда должно начинаться большое творческое дело, но которое потом почти у всех либо кончается катастрофой, либо вырождается в пустую беспредметность»[[810]](#endnote-811), оказался не очередной манифестирующей идеей, а основанием режиссерской методологии. Ибо Мейерхольд был не просто авангардист, а «еще и бездонный пластик, драматург, не меньший, чем режиссер, и удивительный историк, и, что важнее всего, историк живой и целеустремленный, то есть такой, который не может не любить родины и ее прошлого, потому что ежедневно в лице своего дела любит часть ее живого будущего». «Только такой футуризм, футуризм с родословной я и понимаю»[[811]](#endnote-812), — писал великий поэт XX века великому режиссеру.

Только «футуризм с родословной», добавим мы от себя, и мог претендовать на права *театрального* метода.

### **{212}** 7. Конструктивизм или экспрессионизм?

«Все, что есть живого в театре, ожидает прихода автора»[[812]](#endnote-813), — писал в 1923 году А. И. Пиотровский.

«Автора!» — вторил ему П. А. Марков, завершая анализ «новейших театральных течений» тезисом о том, что «новый современный театр особенно крепко и горячо ждет <…> нового драматурга»[[813]](#endnote-814).

«Автора!» — веско заявлял нарком просвещения, выдвигая в 1923 году лозунг «Назад к Островскому!»: «омолодить Островского, вернее продолжить его новыми могучими побегами должна *драматургия*»[[814]](#endnote-815).

Характерно при этом, что все три критика так или иначе связывали проблему «автора» с конструктивистской методологией Мейерхольда, одновременно пропагандируя драматургию немецкого экспрессионизма[[815]](#endnote-816).

«Тайна Мейерхольда в том, — считал Пиотровский, — что он уже много лет стоит над русским театром как реорганизатор драматургической системы. <…> Мейерхольд хочет средствами постановщика создать новую драму: он Шекспир не с того конца»[[816]](#endnote-817). По мнению Пиотровского, попытка Мейерхольда «во имя новой драматургической формы изнутри взорвать форму обветшавшую» как раз и свидетельствует о том, что настало время новой драматургии, волна которой «уже захватила Германию»[[817]](#endnote-818).

Марков связывал Мейерхольда с Шекспиром напрямую, включая экспрессионистскую структуру драмы в состав «шекспирова театра российской современности»: «Не из Шекспирова ли театра возникло демонстрированное Мейерхольдом соединение резкой трагедийности и откровенной клоунады? Или мнимый натурализм исполнения, позволявший английским комедиантам показывать отрубленную голову, а Мейерхольду — клюквенным соком изображать пролом головы у одного из героев мелодраматического “Озера Люль”? Или драматургическая композиция, рассматривающая драму как ряд быстро сменяющих друг друга противоположных по построению ударных и сильных эпизодов?»[[818]](#endnote-819)

Луначарский отрицал значимость конструктивистских открытий Мейерхольда, противопоставляя конструктивизму экспрессионизм.

Со всеми этими тенденциями оказалась связанной и формирующаяся наука о театре. Понимание неотложной необходимости современной советской пьесы для дальнейшего движения театра наталкивалось на обострившуюся, как никогда, дилемму — какой театр нам нужен: «театральный» или «литературный»?

{213} В завершавшейся борьбе против «литературного» театра, начатой в эпоху традиционализма, многие видели путь к *самоопределению* сцены, расчищая его подчас грубыми социологическими «орудиями» — театр, связанный с литературой, стал считаться «буржуазным», театр — импровизационный, удовлетворяющийся сценарием для самостоятельной разработки, — «народным». В лоне этих тенденций формировалась молодая наука о театре. Однако основатели советского театроведения и, прежде всего, А. А. Гвоздев смотрели на дело глубже. Платя дань указанной социологической альтернативе, Гвоздев отнюдь не собирался на ее основании вообще сбрасывать со счета драматургию.

Первый сборник научных статей Гвоздева — «Из истории театра и драмы», в котором отстаивается примат сцены в изучении истории театра и который направлен против укоренившейся «в русской научной критике» подмены истории театра историей драмы, — наполовину посвящен классической (К. Гоцци, А.‑Р. Лесаж, М. Сервантес, Г. Клейст, А. Мицкевич) и современной (Ф. Верфель, Г. Кайзер и др.) драме[[819]](#endnote-820). Но рассматривается драма молодым ученым по-новому, с той самой «волей к методу», в отсутствии которой он упрекал предшествующих исследователей, исходивших либо из «привычного уравнения “театр есть драма”», либо «в духе научного дилетантства» собиравших сведения «о постановках и актерской игре прошлых веков», строящих монографии об актерах на «анекдотических “закулисных” рассказах», перемешанных с «чисто биографическими данными», ценными «как историко-культурный материал», но бессильными «вскрыть облик сценического искусства прошлого»[[820]](#endnote-821).

Опираясь на труды немецкого театроведа Макса Германа, подчеркивая методологическую значимость его подхода к драме не как к «поэтическому творению», а как к носительнице сценизма своего времени, Гвоздев и в непосредственном анализе драмы и в принципиальных для формирующегося отечественного театроведения выводах куда менее категоричен, чем его зарубежный предшественник и коллега. Убежденный, что наука о театре должна стремиться вплотную подойти к театру «как таковому», а значит установить тесную связь «между историком театра и историком изобразительных искусств», Гвоздев считает, что театровед в то же время «должен владеть всем сложным аппаратом историко-филологической критики, особо обостренной и гибкой в связи с специально театральными задачами»[[821]](#endnote-822). Иными словами, и как «поэтическое творение» драма не может не интересовать театроведа. «Воля к историко-театральному методу» должна проявляться не в {214} том, чтобы отключать в театроведческом анализе собственно поэтический, т. е. литературный ряд драмы, но в том, чтобы, не разрушая его, обнажать представляемую им сценическую структуру. Сознательно отказываясь от смешения истории театра с историей драмы, Гвоздев в то же время настаивает на необходимости включения в театроведческий инструментарий «обширных областей искусства» и литературы. «Сравнительное изучение эпических, драматических и сценических приемов творчества, требуемое существом дела, не отрывает его [историка театра. — *Г. Т*.] от истории литературы, но только подчеркивает необходимость изучения ее стилистических особенностей»[[822]](#endnote-823).

Характерно, что книга Гвоздева сразу была отмечена Луначарским. И как пример «интенсивной и удовлетворительно направленной» деятельности Всероссийского Института истории искусств, пусть и не следующей «по строго марксистскому руслу», но безусловно работающей на марксистское искусствоведение, предельно заинтересованное «в научном искусствоведении вообще». И как «превосходная книжка», наводящая «на многие значительные мысли», связанные с современной театральной ситуацией. Высоко оценивая статью Гвоздева о Ф. Шредере[[823]](#endnote-824), Луначарский писал: «Если нынешний театр хочет идти прочь от драматургии к чистому сценизму, прочь от актера-психолога к актеру-гимнасту, то Шредер, который был сам изумительным сценистом и гимнастом, как раз мощно привел немецкий театр на путь литературных, интеллектуальных и эмоциональных уклонов. Я не хочу сказать, что на этом пути театр не дошел до некоторых излишеств реализма и литературщины и что нынешняя реакция <не> может частично быть полезной»[[824]](#endnote-825).

«Особенно большой интерес» вызвала у Луначарского гвоздевская статья о драматургии немецкого экспрессионизма[[825]](#endnote-826). В небольшом по объему отзыве Луначарский не скупится на пространную цитацию глубоко импонирующей ему оценки Гвоздевым кайзеровского «Газа» в БДТ: «Какие же выводы следует сделать? Во-первых: “чистый театр” никогда не сможет стать абсолютной формой, способной вместить любую идею. И если мы ждем все же в будущем идейно-содержательного театра, то театр такой должен развиваться в *связи* с духовной жизнью, должен стать “предметным”, иначе ему грозят те же провалы, как и “Газу”. Во-вторых: западная идеология, в частности, идеология немцев последнего времени — нам не по плечу. У нас иначе складывается жизнь и определяется она иными нравственными нормами. К ним-то и следует более чутко прислушиваться и улавливать те героические {215} ноты, которые звучат вокруг нас, в нашей русской действительности»[[826]](#endnote-827).

Луначарскому представляется верной не только «общая точка зрения» Гвоздева на экспрессионизм, ему кажется, что ученый совпадает с ним в крайне негативном отношении «к некоторым уродствам нашего так называемого наиновейшего театра»[[827]](#endnote-828). Тут он несомненно заблуждается. В гвоздевской оценке спектакля БДТ он находит подтверждение собственным взглядам на «беспредметное трюкачество» мейерхольдовского толка. В идеологе театрального конструктивизма, адепте «наиновейшего театра» — союзника в борьбе с его «уродствами».

Между тем для Гвоздева «ноты, которые звучат вокруг нас, в нашей русской действительности», это прежде всего «очистительный огонь» «Рогоносца»: «если бы мне предложили указать постановку, характерную для нового русского театра, я без колебаний назвал бы “Рогоносца” и только его одного. Ибо только здесь я чувствую современный театр с его острой напряженностью и бодрящей молодостью»[[828]](#endnote-829). Анализ «Газа» осуществляется Гвоздевым с конструктивистских позиций мейерхольдовской методологии.

Как и для Луначарского, для Гвоздева является глубоко прискорбным то обстоятельство, что «наиболее яркий теоретик “чистого театра” Ю. Анненков <…> волею судеб оказался первым интерпретатором первой идейной драмы, появившейся к нам с Запада после мировой войны и революции»[[829]](#endnote-830). Но, в отличие от Луначарского, для Гвоздева «чистый» театр — это не театр, пренебрегающий драмой, а театр, понимающий действие *механически*, а потому и не могущий драму не искажать. В данном случае это театр художника, декоративно иллюстрирующий движение, подменяющий театральное действие кинетизмом декорационной установки. «Полный провал идейного содержания пьесы», заключенной художником в «декоративную рамку» (на сцене «вертелось “само по себе” нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода»[[830]](#endnote-831)) произошел, на взгляд Гвоздева, именно потому, что художник работал в спектакле, подобно своему колесу — сам по себе, «заставив зрителя находиться под впечатлением пышного спектра вращающейся красочной машины и тем самым отвлекая его внимание в сторону, далеко в сторону от идейного конфликта»[[831]](#endnote-832). Пагубность для драматической сцены экспансии художника могла, разумеется, быть ясна Гвоздеву и без «Рогоносца». Но появившийся за полгода до постановки «Газа» спектакль Мейерхольда не зря виделся Гвоздеву основанием не только эстетики, но и этики нового театра. Ибо освобожденная творческая стихия {216} «Рогоносца» была направлена не на самое себя и не напрасно очищена «каким-то горным воздухом»: «динамика спектакля, созданная на основе биомеханики, гениально разверстанная на конструкции», была не апологией механического движения, а содержательной действенной структурой «истинно человеческой трагедии героини и великой ослепленности ее ревнивого супруга»[[832]](#endnote-833).

Здесь следует сделать одну важную оговорку. Гвоздев, на наш взгляд, неверно оценивает взаимоотношения Мейерхольда с фарсом Кроммелинка, представляя их как успешное преодоление режиссером «гримасы пошлости», подстерегавшей его в пьесе «на каждом шагу». Этот взгляд, закрепленный современной литературой о спектакле Мейерхольда[[833]](#endnote-834), не отвечает действительности. Понимание Гвоздевым драматургической природы фарса как структуры, выстроенной на обыгрывании «скабрезных ситуаций» и «пикантных, двусмысленных положений», — выборочно стилистическое. Теоретик драмы Эрик Бентли не случайно называет фарс «квинтэссенцией театра», видя его диалектику в соединении «прямых и неистовых фантазий с бесцветной будничной действительностью»[[834]](#endnote-835). Бентли убежден, что именно фарс искони, начиная с римских ателлан, был «импровизационной формой драматического искусства»[[835]](#endnote-836). Не случайно и то, что в разговоре о фарсе Бентли ссылается на высказывания Мейерхольда об актерском искусстве. Что же касается конкретно пьесы Кроммелинка, то она к тому же не просто фарс, точнее — не классический фарс, а произведение новой драмы, использующее абсолютно в духе Мейерхольда традиционную структуру для слома ее старых мировоззренческих оснований. Выход в трагедию — к «абсурду рассудочного чувства», предвосхищающий канон абсурдистской драмы[[836]](#endnote-837), заложенный в пьесе, не мог не импонировать Мейерхольду. Показательно, что превосходный драматургический анализ «Рогоносца», осуществленный И. Д. Шкунаевой, подчас кажется рассказом о спектакле Мейерхольда, о его методологии, хотя имя режиссера литературоведом даже не упоминается.

Это отступление сделано с тем, чтобы показать, что новая сценическая методология возникала не на конфликте с драмой, а была неотрывна от ее новаторства, во многом (как того и хотелось Луначарскому) им спровоцирована.

Возвращаясь к проблеме «Газа» в БДТ, можно подытожить позиции Гвоздева и Луначарского.

По Гвоздеву, неудача спектакля — следствие примата художника, чуждого методологии театрального конструктивизма, несмотря на уверенное, даже блестящее владение им конструктивистской {217} (урбанистической) лексикой оформления. Сценография «Газа» — урбанистическая *декорация*, безразличная пьесе и актерской игре.

По Луначарскому, провал «Газа» — результат подмены содержательного — *предметного* — экспрессионизма, бессодержательным — *беспредметным* — конструктивизмом. На этой спорной антитезе построено большинство эстетических сочинений Луначарского, примыкающих по времени и по смыслу к лозунгу «Назад к Островскому!», и, прежде всего, указанная статья «Георг Кайзер» (1923).

Большое предисловие к сборнику пьес Г. Кайзера до сих пор остается одним из наиболее серьезных исследований немецкой экспрессионистской драмы в отечественной германистике. Экспрессионизм импонирует Луначарскому своей «благоприятной отсталостью», т. е. наличием содержательных гуманистических ценностей, отсутствующих, по его мнению, в других новейших «измах». Содержательной представляется критику и «большая грубость экспрессионизма», связанная не только с «известным “варварством” немецкой культуры» и свойственным всему европейскому искусству устремлением с начала XX века «в область резкого и дерзкого», но с «огромным напряжением нервов, вызванным войной». Третьей особенностью экспрессионизма Луначарский считал его экстатическую «мистичность» и четвертой — «ярко выраженную антибуржуазность»[[837]](#endnote-838).

Глубоко прочувствована Луначарским генетическая связь экспрессионизма с символизмом; чутко уловлено и отличие: поэтическая духовность символизма рождала «тайноведцев» и «грезотворцев» — экспрессионист, так же поглощенный проблемами духа, «считает себя пророком, призванным бросить в лицо современности тяжелое слово обвинения, призвать ее к великому обновлению»[[838]](#endnote-839). Проницательно обнаружены критиком и некоторые предтечи немецкой экспрессионистской драмы [«весьма близкий к экспрессионизму в своих последних произведениях Стриндберг; сильнейшее влияние Бернарда Шоу, перерожденного Ведекинда» (экспрессионисты до экспрессионизма)] и «огромное влияние» конкретно на творчество Г. Кайзера «русских писателей, притом не только Достоевского, но и Гоголя и Чехова»[[839]](#endnote-840).

Экспрессионизму в статье о Кайзере резко противопоставлен конструктивизм. «Как символист, так и экспрессионист, прежде всего считает себя человеком с особенной душой, с особым внутренним содержанием. В этом огромное отличие от, надеюсь, лишь временно возникшей теории производственного искусства, которая {218} заразила некоторых наших поэтов и которой оказал покровительство, по существу, подлинный экспрессионист Маяковский»[[840]](#endnote-841). Мысль о связи поэзии Маяковского (правда, дореволюционной) с экспрессионизмом, выдвинутая Луначарским, конечно, верна[[841]](#endnote-842), но понимание конструктивистской методологии поэта как чего-то искусственного, искажающего его подлинное лицо, а самого конструктивизма как бесцельного формотворчества под «покровительством» «родного брата» экспрессионизма — решительно искажает и путь Маяковского, и диалектику взаимоотношений экспрессионизма с футуризмом и конструктивизмом. Футуризм так не нравится Луначарскому, что он готов изъять из него не только Маяковского, но всех стоящих русских поэтов, примыкавших к ЛЕФу, оставив «отвратительные искривления футуризма» Маринетти и иже с ним: «наши футуристы, то есть группа Маяковского — он сам, Каменский, Асеев, Третьяков, отчасти Пастернак, — должны были бы, по справедливости, называться экспрессионистами, и тогда то, что я говорил об экспрессионизме вообще, относилось бы и к ним»[[842]](#endnote-843). Что же касается конструктивизма, то его эстетическое значение вообще кажется Луначарскому равным нулю; он не признает ни Татлина, ни Архипенко и утверждает, что «никакие хвалебные гимны критиков вроде Пунина ничего тут поделать не могут», ибо «всем ясно, что “король гол”, а вовсе не одет никаким обаянием сверххудожественности»[[843]](#endnote-844).

Надо сказать, что Маяковскому и ЛЕФу совсем не «светило» ни быть, ни называться экспрессионистами. Характеризуя содержание первого номера журнала «ЛЕФ», Маяковский так определял задания, поставленные перед собой упомянутыми Луначарским «экспрессионистами»:

«*Асеев*. Опыт словесного лёта в будущее[[844]](#endnote-845).

*Каменский*. Игра словом во всей его звукальности[[845]](#endnote-846).

*<…> Пастернак*. Применение динамического синтаксиса к революционному заданию[[846]](#endnote-847).

*Третьяков*. Опыт маршевого построенья, организующий революционную стихийность[[847]](#endnote-848).

*Маяковский*. Опыт полифонического ритма в поэме широкого социально-бытового охвата[[848]](#endnote-849)»[[849]](#endnote-850).

И самое важное для нас под конец.

*Виттфогель*. Опыт коммунистической агитсценки без обычной кайзертоллеровской ревмистики.

Помещая в первом номере «ЛЕФа» перевод трагедии немецкого драматурга К. Виттфогеля «Беглец», Маяковский специально оговаривал ее антиэкспрессионистский дух. Так понимал дело и сам {219} Виттфогель. Его одноактные пьесы (в том числе и «Беглец»), поставленные «Пролетарским театром» Э. Пискатора, несмотря на невысокий художественный уровень и стилистические заимствования из экспрессионистской драмы, заявляли, по словам немецкого литературоведа, «о стремлении преодолеть экспрессионизм»[[850]](#endnote-851). Любопытно и то, что Маяковский сближает с экспрессионизмом драматургию… Луначарского. В докладе «Что делает Берлин?» (1922) он характеризует экспрессионистов-драматургов (Кайзер, Толлер) как группу «революционно-мистическую, приближающуюся к Луначарскому»[[851]](#endnote-852). Эта связь (не замеченная исследователями драматургии Луначарского), на наш взгляд, имеет место: «Маги», «Иван в раю» и, конечно же, «Фауст и город» — произведения экспрессионистского толка.

И футуристы, и конструктивисты могли только возрадоваться, узнав, что их отлучают от экспрессионизма. «Ни одно из авангардистских течений недавнего прошлого» не вызывало у конструктивистов «такого ожесточенного неприятия, как еще недавно торжествовавший в Германии экспрессионизм»[[852]](#endnote-853). Неприятие возникало, разумеется, не потому, что содержательным ценностям экспрессионизма конструктивисты хотели противопоставить свои, выражаясь словами Луначарского, «выкрутасы». Конструктивистов не устраивала не содержательность, а *содержание* экспрессионизма. «Тот, кто требует от человека слишком много, — утверждал порвавший с экспрессионизмом писатель Г. Кестен, — придет либо к разочарованию, либо к насилию»[[853]](#endnote-854). То есть, как справедливо комментирует Н. С. Павлова, постэкспрессионистские итоги и настроения, раздражали «неосуществившиеся пророчества и идеализированные представления о человеке и человечестве»[[854]](#endnote-855). Раздражала и экспрессионистская форма. «Из кубизма и футуризма был сработан мясной рулет, метафизический немецкий бифштекс — экспрессионизм»[[855]](#endnote-856), — говорили Эль Лисицкий и Ганс Арп. С экспрессионизмом порывают Маяковский, Бехер, Пискатор, Брехт. Экспрессионизм не приживается на советской сцене.

Причины иммунитета советского театра начала 1920‑х годов к драматургии экспрессионизма были названы сразу. «“Призыв к плантациям” звучит для нас слишком по-толстовски», «мы еще только собираемся строить машины, — а запад кричит: “Долой машины, да здравствует плантация”»[[856]](#endnote-857). «То, что является революционным протестом в Германии, становится мелодрамой в России»[[857]](#endnote-858). Соображения эти не представляются сегодня ни слишком верными, ни теоретически безупречными. Далеко не все пьесы немецкого экспрессионизма, шедшие на советской сцене, {220} пронизаны подобно «Газу», ненавистью к машине. Так, герой толлеровской драмы «Разрушители машин» останавливал рабочих, одержимых слепой яростью разрушения орудий своего труда Но и ее постановка в Театре Революции (1922) никакой радости коллективу не принесла. Вряд ли при столкновении с советской действительностью экспрессионистская драма могла и дискредитировать свою революционность. Мощный антибуржуазный пафос, пусть и анархо-индивидуалистического толка, был созвучен эпохе революционных потрясений. Мелодрамой же экспрессионистская пьеса была и на родной почве, если иметь в виду сущностные жанровые признаки, а не заведомую второсортность продукции, вытекающую, по неосновательному мнению многих, из природы жанра. Э. Бентли верно характеризует драматургию немецкого экспрессионизма «как поиски современной одежды для мелодрамы»[[858]](#endnote-859).

Происходит любопытный перекос. Успехом пользуются советские пьесы, написанные «под экспрессионизм» (вроде «Озера Люль» А. Файко или «Паденья Елены Лей» Адр. Пиотровского) — т. е. вполне второсортные, доморощенные мелодрамы. Достойных интерпретаторов Кайзера и Толлера не находится[[859]](#endnote-860).

Особенностью русской сцены начала 1920‑х годов было то, что экспрессионистская драма появилась на ней *одновременно* с конструктивизмом и воспринималась в конструктивистском контексте, а не просто ставилась в конструктивистском оформлении. Между тем, при определенном сходстве авангардистских установок и приемов экспрессионизм и конструктивизм были разно направлены. Это хорошо понял Луначарский, при всей своей неприязни к конструктивизму. Он считал, что экспрессионизм не чужд «идеи конструктивности», но она присуща ему «как-то наоборот» — «это не конструкция по типу прекрасного здания, это — конструкция по типу разрушительного снаряда»[[860]](#endnote-861).

«Благоприятная отсталость» экспрессионизма сказывалась не только в его опоре на традиционную гуманистическую коллизию — поэт и толпа, но и в формальных слагаемых метода. Проявляя и здесь разрушительный пафос, экспрессионизм, подобно другим направлениям авангардизма, негативно относился к уподобленной предметности форм буржуазного искусства. Но при том, что именно из экспрессионизма вышел основоположник абстрактного искусства Василий Кандинский, экспрессионизм с изобразительной предметностью до конца никогда не порывал. Изломанная, причудливая, гротескная образность экспрессионизма даже в своей ирреальности *подразумевала* реальный предмет. Одолевавшая многих экспрессионистов мысль о трагическом {221} прекращении развития цивилизации, о конце истории выражалась во *вневременной и внепространственной* концепции действия. Кажущаяся беспредметность экспрессионизма — миражна, она символизирует (т. е. по-своему изображает) отсутствие реального пространства и времени. Оформление вовлекается в действие, но для создания «высшей иллюзорности» (А. А. Гвоздев).

Вот почему самое неподходящее оформление драмы, предполагающей *изображение* трагического хаоса — конструктивистское, беспредметность которого — функциональна, действенно направлена на рождение *нового* предмета. Освобождая сцену от реальной обстановки, режиссер, чутко чувствующий экспрессионистскую драму, никогда не поставит конструкцию. Едва ли не самым подходящим постановочным способом «дать выражение вневременному, внепространственному действию» является свет. Его причудливая игра адекватна миражной метафизике экспрессионизма, с помощью света легче всего добиться мистической выразительности. «Концентрированный свет, внезапно вырезающий из темного пространства оголенной сцены тот или иной персонаж, перекидывание луча света с одного куска сцены на другой, образование при помощи света “наплывов”, вскрывающих или куски будущего и прошедшего, или же показывающих двойников героя, его второе “я”, вступающее в конфликт с первым, потусторонних явлений, — такого рода сценические образы, акцентирующие идеалистическую, мистическую, сновидческую направленность драмы, становятся обычным приемом экспрессионистского театра Германии»[[861]](#endnote-862).

По-разному (хотя, на первый взгляд, скорее сходно) трактуется и проблема зрителя. Оба направления заинтересованы в активном зрителе, в концентрации зрительской энергии. Но экспрессионистский напор на воспринимающего столь силен, что можно говорить о «почти насильственном вовлечении зрителя в круг переживаний художника»[[862]](#endnote-863) (здесь очевидно отмеченное Луначарским сходство экспрессионизма с символизмом, преследовавшим, пусть и не столь откровенно агрессивными мерами, те же цели). Конструктивизм направлен на пробуждение творческой активности зрителя, он призван его не заражать, а заряжать энергией к творчеству. Еще в 1920 году, выступая на одном из Понедельников «Зорь», Маяковский сказал: «Луначарский говорит, чтоб именно пьеса зажигала, вдохновляла, заражала. Я на это отвечу, что холера и сыпной тиф вас заражают, — разве это хорошо? <…> Анатолий Васильевич предлагает спать в театре, он говорит, что это сон. Из {222} каких учебников вы прочитали, что сон — это театральное действие (театральное действие — это сон)? Театральное действие — это борьба, а не сон»[[863]](#endnote-864). Конструктивистский посыл этих высказываний нагляден.

Но главное, на наш взгляд, отличие направлений — в очевидной литературности экспрессионизма и принципиальной антилитературности конструктивизма. Здесь дело не только и даже не столько в том, что экспрессионистская драма характеризуется повышенной риторикой, преобладанием слова над действием, что зачастую она отказывается от развития конфликта (вневременность), что гносеологичность ее проблематики подчас уподобляет пьесу философскому трактату, что «драма становится полем для мировоззренческих возвещаний»[[864]](#endnote-865). Как раз эти установки экспрессионистской пьесы, противоположные классическим представлениям о действенности и сценизме, свидетельствуют о ее принадлежности к новой драме, ассимилирующей философию, эпику, лирику, складывающей основания новой театральности. К тому же крупнейшие мастера экспрессионистской драмы и, прежде всего, Г. Кайзер, подобно многим авангардистам, включают в новую драматургическую систему старые театральные клише, заставляя их работать с неожиданной, парадоксальной остротой, и, главное, — обладая настоящим поэтическим даром, умеют превратить отвлеченные мысли в художественные, исполненные драматической энергии.

Дело в другом. Экспрессионистская драма, немало давшая мировой сцене, в первую очередь, все-таки литературна, как и весь экспрессионизм (экспрессионистская живопись тоже литературна, т. е. может найти определенный эквивалент в слове). Здесь видится ключевая причина невозможности стыковки экспрессионизма с архитектуралистской природой конструктивизма. Говоря о присущем Г. Кайзеру «величайшем ритмическом чутье сценического движения», А. А. Гвоздев подчеркивает, что эта способность явлена исключительно словом. «Поэтическая речь стремится к максимальной экономии времени и вместо певучих мелодий звучит лаконичная механика телеграфа»[[865]](#endnote-866). В «Газе» — «действующие лица обмениваются отрывистыми словами, краткими возгласами в лихорадочном ожидании взрыва на газовой фабрике. Наконец, раздается гулкий взрыв, и на сцену, шатаясь, вбегает рабочий, обезумевший от потрясения; его бессвязная в предсмертной агонии речь завершает первый акт. Стиль Кайзера абстрактный, иногда деловито-сухой, но ритмизация реплик и нарастание ритма создает тот эмоциональный тон, которого не хватает отдельному слову, {223} ту экзальтированность чувства, которая так характерна для экспрессионизма»[[866]](#endnote-867).

Более того. Из превосходного анализа Гвоздева следует, на наш взгляд, одна не предусмотренная им вещь. Пьеса выстроена как спектакль. Читая драму, мы погружаемся в зрелищный ряд. «Смерть героя в пьесе Газенклевера “Genseits” [“По ту сторону”. — *Г. Т*.], — пишет А. А. Гвоздев, — изображена как переход его в потусторонний мир, и заключительные реплики сопровождаются следующей сценической картиной: “Невидимые руки уносят дом. Стены бесшумно падают, предметы погружаются в глубину, люстра подымается вверх. Окно исчезает. Усиливающийся свет озаряет голову героя. Кажется, будто волны света исходят от его головы”»[[867]](#endnote-868). Постановочное решение, заключенное в тексте пьесы, не может не смущать самостоятельно мыслящего режиссера Этим, думается, во многом объясняется то обстоятельство, что Мейерхольд, которому и в 1920‑е годы экспрессионистские мотивы остаются мировоззренчески весьма близки, отказывается ставить собственно экспрессионистскую драму, предпочитая конструктивно творить «экспрессионизм» из паллиативных драматургических заготовок («Озеро Люль»), в то время как его ученики, не обладавшие достаточной энергией самостоятельного творчества, пишут пьесы по «экспрессионистским» образцам — уже упоминавшееся «Паденье Елены Лей», «Гофманиана» К. Н. Державина и др., или, опять же по образцам (дореволюционного Мейерхольда) ставят экспрессионистскую драму, вплотную сближая экспрессионизм с символизмом — спектакли Театра Революции 1922 – 23 годов («Разрушители машин», «Человек-масса», «Ночь»), постановки В. Н. Соловьева («Человек-масса» (1922) в Госагиттеатре и «С утра до полуночи» (1924) в «Молодом театре»), организация А. Л. Грипичем и Б. В. Алперсом сцены экспрессионистской ориентации — «Театра новой драмы» (1922 – 1924).

Убедительность мейерхольдовского подхода вовсе не означает, однако, его методологической императивности. Конструктивизм сам по себе не мог создать драму, точно так же, как режиссер, выстраивающий драматургию спектакля, не создает драмы как таковой.

Любой режиссер в той или иной степени является «драматургом», и Станиславский, например, не в меньшей, чем Мейерхольд, ибо возвращение пьесы обратно в жизненный ряд, осмысление классических образов с точки зрения психологии современного человека, свойственное методологии МХАТ, неминуемо создает другой «текст» — текст режиссерской партитуры, а вслед за ней {224} и спектакля. Конечно, драматургическая функция режиссуры стократ усиливается при отсутствии методологически близкой драматургии. «Может быть вся моя режиссерская манера, — говорил Эрвин Пискатор, — сложилась из-за отсутствия драматургической продукции»[[868]](#endnote-869).

Сколь ни подталкивал Мейерхольд современную советскую драму (а это бесспорно), ни создать ее, ни подменить режиссерской драматургией он, естественно, не мог. Напротив, как уже говорилось, даже больше, чем другие режиссеры, он находился в подчас трагической зависимости от ее реального развития. Он с наибольшей силой и остротой высветил иллюзорность всемогущества театра, творящего из себя, которое казалось бесспорным целому поколению режиссеров, работавших по его образцам. Он же с очевидностью обнаружил и то, что конструктивизм, сам по себе, разумеется, не способен создать никакой «литературы» — ни эпики, ни поэзии, ни драмы. (Не случайно попытка создать собственно конструктивистскую поэзию — группа Корнелия Зелинского — была затеей теоретически несостоятельной, приведшей к весьма убогим практическим результатам).

Иными словами, в исторически сложившейся альтернативе экспрессионизм — конструктивизм последнему было предназначено обнаружить слабые места первого (и идейные, и формообразующие), дать революционный толчок к новой предметности. В открытом письме актеру Г. Георгу (1933) Б. Брехт четко определил исторические заслуги экспрессионизма и социальные причины, вызвавшие потребность в его преодолении. «Импрессионизм начала века, экспрессионизм двадцатых годов были преодолены. Первый, который был расплывчатым натурализмом, показал неотвратимую зависимость человека от среды, при этом он, однако, представлял все общественные установления как порождение законов природы. Второй, который был столь же расплывчатым идеалистическим течением, провозгласил освобождение человека и не осуществил его.

Война оказалась для искусства великим переломом. Человек, терзаемый страшной мукой, закричал. Истязаемый взошел на кафедру. Изуродованный стал произносить проповедь. Судорожная позиция самозащиты — при полном непонимании причин и целей испытываемых людьми страданий — породила в театре драматургию, напоминавшую трагедию рока. Художники возлагали все надежды на истерзанного человека, который “добр”. Теперь театр подошел к тому, чтобы назвать своими именами, причем именами людей, те “тайные силы”, которые управляют человеком, {225} и показать, что “тайное” всего лишь спрятано. Было установлено, что среда, экономика, судьба, война, право — все это практика, осуществляемая людьми, и людьми же она может быть изменена. Темные силы исчезли в театре, как исчезли они в науке. Люди стали выступать как активно действующая сила в понятиях и обозримых ситуациях. Все, что было в искусстве нового и современного, старалось ослабить великую сковывающую силу собственности»[[869]](#endnote-870).

Собственно это и была программа максимум для советской драматургии, которую ей удалось в 1920‑е годы во многом решить, хотя уже во второй половине десятилетия и, в особенности, в 1930‑е годы стало активно культивироваться новое «мифотворчество». Но в 1923 году советскую драму предстояло еще создавать. Тогда необходимо было в полной мере ощутить неотложность для театра этой задачи. Лозунг Луначарского «Назад к Островскому!» был мощным сигналом тревоги. Но Луначарскому, как уже говорилось, не ясна была революционизирующая роль конструктивизма в «подталкивании» новой советской драматургии. Понимая, что глубоко импонирующая ему экспрессионистская драма репертуарной проблемы не решит, а собственный «репертуар революционных пьес у нас» — «очень жалок»[[870]](#endnote-871), в конструктивизме он видел не стимулятор, а тормоз решения проблемы.

Эстетика Луначарского различает искусство в собственном смысле слова — идеологическое и искусство прикладное. Конструктивизм естественно попадает у Луначарского в сферу прикладничества, дизайна, ею и ограничивается. Идеи конструктивизма, связанные с благоустройством быта, горячо поддерживались наркомом. «Здесь, — говорил он, — в художественной плоскости отражается на самом деле крупное социальное явление, могущее иметь первоклассное экономическое, а косвенно и политическое значение»[[871]](#endnote-872). Он считал необходимым поддерживать молодое поколение, которое «хочет покончить с обломовщиной», ему импонировало стремление пролетарской молодежи «быть трезвой, быть разумной, быть *умелой*», «выработать в себе закаленного, научно вооруженного ловкого борца со всероссийской пустошью»[[872]](#endnote-873). На этом пути он опасался, однако, — прагматизма, вещизма, распространения мелкобуржуазной стихии, подстерегавшей опасности растерять по дороге пролетарские идеалы. «Если бы кто-нибудь сказал, — говорил Луначарский на рубеже 1920 – 30‑х годов, — что мы в наших социалистических городах создадим настолько спокойную обстановку, такое дополнение к человеческой психологии, что дальше и стремиться некуда будет, мы сказали бы: такой {226} социалистический город надо взорвать и заменить его самым скверным буржуазным городом, потому что из буржуазного города воспоследовала наша социалистическая революция, а из такого города ничего, кроме азиатского квиетизма, воспоследовать не может»[[873]](#endnote-874). Страхи перед ложной опасностью быть поглощенными «мелкобуржуазной» стихией являлись одним из предрассудков марксистской мысли, прогнозировавшей экономический статут социалистического общества, предрассудка, который В. И. Ленин введением НЭП сумел преодолеть[[874]](#endnote-875). Конструктивизм в социально-эстетическом плане был аналогом НЭП, его прагматический «вещизм» направлялся прежде всего на реальное переустройство жизни.

Встречающиеся в современной литературе мысли о том, что Маяковский после Октября «капитулировал перед “вещизмом”»[[875]](#endnote-876), основаны на подмене методологических посылок конструктивизма все теми же страхами перед «неовещистскими настроениями», в результате чего едва ли не самый непримиримый борец с мещанством (и «мелкобуржуазным», и новым — советским) превращается в его апологета, обрисовывающего «коммунистическое будущее <…> все-таки с вещистской точки зрения»[[876]](#endnote-877). Маяковскому приходилось оправдываться на этот счет и 1920‑е годы:

«Мне
 и рубля
 не накопили строчки,
 краснодеревщики
 не слали мебель на дом.
 И кроме
 свежевымытой сорочки,
 скажу по совести,
 мне ничего не надо»[[877]](#endnote-878)

Комментируя эти известные строки, один из самых глубоких исследователей производственного искусства А. Стригалев справедливо замечает: «Такая мораль ярко отражала дух времени, его особый исторический пафос. Она соответствовала и старым нравственным традициям русской демократической интеллигенции. В том и другом случае этический идеал состоял не в упрощении и унификации, а в возможности перенести центр тяжести человеческой жизнедеятельности из утилитарного быта в сферы интеллектуально-духовной и общественной активности»[[878]](#endnote-879). Русский конструктивизм был явлением обнаженно духовным, но не метафизически идеальным, а практически устремленным.

Другое дело, что принципиальная антилитературность конструктивизма затемняла его идеологическую функцию. Луначарский же именно «литературность» искусства считал важнейшим показателем, {227} даже синонимом, наличия в нем ценностной содержательности. «Все остальные виды искусства, — считал он, — идеологически могут истолковываться по аналогии с литературой. И когда, например, в некоторые эпохи раздается лозунг против литературы, за то, чтобы гнать литературу из музыки, из живописи, из скульптуры, это значит, что есть какие-то классы, которые заинтересованы в том, чтобы убить идеологическое искусство, чтобы по возможности не было вовсе идеологического искусства и чтобы искусство было направлено в русло художественной промышленности, т. е. только орнаментации известного вещного производства»[[879]](#endnote-880).

Приведенное высказывание не следует истолковывать как игнорирование Луначарским специфической содержательности различных видов искусства: в конкретном анализе произведений искусства Луначарский, как мало кто другой, умел исходить из его уникальной природы. Но уже в 1930‑е годы теоретики «литературного» балета, иллюстративной живописи, театроведы, провозглашавшие театральность формалистическим ухищрением, и т. д. могли, к сожалению, опереться на это высказывание Луначарского как на авторитетное мнение *марксистского* критика.

Луначарский был в высшей степени прав, призывая театр обернуться лицом к драме, вспомнить классические примеры расцвета театральных эпох, стимулированного новой драматургической концепцией. «Островский с известным опозданием, а поэтому в иной плоскости повторил то, что во Франции сделал Мольер, а в Италии Гольдони»[[880]](#endnote-881). Прав он был и, указывая на слагаемые «классичности», необходимые советскому театру для выработки собственных устоев («естественность, оригинальность, первозданность — вот те печати, которые лежат на счастливом челе классических произведений»[[881]](#endnote-882)). Верна была и мысль Луначарского об опасности для театра пренебрежения собственно литературными качествами драмы, могущего привести сцену к окостенению ее специфического языка, грозящего консервацией театральной формы, подкрепленной не полноценной драмой, а декларативными заклинаниями. Не случайно П. А. Марков синхронно вторил Луначарскому, говоря об угрозе «идеологического формализма»[[882]](#endnote-883). «Оторвавшись от общей линии литературного развития, — писал Марков, — заколдованная чарами театральности, драматургия отстала от литературы. В то время как беллетристика широко и мощно развертывала картины социальных потрясений и подходила к изображению переживаний человека, драматургия искала способов соединить черты закрепленной сценичности и социальной схемы»[[883]](#endnote-884).

{228} Но сближение театра с беллетристикой осуществлялось самим Марковым во МХАТ с помощью *театральной* методологии. МХАТ второй половины 1920‑х годов стал лабораторией современной драмы, по-своему пользуясь инструментарием театрального конструктивизма.

Все дело заключалось именно *в системе* отношений драмы и театра, которую лозунг Луначарского все-таки определял не как взаимоподчиненную, а как подчинение театра драме. Полемика наркома с «конструктивизмом» была принципиальна там, где Луначарский настаивал на обязательной предметности советского театра. Но его призыв «назад» объективно означал отказ от методологических достижений новейшего искусства. В борьбе с идеями «производственничества», предполагавшими замену драматургии показом подлинных производственных процессов и «живых картин» пролетарского быта, провозглашенный Луначарским возврат «назад» был своевременен и исторически плодотворен. Но он таил в себе опасность эстетически закрепить за театром статут формы, *предметным* содержанием которой является драма. Формы, способной удерживаться от постоянно подстерегающей ее угрозы вырождения в формалистическое «театральное» трюкачество только благодаря неустанной заботе о достойной подаче своего содержания, т. е. драмы.

В 1923 году негативное для сцены, в полной мере ощущавшей свою содержательную самость, следствие призыва «назад» тушевалось главной и глубокой мыслью Луначарского о насущной необходимости развивающемуся советскому театру новой полноценной драматургии. Но органичное Луначарскому сугубо «предметное» мышление невольно спрямляло содержательную диалектику театрального процесса, таило опасность обретения единственно «верного» пути, хотя нарком просвещения настойчиво и неутомимо поддерживал до конца своих дней многообразие сценических исканий.

# **{229}** Заключение

1923 год вошел в историю русской сцены рядом знаменательных событий.

В 1923 году исполнилось 100 лет со дня рождения А. Н. Островского.

В 1923 году отмечал свое 25‑летие Московский Художественный театр.

В 1923 году праздновал свой юбилей и «блудный сын» МХАТ — В. Э. Мейерхольд — 25‑летие актерской и 20‑летие режиссерской деятельности.

Сценическая реальность, встававшая за каждым из юбилейных событий, казалась большинству современников лежащей в непересекающихся плоскостях. На самом деле здесь перекрещивалось многое, и молодой критик П. А. Марков осветил проблему «перекрестка» ярким светом открывшейся современному взгляду исторической перспективы. «На рубеже XIX и XX веков в Москве открылся Художественно-Общедоступный театр. День его открытия 14 октября 1898 года — должен считаться началом двадцатипятилетия, которое наполнило русский театр многочисленными и разнообразными направлениями и течениями»[[884]](#endnote-885). Содержательно проанализировав историческую борьбу за самоопределение разных театральных течений, заставлявшую их лидеров резко отвергать методологию друг друга, Марков полагал, что время размежевания проходит и сегодня налицо «именно взаимопроникновение, взаимовлияние отдельных направлений и течений, которое охватывает все больший круг театров»[[885]](#endnote-886), понуждая «даже старые театры», «идущие по путям XIX века», выявлять «свое лицо в соответствии с требованиями времени»[[886]](#endnote-887). Маркову принадлежат высоко профессиональные выводы о цельности завершавшегося периода русской сцены (1898 – 1923), сообща (каждый в своей системе) выработавшей «ряд положений, которые отныне разделяются всем театром»[[887]](#endnote-888). «Первое — каждый спектакль есть единое целое, организуемое мастерством и умением режиссера. Второе — все привходящие элементы {230} театра подчиняются интересам актера. <…> Третье — актер должен обладать всемерно развитой внешней техникой. Ритмичность и музыкальность — одни из главных требований его мастерства Четкость дикции, точность движений, умение свободно владеть телом и подчинять его своим заданиям одинаково обязательны для актера “переживания”, “эмоции” и “биомеханики”. Четвертое — сценическая площадка должна быть построена с таким расчетом, чтобы могла дать актеру наибольшую возможность проявить свое мастерство, и должна передавать общий замысел спектакля. Пятое — “форма” спектакля, его внешнее строение признается не менее существенным, чем обусловливающее ее внутреннее содержание»[[888]](#endnote-889).

Ко всем этим собственно театральным достижениям оказались причастны эстетические концепции ранней советской сцены. Исторические итоги их взаимодействия с театральным процессом были закреплены лозунгом А. В. Луначарского «Назад к Островскому!» который, завершая целый этап русского театра, открывал новый.

Остается подвести некоторые итоги самого исследования, в ходе которого мы старались учитывать и собственно театральный, и философский, социологический, эстетический аспекты темы, полагая, как говорилось во введении, что такой комплексный подход как нельзя лучше отвечает реальному содержанию и характеру русской театральной жизни первых лет Октября. Сценическая практика и формирующаяся театрально-эстетическая мысль шли в это время рука об руку, не были нормативно регламентированы, подчинялись *историческим* закономерностям, а не заготовленным установкам; исторически выявлялись и ошибочные моменты, естественно имевшие место во всех рассмотренных концепциях, — творческое преодоление негативных издержек тогда еще успешно брало верх над административным нажимом и «выравниванием» театрального курса, которые утвердились позднее.

Можно смело сказать, что период 1917 – 1923 гг. был одним из самых благоприятных для искусства театра и науки о театре. Именно тогда в исканиях новой сцены отчетливо выявились тенденции, взаимодействие которых и сегодня определяет мировой театральный процесс.

Одна из них связана с идеями и формами «творческого театра», которые были вызваны к жизни революционной эпохой и не сводимы к пролеткультовской ортодоксии. Теории «театрализации жизни», объективно ведущие к разрушению профессионального статута театра, как и попытки претворить их практически, в разных {231} вариантах возникали с начала XX века, не прекращаясь и поныне.

В современных театральных спорах и сценической практике продолжает жить (также меняя обличья) и концепция театрального конструктивизма, альтернативная «творческому театру».

Особенно часто и по справедливости возникает в этой связи имя В. Э. Мейерхольда. Открытия Мейерхольда еще при его жизни изменили представления о возможностях театрального искусства, раздвинули его привычные границы. Сильнейшее воздействие оказывают они и на современную сцену, способную самостоятельно, без привычной опоры на пьесу, *театрально* прочитать поэзию и прозу; и на самое драму, смело отказывающуюся от канона единства действия, откровенно использующую свободный хронотоп. Конструктивистская методология Мейерхольда мощно повлияла и на искания современных театральных художников, выдвинувших концепцию трансформирующейся игровой площадки, понимающих сценическое пространство как образное воплощение действия. И только современный актер практически ничего не смог взять из наследия Мейерхольда. Искусственный отрыв режиссерской методологии Мейерхольда от предмета и цели его театрального конструктивизма — актера, сопровождавший восстановление мейерхольдовской традиции, привел к тому, что в повально распространившихся на современной сцене наборах расхожих, клишированных «условностей», имманентных актерской игре, стали искать виновника и *снова* нашли его… в Мейерхольде.

Вот почему не только современной науке, но и современной сцене следует неотложно осознать конструктивность методологии Мейерхольда и навсегда отказаться от взгляда на его режиссуру как раму, безразличную к заключенному в нее актеру. Современные критики, прямо или косвенно обвинявшие «условную» режиссуру в пренебрежении «живым» актером, современные актеры, вновь, как и когда-то, сплачивающие ряды в походе против режиссерской «деспотии», насилующей их творческую личность, не осознают, что именно режиссура исторически способствовала формированию *предметности* актерского искусства, превратив актера из исполнителя действующего лица в самостоятельного художника.

«Режиссер только пунктирует, а актер не пунктирует, а размечает кровью. Любую линию, которую ему надлежит сделать на сцене, он буквально из вены разрисовывает»[[889]](#endnote-890). Но для того, чтобы у актера в любой роли было «лицо художника», «чтобы индивидуальность сквозила»[[890]](#endnote-891), нужны не эмоциональные заклинания актера, {232} а его мастерство, не проклятия режиссуре, а осознание и ее «лица», суть которого в драматическом театре — не в комбинаторике накопленных историей чужих постановочных приемов, а в собственной концепции мастерства актера. Пора снова вернуться к *школе*, создающей свой театр. Не случайно самые талантливые из современных режиссеров именно здесь видят проблему проблем — «Школа драматического искусства» называется театр Анатолия Васильева.

В 1920‑е годы открытия театрального конструктивизма закономерно казались многим настолько очевидными, что «спору о том, что важнее, спектакль или отдельные актеры», следовало, по их мнению, «отойти в область предания»[[891]](#endnote-892). Так режиссер Н. В. Петров говорил в 1927 году, что «актер давно попал в центр треугольника, углы которого были: новая драматургия с новой тематикой, новой психологией героев; новый зритель, ставящий новые четкие требования и, наконец, полное изменение того элемента спектакля, который можно условно назвать сценическое искусство, куда входит и декоративно-архитектурное убранство сцены, и освещение, и сопровождающая музыка и, наконец, полная реформа техники сцены (культура механизации сцены)»[[892]](#endnote-893), в результате чего сценография перестала указывать всего лишь на место действия, утратила подсобно-прикладной характер и, в зависимости от режиссерской партитуры, стала принимать активное участие в действии, то есть превратилась из оформления именно в сценографию.

Однако эта действительно очевидная вещь, эта система драматического спектакля, выстроенная с помощью конструктивизма и сохраняющая свое значение, после 1927 года была поставлена под сомнение. Актер, провозглашенный главным, если не единственным фактором сцены, все чаще выходил из упомянутого треугольника, неуклонно превращая режиссерский театр снова в актерский. Конструктивизм был объявлен формалистическим происком театральных художников, и большинству из них приходилось каяться в грехах молодости. Однако он продолжал жить в лучших спектаклях 1930‑х годов, ибо все связанное с ним неотторжимо от сценической сущности. А наиболее смелые (и талантливые) художники и в 1930‑е годы не страшились публично настаивать на своем творческом кредо. Так А. Г. Тышлер говорил в 1935 году: «Если проследить все, что я сделал в театре, то можно отметить несколько характерных черт. Первая: стилевое единство (начиная с общего оформления и кончая костюмом и вещами). Вторая: цветовое единство (гармонирующее со всем, что находится на сцене). Третья: оформление всегда является самостоятельным элементом. {233} Мое оформление можно вынести из театра, поставить в другое пространство, и оно не развалится, оно крепко, пластически сколочено. Я не становлюсь рабом сцены, у меня всегда есть свой пол, свой потолок, свои стены, свое, так сказать, пластическое хозяйство. Я люблю, когда мое оформление укладывается целиком в зрачке, как силуэт, как архитектурный образ, когда оно укладывается в сознании и как место, где могло произойти только данное событие, могли рождаться, жить, умирать только данные герои. Для всей моей работы характерен иронический оттенок, пластический парадокс, гротеск. Мне хочется всегда поразить, удивить зрителя. Может быть, это не совсем солидная черта для художника, но что поделаешь, — таков уж я. <…> Пространство и вещи на сцене должны создать необходимую атмосферу, которая нужна актеру для выявления его образа и действия. <…> Пластическое и образное взаимодействие между актером и окружающим миром должно быть выявлено предельно»[[893]](#endnote-894).

Нам кажется, что после всего сказанного кредо А. Г. Тышлера не нуждается в комментарии. Именно благодаря усилиям таких художников, как Тышлер, плодотворная тенденция театрального конструктивизма существовала и в 1930‑е годы, а потом, через два десятилетия, могла быть подхвачена новым поколением советских режиссеров и художников как живая традиция русской советской сцены. Именно поэтому мы сумели не забыть, что такое театр.

# Цитируемая литература

1. {77} Театр и вопросы теории // Театр. 1982. № 8. С. 7. [↑](#endnote-ref-2)
2. Там же. [↑](#endnote-ref-3)
3. См: *Марков П. А*. Новейшие театральные течения: (опыт популярного изложения) // *Марков П. А*. О театре. М., 1974. Т. 1. С. 313. [↑](#endnote-ref-4)
4. Актуальные проблемы изучения истории советской литературы // Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 9. [↑](#endnote-ref-5)
5. Там же. С. 33. [↑](#endnote-ref-6)
6. Там же. С. 34. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же. С. 34 – 35. [↑](#endnote-ref-8)
8. См. обзор современной литературы о Пролеткульте в кн.: *Горбунов В. В*. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974. С. 8 – 11. [↑](#endnote-ref-9)
9. Там же. С. 8, 9. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Дикушина Н. И*. Октябрь и новые пути литературы. М., 1978. С. 118. [↑](#endnote-ref-11)
11. См.: История советского драматического театра: В 6 т. М., 1966. Т. 1. С. 87 – 89. [↑](#endnote-ref-12)
12. См.: Театральная деятельность Пролеткульта / Введение, составление и примечания Н. Б. Волковой // Советский театр: документы и материалы / Русский советский театр. 1917 – 1921. Л., 1968. С. 328 – 343; Перечень документов и материалов по истории русского советского театра 1917 – 1921 гг., хранящихся в местных архивах РСФСР / Введение, составление и примечания Г. В. Титовой // Там же. С. 4 82 – 496; Первый рабочий театр Пролеткульта. Введение, составление и примечания Н. Б. Волковой // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр: 1921 – 1926. Л., 1975. С. 270 – 283. [↑](#endnote-ref-13)
13. См.: *Юфит А. З*. Революция и театр. Л., 1977; *Юфит А. З*. Ленин и театр // Ленин. Революция. Театр: Документы и воспоминания. Л., 1970. С. 3 – 44. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Золотницкий Д. И*. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 14. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Полевой В*. Москва — Париж // Москва — Париж: 1900 – 1930 / Каталог выставки: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-16)
16. Там же. С. 11. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Гвоздев А*. Театроведческая дискуссия в Ленинграде // Советский театр. 1931. № 8. С. 10. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Алперс Б*. Искания новой сцены. М., 1985. С. 35. [↑](#endnote-ref-19)
19. Там же. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Громов П. П*. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры: очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Л., 1976. С. 163, 164. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Алперс Б*. Указ. соч. С. 47. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Толстой Л. Н*. Что такое искусство? // Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. С. 216. [↑](#endnote-ref-23)
23. {78} *Блок А. А. «*Без божества, без вдохновенья»: (цех акмеистов) // Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 175 – 176. [↑](#endnote-ref-24)
24. Глоссы Доктора Дапертутто к «отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 68. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Станиславский К. С*. Сулер: Воспоминание о друге // *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 537. [↑](#endnote-ref-26)
26. Б. Л. Пастернак — В. Э. Мейерхольду // Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 279. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Луначарский А. В*. Письма о пролетарской литературе // Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 167. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Потресов А*. Критические наброски: О литературе без жизни и о жизни без литературы. Трагедия пролетарской культуры // Наша заря. 1913. № 5. С. 66; № 6. С. 65 – 66, 70. [↑](#endnote-ref-29)
29. Всего на конференции присутствовало 208 делегатов с решающим голосом. См.: *Горбунов В. В*. Указ. соч. С. 48. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Луначарский А. В*. Идеология накануне Октября // *Луначарский А. В*. Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 167. [↑](#endnote-ref-31)
31. Пролетарская культура // Известия, информ. бюл. Пг., 1918. № 1. С. 2. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 167. [↑](#endnote-ref-33)
33. Оно возникло в ноябре 1917 г. См.: *Горбунов В. В*. Указ. соч. С. 50. [↑](#endnote-ref-34)
34. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 167. [↑](#endnote-ref-35)
35. Там же. С. 167 – 168. [↑](#endnote-ref-36)
36. См.: Там же. С. 167. [↑](#endnote-ref-37)
37. Пролетарская культура. С. 2. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 41. [↑](#endnote-ref-39)
39. См. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 35. [↑](#endnote-ref-40)
40. Цит. по: *Дикушина Н. И*. Указ. соч. С. 124. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Богданов А. А*. Всеобщая организационная наука: тектология. 3‑е изд., заново перераб. и доп. Л.; М., 1925. Ч. 1. С. 25. (1‑е изд. было в 1912 г.). [↑](#endnote-ref-42)
42. *Богданов А*. Из психологии общества. СПб., 1904. С. 75. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Богданов А*. Наука об общественном сознании. М.; П., 1923. С. 47. [↑](#endnote-ref-44)
44. См.: *Богданов А*. Собирание человека (1904) // *Богданов А*. О пролетарской культуре: 1904 – 1924. Л.; М., 1925. С. 19. [↑](#endnote-ref-45)
45. Там же. [↑](#endnote-ref-46)
46. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-47)
47. Там же. С. 33. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Богданов А*. Всеобщая организационная наука. С. 64. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Богданов А*. Пути пролетарского творчества: (Тезисы) // Пролетарская культура. 1920. № 15 – 16. С. 51. [↑](#endnote-ref-50)
50. Там же. С. 50. [↑](#endnote-ref-51)
51. {79} Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Маяковский В. В*. Пятый интернационал // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 4. С. 122. [↑](#endnote-ref-53)
53. См.: Пролетарская культура. 1920. № 17 – 19. С. 2. [↑](#endnote-ref-54)
54. В. И. Ленин о литературе и искусстве. 3‑е изд., доп. М., 1967. С. 432 – 433. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 191. [↑](#endnote-ref-56)
56. «Махаевские взгляды» — по имени польского социалиста Махайского, враждебно относившегося к интеллигенции. [↑](#endnote-ref-57)
57. *Луначарский А. В*. Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 224. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Богданов А*. Что такое пролетарская поэзия? // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 15. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Богданов А*. Философия живого опыта: популярные очерки. М., 1920. С. 222. [↑](#endnote-ref-60)
60. В. И. Ленин о литературе и искусстве. С. 433. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Полянский В*. Под знамя «Пролеткульта» // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 6. [↑](#endnote-ref-62)
62. Там же. [↑](#endnote-ref-63)
63. Там же. [↑](#endnote-ref-64)
64. Пролетарская культура. 1918. № 3. С. 36. [↑](#endnote-ref-65)
65. *Иванов В*. Идейно-эстетические принципы советской литературы: Формирование и сущность. М., 1971. С. 113. [↑](#endnote-ref-66)
66. [От редакции] // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 2. [↑](#endnote-ref-67)
67. *Богданов А*. О пролетарской культуре. С. 159. [↑](#endnote-ref-68)
68. Цит. по: *Рудницкий К*. Драматург // Новаторство советского театра. М., 1963. С. 93. [↑](#endnote-ref-69)
69. *Бессалько П., Калинин Ф*. Проблемы пролетарской культуры. Пб., 1919. С. 25. [↑](#endnote-ref-70)
70. Горн. 1918. № 1. С. 85 – 86. [↑](#endnote-ref-71)
71. См.: *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 298. [↑](#endnote-ref-72)
72. См.: там же. С. 304. [↑](#endnote-ref-73)
73. См.: Пролетарская культура. 1920. № 17 – 19. С. 79. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Луначарский А. В*. Необходимая поправка // Собр. соч. Т. 7. С. 235. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Луначарский А. В*. Ленин и искусство: Воспоминания (1924) // Там же. С. 405. [↑](#endnote-ref-76)
76. «Природа понимается глазами коллективиста, — писал Богданов о стихах пролетарского поэта В. Торского, — его символы — общие переживания леса, а не индивидуальные переживания какой-нибудь березки или осинки, как в обычной лирике» (*Богданов А*. Статья вторая: критика пролетарского искусства // Пролетарская культура. 1918. № 3. С. 14). А. Белый. используя «символику» Богданова, восставал против унижающей художника нивелировки. «Мы, “мечтатели”, — лес; растопырились кроны вершинных стремлений — космато, неравно; вон — яблоня; вот — тонкий тополь; вон — дуб; их ничто не сравняет. Пожалуй, в стволах они равны. Что есть в нас наш ствол? Ствол в нас личность. <…> Коммуна, построенная на равенстве голых стволов, убивает свободу напева; в ней срублены ветви; и братство объятий отсутствует; голые палки торчат». (Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 5 – 6). Мрачный пессимизм этих строк вызван тем, что А. Белый, как и многие другие художники, отождествлял программу культурного строительства после Октября с пролеткультовскими установками, тем более, что он преподавал в литературной студии Московского Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Богданов А*. Простота и утонченность // *Богданов А*. О пролетарской культуре. С. 179. [↑](#endnote-ref-78)
78. {80} Там же. С. 199. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же. [↑](#endnote-ref-80)
80. См.: *Богданов А*. Красная звезда: Роман-утопия. 2‑е изд. М., 1918. С. 80 – 81. [↑](#endnote-ref-81)
81. *Луначарский А. В*. Еще к вопросу о культуре // Собр. соч. Т. 7. С. 290. [↑](#endnote-ref-82)
82. Ошибка Луначарского — статья была написана в 1903 году, напечатана в 1904‑м. [↑](#endnote-ref-83)
83. *Луначарский А. В*. Основы позитивной эстетики. М.; Л., 1923. С. 3. [↑](#endnote-ref-84)
84. См.: [Титульный лист указ. соч.] // *Луначарский А. В*. Собр. соч. Т. 7. С. 41. [↑](#endnote-ref-85)
85. В. И. Ленин о литературе и искусстве. С. 314. [↑](#endnote-ref-86)
86. Там же. [↑](#endnote-ref-87)
87. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-88)
88. См.: Очерки философии марксизма. СПб., 1908. [↑](#endnote-ref-89)
89. В. И. Ленин о литературе и искусстве. С. 316. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же. С. 315. [↑](#endnote-ref-91)
91. *Лифшиц Мих*. Вместо введения в эстетику А. В. Луначарского // *Луначарский А. В*. Собр. соч. Т. 7. С. 593. [↑](#endnote-ref-92)
92. Там же. [↑](#endnote-ref-93)
93. В 1885 году Луначарский специально поехал в Цюрихский университет, чтобы самолично прослушать курс лекций профессора Рихарда Авенариуса, с философской системой которого он уже был знаком. [↑](#endnote-ref-94)
94. *Луначарский А. В*. Воспоминания из революционного прошлого. Харьков, 1925. С. 40. Характерно, что в сборнике «Воспоминаний и впечатлений», изданном издательством «Советская Россия» в 1968 году, это признание, как и многие другие, «компрометирующие» его высказывания, были предусмотрительно изъяты. [↑](#endnote-ref-95)
95. *Луначарский А. В*. Воспоминания и впечатления. С. 34. [↑](#endnote-ref-96)
96. Там же. С. 20. [↑](#endnote-ref-97)
97. См. *Луначарский А. В*. Метаморфоза одного мыслителя // *Луначарский А. В*. Этюды критические и полемические. М., 1905. С. 310. [↑](#endnote-ref-98)
98. Позитивисты рассматривали себя как представителей марксизма на новом историческом витке (их противники были уверены в том же). В этом сказывался недостаток информации. Многие философские сочинения основоположников марксизма еще не были опубликованы. Что же касается их эстетических воззрений, то до начала 1930‑х годов считалось, что их просто не существует. Первая хрестоматия «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» вышла в свет в 1933 году под ред. А. В. Луначарского. Сост. Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц. [↑](#endnote-ref-99)
99. См.: *Плеханов Г. В*. Предисловие к третьему изданию сборника «За тридцать лет» // *Плеханов Г. В*. Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 129. [↑](#endnote-ref-100)
100. *Луначарский А. В*. Ибсен и мещанство // Собр. соч. Т. 5. М., 1965. С. 93. [↑](#endnote-ref-101)
101. Там же. [↑](#endnote-ref-102)
102. *Луначарский А. В*. Основы позитивной эстетики // Собр. соч. Т. 7. С. 32. [↑](#endnote-ref-103)
103. Луначарский связывает формирование своего миросозерцания с выработкой «внутренней религии», начавшейся во время его 8‑ми месячного пребывания в одиночной камере Таганской тюрьмы (1899) (см. *Луначарский А. В*. Воспоминания и впечатления. С. 25). В дальнейшем он начинает всерьез заниматься проблемами религии, что приводит к созданию двухтомного сочинения «Религия и социализм». В нем марксизм «как философия» объявлялся «новой, последней, глубоко критической, очистительной и вместе синтетической религиозной {81} системой» (*Луначарский А. В*. Религия и социализм: Христианство, религиозная философия, утопический и научный социализм. СПб., 1911. Т. 2. С. 213). Книга эта, как и все остальные «религиозные» сочинения будущего наркома, естественно, подверглась резкой критике Ленина, а потому и никогда не переиздавалась, хотя сегодня такая публикация с соответствующим комментарием была бы, на наш взгляд, вполне возможна, ибо книга имеет еще и специальный научный вес — это едва ли не единственное в отечественной практике фундаментальное сочинение по истории религии, с характеристикой исторически возникавших религиозных систем. [↑](#endnote-ref-104)
104. «О художнике вообще и некоторых художниках в частности». [↑](#endnote-ref-105)
105. *Луначарский А. В*. Собр. соч. Т. 7. С. 12. [↑](#endnote-ref-106)
106. *Толстой Л. Н*. Указ. соч. С. 84. [↑](#endnote-ref-107)
107. *Луначарский А. В*. Собр. соч. Т. 7. С. 98. [↑](#endnote-ref-108)
108. Там же. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Толстой Л. Н*. Указ. соч. С. 213. [↑](#endnote-ref-110)
110. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 99. [↑](#endnote-ref-111)
111. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-112)
112. Там же. [↑](#endnote-ref-113)
113. Соловьев Вл. Собр. соч. Т. 1. Пб., 1909. С. 35. [↑](#endnote-ref-114)
114. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 51. Не случайным представляется и тот, в высшей степени знаменательный факт, что именно Соловьев еще в 1881 году заявил, что социализм хочет занять «пустое место, оставленное религией в жизни и знании современного цивилизованного человечества» (Соловьев Вл. Чтение о богочеловечестве. М., 1881. С. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-115)
115. *Толстой Л. Н*. Указ. соч. С. 101, 102. [↑](#endnote-ref-116)
116. Там же. С. 101. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же. С. 215, 216. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 95. [↑](#endnote-ref-119)
119. Там же. [↑](#endnote-ref-120)
120. Там же. [↑](#endnote-ref-121)
121. *Луначарский А. В*. Пролетариат и искусство (1918) // Собр. соч. Т. 7. С. 201. [↑](#endnote-ref-122)
122. Там же. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Луначарский А. В*. Еще о Пролеткульте и советской культурной работе (1919) // Собр. соч. Т. 7. С. 207. [↑](#endnote-ref-124)
124. Там же. С. 208. [↑](#endnote-ref-125)
125. *Луначарский А. В*. Речь на совещании, посвященном вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе // К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе. М., 1924. С. 79. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Лифшиц Мих*. Указ. соч. С. 610. [↑](#endnote-ref-127)
127. Там же. С. 5 92. [↑](#endnote-ref-128)
128. Речь комиссара по нар<одному> просвещению А. В. Луначарского, произнесенная на открытии школы Русской драмы 19 октября 1918 г. // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 1. С. 39. [↑](#endnote-ref-129)
129. *Золотницкий Д. И*. Указ. соч. С. 289. См. также: *Юфит А. З*. Революция и театр. С. 210; История русского советского драматического театра: В 2 кн. М., 1984. Кн. 1. С. 57. [↑](#endnote-ref-130)
130. {82} *Хайченко Г. А*. Основные этапы развития советского театроведения: (1917 – 1941) // История советского театроведения. / Очерки. 1917 – 1941. М., 1981. С. 48. [↑](#endnote-ref-131)
131. Там же. [↑](#endnote-ref-132)
132. См.: *Марков П. А*. В ТЕО Наркомпроса: страницы воспоминаний // *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 435. [↑](#endnote-ref-133)
133. *Марков П. А*. К вопросу о Главискусстве // Там же. Т. 3. С. 247. [↑](#endnote-ref-134)
134. См.: *Керженцев В*. Есть ли у нас государственные театры? // Известия ВЦИК. 1919. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-135)
135. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 1. С. 435. [↑](#endnote-ref-136)
136. *Керженцев П. М*. Творческий театр. 4‑е изд. П., 1920. С. 3. [↑](#endnote-ref-137)
137. Вторая — брошюра «Революция и театр» (М., 1918). [↑](#endnote-ref-138)
138. *Тихонович В*. О пролеткульте: Ошибки молодости // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 4. [↑](#endnote-ref-139)
139. В связи с этим текст «Творческого театра» цитируется по всем пяти изданиям с указанием года. [↑](#endnote-ref-140)
140. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 3. [↑](#endnote-ref-141)
141. *Шкловский В*. Эйзенштейн. М., 1973. С. 70. [↑](#endnote-ref-142)
142. *Богданов А*. Пути пролетарского творчества: (Тезисы) // Пролетарская культура. 1920. № 15 – 16. С. 50. [↑](#endnote-ref-143)
143. *Керженцев В*. Творческий театр: Пути социалистического театра. П., 1918. С. 16. [↑](#endnote-ref-144)
144. *Керженцев П. М*. Творческий театр. 4‑е изд. С. 24. [↑](#endnote-ref-145)
145. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 20. [↑](#endnote-ref-147)
147. *Немирович-Данченко В. И*. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 153. [↑](#endnote-ref-148)
148. *Марков П. А*. Театр: 1917 – 1927 // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 415. [↑](#endnote-ref-149)
149. *Керженцев В*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-150)
150. См.: *Таиров А. Я*. Записки режиссера // *Таиров А. Я*. О театре. М., 1970. С. 96. [↑](#endnote-ref-151)
151. *Керженцев В*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-152)
152. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 418. [↑](#endnote-ref-153)
153. Там же. С. 416. [↑](#endnote-ref-154)
154. Там же. [↑](#endnote-ref-155)
155. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 3. [↑](#endnote-ref-156)
156. См.: *Керженцев П. М*. Творческий театр. 4‑е изд. С. 137. [↑](#endnote-ref-157)
157. Там же. С. 147. [↑](#endnote-ref-158)
158. Там же. С. 139. [↑](#endnote-ref-159)
159. Там же. С. 138. [↑](#endnote-ref-160)
160. К полемике Керженцев — Луначарский: Письмо П. М. Керженцева в редакцию «Вестника театра» // Вестник театра 1920. № 53. 17 – 22 февраля. С. 5. [↑](#endnote-ref-161)
161. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 5. [↑](#endnote-ref-162)
162. Там же. [↑](#endnote-ref-163)
163. Там же. [↑](#endnote-ref-164)
164. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 421. [↑](#endnote-ref-165)
165. См.: Дискуссия и полемика: *Керженцев П*. Буржуазное наследие. *Луначарский А*. Именем пролетариата // Вестник театра. 1920. № 51. 5 – 8 февр.; К полемике Керженцев — Луначарский // Там же. № 53. 17 – 22 февр. [↑](#endnote-ref-166)
166. {83} См.: *Луначарский А. В*. Именем пролетариата // Собр. соч. Т. 7. С. 222 – 225. [↑](#endnote-ref-167)
167. К полемике Керженцев — Луначарский // Вестник театра. 1920. № 53. С. 5. [↑](#endnote-ref-168)
168. *Керженцев П*. Буржуазное наследие // Там же. № 51. С. 2. [↑](#endnote-ref-169)
169. Там же. Эта же мысль дословно повторена и в 4‑м изд. «Творческого театра». [↑](#endnote-ref-170)
170. *Луначарский А. В*. Собр. соч. Т. 7. С. 223. [↑](#endnote-ref-171)
171. *Керженцев П*. Указ. соч. С. 2. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 224. [↑](#endnote-ref-173)
173. *Луначарский А. В*. Культурные задачи рабочего класса (1917) // Собр. соч. Т. 7. С. 198. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Луначарский А. В*. О пролетарской культуре (1918) // Там же. С. 199. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 34, 35. [↑](#endnote-ref-176)
176. См.: Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. Пб., 1908. С. 7 – 40. [↑](#endnote-ref-177)
177. См.: *Вагнер Р*. Искусство и революция / Пер. с предисл. И. М. Каценэленбогена (Эллена) и вступлением А. В. Луначарского. П.: Лит. — Изд. отд. НКП, 1918; *Роллан Р*. Народный театр / С предисл. Вяч. Иванова. Пг.; М.: Изд. ТЕО НКП, 1919; *Тьерсо Ж*. Празднества и песни французской революции / Пер. Жихаревой. Пг., 1917. [↑](#endnote-ref-178)
178. См.: *Кисунько В. Т*. Музыкальная проблематика в работах А. В. Луначарского: 1903 – 1920 годы // *Луначарский А. В*. О музыке и музыкальном театре: В 3 т. М., 1981. Т. 1. С. 35 – 39. [↑](#endnote-ref-179)
179. См.: Там же. С. 324. [↑](#endnote-ref-180)
180. *Лосев А. Ф*. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р*. Избранные работы. М., 1978. С. 16. [↑](#endnote-ref-181)
181. См.: *Иванов Вяч*. Вагнер и Дионисово действо // *Иванов Вяч*. По звездам: Статьи и афоризмы. Пб., 1909. С. 65 – 69. [↑](#endnote-ref-182)
182. *Вагнер Р*. Искусство и революция // *Вагнер Р*. Избранные работы. С. 111. [↑](#endnote-ref-183)
183. Там же. С. 112. [↑](#endnote-ref-184)
184. Там же. С 119. [↑](#endnote-ref-185)
185. Там же. С. 129. [↑](#endnote-ref-186)
186. Там же. С. 125. [↑](#endnote-ref-187)
187. Там же. С. 117. [↑](#endnote-ref-188)
188. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 34. [↑](#endnote-ref-189)
189. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 19. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Керженцев П. М*. Творческий театр. 4‑е изд. С. 22, 49. [↑](#endnote-ref-191)
191. История советского драматического театра: В 6 т. Т. 1. С. 88. [↑](#endnote-ref-192)
192. Заняв после Октября пост заведующего историко-театральной секцией ТЕО Наркомпроса, Вяч. Иванов предлагал «ставить хоры на площадях», открывающие, по его мнению, «путь к развитию самобытных форм духовного коллективизма» («Вестник театра». 1919. № 48. С. 30). А. Белый также работал в ТЕО Наркомпроса и других советских учреждениях. [↑](#endnote-ref-193)
193. *Луначарский А. В*. Передовой отряд культуры на эстраде (1920) // *Луначарский А. В*. О музыке и музыкальном театре. Т. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-194)
194. См.: *Луначарский А. В*. Книга о новом театре // Образование. 1908. № 6. С. 59 – 65. [↑](#endnote-ref-195)
195. См.: *Wagner R*. L’arte e la rivoluzione. Geneva, 1902. [↑](#endnote-ref-196)
196. См.: *Луначарский А. В*. О музыке и музыкальном театре. Т. 1. С. 93 – 107. [↑](#endnote-ref-197)
197. *Вагнер Р*. Мемуары. Письма Дневники: В 4 т. М., 1911. Т. IV. С. 123. [↑](#endnote-ref-198)
198. {84} *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 107. [↑](#endnote-ref-199)
199. *Луначарский А. В*. [Вступление] // *Вагнер Р*. Искусство и религия. С. 1. [↑](#endnote-ref-200)
200. *Давыдов Ю. Н*. Искусство и элита. М., 1966. С. 127. [↑](#endnote-ref-201)
201. См.: *Маркс К., Энгельс Ф*. Соч. Т. 3. С. 393. [↑](#endnote-ref-202)
202. *Блок А. А*. Собр. соч. Т. 6. С. 175 – 176. [↑](#endnote-ref-203)
203. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 52. [↑](#endnote-ref-204)
204. Там же. С. 47 – 48. [↑](#endnote-ref-205)
205. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. 1954. Т. 1. С. 186. [↑](#endnote-ref-206)
206. *Керженцев В*. Указ. соч. 1‑е изд. С. 51, 52. [↑](#endnote-ref-207)
207. Так, например, Р. Дуганов показал такое притяжение-отталкивание от теории Евреинова на примере Маяковского (см.: *Пуганое Р*. Замысел «Бани» // Театр. 1979. № 10. С. 88 – 90). [↑](#endnote-ref-208)
208. *Керженцев П. М*. Творческий театр. 5‑е изд. С. 68. Имелось в виду поставленное Н. Н. Евреиновым массовое празднество «Взятие Зимнего дворца». [↑](#endnote-ref-209)
209. *Керженцев П. М*. Творческий театр. 4‑е изд. С. 46. [↑](#endnote-ref-210)
210. *Душное Р*. Указ. соч. С. 89. [↑](#endnote-ref-211)
211. *Керженцев П. М*. Указ. соч. 4‑е изд. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-212)
212. *Евреинов Н*. Театр как таковой. СПб., 1912. С. 52. [↑](#endnote-ref-213)
213. «Театр на открытом воздухе, — писал Евреинов еще в 1912 году, — не новость. Однако, подобные затеи, ничего, кроме эксцентричности, не явили. Ничего, потому что главное в театре — иллюзия, все равно, дает ли ее преимущественно актер своей игрой или с ним конкурирует еще и обстановка» (Театр как таковой. С. 82). Ставя «Взятие Зимнего дворца», Евреинов ничуть не противоречил этому высказыванию, ибо стремился противопоставить театральной иллюзии реконструированную реальность. Предполагалось, что участниками «штурма» будут реальные люди, бравшие Зимний. Это повторное «взятие» реального объекта Октябрьского штурма выходило за пределы любого понимания феномена — театр. К самоинсценировке человеком своей внутренней жизни, эмоций, волевых импульсов и страстей, к изживанию их с помощью, если можно так выразиться, «самокатарсиса» сводились, на наш взгляд, все разнообразные поиски Н. Н. Евреинова как в области драматургии, так и в режиссуре и теории театра. Суть евреиновской концепции — театротерапия, т. е. изживание страстей с помощью их «театральной» реконструкции (см.: *Евреинов Н. Н*. О новой маске: автобиореконструктивной. П., 1923). [↑](#endnote-ref-214)
214. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 42. [↑](#endnote-ref-215)
215. См.: Там же. С. 41 – 42. [↑](#endnote-ref-216)
216. См.: Там же. С. 41. [↑](#endnote-ref-217)
217. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 47. [↑](#endnote-ref-218)
218. Там же. С. 50. [↑](#endnote-ref-219)
219. *Керженцев В. «*Пролеткульт» — организация пролетарской самодеятельности // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 7. [↑](#endnote-ref-220)
220. *Тихонович В*. Пролетарский театр // О театре. Тверь, 1922. С. 89. [↑](#endnote-ref-221)
221. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 52. [↑](#endnote-ref-222)
222. *Тихонович В*. Указ. соч. С. 95. [↑](#endnote-ref-223)
223. *Богуславский А. О., Диев В. А*. Русская советская драматургия: Основные этапы развития: В 3 т. М., 1963. Т. 1. С. 61. [↑](#endnote-ref-224)
224. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 43. [↑](#endnote-ref-225)
225. {85} *Роллан Р*. Народный театр: Опыт эстетики нового театра // Собр. соч. Л., 1932. Т. XII. С. 92. [↑](#endnote-ref-226)
226. Там же. [↑](#endnote-ref-227)
227. См.: *Руссо Ж.‑Ж*. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 167 – 168. [↑](#endnote-ref-228)
228. *Тамашин Л*. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961. С. 35. [↑](#endnote-ref-229)
229. Поставлена 20 июня 1920 года в Петрограде на Каменном острове. Автор сценария и режиссер С. Э. Радлов. Художники В. М. Ходасевич и И. А. Фомин. [↑](#endnote-ref-230)
230. См.: *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра Л., 1933. Т. 1. С. 284. [↑](#endnote-ref-231)
231. Там же. [↑](#endnote-ref-232)
232. Там же. [↑](#endnote-ref-233)
233. *Кузнецов Е*. Под открытым небом: (Петербургские массовые празднества). О празднестве «Блокада России» // Вестник театра. 1920. № 71. С. 7. [↑](#endnote-ref-234)
234. Там же. [↑](#endnote-ref-235)
235. Представлена 7 ноября 1920 г. в Петрограде на Дворцовой площади. Постановка — Н. Н. Евреинова. Режиссеры — А. Р. Кугель, Н. В. Петров. Художник — Ю. П. Анненков. Муз. оформление Г. И. Варлиха. [↑](#endnote-ref-236)
236. *Евреинов Н. Н. «*Взятие Зимнего дворца» // Красный милиционер. 1920. № 14. С 5. [↑](#endnote-ref-237)
237. *Державин К. Н*. Взятие Зимнего дворца в 1920 г.: (К пятилетию инсценировки) // Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 12. [↑](#endnote-ref-238)
238. Это, кстати, ненароком отметил К. Н. Державин, говоря о развитии действия во «Взятии» по принципу «отдельных эпизодов кинофильма» (там же). Характерно, что функция зрителя в этом действе, видимо, была наиболее близкой стороннему наблюдателю за съемками натурных сцен в кино, хотя, разумеется, современный «Взятию» кинематограф подобных батальных полотен еще не снимал. [↑](#endnote-ref-239)
239. Представлена 19 июля 1920 г. в честь II конгресса Коминтерна. Рук. постановки К. Л. Марджанов. Режиссеры — Н. В. Петров (1‑я часть), С. Э. Радлов (2‑я часть), В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский (3‑я часть). Художник — Н. И. Альтман. Муз. оформл. и дирижер — Г. И. Варлих. [↑](#endnote-ref-240)
240. *Радлов С. Э*. Статьи о театре: 1918 – 1922. П., 1923. С. 99. [↑](#endnote-ref-241)
241. *Радлов С. Э*. Десять лет в театре. Л., 1929. С. 240. [↑](#endnote-ref-242)
242. Цит. по: З<агорский> М. В спорах о современном и грядущем театре: (На митинге искусств в цирке) // Вестник театра. 1920. № 48. С. 9. [↑](#endnote-ref-243)
243. Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 314. [↑](#endnote-ref-244)
244. Там же. С. 183. [↑](#endnote-ref-245)
245. *Загорский М. «*Гадибук»: Студия «Габима» // Театральная Москва. 1922. № 25. С. 10. [↑](#endnote-ref-246)
246. *Горький М*. Вахтангов в театре «Габима» // Театр и музыка. 1922. № 7. 14 ноября. [↑](#endnote-ref-247)
247. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 19. [↑](#endnote-ref-248)
248. *Станиславский К. С*. Собр. соч. Т. 5. С. 553. [↑](#endnote-ref-249)
249. *Полякова Е*. Жизнь и творчество Сулержицкого // Сулержицкий: Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. С. 18. [↑](#endnote-ref-250)
250. Там же. [↑](#endnote-ref-251)
251. {86} Стенограмма речи Б. М. Сушкевича на десятилетнем юбилее Первой студии: 28 января 1923 г. // Там же. С. 82. [↑](#endnote-ref-252)
252. *Марков П. А*. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 353. [↑](#endnote-ref-253)
253. *Сулержицкий Л. А*. Из дневника // Сулержицкий. С. 348. [↑](#endnote-ref-254)
254. *Сулержицкий Л. А*. Письмо К. С. Станиславскому 27 декабря 1915 г. // Там же. С. 381. [↑](#endnote-ref-255)
255. Там же. [↑](#endnote-ref-256)
256. Там же. С. 383. [↑](#endnote-ref-257)
257. Л. А. Сулержицкий умер в 1916 году. [↑](#endnote-ref-258)
258. *Марков П. А*. Указ. соч. С. 377. [↑](#endnote-ref-259)
259. Там же. С. 378. [↑](#endnote-ref-260)
260. «Театр — искусство, — писал он в 1914 году, — и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство» (Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 68). [↑](#endnote-ref-261)
261. *Станиславский К. С*. Указ. соч. С. 537. [↑](#endnote-ref-262)
262. *Станиславский К. С*. Собр. соч. М., 1959. Т. 6. С. 23 – 29. [↑](#endnote-ref-263)
263. Там же. С. 24, 27. [↑](#endnote-ref-264)
264. Там же. С. 375. [↑](#endnote-ref-265)
265. Цит. по: Указ. соч. С. 373. [↑](#endnote-ref-266)
266. Там же. С. 375. [↑](#endnote-ref-267)
267. Там же. [↑](#endnote-ref-268)
268. «Арена пролетарского творчества» — театр, организованный 7 октября 1918 г. в Петрограде. Руководитель — П. К. Бессалько, режиссер А. А. Мгебров. О спектаклях, поставленных «Ареной», см.: *Золотницкий Д. И*. Зори театрального Октября. С. 308 – 320. [↑](#endnote-ref-269)
269. См.: *Станиславский К. С*. Доклад на общем собрании товарищества МХТ: 22 (9) мая 1918 г. // Собр. соч. Т. 6. С. 35. [↑](#endnote-ref-270)
270. Там же. С. 35, 36. [↑](#endnote-ref-271)
271. *Керженцев В*. Творческий театр. 3‑е изд. С. 61. [↑](#endnote-ref-272)
272. См.: *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938. М., 1977. С. 13 – 14. [↑](#endnote-ref-273)
273. См.: Там же. С. 76 – 86. [↑](#endnote-ref-274)
274. *Станиславский К. С*. Письмо В. И. Немировичу-Данченко: (Окт. 1922, Берлин) // Собр. соч. М., 1961. Т. 8. С. 29. [↑](#endnote-ref-275)
275. [Речь А. В. Луначарского]. Цит. по: *З<агорский> М*. На диспуте о театре: Впечатления // Вестник театра. 1920. № 56. С. 10. [↑](#endnote-ref-276)
276. [Речь А. Я. Таирова]. Цит. по: Об уязвимых местах театрального фронта: Диспут на понедельнике «Зорь» // Вестник театра. 1920. № 78 – 79. С. 16. [↑](#endnote-ref-277)
277. *Таиров А. Я*. Записки режиссера // Таиров А. Я. О театре. С. 185. [↑](#endnote-ref-278)
278. *Таиров А. Я*. Там же. С. 184, 185, 186, 190. [↑](#endnote-ref-279)
279. Там же. С. 186. [↑](#endnote-ref-280)
280. *Мейерхольд В. Э*. Max Reinhardt: (Berliner Kammerspiele): (1907) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 164. [↑](#endnote-ref-281)
281. *Керженцев В*. Творческий театр. 1‑е изд. С. 25. [↑](#endnote-ref-282)
282. См.: Там же. С. 23. [↑](#endnote-ref-283)
283. Т. е. в театре, построенном на принципах, декларированных Г. Фуксом в его книге 1906 года «Театр будущего» (см.: Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб., 1911). [↑](#endnote-ref-284)
284. {87} *Керженцев В*. Творческий театр. 3‑е изд. С. 64. [↑](#endnote-ref-285)
285. Письмо не сохранилось. Приводится по: *Волков Н*. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 305. [↑](#endnote-ref-286)
286. Там же. [↑](#endnote-ref-287)
287. *Мейерхольд В. Э*. Примечания к списку режиссерских работ // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-288)
288. *Ч<улков> Г*. Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба // Товарищ. 1907. 8 ноября. [↑](#endnote-ref-289)
289. *Волконский С. М*. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 77. [↑](#endnote-ref-290)
290. *Марков П. А*. Письмо о Мейерхольде // *Марков П. А*. О театре. М., 1974. Т. 2. С. 63. [↑](#endnote-ref-291)
291. *Шкловский В. «*Папа — это будильник!» // Жизнь искусства. 1920. 10 – 12 декабря. [↑](#endnote-ref-292)
292. Новый зритель — Актер // Коммунистический труд. 1920. 26 ноября. Цит. по: *Золотницкий Д. И*. Указ. соч. С. 109. [↑](#endnote-ref-293)
293. Вестник театра. 1920. № 75. С. 14. [↑](#endnote-ref-294)
294. *Луначарский А. В*. Театр РСФСР // Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 123. [↑](#endnote-ref-295)
295. Беседа о «Зорях» в Театре РСФСР // Вестник театра. 1920. № 75. С. 14. [↑](#endnote-ref-296)
296. *Марков П. А*. Театр: 1917 – 1927 // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 437. [↑](#endnote-ref-297)
297. Там же. [↑](#endnote-ref-298)
298. Там же. [↑](#endnote-ref-299)
299. *Керженцев В*. Творческий театр. 3‑е изд. С. 72. См. также его программную статью «Переделывайте пьесы!» // Вестник театра. 1919. № 36. С. 6 – 8. [↑](#endnote-ref-300)
300. Речь А. В. Луначарского перед спектаклем «Зорь» в «Театре РСФСР» // Вестник театра. 1920. № 74. С. 10. [↑](#endnote-ref-301)
301. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 17. [↑](#endnote-ref-302)
302. *Вахтангов Е. Б*. Режиссерская секция: (Март 1919 г.) // Евгений Вахтангов. С. 311 – 312. [↑](#endnote-ref-303)
303. *Мейерхольд В. Э*. Выступление на первом понедельнике «Зорь»: 22 ноября 1920 г. // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Т. 2. С. 17. [↑](#endnote-ref-304)
304. *Мейерхольд В. Э*. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР // Там же. С. 13. [↑](#endnote-ref-305)
305. *Золотницкий Д. И*. Указ. соч. С. 101. [↑](#endnote-ref-306)
306. См.: *Таиров А. Я*. Указ. соч. С. 147. [↑](#endnote-ref-307)
307. *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 2. С. 248. [↑](#endnote-ref-308)
308. См.: *Анастасьев А. Н*. Движение к реализму // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20 – 30‑х годов. М., 1981. С. 30. [↑](#endnote-ref-309)
309. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 25. [↑](#endnote-ref-310)
310. *Золотницкий Д. И*. Указ. соч. С. 103. [↑](#endnote-ref-311)
311. См.: *Крупская Н*. Постановка «Зорь» Верхарна: В театре б. Зона // Правда. 1920. 10 ноября. [↑](#endnote-ref-312)
312. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 241. [↑](#endnote-ref-313)
313. Там же. [↑](#endnote-ref-314)
314. *Фамарин К*. [Бескин Э. М.] Драма в Москве // Вестник работников искусств. 1920. № 2 – 3. С. 62. [↑](#endnote-ref-315)
315. *Керженцев П. М*. Театр РСФСР: «Зори» // Вестник театра. 1920. № 74. С. 4. [↑](#endnote-ref-316)
316. Цит. по: *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 301. [↑](#endnote-ref-317)
317. Цит. по: Там же. С. 317. [↑](#endnote-ref-318)
318. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 14. [↑](#endnote-ref-319)
319. {88} *Мейерхольд В. Э*. Возрождение цирка // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 34. [↑](#endnote-ref-320)
320. Там же. [↑](#endnote-ref-321)
321. См.: *Золотницкий Д. И*. Указ. соч. С. 105. [↑](#endnote-ref-322)
322. См.: *Ильинский И. В*. Сам о себе. 2‑е изд. М., 1973. С. 127. [↑](#endnote-ref-323)
323. *Керженцев В*. Творческий театр. 3‑е изд. С. 55. [↑](#endnote-ref-324)
324. Там же. [↑](#endnote-ref-325)
325. *Марков П. А*. Театральные опыты: Театр импровизации («Семперанте»): (1921) // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 34. [↑](#endnote-ref-326)
326. Маяковский в то время декларировал импровизационный характер и собственно поэтического творчества. «Кончил “Сто пятьдесят миллионов”. Печатаю без фамилии. Хочу, чтоб каждый дописывал и лучшил». Результат получился неожиданный, но закономерный: «Этого не делали, зато фамилию знали все» (*Маяковский В. В*. Я сам // Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 26). [↑](#endnote-ref-327)
327. Декларация В. Э. Мейерхольда: Речь на собрании сотрудников ТЕО: 11 октября // Вестник театра. 1920. № 71. С. 4. [↑](#endnote-ref-328)
328. *Лифшиц Мих*. Указ. соч. С. 612 – 613. [↑](#endnote-ref-329)
329. {233} См.: О театре. Тверь, 1922. [↑](#endnote-ref-330)
330. Там же. С. 58. [↑](#endnote-ref-331)
331. Там же. С. 67. [↑](#endnote-ref-332)
332. Там же. С. 67, 68. [↑](#endnote-ref-333)
333. Там же. С. 70, 76. [↑](#endnote-ref-334)
334. *Аксенов И. А*. Театр в дороге // Там же. С. 85. [↑](#endnote-ref-335)
335. Там же. С. 98. [↑](#endnote-ref-336)
336. *Бескин Эм*. На новых путях: Обрывки мыслей // Там же. С. 18. [↑](#endnote-ref-337)
337. Там же. С. 116. [↑](#endnote-ref-338)
338. Там же. [↑](#endnote-ref-339)
339. Там же. С. 114. [↑](#endnote-ref-340)
340. *Ган Алексей*. Конструктивизм. Тверь, 1922. С. 2. [↑](#endnote-ref-341)
341. *Чичагова Ольга*. Конструктивизм // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 1924. С. 257 – 258. [↑](#endnote-ref-342)
342. О театре. С. 118. [↑](#endnote-ref-343)
343. {234} *Ган А*. Конструктивизм. С. 3. [↑](#endnote-ref-344)
344. О театре. С. 116. [↑](#endnote-ref-345)
345. *Брик О*. Не в театре, а в клубе // ЛЕФ. 1924. № 1/5. С. 22. [↑](#endnote-ref-346)
346. *Эренбург И*. Белый уголь, или слезы Вертера. Л., 1928. С. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-347)
347. Там же. С. 17. [↑](#endnote-ref-348)
348. *Мазаев А. М*. Концепция «производственного искусства» 20‑х годов. М., 1975. С 156. [↑](#endnote-ref-349)
349. См.: *Стригалев А*. Искусство и производство // Москва — Париж. Т. 1. С. 66. [↑](#endnote-ref-350)
350. *Брюсов В. Я*. При электричестве // Брюсов В. Я. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 457, 458. [↑](#endnote-ref-351)
351. Цит. по: *Иванова Е. К, Кацнельсон Р. А*. Пьер Луиджи Нерви. М., 1968. С. 110. [↑](#endnote-ref-352)
352. *Тасалов В. И*. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1979. С. 18. [↑](#endnote-ref-353)
353. Там же. С. 184. [↑](#endnote-ref-354)
354. Там же. С. 101. [↑](#endnote-ref-355)
355. См.: Театральное пространство / Материалы научной конференции: (1978). М., 1979. [↑](#endnote-ref-356)
356. *Тасалов В. И*. Указ. соч. С. 187. [↑](#endnote-ref-357)
357. Там же. [↑](#endnote-ref-358)
358. Там же. С. 126. [↑](#endnote-ref-359)
359. См.: *Глэз А., Меценже Ж*. О кубизме. / Пер. с фр. Е. Низен. Ред. М. Матюшина. СПб., 1913. С. 24. [↑](#endnote-ref-360)
360. *Тасалов В. И*. Указ. соч. С. 126. [↑](#endnote-ref-361)
361. Там же. С. 127. [↑](#endnote-ref-362)
362. Цит. по: *Пунин Н*. Татлин: (против кубизма). Пб., 1921. С. 7. [↑](#endnote-ref-363)
363. *Малевич К*. От Сезанна до супрематизма 1920. С. 4. [↑](#endnote-ref-364)
364. Там же. С. 3. [↑](#endnote-ref-365)
365. *Тасалов В. И*. Указ. соч. С. 129. [↑](#endnote-ref-366)
366. Там же. С. 228. [↑](#endnote-ref-367)
367. *Малевич К*. Указ. соч. С. 4. [↑](#endnote-ref-368)
368. Там же. С. 5. [↑](#endnote-ref-369)
369. *Якобсон Р*. Футуризм: (1919) // Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987. С. 417. [↑](#endnote-ref-370)
370. *Пунин И*. Обзор течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. С. 18. [↑](#endnote-ref-371)
371. См.: *Тарабукин Н*. Проблема времени и пространства в театре: Работа Вс. Мейерхольда и Л. Т. Чупягова над оформлением «Пиковой дамы» (1935) // Театр. 1974. № 2. С. 23. [↑](#endnote-ref-372)
372. *Стригалев А*. О проекте памятника III Интернационала художника В. Татлина // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973. С. 411. [↑](#endnote-ref-373)
373. Там же. С. 412. [↑](#endnote-ref-374)
374. Цит. по: Там же. [↑](#endnote-ref-375)
375. Цит. по: Гладков А. Указ. соч. С. 289. [↑](#endnote-ref-376)
376. См.: *Лапшин В. Л. «*Кафе поэтов» в Настасьинском переулке // Художник, сцена М., 1978. С. 178 – 188. [↑](#endnote-ref-377)
377. {235} *Каменский В*. Путь энтузиаста: Автобиография. Пермь, 1968. С. 21. [↑](#endnote-ref-378)
378. См.: *Лапшин В. Л*. Из творческого наследия Г. Б. Якулова // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975. С. 275 – 303; *Лапшин В. П*. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. С. 251. [↑](#endnote-ref-379)
379. Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 187. [↑](#endnote-ref-380)
380. Цит. по: *Лапшин В. Л*. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 369. [↑](#endnote-ref-381)
381. *Каменский А*. Вернисажи. М., 1974. С. 164. [↑](#endnote-ref-382)
382. *Стригалев А*. Указ. соч. С. 416. [↑](#endnote-ref-383)
383. А. Стригалев приводит такую сопоставительную шкалу высоты уже имевшихся к моменту создания «Памятника» высотных сооружений и будущих «небоскребов»: «В те годы самым высоким сооружением была Эйфелева башня (300 м), а среди зданий рекордную высоту имел небоскреб Вулворт (231 м), построенный в 1913 году. В 1972 году самым высоким зданием являлся Эмпайр стейт билдинг (380 м); московская телевизионная мачта имеет 533 м» (Указ. соч. С. 416). [↑](#endnote-ref-384)
384. Там же. [↑](#endnote-ref-385)
385. Там же. С. 420. [↑](#endnote-ref-386)
386. *Пунин Н*. Памятник III Интернационала. П., 1920. С. 5. [↑](#endnote-ref-387)
387. *Стригалев А*. Указ. соч. С. 422. [↑](#endnote-ref-388)
388. «Формы этих объемов, представляющие простые геометрические тела, — пишет А. Стригалев, — как бы встают в единый с формой земли ряд убывающих по размеру и ускоряющихся по скорости вращения тел: шар, куб, пирамида, цилиндр и полусфера. Куб вращается со скоростью одного оборота в год, пирамида делает один оборот в месяц, цилиндр — в сутки, вероятно, скорость вращения полусферы намечалась один оборот в час. Сама высота башни — 400 метров — оказывается не случайной, а кратной земному меридиану, составляя его стотысячную часть» (Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. С. 424). [↑](#endnote-ref-389)
389. Там же. [↑](#endnote-ref-390)
390. См.: *Пунин Н*. О памятниках // Искусство коммуны, 1919. 9 марта. № 14; Татлин: (против кубизма). Пб., 1921; Памятник III Интернационала. Пб., 1920; Татлинова башня // Вещь. Берлин, 1922. № 1 – 2; Обзор течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. [↑](#endnote-ref-391)
391. *Пунин Н*. Обзор течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. С. 22. [↑](#endnote-ref-392)
392. *Татлин В*. Искусство в технику // Выставка работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина. М.; Л., 1933. С. 7. [↑](#endnote-ref-393)
393. Подтверждением того, что именно художественная логика толкала Татлина к изобретательству, может служить такой пример. Уже упоминавшаяся модель «Памятника III Интернационала», сделанная для Парижской выставки 1925 года и представлявшая, конечно, произведение искусства в самом прямом смысле слов, послужила толчком к новому изобретению. «Виртуозная обработка деталей этой модели, — пишет А. Стригалев, — подводила Татлина к работе над летательным аппаратом “Летатлин”» (1929 – 1930) (*Стригалев А*. Указ. соч. С. 419). [↑](#endnote-ref-394)
394. *Пунин Н*. Указ. соч. С. 19. [↑](#endnote-ref-395)
395. {236} Творческая встреча Татлина с Хлебниковым была единственной и состоялась год спустя после смерти поэта. Татлин поставил и оформил «сверхповесть» Хлебникова «Зангези» в Музее живописной культуры в Петрограде, 1923. Эскизов сценографии не сохранилось, но судя по рисунку Н. Лапшина, опубликованному в статье А. Стригалева, есть очевидное сходство между рисунком, на котором изображены люди, строящие некое космическое сооружение, и фотографиями, запечатлевшими строительство модели памятника в мастерской Татлина. Характерно также, что «Зангези» исполнялась не профессионалами, а студентами-любителями. По словам Татлина, «Зангези» была «слишком новая вещь для того, чтобы подчиниться каким бы то ни было существующим традициям». Поэтому Татлин счел необходимым «для выявления творчества Хлебникова как революционного события мобилизовать молодых и не занятых театром людей» *(Татлин В*. О «Зангези» // Жизнь искусства. 1923. 8 мая. № 18. С. 15). [↑](#endnote-ref-396)
396. *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 23. [↑](#endnote-ref-397)
397. Там же. С. 23 – 24. [↑](#endnote-ref-398)
398. Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-399)
399. Там же. С. 25. [↑](#endnote-ref-400)
400. Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-401)
401. Там же. Т. 1. С. 19. [↑](#endnote-ref-402)
402. См.: *Якобсон Р*. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову // *Якобсон Роман*. Работы по поэтике. С. 272 – 317. [↑](#endnote-ref-403)
403. *Jakobson R., Pomorska К*. Dialogues. Paris, 1980. P. 7. Цит. по: *Иванов Вяч. Вс*. Поэтика Романа Якобсона // Там же. С. 11. [↑](#endnote-ref-404)
404. Там же. С. 12. [↑](#endnote-ref-405)
405. *Мандельштам О*. О природе слова // *Мандельштам О*. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 60. [↑](#endnote-ref-406)
406. *Урбан А*. Философская утопия: (Поэтический мир В. Хлебникова) // Вопросы литературы, 1979. № 3. С. 156. [↑](#endnote-ref-407)
407. *Дуганов Р*. Указ. соч. С. 87. [↑](#endnote-ref-408)
408. Там же. [↑](#endnote-ref-409)
409. *Хлебников В*. Слово о числе и наоборот / Публ. Е. Арензона // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 170. [↑](#endnote-ref-410)
410. *Тынянов Ю*. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 295 – 296. В. Е. Татлин в тезисах неопубликованной статьи «Инициативная единица в творчестве коллектива», подготовленной для несостоявшегося журнала «Интернационал искусств» (1919), так же называл «мир чисел» самым близким к «архитектонике искусства» (См.: *Хлебников Велимир*. Творения. М., 1987. С. 709). [↑](#endnote-ref-411)
411. *Урбан А*. Указ. соч. С. 161. [↑](#endnote-ref-412)
412. Цит. по: Там же. С. 154. [↑](#endnote-ref-413)
413. См.: *Харджиее Н., Тренин В*. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 120; *Семенова С. Н*. Ф. Федоров и его философское наследие // *Федоров Н. Ф*. Сочинения. М., 1982; *Поляков М*. Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика // *Хлебников Велимир*. Творения. С. 13 – 14. [↑](#endnote-ref-414)
414. *Урбан А*. Указ. соч. С. 181. [↑](#endnote-ref-415)
415. Там же. [↑](#endnote-ref-416)
416. Там же. [↑](#endnote-ref-417)
417. Там же С. 181 – 183. [↑](#endnote-ref-418)
418. {237} См.: *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 260 – 265; *Зингерман Б. И*. Корифеи советской режиссуры и мировая сцена // Вопросы театра. М., 1970. С. 105 – 108. [↑](#endnote-ref-419)
419. *Рудницкий К. Л*. Указ. соч. С. 263. [↑](#endnote-ref-420)
420. Там же. С. 263, 264. [↑](#endnote-ref-421)
421. Там же. С. 264. [↑](#endnote-ref-422)
422. *Аксенов И*. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. М., 1926. С. 34. [↑](#endnote-ref-423)
423. «Мельницы Бельгии, — писал современный искусствовед М. Г. Эткинд, — характерны фахверковой архитектурой, каркасным типом строительства, при котором остов здания состоит из стоек, ригелей и раскосов. Здесь перед нами строительный костяк, конструктивный скелет фахверкового “дома с мельницей”, “раздетого”, освобожденного от крыши и стен. Нечто вроде извлечения корня из образа реального предмета, приведения его к геометрически-пространственной схеме» *(Эткинд М. Г*. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены: (Опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 217). [↑](#endnote-ref-424)
424. *Рудницкий К. Л*. Указ. соч. С. 265. [↑](#endnote-ref-425)
425. *Гасснер Дж*. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 220. [↑](#endnote-ref-426)
426. *Третьяков С. «*Великодушный рогоносец» // Зрелища. 1922. № 8. С. 12. [↑](#endnote-ref-427)
427. *Алперс А. Б*. Театр социальной маски // *Алперс Б. В*. Театральные очерки. Т. 1. С. 52 – 53. [↑](#endnote-ref-428)
428. *Зингерман Б. И*. Указ. соч. С. 107. [↑](#endnote-ref-429)
429. Там же. С. 106. [↑](#endnote-ref-430)
430. Правда, в скобках Б. И. Зингерман делает исключение для сценографии дореволюционных спектаклей Первой студии, Камерного театра, а также — «Балаганчика», «Дон Жуана» и «Маскарада» Мейерхольда, в которых, по его мнению, «уже вызревали иные, более перспективные идеи сценического оформления» (С. 106). Новые идеи сценографии, бесспорно, вызревали, но какие именно, автор не поясняет. Поэтому, если принять его неоткомментированную концепцию, придется признать, что большинство указанных исключений скорее подтверждают правило, так как в спектаклях Первой студии господствовал бытовой павильон, а в «Дон Жуане» и «Маскараде» имела место живописная стилизация. Действительным исключением, кроме «Балаганчика» Мейерхольда, остается сценография Камерного театра. И это, конечно, не случайно. [↑](#endnote-ref-431)
431. *Зингерман Б. И*. Указ. соч. С. 106. [↑](#endnote-ref-432)
432. *Золотницкий Д. И*. Будни и праздники Театрального Октября. Л., 1978. С. 21, 22, 30. [↑](#endnote-ref-433)
433. *Марков П. А*. Театр: 1917 – 1927 // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 422. [↑](#endnote-ref-434)
434. *Гвоздев А. А*. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 15. [↑](#endnote-ref-435)
435. {238} *Бассехес А. И*. Художник — актер — театр // *Бассехес А. И*. За сорок лет: Театр. Скульптура. Живопись. Графика. М., 1976. С. 55. [↑](#endnote-ref-436)
436. Там же. [↑](#endnote-ref-437)
437. Там же. [↑](#endnote-ref-438)
438. *Рудницкий К*. Указ. соч. С. 240. [↑](#endnote-ref-439)
439. *Каменский А*. Вернисажи. С. 172. [↑](#endnote-ref-440)
440. Там же. [↑](#endnote-ref-441)
441. *Пиотровский А*. Празднества РСФСР: Петербургские празднества // Зеленая птичка. П., 1922. С. 151. [↑](#endnote-ref-442)
442. *Каменский А*. Указ. соч. С. 173. [↑](#endnote-ref-443)
443. «Авторы таких комплексов, — пишет Л. Каменский, — нередко выступали как художники синтетического плана, одновременно оперирующие архитектурными, живописными и скульптурными формами». В качестве примера приводится оформление Н. И. Альтманом площади Урицкого в ноябре 1918 года, а также работа Л. М. Лисицкого, К. С. Малевича, И. Н. Пуни, Р. Р. Фалька, М. З. Шагала в Витебске, ставшем в то время «подлинной столицей “левого” искусства» (Там же. С. 173 – 174). [↑](#endnote-ref-444)
444. *Пиотровский А*. Указ. соч. С. 152. [↑](#endnote-ref-445)
445. См.: *Керженцев В*. Творческий театр. 3‑е изд. С. 62. [↑](#endnote-ref-446)
446. *Керженцев В*. Революция и театр. С. 32. [↑](#endnote-ref-447)
447. *Луначарский А. В*. Воспоминания и впечатления. С. 208 – 209. [↑](#endnote-ref-448)
448. См.: *Загорский М*. Художественный театр: «Каин» // Вестник театра. 1920. № 61. 20 – 25 апр. С. 9. [↑](#endnote-ref-449)
449. См.: *Алперс Б*. Искания новой сцены. С. 31 – 70. [↑](#endnote-ref-450)
450. *Вахтангов Е. Б*. Чего мне хотелось бы достигнуть в «Росмерсхольме» // Евгений Вахтангов. С. 169. [↑](#endnote-ref-451)
451. *Анненков Ю*. Единственная точка зрения // Жизнь искусства. 1921. 15 – 17 июля. [↑](#endnote-ref-452)
452. Там же. [↑](#endnote-ref-453)
453. Или «Гимн освобожденного труда». Пост. — Ю. П. Анненкова, А. Р. Кугеля, С. Д. Масловской. Худ. — Ю. П. Анненков, В. А. Щуко, М. В. Добужинский. Муз. оформл. Гуго Варлиха. [↑](#endnote-ref-454)
454. В книге «Правда о советской России», вышедшей в Праге в 1920 году, делегат II конгресса Коминтерна, чешский революционер Богумир Шмерал подробно описал это празднество, участником которого ему посчастливилось быть. Хотя доктор Шмерал был вполне искушенным зрителем, способным оценить эстетическое различие «стилизованных, сдержанных как в балете» танцев и «подлинной драматической реальности» массового сражения на площади перед «сценой», ему одинаково понравились фигуры, «облаченные в огненно-красные одежды разных времен и народов», танцующие вокруг трона буржуя «раболепный канкан», и массы настоящих солдат, которые «режиссура, в духе Рейнгардта» врезывала в ряды «восставшего народа» (Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917 – 1921. С. 265 – 266). [↑](#endnote-ref-455)
455. *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. С. 270. [↑](#endnote-ref-456)
456. *Лунин Н*. О «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского // Искусство коммуны. 1918. 15 декабря. № 2. [↑](#endnote-ref-457)
457. См.: *Мейерхольд В. Э*. [Об оформлении в «Зорях»]: 1926 // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 18. [↑](#endnote-ref-458)
458. {239} *Завадский Ю. А*. Обращение к читателю // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1980. Т. 1. С. 8. [↑](#endnote-ref-459)
459. См.: *Соловьева И. Н*. Работа Художественного театра над пьесами А. К. Толстого // Там же. С. 32. [↑](#endnote-ref-460)
460. *Симов В. А*. Из воспоминаний художника // Музей МХАТ. № 5132/2. С. 110. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. Режиссерская партитура К. С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. М., 1981. Т. 2. С. 18. [↑](#endnote-ref-461)
461. *Станиславский К. С*. К юбилею В. А. Симова // Собр. соч. Т. 6. М., 1959. С. 325, 326, 327. [↑](#endnote-ref-462)
462. Там же. С. 327. [↑](#endnote-ref-463)
463. *Симов В. А*. Фрагменты из воспоминаний // *Нехорошев Ю. И*. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М., 1984. С. 238, 239. [↑](#endnote-ref-464)
464. См.: *Пожарская М. Н*. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970. С. 120 – 153. [↑](#endnote-ref-465)
465. *Андреев Л. Н*. Письма о театре // Альманах «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 251. [↑](#endnote-ref-466)
466. *Шах-Азизова Т*. В театре Чехова за 80 лет Размышления после выставки // Советские художники театра и кино: 5. М., 1983. С. 295. [↑](#endnote-ref-467)
467. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 122. [↑](#endnote-ref-468)
468. Цит. по: *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. С. 289. [↑](#endnote-ref-469)
469. *Белый А. «*Вишневый сад» // Весы. 1904. № 2. С. 47. [↑](#endnote-ref-470)
470. *Салынский Д. Пространственные образы драматургии Чехова // Художник, сцена. М., 1978. С. 154*. [↑](#endnote-ref-471)
471. Там же. С. 153. [↑](#endnote-ref-472)
472. Там же. С. 155. [↑](#endnote-ref-473)
473. *Бассехес А. И*. Художники на сцене МХАТ. М., 1960. С. 45. [↑](#endnote-ref-474)
474. *Тугендхольд Я*. Московские театры: Письмо из Москвы // Аполлон. 1913. № 9. С. 84. [↑](#endnote-ref-475)
475. *Рудницкий К. Л*. Режиссерская партитура К. С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 2. С. 15. [↑](#endnote-ref-476)
476. *Эткинд М. Г*. Указ. соч. С. 214. [↑](#endnote-ref-477)
477. Там же. [↑](#endnote-ref-478)
478. *Марков П. А. «*Лизистрата»: Музыкальная студия МХАТ // *Марков ПА. О* театре. Т. 3. С. 134. [↑](#endnote-ref-479)
479. *Эткинд М. Г*. Указ. соч. С. 215. [↑](#endnote-ref-480)
480. *Бассехес А. И*. Художники на сцене МХАТ // *Бассехес А. И*. За сорок лет. С. 92. [↑](#endnote-ref-481)
481. *Дневник В. А*. Симова // Советское искусство. 1938. 20 мая. [↑](#endnote-ref-482)
482. *Гвоздев А. А*. Театральная Москва // *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 21. [↑](#endnote-ref-483)
483. Там же. С. 21 – 22. [↑](#endnote-ref-484)
484. *Марков П. А*. Указ. соч. С. 134. [↑](#endnote-ref-485)
485. *Сарабьянов Д*. Русская живопись 1900‑х — начала 1910‑х годов. М., 1971. С. 11. [↑](#endnote-ref-486)
486. *Эфрос А*. Младшие художники Художественного театра // Искусство. 1927. № 1. С. 57. [↑](#endnote-ref-487)
487. {240} *Игнатьев С*. АКИ, ГИТИС и КАТ // Театр. 1922. № 4. С. 105. [↑](#endnote-ref-488)
488. Речь шла о спектаклях «Озеро Люль» (Театр Революции, худ. В. А. Шестаков. Премьера 7/XI 1923 г.) и «Человек, который был Четвергом» (Камерный театр, худ. А. А. Веснин. Премьера 6/XII 1923 г.). [↑](#endnote-ref-489)
489. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975. С. 296 – 297. [↑](#endnote-ref-490)
490. *Гвоздев А. А*. О преодолении эстетизма // *Гвоздев А. А*. Театральная критика. С. 29. [↑](#endnote-ref-491)
491. *Рудницкий К. Л*. Творческий путь Таирова // Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100‑летию со дня рождения). М., 1987. С. 26. [↑](#endnote-ref-492)
492. См.: *Таиров А. Я*. Записки режиссера // Таиров А. Я. О театре. С. 89. [↑](#endnote-ref-493)
493. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 264. [↑](#endnote-ref-494)
494. *Уварова Е. Д*. Музыкальные и комедийные спектакли Таирова // Режиссерское искусство Таирова. С. 54. [↑](#endnote-ref-495)
495. *Березкин В. И*. Искусство оформления спектакля // История советского театроведения. С. 336. [↑](#endnote-ref-496)
496. См.: *Головашенко Ю. А*. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С. 192. [↑](#endnote-ref-497)
497. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXVII. [↑](#endnote-ref-498)
498. См.: Московский Камерный театр. П., 1919. С. 15. [↑](#endnote-ref-499)
499. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XIX. [↑](#endnote-ref-500)
500. Там же. [↑](#endnote-ref-501)
501. *Таиров А. Я*. О театре. С. 163. [↑](#endnote-ref-502)
502. Там же. С. 160. [↑](#endnote-ref-503)
503. Там же. С. 163. [↑](#endnote-ref-504)
504. Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 247. [↑](#endnote-ref-505)
505. *Марков П. А*. Из лекций о предреволюционном театре (1932) // *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 343 – 344. [↑](#endnote-ref-506)
506. См., напр., ст. *С. Волконского «*Аппиа и Крэг», анализирующую новые принципы пространственных решений в театре (*Волконский С*. Художественные отклики. СПб., 1912). [↑](#endnote-ref-507)
507. *Тугендхольд Я*. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин, 1922. С. 18. [↑](#endnote-ref-508)
508. Там же. [↑](#endnote-ref-509)
509. Цит. по: *Гладков А*. Указ. соч. С. 300. [↑](#endnote-ref-510)
510. См.: Другой. Камерный театр // Театральная газета. 1915. 18 окт. № 42. С. 6. «В театре [Камерном. — *Г. Т*.], — говорилось в другой рецензии, — наиболее ценимо не живое актерское творчество, а творчество декоратора, режиссера, бутафора» / Театрал. Театр исканий // Театр. 1916. № 1950. С. 5. См. также: *Ашкинази З. «*Сакунтала»: (Камерный театр) // Театральная газета. 1914. № 50. С. 4; *Соболев Ю. «*Сакунтала» // Театр. 1914. № 1617. С. 5. Если верить А. Г. Коонен, то и сам Таиров до постановки «Фамиры-кифарэда» считал себя «в плену у живописи». «Сергей, — говорил он художнику “Женитьбы Фигаро” С. Ю. Судейкину, — ты одним махом убил и меня и актеров» *(Коонен А*. Страницы жизни. С. 216, 219). М. Н. Любомудров справедливо отмечает, что Таиров необоснованно «продолжал нападать на мейерхольдовский “условный” театр и тогда, когда сам Мейерхольд уже от него отказался» *(Любомудров М. Н*. Театральная молодость А. Я. Таирова // У истоков {241} режиссуры. С. 235). Следовало бы только точнее расшифровать это «тогда», а также смысл того, от чего Мейерхольд отказался. «Отвергая декоративное панно [именно из-за его двухмерности. — Г. Т.], — писал Мейерхольд в 1907 году, — Новый театр не отказывается от условных приемов постановок» [курсив мой. — *Г. Т*.] (*Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 137). В «Записках режиссера» (1915 – 1920) Таирову, конечно же, резоннее было бы не нападать на «двухмерность» живописного панно, отвергнутого Мейерхольдом задолго до организации Камерного театра, а проанализировать причины засилия живописи в собственных спектаклях. [↑](#endnote-ref-511)
511. *Таиров А. Я*. Указ. соч. С. 103. [↑](#endnote-ref-512)
512. *Иванов Владислав*. Размышляя о «Федре» // Режиссерское искусство А. Я. Таирова С. 94. [↑](#endnote-ref-513)
513. Там же. [↑](#endnote-ref-514)
514. *Таиров А. Я*. Указ. соч. С. 79. [↑](#endnote-ref-515)
515. См.: *Марков П. А*. Указ. соч. С. 345. [↑](#endnote-ref-516)
516. *Зноско-Боровский Е*. Русский театр начала XX века. Прага, 1926. С. 385. [↑](#endnote-ref-517)
517. *Марков П. А*. Алиса Коонен // Марков П. А. О театре. М., 1974. Т. 2. С. 285. [↑](#endnote-ref-518)
518. *Тугендхольд Я*. Указ. соч. С. 18. [↑](#endnote-ref-519)
519. *Джонсон И*. Московские письма // Театр и искусство. 1916. № 42. С. 250. [↑](#endnote-ref-520)
520. См. *Тугендхольд Я*. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 72. [↑](#endnote-ref-521)
521. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXXIV. [↑](#endnote-ref-522)
522. Там же. [↑](#endnote-ref-523)
523. *Берковский Н. Я*. Таиров и Камерный театр // *Берковский Н. Я*. Литература и театр. М., 1969. С. 345. [↑](#endnote-ref-524)
524. Созданный в Веймаре в 1919 году Государственный институт художественно-промышленного искусства. Руководитель В. Хропиус. Объединял таких мастеров как О. Шлеммер, Л. Моголь-Надь, В. Кандинский, К. Шавинский, Э. Лисицкий, К. Шмидт, Л. Файнингер и др. «Формирование новой сценографии», — говорится в современной статье о Баухаузе, — преследовало цель проследить «особенности движения органических и механических тел». Один из главных теоретиков Баухауза О. Шлеммер разыграл в 1922 году «калейдоскоп абстрагированных геометрических фигур: частей тела, конкретных и абстрактных знаков и символов, красок и звуков». Другой, не менее знаменитый, — Л. Моголь-Надь — выдвинул, подобно Экстер, идею кинетического костюма. Костюмы «должны были не только отвечать своей традиционной функции, но и играть самостоятельную роль в действии». В 1923 году К. Шмидт совместно с Ф. В. Боглером и Г. Тельтшером поставили «механический балет» «с применением механических костюмов, фигур и декораций». (См.: *Погадаева С. И*. Сценографические поиски Баухауза // Сценическая техника и технология. 1977. № 6. С. 26 – 30). [↑](#endnote-ref-525)
525. *Соболев Ю*. Арлекин на троне // Театр. 1917. 30 нояб. — 2 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-526)
526. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXX. [↑](#endnote-ref-527)
527. *Марков П. А*. О Таирове // *Таиров А. Я*. О театре. С. 19. [↑](#endnote-ref-528)
528. *Коонен А*. Указ. соч. С. 254. [↑](#endnote-ref-529)
529. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 346. [↑](#endnote-ref-530)
530. Там же. [↑](#endnote-ref-531)
531. *Головашенко Ю. А*. Указ. соч. С. 211. [↑](#endnote-ref-532)
532. Цит. по: *Коонен А*. Указ. соч. С. 256. [↑](#endnote-ref-533)
533. {242} *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 245. [↑](#endnote-ref-534)
534. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXXII. [↑](#endnote-ref-535)
535. Там же. [↑](#endnote-ref-536)
536. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 343. [↑](#endnote-ref-537)
537. *Левинсон А. Я*. Русская «Федра»: (Вырезка из газеты «Звено», Париж. Март 1923) // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 249. [↑](#endnote-ref-538)
538. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 343. [↑](#endnote-ref-539)
539. *Коонен А*. Указ. соч. С. 272. [↑](#endnote-ref-540)
540. *Луначарский А. В. «*Федра» в Камерном театре // Собр. соч. Т. 3. С. 109. [↑](#endnote-ref-541)
541. *Головашенко Ю. А*. Указ. соч. С. 191 – 192. [↑](#endnote-ref-542)
542. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXX. [↑](#endnote-ref-543)
543. Там же. С. XXVII. [↑](#endnote-ref-544)
544. Цит. по: *Костина Е*. Якулов в театре // Советские художники театра и кино: 5. С. 197. [↑](#endnote-ref-545)
545. *Игнатов С*. Камерный театр: «Принцесса Брамбилла» // Вестник театра. 1920. № 64. С. 9. [↑](#endnote-ref-546)
546. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXXI. [↑](#endnote-ref-547)
547. Там же. С. XXX. [↑](#endnote-ref-548)
548. Там же. [↑](#endnote-ref-549)
549. *Костина Е*. Указ. соч. С. 294. [↑](#endnote-ref-550)
550. Там же. [↑](#endnote-ref-551)
551. Там же. С. 299. [↑](#endnote-ref-552)
552. *Яблоновский С*. Московский Камерный театр: (Вырезка из газеты «Последние новости». Париж, 9 марта 1923 г.) // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 249. [↑](#endnote-ref-553)
553. *Костина Е*. Указ. соч. С. 299. [↑](#endnote-ref-554)
554. Цит. по: *Гладков А*. Указ. соч. С. 299. [↑](#endnote-ref-555)
555. Театр имени Вс. Мейерхольда. Музей. Каталог выставки за 5 лет: 1920 – 1925. М., 1926. С. 5. [↑](#endnote-ref-556)
556. *Мейерхольд В. Э*. (О некоторых вопросах пространственной композиции спектакля) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 498. [↑](#endnote-ref-557)
557. *Зноско-Боровский Е. А*. Спектакли, посвященные Александру Блоку // Современник. 1914. Кн. II. С. 121. [↑](#endnote-ref-558)
558. *Мейерхольд В. Э*. Бенуа-режиссер: (1915) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 271. [↑](#endnote-ref-559)
559. Форменный скандал в труппе Александринского театра вызвало оформление А. Я. Головиным пьесы А. Пинеро «На полпути», поставленной в начале 1914 года Мейерхольдом для дебютировавшей на императорской сцене Е. Н. Рощиной-Инсаровой: Р. Б. Аполлонский отказался от роли, а В. П. Давыдов выразил ему в интервью глубокое сочувствие. А. Р. Кугель в разносной статье писал, что «головинские мейерхольды и мейерхольдовские Головины» совместно с потерявшим представления о приличии В. А. Теляковским «прямо и настойчиво “академический” театр превращают в футуристический балаган» [Homo novus. (Кугель А. Я.). Заметки // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 115]. [↑](#endnote-ref-560)
560. {243} *Рудницкий К*. Первые пьесы русских футуристов // Современная драматургия. 1987. № 2. С. 269. [↑](#endnote-ref-561)
561. См.: *Смирнова А*. В студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 105 – 106. [↑](#endnote-ref-562)
562. Называли его и «кубистическим» на том основании, что полукруг декорации был прорезан проходами, оставлявшими лишь желтые с золотым багетом кубы, повторяющие «нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них» *(Зноско-Боровский Е*. Русский театр начала XX века. С. 304). Таким образом, оформление, как мы видим, было не живописным («кубистическим»), а архитектурным, отвечая основоположной идее Мейерхольда о связи сценического убранства с архитектурой зрительного зала. [↑](#endnote-ref-563)
563. По свидетельству Н. Д. Волкова, в одном из писем Мейерхольда (сентябрь 1913 года) [письмо не сохранилось. — *Г. Т.] «*есть сообщение о сговоре с футуристами по поводу выпуска газеты “Петербургский глашатай”» *(Волков Н*. Мейерхольд. Т. II. С. 306). [↑](#endnote-ref-564)
564. *Эткинд М. «*Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино. '79. М., 1981. С. 252. [↑](#endnote-ref-565)
565. *Третьяков С*. Всеволод Мейерхольд // В. Э. Мейерхольд: Сборник к 20‑летию режиссерской и 25‑летию актерской деятельности. Тверь, 1923. С. 32. [↑](#endnote-ref-566)
566. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 42. [↑](#endnote-ref-567)
567. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 191. [↑](#endnote-ref-568)
568. Там же. С. 192. [↑](#endnote-ref-569)
569. *Габрилович Е. «*Мертвые души» в театре Комиссаржевской // Жизнь искусства. 1925. № 14. С. 5. [↑](#endnote-ref-570)
570. Цит. по: *Гладков А*. Указ. соч. С. 286. [↑](#endnote-ref-571)
571. Там же. С. 299. [↑](#endnote-ref-572)
572. *Стенберг В*. О моей работе с А. Я. Таировым и В. Э. Мейерхольдом // Советские художники театра и кино: '79. С. 218. [↑](#endnote-ref-573)
573. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 85. [↑](#endnote-ref-574)
574. Там же. Речь идет о спектакле «Аглавена и Селизетта», премьеру которого 2 апреля 1907 года в Камерном театре М. Рейнхардта Мейерхольд видел вместе с Ф. Ф. Комиссаржевским. [↑](#endnote-ref-575)
575. Впервые опубликована в журнале «Весы». 1907. № 6; потом вошла в книгу Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913). [↑](#endnote-ref-576)
576. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 165. [↑](#endnote-ref-577)
577. Там же. С. 164, 165. [↑](#endnote-ref-578)
578. Там же. С. 166. [↑](#endnote-ref-579)
579. Как уже говорилось, их сотрудничество в постановке «Обмена» не состоялось; отверг Мейерхольд и принципы оформления, предложенные Г. Б. Якуловым для II‑го варианта «Мистерии-Буфф» в Театре РСФСР I. [↑](#endnote-ref-580)
580. Из стенограммы диспута о спектакле «Лес»: 21 апреля 1924 г. // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 215. [↑](#endnote-ref-581)
581. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 104. [↑](#endnote-ref-582)
582. Там же. [↑](#endnote-ref-583)
583. В. Э. Мейерхольд — А. П. Чехову: 8 мая 1904 г. // *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 45. [↑](#endnote-ref-584)
584. *Зингерман Б. И*. Классика и советская режиссура 20‑х годов // В поисках реалистической образности. С. 213. [↑](#endnote-ref-585)
585. {244} *Поляков М*. Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика // *Хлебников Велимир*. Творения. С. 17. [↑](#endnote-ref-586)
586. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. I. С. 173. [↑](#endnote-ref-587)
587. Цит. по: Там же. С. 186. [↑](#endnote-ref-588)
588. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 108. [↑](#endnote-ref-589)
589. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. I. С. 205. [↑](#endnote-ref-590)
590. Там же. С. 202. [↑](#endnote-ref-591)
591. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 136. [↑](#endnote-ref-592)
592. См.: *Красовский Ю. М*. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905 – 1919 гг. // Автореф. дис… канд. искусствоведения. Л., 1981. С. 11. [↑](#endnote-ref-593)
593. *Аврелий [Брюсов В. Я.]* Искания новой сцены // Весы. 1906. № 1. С. 72. В. П. Веригина утверждала, однако, что «Мейерхольд никогда не брал поз и группировок» прямо «с картин», понимая, вероятно, какую неловкую услугу оказал Мейерхольду Брюсов, неосторожно назвав его мизансцены «фресками, воспроизведенными в живой картине». Так А. Я. Таиров, отрицая «изобразительный», по его мнению, метод Условного театра, нашел подкрепление своей позиции именно в рецензии Брюсова, курсивом выделив при этом слово «воспроизведенными» (См.: *Таиров А. Я*. О театре. С. 88). Веригина же свидетельствует, что Мейерхольд всего лишь «насыщал ими [картинами. — *Г. Т*.] свое воображение и, обладая большой фантазией, давал изумительный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного автора. Когда я увидела картину “Мадонна на земляничной грядке” (неизвестного среднерейнского мастера в Золотуре), — продолжает она, — у меня сейчас же появилась мысль о Тентажиле и сестре И грене, хотя в “Смерти Тентажиля” не было такой мизансцены и таких поз» *(Веригина В. П*. Воспоминания. Л., 1974. С. 71). [↑](#endnote-ref-594)
594. *Брюсов В. Я*. Указ. соч. С. 73 – 74. [↑](#endnote-ref-595)
595. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 63. [↑](#endnote-ref-596)
596. Постановка этой пьесы М. Метерлинка предполагалась в Театре-студии на Поварской. [↑](#endnote-ref-597)
597. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 79. [↑](#endnote-ref-598)
598. Там же. С. 80. [↑](#endnote-ref-599)
599. См.: *Морис Метерлинк. «*Смерть Тентажиля»: Символистская драма. Пер. И. Г. Шнейдера. Рисунки Судейкина. М., 1903. [↑](#endnote-ref-600)
600. В театре на Офицерской эту пьесу оформлял В. И. Денисов. [↑](#endnote-ref-601)
601. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 128. [↑](#endnote-ref-602)
602. Там же. С. 131. [↑](#endnote-ref-603)
603. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 241. [↑](#endnote-ref-604)
604. См.: *Фукс Г*. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб., 1911. [↑](#endnote-ref-605)
605. Цит. по: *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 241 – 242. [↑](#endnote-ref-606)
606. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 243. [↑](#endnote-ref-607)
607. В спектаклях Товарищества Новой драмы (Полтава, лето 1906 г.). [↑](#endnote-ref-608)
608. Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 135. [↑](#endnote-ref-609)
609. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 243, 244. [↑](#endnote-ref-610)
610. Там же. С. 241. [↑](#endnote-ref-611)
611. *Оголевец Виктор*. Лето в Полтаве // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 128. [↑](#endnote-ref-612)
612. Цит. по: Мейерхольд В. Э. Статьи… Ч. 1. С. 244. [↑](#endnote-ref-613)
613. {245} *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 210. [↑](#endnote-ref-614)
614. Там же. С. 267. [↑](#endnote-ref-615)
615. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра: (1907) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 137. [↑](#endnote-ref-616)
616. Исключение представляет содержательная статья К. Л. Рудницкого «В театре на Офицерской» // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 137 – 211. [↑](#endnote-ref-617)
617. *Коленда В. К*. Моя работа в театре В. Ф. Комиссаржевской // Архив ВТО. К‑30. С. 15 – 16. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. Указ. соч. С. 158. [↑](#endnote-ref-618)
618. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 245. [↑](#endnote-ref-619)
619. Там же. [↑](#endnote-ref-620)
620. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 250. [↑](#endnote-ref-621)
621. Там же. [↑](#endnote-ref-622)
622. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 278. [↑](#endnote-ref-623)
623. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 90. [↑](#endnote-ref-624)
624. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 82. [↑](#endnote-ref-625)
625. Там же. С. 83. [↑](#endnote-ref-626)
626. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 252. [↑](#endnote-ref-627)
627. Цит. по: *Рудницкий К*. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 192. [↑](#endnote-ref-628)
628. Там же. «Этот принцип эпизодического освещения, — отмечал Н. Д. Волков, — он [Мейерхольд. — *Г. Т*.] широко потом использовал в различных постановках революционного периода — и на сцене “Театра Революции” и в театре своего имени» (Указ. соч. Т. 1. С. 334). [↑](#endnote-ref-629)
629. Там же. С. 287. [↑](#endnote-ref-630)
630. *Извеков Н. П*. Сцена. Ч. 1: Архитектура сцены. М., 1935. С. 247. [↑](#endnote-ref-631)
631. Конспект и заметки к докладу не сохранились. Цит. по: *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 338. [↑](#endnote-ref-632)
632. Там же. [↑](#endnote-ref-633)
633. *Ярцев П. М*. О старом и новом театре: Бытовая пьеса в «условном» театре. Поучительные трудности // Литературно-художественная неделя. 1907. № 2. С. 5. [↑](#endnote-ref-634)
634. Там же. [↑](#endnote-ref-635)
635. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1906. № 47, С. 732 – 733. [↑](#endnote-ref-636)
636. *Кугель А. Р*. Мейерхольд // *Кугель А. Р*. Профили театра. М., 1929. С. 85. Сходные претензии выдвигал Кугель к трактовке Мейерхольдом «Гедды Габлер»: «фон, на котором происходит Драма, должен быть мещански-душный». «Может быть, откуда-нибудь, из-за второго или третьего плана, сверкает край свободной, сказочно-прекрасной красоты, как молния, как золотой луч идеала Мейерхольд же, повесив гобелены a la Сомов, поставив диваны, покрытые белоснежной шкурой, сделав многостворчатое, как в великолепной оранжерее, окно с вьющимися тропическими растениями, стилизовал не ту обстановку, в которой Габлер живет, а ту, которой она в мечтах своих уже якобы достигла. Пьеса стала поэтому совершенно непонятной, перевернутой: идеал стал действительностью. Вышло броско и крикливо, а смысл-то улетучился. Вот образчик правильной художественной идеи, поставленной вверх ногами» (Там же. С. 84 – 85). Не говоря о том, что трактовка Кугелем пьесы Ибсена и смысла ее центрального образа отнюдь не бесспорна (критик, на наш взгляд, в отличие от режиссера, не чувствовал, что тоска Гедды о сказочно-прекрасной {246} красоте вовсе не «идеальна»), — погружение Гедды в обстановку, уже достигнутую ею «в своих мечтах», могло и не «переворачивать» содержания пьесы, а универсализировать ее смысл путем остранения. Признавая в этой же статье спектакль «Ревизор» (1926) глубоко соответствующим авторской поэтике, Кугель, справедливо акцентировавший неизменность основных начал художественного мировоззрения Мейерхольда, мог бы задуматься над тем, что перевод действия «Ревизора» в «столичный» масштаб и показ «скотинства в изящном облике» был по существу метод, впервые использованный в интерпретации «Гедды Габлер». В этом смысле наиболее проницательным критиком «Гедды Габлер» оказался, на наш взгляд, Ю. Д. Беляев. «Опыт с “Геддой Габлер”, — писал он, — поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт и символически стилизовал Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось. Но идеи не могли умертвить ни холодное равнодушие публики, ни горячие отповеди рецензентов. Идея, однажды пущенная в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: “Этак пожалуй скоро Островского и Гоголя будут символизировать?” Но отчего же, в самом деле, не попробовать символизировать “Грозу” или “Ревизора”?!» *(Беляев Ю*. О Комиссаржевской // Новое время, 1906, 29 нояб.). [↑](#endnote-ref-637)
637. *Кугель А. Р*. Профили театра. С. 96. [↑](#endnote-ref-638)
638. Новое время. 1906. 15 нояб. Цит. по: *Рудницкий К*. Театр на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 153. [↑](#endnote-ref-639)
639. Там же. [↑](#endnote-ref-640)
640. Там же. С. 157. [↑](#endnote-ref-641)
641. *Веригина В. П*. Воспоминания. С. 86. [↑](#endnote-ref-642)
642. *Блок А. А*. О драме // Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 190. [↑](#endnote-ref-643)
643. Там же. [↑](#endnote-ref-644)
644. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 83. [↑](#endnote-ref-645)
645. См.: Старый воробей. Л. Андреев о Мейерхольде // Сегодня. 1907. 20 сент. [↑](#endnote-ref-646)
646. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 287. [↑](#endnote-ref-647)
647. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 104. [↑](#endnote-ref-648)
648. *Эткинд М*. [Рецензия: С. Онуфриева. А. Головин. Л., 1977] // Советские художники театра и кино. '77/78. М., 1980. С. 271. [↑](#endnote-ref-649)
649. Там же. [↑](#endnote-ref-650)
650. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. II. С. 158. [↑](#endnote-ref-651)
651. По свидетельству В. А. Теляковского, К. А. Коровин в Москве и А. Я. Головин в Петербурге «не только писали декорации и делали эскизы костюмов и бутафории», но «были вместе с тем и консультантами по всем художественным вопросам, касающимся театров, вплоть до оценки внешних данных вновь принимаемых артистов» *(Теляковский В. А*. Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 160). Именно Головин посоветовал Теляковскому пригласить Мейерхольда на императорскую сцену. [↑](#endnote-ref-652)
652. *Эткинд М. Г*. Указ. соч. С. 272. [↑](#endnote-ref-653)
653. Там же. С. 271. [↑](#endnote-ref-654)
654. Там же. С. 272. [↑](#endnote-ref-655)
655. *Бассехес А. И*. Головин и театр // *Бассехес А. И*. За сорок лет. С. 51 – 52. [↑](#endnote-ref-656)
656. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. II. С. 24. [↑](#endnote-ref-657)
657. *Бассехес А. И*. Указ. соч. С. 48. [↑](#endnote-ref-658)
658. См.: *Евгений Вахтангов*. С. 333 – 334. [↑](#endnote-ref-659)
659. {247} Там же. С. 335. [↑](#endnote-ref-660)
660. Там же. С. 333, 334. [↑](#endnote-ref-661)
661. Там же. С. 335. [↑](#endnote-ref-662)
662. *Станиславский К. С*. Собр. соч. Т. 5. С. 625. [↑](#endnote-ref-663)
663. *Станиславский К. С*. Указ. соч. С. 368, 369. [↑](#endnote-ref-664)
664. См.: Московский Художественный театр: В 2 т. М., 1914. Т. II: (1905 – 1913). [↑](#endnote-ref-665)
665. *Станиславский К. С*. Собр. соч. М., 1954. Т. 1. С. 316. [↑](#endnote-ref-666)
666. Там же. С. 315. [↑](#endnote-ref-667)
667. *Гладкое А. К*. Указ. соч. С. 235. [↑](#endnote-ref-668)
668. *Мейерхольд Вс*., *Бебутов В., Аксенов И*. Амплуа актера. М., 1922. С. 14. [↑](#endnote-ref-669)
669. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1 С. 229. [↑](#endnote-ref-670)
670. Там же. С. 225, 227. [↑](#endnote-ref-671)
671. Ср. с определениями гротеска, данными в трудах М. М. Бахтина, Л. Е. Пинского, Ю. В. Манна и др. [↑](#endnote-ref-672)
672. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. С. 225. [↑](#endnote-ref-673)
673. *Бонч-Томашевский М. М*. Пантомима Шницлера в Свободном театре // Маски. 1913 – 14. № 2 – 3. С. 52. [↑](#endnote-ref-674)
674. *Блок А. А*. Собр. соч. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 398. [↑](#endnote-ref-675)
675. Там же. С. 380. [↑](#endnote-ref-676)
676. Там же. С. 399. [↑](#endnote-ref-677)
677. *Якобсон Р*. Вопросы поэтики: постскриптум к одноименной книге // *Якобсон Роман*. Работы по поэтике. С. 81. [↑](#endnote-ref-678)
678. Там же. [↑](#endnote-ref-679)
679. Там же. [↑](#endnote-ref-680)
680. *Красовский Ю. М*. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905 – 1919 гг. // Автореф. дисс… кандидата искусствоведения. С. 16. [↑](#endnote-ref-681)
681. Вероятно, имелась в виду студийка А. И. Кулябко-Корецкая, получившая в 1915 году почетное звание «комедиантки студии» (См.: Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 4 – 7. С. 212), впоследствии актриса ТИМа. Этой чести за все время существования студии удостоилась только она одна. [↑](#endnote-ref-682)
682. *Алперс Б. В*. Театр социальной маски. // *Алперс Б. В*. Театральные очерки. Т. 1. С. 151. [↑](#endnote-ref-683)
683. Там же. [↑](#endnote-ref-684)
684. Там же. [↑](#endnote-ref-685)
685. [Отзывы С. С. Мокульского и А. А. Гвоздева о научной и преподавательской работе В. Н. Соловьева в связи с присвоением ему ученого звания профессора]: Апрель 1939 г. // ЛГТМ. НВМ. 502. [↑](#endnote-ref-686)
686. См.: *Миклашевский К*. La commedia dell’arte: Театр итальянских комедиантов. П., 1914 – 1917. Ч. 1. [↑](#endnote-ref-687)
687. Отзыв о научной и преподавательской работе В. Н. Соловьева доктора филологических наук профессора ЛГУ Мокульского: 7 апреля 1939 г. Копия // ЛГТМ. НВМ. 502/8. [↑](#endnote-ref-688)
688. См.: *Бонди С. М*. О «музыкальном чтении» М. Ф. Гнесина // *М. Ф. Гнесин*. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961. С. 80 – 101. [↑](#endnote-ref-689)
689. *Грипич А*. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 125. [↑](#endnote-ref-690)
690. *Гладков А*. Указ. соч. С. 275. [↑](#endnote-ref-691)
691. См.: Студия: Класс Вс. Э. Мейерхольда // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 4 – 7. С. 212. [↑](#endnote-ref-692)
692. См.: Студия: Класс Вл. Н. Соловьева // Там же. С. 206 – 208. [↑](#endnote-ref-693)
693. {248} *Соловьев В. Н*. Игра вещей в театре // О театре: Временник истории и теории театра. Л., 1926. I. С. 56. [↑](#endnote-ref-694)
694. Студия: (Программа и распорядок студии на сентябрь — декабрь 1915 г.) // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 4 – 7. С. 203. [↑](#endnote-ref-695)
695. См.: *Гвоздев А*. О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра 1. С. 7 – 36. [↑](#endnote-ref-696)
696. Там же. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-697)
697. Там же. С. 26. [↑](#endnote-ref-698)
698. *Философов Д. «*Принцесса Брамбилла» // Речь. 1915. 2 ноября. Перепечатано в журнале «Любовь к трем апельсинам» / 1915. Кн. 4 – 7. С. 192 – 193. [↑](#endnote-ref-699)
699. *Жиру М*. Искусство во Франции с 1900 по 1930 год // Москва-Париж. С. 42. [↑](#endnote-ref-700)
700. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-701)
701. См.: *Бонди Ю., Мейерхольд Вс., Соловьев Вл*. Огонь // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 6 – 7. С. 19 – 55. [↑](#endnote-ref-702)
702. *Февральский А. В*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 10. [↑](#endnote-ref-703)
703. *Волков Н. Д*. Указ. соч. Т. II. С. 347. [↑](#endnote-ref-704)
704. См.: Студия // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 94 – 95. [↑](#endnote-ref-705)
705. Ш. Художник или конструктор: Татлин оформляет Островского // Советское искусство. 1934. 17 сент. [↑](#endnote-ref-706)
706. *Эйзенштейн С. М*. Автобиографические записки: (1946) // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 544. [↑](#endnote-ref-707)
707. *Эйзенштейн С. М*. Сергей Эйзенштейн: (1944) // Там же. С. 90. [↑](#endnote-ref-708)
708. Там же. [↑](#endnote-ref-709)
709. *Эйзенштейн С. М*. Записи о Мейерхольде и его театре // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 818, л. 2. [↑](#endnote-ref-710)
710. Там же. Л. 7. [↑](#endnote-ref-711)
711. Там же. Л. 10. [↑](#endnote-ref-712)
712. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра: (1907) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Т. 1. С. 130. [↑](#endnote-ref-713)
713. Стенограммы лекций В. Э. Мейерхольда, читанных им на инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок, по сценоведению и методике режиссуры // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 755, л. 174. [↑](#endnote-ref-714)
714. *Смирнова А. В*. В 1917 году // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 243. [↑](#endnote-ref-715)
715. Цит. по: *Ракитина Е*. Любовь Попова: Искусство и манифесты // Художник. Сцена. Экран. М., 1975. С. 153. [↑](#endnote-ref-716)
716. Цит. по: Там же. С. 154. [↑](#endnote-ref-717)
717. Из протокола общего собрания «1 рабочей группы конструктивистов» // Эрмитаж. 1922. № 8. С. 12. [↑](#endnote-ref-718)
718. Л. С. Попова умерла в 1924 году. [↑](#endnote-ref-719)
719. *Сарабьянов Д*. Русское и советское искусство: 1900 – 1930 // Москва-Париж. Т. 1. С. 28. [↑](#endnote-ref-720)
720. Цит. по: *Ракитина Е*. Указ. соч. С. 161. [↑](#endnote-ref-721)
721. См.: *Аксенов И*. Происхождение установки «Великодушный рогоносец» // Афиша ТИМ. 1926. № 3. [↑](#endnote-ref-722)
722. *Мейерхольд В. Э*. Письмо в редакцию // Известия. 1922. № 101. 9 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-723)
723. *Гвоздев А. А*. Театр имени Вс. Мейерхольда: 1920 – 1926. Л., 1927. С. 28. [↑](#endnote-ref-724)
724. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 260. [↑](#endnote-ref-725)
725. {249} *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 28. [↑](#endnote-ref-726)
726. Там же. [↑](#endnote-ref-727)
727. *Алперс Б. В*. Театральные очерки. Т. 1. С. 56. [↑](#endnote-ref-728)
728. *Тарабукин Н*. Зрительное оформление в ГОСТИМе // ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-729)
729. *Алперс Б. В*. Указ. соч. С. 56. [↑](#endnote-ref-730)
730. Там же. С. 57. [↑](#endnote-ref-731)
731. См.: *Березкин В*. Типология декорационного искусства // Советские художники театра и кино: 5. М., 1983. С. 319. [↑](#endnote-ref-732)
732. *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 29 – 30. [↑](#endnote-ref-733)
733. *Мейерхольд В. Э*. Биомеханика. Курс 1921 – 22 гг.: Материалы, собранные М. Кореневым // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1338, л. 2. [↑](#endnote-ref-734)
734. *Мейерхольд В. Э*. [О китайском театре] // Там же. ф. 998, оп. 1, ед. хр. 615, л. 38. [↑](#endnote-ref-735)
735. *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 30. [↑](#endnote-ref-736)
736. *Мейерхольд В. Э*. Биомеханика: Курс 1921/22 гг. // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1138, лл. 1 – 8. [↑](#endnote-ref-737)
737. Там же. Л. 8. [↑](#endnote-ref-738)
738. Записи Савельева и других студентов лекций Мейерхольда Всеволода Эмильевича по биомеханике, читанных в государственных высших театральных мастерских: 1921 – 22 гг. // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 770, л. 64. [↑](#endnote-ref-739)
739. *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 16. [↑](#endnote-ref-740)
740. *Сарабъянов Д. В*. Русское и советское искусство: 1900 – 1930 // Москва — Париж. Т. 1. С. 30. [↑](#endnote-ref-741)
741. *Марков П*. Современные актеры // Временник РТО. М., 1925. Кн. 1. С. 259. [↑](#endnote-ref-742)
742. *Гарин Э. П*. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 30. [↑](#endnote-ref-743)
743. См.: Встречи с Мейерхольдом. С. 114, 154, 446, 504. [↑](#endnote-ref-744)
744. См.: Там же. С. 489. [↑](#endnote-ref-745)
745. Лекции В. Э. Мейерхольда о режиссуре в ГВЫРМе: (1921) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 759, л. 12. [↑](#endnote-ref-746)
746. Там же. Л. 13. [↑](#endnote-ref-747)
747. *Маяковский В. В*. Доклад «Поп или мастер»: 24 ноября 1926 г. // *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 492. [↑](#endnote-ref-748)
748. Там же. С. 84. [↑](#endnote-ref-749)
749. *Маяковский В. В*. Указ. соч. С. 116 – 117. [↑](#endnote-ref-750)
750. *Маяковский В. В*. За что борется ЛЕФ? (1923) // Там же. С. 44. [↑](#endnote-ref-751)
751. *Маяковский В. В*. Кого предостерегает ЛЕФ? (1923) // Там же. С. 49. [↑](#endnote-ref-752)
752. *Третьяков С. М*. Театр аттракционов: Постановка «На всякого мудреца довольно простоты» и «Москва, слышишь?» в 1‑м рабочем театре Пролеткульта // Октябрь мысли. 1924. № 1. С. 54. [↑](#endnote-ref-753)
753. *Эйзенштейн С. М*. Средняя из трех // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. М., 1966. Т. 5. С. 61. [↑](#endnote-ref-754)
754. *Фореггер Н*. Пьеса. Сюжет. Трюк // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 10. [↑](#endnote-ref-755)
755. *Позднев Арк*. Тейлоризм на сцене // Там же. № 5. 24 – 30 сент. С. 9. [↑](#endnote-ref-756)
756. *Шершеневич В*. Почему я ушел из Камерного театра // Театральная Москва. 1922. № 28. 21 – 26 февр. С. 9. [↑](#endnote-ref-757)
757. *Фердинандов Б*. Почему и я ушел из Камерного театра // Там же. № 29. 28 февр. — 2 марта. С. 7. [↑](#endnote-ref-758)
758. {250} *Маяковский В. В*. Из беседы с сотрудником газеты «Прагер пресс»: (1927) // *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 233. [↑](#endnote-ref-759)
759. *Марков П. А*. Театральные опыты: Опытно-героический театр // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 40. [↑](#endnote-ref-760)
760. Там же. [↑](#endnote-ref-761)
761. Там же. С. 41. [↑](#endnote-ref-762)
762. Там же. С. 42. [↑](#endnote-ref-763)
763. Там же. [↑](#endnote-ref-764)
764. См.: *Якобсон Р*. Вопросы поэтики: Постскриптум к одноименной книге // *Якобсон Роман*. Работы по поэтике. С. 85. [↑](#endnote-ref-765)
765. Там же. [↑](#endnote-ref-766)
766. Лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультета ГЭКТЕМАСа: 19 дек. 28 г. — 24 янв. 29 г. (запись А. Февральского) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1341, л. 4. [↑](#endnote-ref-767)
767. *Гладков А. К*. Указ. соч. С. 112 – 113. [↑](#endnote-ref-768)
768. См.: *Чепалов А*. Театр есть пространство неевклидово… // Театр. 1986. № 11. С. 161 – 169. [↑](#endnote-ref-769)
769. Стенограмма интервью Вс. Мейерхольда с американским корреспондентом Баренсом: 5/IV‑32 г. // ГЦТМ. № 180171/14. С. 2. [↑](#endnote-ref-770)
770. *Песочинский Н. В*. Проблемы актерского искусства в театральной концепции В. Э. Мейерхольда // Автореф. дис… канд. искусствоведения. Л., 1983. С. 9. [↑](#endnote-ref-771)
771. Там же. [↑](#endnote-ref-772)
772. Там же. С. 4. [↑](#endnote-ref-773)
773. См.: *Февральский А*. Станиславский и Мейерхольд // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 290. [↑](#endnote-ref-774)
774. Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа / Запись Х. Н. Херсонского: 3 – 8 окт. 1921 г. // ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202, л. 9. [↑](#endnote-ref-775)
775. Там же. [↑](#endnote-ref-776)
776. Там же. [↑](#endnote-ref-777)
777. Цит. по: *Жомарон Ж*. Режиссура во Франции от Антуана до «Картеля четырех» // Москва — Париж. Т. 1. С. 150. [↑](#endnote-ref-778)
778. Цит. по: Там же. С. 154. [↑](#endnote-ref-779)
779. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра: (1907) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Т. 1. С. 135. [↑](#endnote-ref-780)
780. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202. С. 9. [↑](#endnote-ref-781)
781. Запись неустановленного лица лекции В. Э. Мейерхольда «Подход к изложению биомеханики»: 24/II 1924 г. // ЦГАЛИ. Ф. 998, оп. 1, ед. хр. 777, л. 2 об. [↑](#endnote-ref-782)
782. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. С. 9. [↑](#endnote-ref-783)
783. Там же. [↑](#endnote-ref-784)
784. *Кроммелинк Ф. «*Великолепный рогоносец» Пер. Р. Линцер // Восемь бельгийских пьес. М., 1975. С. 19. В переводе, сделанном исследовательницей бельгийской драмы И. Д. Шкунаевой, данная ремарка звучит еще определеннее: «Жест словно служит у него трамплином к слову. Если случается так, что он не может высказаться, жест как бы застывает» *(Шкунаева И. Д*. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. М., 1973. С. 248). [↑](#endnote-ref-785)
785. Запись неустановленного лица лекций Мейерхольда В. Э. по сценоведению и театроведению в ГЭКТЕМАСе: 1923 – 1924 гг. // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 774, л. 7. [↑](#endnote-ref-786)
786. {251} Там же. Л. 6 об. [↑](#endnote-ref-787)
787. Цит. по: *Гиляровская Н*. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1923. С. 25. [↑](#endnote-ref-788)
788. *В. Э. Мейерхольд*: Сб. статей. Тверь, 1923. С. 14. [↑](#endnote-ref-789)
789. *Бескин Э*. Театральный ЛЕФ // Советское искусство. 1925. № 6. С. 53. [↑](#endnote-ref-790)
790. *Марков П. А*. Новейшие театральные течения: Опыт популярного изложения // *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 302. [↑](#endnote-ref-791)
791. Там же. [↑](#endnote-ref-792)
792. *Мокульский С*. Гастроли театра Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 23. С. 13. [↑](#endnote-ref-793)
793. *Тарабукин Н. М*. Зрительное оформление в ГОСТИМе // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 139, л. 8. [↑](#endnote-ref-794)
794. *Б. Л. Пастернак* — В. Э. Мейерхольду // *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 278. [↑](#endnote-ref-795)
795. Там же. [↑](#endnote-ref-796)
796. Лекции Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна в ГВЫРМе и в ГВЫТМе: 1921 – 22 г. // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 49. [↑](#endnote-ref-797)
797. Там же. [↑](#endnote-ref-798)
798. *Тарабукин Н. М*. Указ. соч. Л. 10. [↑](#endnote-ref-799)
799. *Гвоздев А. А*. Театр им. Вс. Мейерхольда. С. 41. [↑](#endnote-ref-800)
800. Там же. С. 41 – 42. [↑](#endnote-ref-801)
801. *Гвоздев А. А. «*Учитель Бубус» Мейерхольда // Гвоздев А. Театральная критика. С. 40. [↑](#endnote-ref-802)
802. Там же. С. 43. [↑](#endnote-ref-803)
803. Там же. [↑](#endnote-ref-804)
804. *Алперс Б. В*. Театр социальной маски // *Алперс Б. В*. Театральные очерки. Т. 1. С. 53. [↑](#endnote-ref-805)
805. *Тарабукин Н. М*. Проблема времени и пространства в театре // Театр. 1974. № 2. С. 28. [↑](#endnote-ref-806)
806. Там же. [↑](#endnote-ref-807)
807. Там же. С. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-808)
808. Там же. С. 29. [↑](#endnote-ref-809)
809. Там же. С. 33. [↑](#endnote-ref-810)
810. *Пастернак Б. Л*. Указ. соч. С. 279. [↑](#endnote-ref-811)
811. Там же. [↑](#endnote-ref-812)
812. *Пиотровский А. И*. Об авторе // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 62. [↑](#endnote-ref-813)
813. *Марков П. А*. Указ. соч. С. 321. [↑](#endnote-ref-814)
814. *Луначарский А. В*. Несколько заметок о современной драматургии // Художник и зритель. 1924. № 4 – 5. С. 83. [↑](#endnote-ref-815)
815. См.: *Пиотровский А*. Индустриальная трагедия // Жизнь искусства. 1922. 14 нояб. С. 2; Его же. [Предисловие и пер.] Толлер Э. Человек-масса. М.; Пг.: Госиздат. 1923; Его же. (Пред. и пер.) *Толлер Э*. Эуген Несчастный. Пг.: Прибой. 1923; *Марков П. А*. Георг Кайзер: (1923) // *Марков П. А*. О театре Т. 3. С. 110 – 113; *Луначарский А. В*. Заметки о западной литературе: Несколько слов о германском экспрессионизме // Жизнь. 1922. № 1. С. 76 – 82; Его же. О новой драматургии в Германии // Известия. 1922. 2 авг. № 171. С. 4; Его же. Георг Кайзер // *Кайзер Г*. Драмы. М.; Пг., 1923. С. 3 – 16. [↑](#endnote-ref-816)
816. {252} *Пиотровский А*. Указ. соч. С. 61. [↑](#endnote-ref-817)
817. Там же. С. 62. [↑](#endnote-ref-818)
818. *Марков П. А*. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годы // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 156 – 157. [↑](#endnote-ref-819)
819. См.: *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. П., 1923. [↑](#endnote-ref-820)
820. *Гвоздев А. А*. Германская наука о театре: К методологии истории театра // Там же. С. 5. [↑](#endnote-ref-821)
821. Там же. С. 23 – 24. [↑](#endnote-ref-822)
822. Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-823)
823. См.: От акробатизма к трагическому искусству: Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера // Там же. С. 67 – 85. [↑](#endnote-ref-824)
824. *Луначарский А. В*. Отзыв о книге А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы» // *Луначарский А. В*. Неизданные материалы. С 396. [↑](#endnote-ref-825)
825. См.: Драматическая поэзия Молодой Германии // Указ. соч. С. 89 – 102. [↑](#endnote-ref-826)
826. Цит. по: *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 397. / Текст сверен со статьей А. А. Гвоздева // Указ. соч. С. 102. [↑](#endnote-ref-827)
827. Там же. [↑](#endnote-ref-828)
828. *Гвоздев А. А*. Этика нового театра // *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 32. [↑](#endnote-ref-829)
829. *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. С. 100. [↑](#endnote-ref-830)
830. Там же. [↑](#endnote-ref-831)
831. Там же. [↑](#endnote-ref-832)
832. *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 31, 32. [↑](#endnote-ref-833)
833. Исключение представляет только краткое, но глубокое примечание Н. А. Таршис к указанному месту статьи А. А. Гвоздева. См.: Примечания // Там же. С. 238. [↑](#endnote-ref-834)
834. *Бентли Э*. Жизнь драмы. М., 1978. С. 224. [↑](#endnote-ref-835)
835. Там же. С. 234. [↑](#endnote-ref-836)
836. См.: *Шкунаева И. Д*. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. С. 240 – 256. [↑](#endnote-ref-837)
837. *Луначарский А. В*. Собр. соч. Т. 5. С. 412, 413. [↑](#endnote-ref-838)
838. Там же. С. 415. [↑](#endnote-ref-839)
839. Там же. С. 417. [↑](#endnote-ref-840)
840. Там же. С. 415. [↑](#endnote-ref-841)
841. Еще в 1914 году К. И. Чуковский писал, что Маяковский среди российских футуристов «один — урбанист» и город для него — «Голгофа, терновый венец и каждое городское видение <…> словно гвоздь, забиваемый в самое сердце» (Чуковский К. Лица и маски. СПб., 1914. С. 123). «Типичным экспрессионистом в немецкой классификации, несмотря на его футуристическую программу», считал Маяковского Л. Курбас. См.: *Курбас Л*. Новая немецкая драма: (1919) // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. М., 1987. С. 352. См. Анализ экспрессионистских мотивов в поэтике раннего Маяковского: *Швецова Л. К*. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М., 1975. С. 275 – 283. [↑](#endnote-ref-842)
842. Луначарский А. В. Указ. соч. С. 420. [↑](#endnote-ref-843)
843. Там же. С. 425. [↑](#endnote-ref-844)
844. «Через мир‑шаг», «Интервенция веков». [↑](#endnote-ref-845)
845. «Жонглер», «Прибой в Сухуме». [↑](#endnote-ref-846)
846. «Кремль в буран конца 1918 года». [↑](#endnote-ref-847)
847. {253} «Финал из поэмы 17‑19‑21». [↑](#endnote-ref-848)
848. «Про это». [↑](#endnote-ref-849)
849. *Маяковский В. В*. Наша словесная работа: (1923) // Полн. собр. соч. Т. 12. С. 449. [↑](#endnote-ref-850)
850. *Кендлер Клаус*. Драма и классовая борьба: Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики / Пер. с нем. М., 1974. С. 95. [↑](#endnote-ref-851)
851. *Маяковский В. В*. Собр. соч. Т. 12. С. 464. [↑](#endnote-ref-852)
852. *Павлова Н. С*. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст. 1983: Литературно-теоретические исследования. М., 1984. С. 91 – 92. [↑](#endnote-ref-853)
853. Цит. по: Там же. С. 92. [↑](#endnote-ref-854)
854. Там же. [↑](#endnote-ref-855)
855. Цит. по: Указ. соч. С. 92. [↑](#endnote-ref-856)
856. *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 102. [↑](#endnote-ref-857)
857. *Федин Конст. «*Газ» // Жизнь искусства. 1922. 21 нояб. [↑](#endnote-ref-858)
858. *Бентли Э*. Указ. соч. С. 198. [↑](#endnote-ref-859)
859. Имеется в виду русская сцена. Л. Курбас, в творчестве которого была сильна традиция немецкой культуры, воспринимает экспрессионистскую драму как глубоко родственную своему мироощущению (См.: *Курбас Л*. Указ. соч. С. 349 – 357). Экспрессионистский этап его творчества (1922 – 1926) лишен поверхностного эффекта сценографической конструктивности, направлен на отыскание болевых точек кризиса гуманистической проблематики. «Газ» был поставлен Курбасом вполне содержательно, близко к поэтике Г. Кайзера (см.: *Кузякина Н. Б*. Становление украинской советской режиссуры: (1920 – начало 30‑х гг.) Учеб. пособие. Л., 1984. С. 33 – 35). Как верно замечает Н. Б. Кузякина, инсценированный Курбасом «в экспрессионистской манере» роман Э. Синклера «Джимми Хиггинс» «раскрыл трагедию личности в капиталистическом мире», проанализировал «цепь столкновений “маленького человека” с махиной империалистической государственности» (см. *Кузякина Н. Б*. Лесь Курбас // Лесь Курбас. С. 27). Характерно, однако, что в «Джимми Хиггинсе» (1923) Курбас использовал экспрессионизм, так сказать, в «снятом» виде, ибо предшествующая ему постановка «Газа» (1922) стала, по словам режиссера, «переломным пунктом всего моего мировоззрения», моментом, «который убедил меня, что дальше в этом направлении идти нельзя и что это фактически истерика, максимум нервно-психологической разрядки» (Цит. по: *Кузякина Н. Б*. Становление украинской советской режиссуры. С. 35). [↑](#endnote-ref-860)
860. *Луначарский А. В*. Указ. соч. С. 416, 417. [↑](#endnote-ref-861)
861. *Гвоздев А. А*. Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933. С. 33. [↑](#endnote-ref-862)
862. *Турова В*. Графика экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. статей. М., 1966. С. 89. [↑](#endnote-ref-863)
863. *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 247, 248. [↑](#endnote-ref-864)
864. *Кендлер К*. Указ. соч. С. 41. [↑](#endnote-ref-865)
865. *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. С. 101. [↑](#endnote-ref-866)
866. Там же. С. 94. [↑](#endnote-ref-867)
867. Там же. С. 95. [↑](#endnote-ref-868)
868. Цит. по: *Кендлер К*. Указ. соч. С. 153. [↑](#endnote-ref-869)
869. *Брехт Б*. Театр // Собр. соч. В 5 т. М., 1965. Т. 5/1. С. 647. [↑](#endnote-ref-870)
870. *Луначарский А. В*. Наши задачи в области художественной жизни: (1921) // Собр. соч. Т. 7. С. 258. [↑](#endnote-ref-871)
871. *Луначарский А. В*. Новый русский человек: (1923) // Там же. С. 304. [↑](#endnote-ref-872)
872. {254} Там же. С. 304, 306. [↑](#endnote-ref-873)
873. *Луначарский А. В*. Искусство как вид человеческого поведения: Стенограмма доклада на съезде по изучению поведения человека. Янв. 1930 г. Л.; М., 1930 (на обл. 1931). С. 19 – 20. [↑](#endnote-ref-874)
874. См.: *Семонин Василий*. Истоки // Новый мир. 1988. № 5. С. 163 – 173. [↑](#endnote-ref-875)
875. См.: *Мазаев А*. Концепция «производственного искусства» 20‑х годов. С. 129. [↑](#endnote-ref-876)
876. Там же. [↑](#endnote-ref-877)
877. *Маяковский В. В*. Во весь голос: Первое вступление в поэму (Неоконченное) // Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 10. С. 284 – 285. [↑](#endnote-ref-878)
878. *Стригалев А*. Искусство и производство // Москва — Париж. Т. 1. С. 72. [↑](#endnote-ref-879)
879. *Луначарский А. В*. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах: Лекции, читанные в Университете имени Я. М. Свердлова: В 2 ч. М., 1924. Ч. 1. С. 16. (в 4 т. собр. соч., перепечатанном со 2‑го издания лекций Луначарского (1930), процитированный пассаж исключен). [↑](#endnote-ref-880)
880. *Луначарский А. В*. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Собр. соч. Т. 1. С. 201. [↑](#endnote-ref-881)
881. *Луначарский А. В*. Александр Сергеевич Пушкин: (1922) // Собр. соч. Т. 1. С. 34. [↑](#endnote-ref-882)
882. См.: *Марков П. А*. Третий фронт После «Мандата» // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 280 – 281. [↑](#endnote-ref-883)
883. *Марков П. А*. Заметки о современном театре: Театр и литература // Там же. С. 455. [↑](#endnote-ref-884)
884. *Марков П. А*. Указ. соч. С. 255. [↑](#endnote-ref-885)
885. Там же. С. 312. [↑](#endnote-ref-886)
886. Там же. С. 313. [↑](#endnote-ref-887)
887. Там же. [↑](#endnote-ref-888)
888. Там же. С. 313 – 314. [↑](#endnote-ref-889)
889. *Мейерхольд В. Э*. Отрывки из выступлений, лекций и бесед для словаря терминологии: 1919 – 1935 гг. // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 159. [↑](#endnote-ref-890)
890. Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа: 18 января 1929 г. // ГЦТМ. 180171/2. С. 5. [↑](#endnote-ref-891)
891. Из статьи: Петров Н. В. Академический театр драмы к десятилетию Октября // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 324. [↑](#endnote-ref-892)
892. Там же. [↑](#endnote-ref-893)
893. *Тышлер А*. Диалог с режиссером // Театр и драматургия. 1935. № 7. С. 21 – 22. [↑](#endnote-ref-894)