ДИНАМИКА УСЛОВНОСТИ В КУЛЬТУРНЫХ ТЕКСТАХ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В ПЕРИОД ДО 1917 ГОДА

Колесникова Анастасия Александровна, аспирант кафедры культурологии и изобразительного искусства Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского

***Аннотация**. В статье рассматривается динамика формирования сценического языка В. Э. Мейерхольда до 1917 года, связанная с обращением художника к условным театральным формам. Особое внимание уделено соотношению элементов, присущих традиционным театральным эпохам, и их трансформации в режиссёрском языке Мейерхольда, которая ведёт к расширению семантики и функций сценической условности, вписанной в культурный контекст России начала XX века.*

***Ключевые слова**: условный театр, условность, символизм, импринтинг, «театр духа», балаган, пространство, время, актёр, маска, традиция, трансформация, синтез условных форм.*

Условный театр как особая художественная система, форма и содержание которой образуют единый, целостный комплекс, складывается в культурном пространстве России в начале XX века. Этому способствовали как ряд общих социокультурных предпосылок, так и, в частности, зарождение театральной режиссуры как особого вида деятельности, профессии. Только в условиях «центральной власти», сосредоточенной в руках режиссуры, отдельные компоненты условного языка, так или иначе присущие театру изначально, смогли сложиться в конкретную эстетическую парадигму, посредством которой то или иное содержание спектакля могло принимать не только максимально приближенный к жизни облик, но и целенаправленно быть преобразованным в формы, нетождественные реальности.

Условность свойственна театру с самого момента его рождения, она есть его видовой признак. Однако с многовековым развитием театра возникла закономерная тенденция к её преодолению с тем, чтобы «приблизить» сцену к действительности, показать жизнь во всех её сложностях и противоречиях. «Сцена переставала быть подмостками, где играют, становясь миром, где живут» [7; 42]. Своеобразным символом реалистической картины, воплощаемой на сцене, стал в России Московский художественный театр. Однако, совершив такую необходимую театру революцию, менее чем через десятилетие МХТ перешёл в разряд театров, испытывающих на себе тлетворное влияние своих же штампов. Наряду с новаторскими приёмами, освободившими сцену от засилья мёртвой «театральщины», в МХТ стал проявляться и так называемый псевдореализм, бытовщина. «Квинтессенция» жизни стала сводиться порой к её натуралистическому изображению.

Одним из первых кризис когда-то «новой линии» К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко почувствовал В. Э. Мейерхольд. Начав свой путь в МХТ как актёр, спустя четыре сезона он смог усомниться в том, что «все пути Художественного театра верны» [2; 320]. Творческая и личностная неудовлетворённость «декадента» и «возмутителя спокойствия» в стенах МХТ явилась – ни больше ни меньше – условием рождения нового театрального языка.

Обозначившееся направление «реалистического» театра (который уравнивался с натуралистическим) стало восприниматься Мейерхольдом как один из возможных, но не единственных «полюсов» его развития. Выход из кризиса он видел в разработке другого, противоположного театрального «полюса» – в культивировании приёмов театра игрового, зрелищного, отстоящего от видимой «картины жизни» и сознательно использующего трансформированные приёмы «старого» театра, элементы условного языка которого настойчиво преодолевались художественниками.

Важно отметить, что термин «условный» имеет разную степень семантической наполняемости. В широком смысле под условностью понимается присущее театру видовое свойство (зритель, придя в театр, принимает условие «обмана», однако, будучи «введённым» в систему [5; 374-375], преобразует код образного ряда спектакля в понятные ему смыслы и ценности).

В более узком, специальном значении, условность в театре – целенаправленно используемые приёмы, системы образов, сюжеты, композиционные решения и др. с целью деформации «картины жизни» и перенесения её в другую плоскость, когда образ воспринимается не *как реальность*, а как *не-реальность*, но который таким образом акцентирует внимание зрителя на необходимом создателям спектакля моменте – теме, проблеме, конфликте, отдельном

персонаже и т.д. Однако тот или иной образ, формально принадлежа сфере *не-реальности*, не выпадает из самой реальности. Напротив, посредством условности он, «освещённый лучами эпохи», приобретает масштаб, силу.

Система взглядов на развитие театра, восходящая к анализу традиций языка сцены с учётом контекста современности, сложились у Мейерхольда далеко не одномоментно. Однако многочисленные факты творческой биографии режиссёра-реформатора позволяют проследить и выявить основные звенья эволюции его взглядов, свидетельствующие о постепенно складывающейся парадигме специфического – условного – театрального языка, вписанного в социокультурное поле эпохи начала XX века.

Сознательно ограничимся определёнными временными рамками и постараемся раскрыть проблему эволюции режиссёрского языка В. Э. Мейерхольда до 1917 года, когда она получила некое эстетическое и логическое завершение. После Революции деятельность Мейерхольда, не разрывая в целом связи с предыдущим периодом, получила новый вектор развития, анализ которого целесообразно вести отдельно.

Первый серьёзный самостоятельный шаг Мейерхольда – антреприза в провинциальном Херсоне, задуманная с группой единомышленников, – не вполне освобождал режиссёра от инерционных приёмов и принципов художественников: пьесы под руководством Мейерхольда шли «по мизансценам МХТ». Однако условия провинции вносили свои коррективы: постоянная спешка (более пятидесяти премьер за один сезон), частое отсутствие денег, декораций заставляли труппу отступать от намеченной линии. Более того, провинциальная публика, привыкшая к водевилям и фарсам, далеко не всегда принимала (и понимала) слишком «умные» пьесы Гауптмана, Ибсена, Чехова. Приходилось идти на компромисс: наряду с привычными и «серьёзными» пьесами играли и более понятные зрителям драмы со свойственными им старыми театральными «эффектами» – монологами «в зал», репликами в сторону, грубыми фарсовыми или мелодраматическими коллизиями, словом, со всей грубой «театральщиной», с которой настойчиво боролись К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

Интересным примером может служить поставленная Мейерхольдом в Херсоне мелодрама Франца фон Шентана «Акробаты». Разработанная в целом в соответствии с принципами МХТ, где режиссёр добивался бытовой достоверности каждой детали, она содержала в себе моменты «отступления» от линии, продиктованные красочным цирковым антуражем.

Сам Мейерхольд играл старого, с напудренным добела лицом, вызывающего сострадание клоуна Ландовского, которому больше не аплодируют. Ему, как и другим актёрам, приходилось часто выходить к самой рампе и говорить в публику, разрушая иллюзию правдоподобия действия. Становилось очевидным, что в том, что не вмещалось в формулу «достовернейшей картины жизни», есть своя сила. Полная иллюзия реальности не всегда обязательна и не всегда возможна. Осознание Мейерхольдом этого простого факта дало начало новому пути: поиску особого языка сцены, развитию направлений, «разрывающих с натурализмом» и способных выразить поэтику современной драмы.

Кроме того, на рубеже XIX-XX веков в искусстве страны обозначилось новое течение – символизм, противопоставивший себя реализму. Программа Мейерхольда вызывала ассоциации с вышедшей недавно в печать статьёй В. Брюсова «Ненужная правда», явившейся дерзким выступлением автора против Художественного театра. Целью нового искусства провозглашалась необходимость приобщиться к тайнам бытия, возвыситься над бренностью мира, оторвать творчество от земли, «вызволить его из паутины нудной и опостылевшей обыденности, вознести художника на высочайшие вершины, откуда видно непознаваемое и таинственное, откуда открывается таинственный смысл бытия, не постижимый разумом» [7; 67].

Испытывая острый интерес к искусству символистов, Мейерхольд решается перевести «возвышенный, прекрасный» язык их произведений на язык сцены, создав таким образом «новый, импрессионистский театр», цель которого – передать дух и смысл пьесы «несколькими смелыми мазками». Задача оказывалась далеко не простой, и перевод, адаптация символистской драмы к сцене закономерно рождала непривычные формы, отсылающие воображение зрителя к «мистическому» миру, «смутным грезам» – *особую систему условности*, в формате которой раскрывалось содержание пьесы, отражающее «злобу дня».

Новый литературный материал требовал иных постановочных решений. Мир метерлинковских героев резко отличался от привычного «земного» мира, воспроизводимого обычно на сцене. В первую очередь литературная основа требовала переосмысления в структуре

нового спектакля категорий *пространства* и *времени*, а вместе с этим – роли *человека (актёра)* в данном хронотопе.

Первостепенной задачей для Мейерхольда явилась трансформация трёхмерного «земного» пространства сцены. Определяемое целями пересоздания привычных форм, оно могло превращаться в двухмерное. Подобные идеи высказывал Г. Фукс, немецкий режиссёр, отвергавший глубокие сценические площадки и выпустивший в 1904 году в Германии книгу «Сцена будущего», излагающую теоретические взгляды режиссёра на обновление театра. В соответствии с новыми принципами, принятыми Мейерхольдом, неглубокая сцена часто растягивалась вширь, за спинами артистов возникали плоские живописные панно. На их фоне группы актёров образовывали так называемые «барельефы». Декорации плоской сцены, создаваемые художниками – приверженцами Врубеля – обладали обобщённостью, колористической цельностью.

Примечательно, что подобное пространственное решение, считающееся новаторским, разрабатывающееся режиссерами-реформаторами начала XX века, существовало в старом восточном, в частности, японском театре. На широких, но неглубоких, специально оборудованных сценах устаивались спектакли Кабуки.

В спектакле «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, созданном в Студии на Поварской в 1905 году, глубина планшета Мейерхольдом, напротив, сохранялась, однако эффект преобразования пространства достигался иным приёмом: зеркало сцены завешивалось тюлем, вследствие чего контуры спектакля размывались, происходящему на сцене придавалось ощущение «призрачного видения».

Работая над постановкой «Сестры Беатрисы» Метерлинка уже в театре Комиссаржевской, в 1906 году, режиссёр вырабатывал принцип скульптурности: персонажи «группировались очень тесно» в центре сцены, создавая живописные пространственные ансамбли.

В уже знакомой зрителям «Гедде Габлер» Г. Ибсена (ею открывался театр на Офицерской в ноябре 1906 года), пьесе в общем-то реалистического толка, публику, привыкшую к чёткому обозначению места действия, поражало отсутствие конкретных комнат – на сцене изображалась комната «вообще», «как будто». Не было ни стен, ни потолка, ни дверей. По указанию режиссёра художники добивались «плавных, текучих и капризных линий (вовсе без прямых углов), распластанности всей картины по горизонтали» [7; 106].

Скупыми декорациями могла также обозначаться не комната в целом (как в постановке пьесы С. Юшкевича «В городе»), а одна её стена с двумя большими окнами. Обстановка спектакля, состоящая из трёх стульев, скамьи и стола, приобретала обобщённый характер. Ещё один, четвёртый, стул Мейерхольд расположил, по словам рецензентов, в «каком-то межпланетном пространстве, на свободном от декораций участке подмостков». Более того, часть мизансцен выстраивалась за пределами декораций. Сами же актёры выходили из суконных завес «как бы из пропасти».

Уникальным явлением в плане организации пространства было постановочное решение «Жизни Человека» Л. Андреева. Художественный строй пьесы, по мысли Мейерхольда, требовал вообще отмены декораций, не стоило «никак и ничем обозначать очертания комнат». Всё должно было быть «как во сне»: никаких сцен, потолков, задника, кулис, света из вне. Подвешенные прямо на сцене лампочки в нужный момент «выхватывали» определённый предмет: стол, стул, кресло. «Форма спектакля создавалась одним только светом, изменчивыми взаимоотношениями света и мглы, неверных, тусклых лучей и сильного, всепобеждающего мрака, который то расступался, то вновь – казалось, навсегда – сгущался на фоне серых сукон» [6; 251].

Таким образом, **пространство** сцены как важнейший элемент условной системы символистских спектаклей Мейерхольда всегда принимало особые очертания, нарочито искажающие привычные формы: становилось «распластанным» вширь, либо уходящим далеко вглубь, либо приобретало характер обобщённости посредством специфического декорационного оформления, либо вовсе ничем не обозначалось. Всячески подчёркивалось, что создаваемое на сцене – это произведение искусства, отражающее жизнь, а не воссоздание «картин жизни».

Спектаклям задавался общий тон: пластика актёров подчинялась музыкальному ритму, их застывшие позы образовывали «барельефы», слова произносились в рамках заданной интонации. Внутренние связи диалогов оказывались разорванными: персонажи «не столько общались между собой, сколько вслух выражали, адресуясь то ли к богу, то ли к публике, свои упования и опасения» [7; 85]. Нужен был «холодный и светлый» звук, слова должны были падать, «как в

глубокую бездну» [6; 133]. Воплощалась идея «неподвижного» театра – театра замедленных и многозначительных движений.

Время также стирало границы, приобретало обобщённый характер, становилось «вечным», всеобъемлющим.

Переосмысленным оказывался и сам **актёр.** Внутри новой структуры спектакля прежние принципы актёрской игры оказывались несостоятельными. Частное, индивидуальное в привычном значении (заданное во многом творческой интуицией актёра) – все то, что раньше являлось стержнем актёрской работы, – упразднялось, на первый план выдвигался принцип подчинения актёра заданной форме, ритму спектакля. В целях создания «общего тона» игры, следовательно, первостепенной задачей исполнителя оказывалось точное следование режиссёрским указаниям. Мейерхольд чётко определял границы движений актёров, с математической точностью выстраивал мизансцены. Актёрская свобода в прежнем, привычном её понимании, резко ограничивалась.

Новая «система координат» далеко не всегда принималась актёрами, воспитанными в иных традициях. Неизбежным явилось обвинение Мейерхольда в стремлении превратить актёра в куклу. «… В идеале вы хотели бы иметь не актёров, а *марионеток*…», – упрекал режиссёра Фёдор Комиссаржевский [7; 133]. В. Ф. Комиссаржевская в письме к Мейерхольду писала: «Путь, ведущий к *театру кукол*, это путь, к которому Вы шли всё время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра «старого» с принципами театра марионеток…» [3; 93].

Слово «кукла», неоднократно употребляемое и В. Ф. Комиссаржевской, и Ф. Ф. Комиссаржевским, и многочисленными рецензентами и критиками, имело, безусловно, отрицательную коннотацию. Кукле, марионетке противопоставлялся живой актёр, он один мыслился полноправным участником (если не создателем) спектакля. Однако принцип *куклы*, *марионетки*, найденный Мейерхольдом для сценической реализации новаторской драматургии символистов, не был новаторским сам по себе. Многие элементы символистского спектакля брали начало в формах упомянутого «старого» театра, в первую очередь, восточного. У Мейерхольда они оказывались переосмысленными, трансформированными в постановках новейшего литературного материала.

Именно куклы были первоначальными участниками многих традиционных театральных действ Японии, Китая, Индонезии. Японский театр Кабуки, появившийся в XVII веке, представлял собой синтез элементов театра марионеток и аристократического театра Но. В частности, актёры Кабуки, со временем заменившие на сцене кукол, разыгрывали пьесы, написанные ранее специально для марионеток (ещё в XVI веке возникла драматургия театра кукол – дзёрури). Устоявшаяся структура марионеточного театра диктовала японским актёрам принципы игры: обязательное использование преувеличенных, стилизованных жестов и движений (форм «ката»), немых сцен («даммари»), подчёркнутая внешняя связь одежды и грима персонажа с характером роли. Актёры Кабуки заимствовали и элементы движений кукол, а также распространённый в театре кукол приём быстрой смены костюма прямо на сцене. Заданное традиционными условными рамками, действие выходило за пределы реалистичности.

Формализованный, но образующий гармоничную комбинацию формы, цвета и звука, стиль игры актёров Кабуки изначально обладал уникальной художественной целостностью. Целостность, завершённость были присущи и структуре символистского спектакля Мейерхольда, основой которой было стремление к обобщению. Новая парадигма складывалась из сочетания старых, условных форм восточного, в частности, театра и содержания новой, символистской драматургии. Особая система условности «мистического» театра выводила зрителя за пределы реального, видимого им мира, подчиняясь литературному материалу, задавала параметры ирреальной, «надбытовой» среды.

«Мой символизм возник из тоски по искусству больших обобщений», – сделает вывод сам Мейерхольд десятилетия спустя [2; 116].

Однако система условных форм символистского спектакля ошибочно была воспринята Мейерхольдом как универсальная. Довлеющее желание подчинить найденному образному строю не только символистские пьесы, органически в него вписывающиеся, но и «реалистические», «бытовые», слабо поддающиеся подобной трактовке, привело к кризису найденного языка.

«Балаганчик» А. Блока, поставленный Мейерхольдом в 1906 году в театре Комиссаржевской, дерзко сверг все идеалы и принципы символистского действа, обозначил кризис символистского мировоззрения и вместе с тем дал начало новому направлению, определяемому в культурологическом контексте как собственно условный театр.

Характер и содержание литературного материала – необычной блоковской пьесы – позволили Мейерхольду расширить понимание и значение условности, а именно – использовать условность как приём, а главное, в нарочито сатирическом ключе, уже по-иному, пересоздать «формы жизни». На сооруженных на сцене подмостках разыгрывалась пьеса с участием масок, «театральных отродьев» – Арлекина, Пьеро, Коломбины, – на жизненность, реальность не претендующих. Перед зрителем представали не подобие жизни и не «смутные грезы», а *игра*, которую и нужно видеть как игру комедиантов на подмостках. Стержнем спектакля была откровенная демонстрация театральной условности, применяемая и как способ раскрытия содержания пьесы, и как специфический постановочный приём, принцип «театра в театре», целенаправленно используемый режиссёром.

Таким образом, *символистский спектакль как особая система*, представляющая собой совокупность найденных Мейерхольдом форм, раскрывающих содержание символистской драмы, составил особый этап в театральном искусстве России, стремясь избавить театр от натурализма, от «засилья быта». Особая организация пространства и времени – стремление к ирреальности, вневременности действия (по словам В. Ф. Комиссаржевской, театр должен был «говорить только о вечном» [3; 72]), – а также переосмысление статуса актёра, техники его игры, жёстко регулируемой режиссёрскими рамками, явились важнейшими компонентами новой сценической парадигмы.

Условный язык становился выразителем сферы возвышенной символики.

В ходе постановки «Балаганчика» Блока, пьесы, в пародийном ключе ниспровергающей идеалы символистов, Мейерхольд расширяет семантику и функции условности – она предстаёт как специфический приём. Условность как категория становится самоценной, так как позволяет вложить в образ больший смысл, чем тот, что вмещал бы этот образ в своей реалистической форме.

Результаты всей прежней работы в провинции, в театре Комиссаржевской побудили Мейерхольда выяснить и систематизировать связи между старым и новым, своими исканиями и традицией. В теоретической статье «Театр. К истории и технике» отражены его взгляды на обновление театра. Фактически, суть процесса обновления состояла в возрождении давних театральных традиций и канонов, соотнесённых с меняющейся российской действительностью.

Дальнейший петербургский творческий путь Мейерхольда (с 1907 года) охарактеризовался почти парадоксальным сочетанием работы на императорских, казённых, сценах и многочисленных импровизированных площадках, где воплощались «любительские затеи студийного духа и свойства». Одной из подобных затей был домашний спектакль «Поклонение кресту» Кальдерона, организованный на квартире Вяч. Иванова. В качестве декораций и бутафории были использованы куски ткани, предметы из бумаги; игровое пространство отделялось от публики двумя ширмами. Занавес сдвигали и раздвигали двое мальчиков-арапчат, лица которых были вымазаны сажей. Забытые приёмы наивной площадной игры, сближая сцену со зрительным залом, создавали колорит нарочитой театральности, оказывающей непостижимую силу влияния на зрителей.

В мейерхольдовских экспериментах «студийного духа и свойства» берёт начало *новый этап* формирования рассматриваемой системы условности, связанный с игровым народным театром.

Важным фактором, подтолкнувшим Мейерхольда к мысли о балагане, были во многом впечатления детства. Психолого-культурологический феномен *импринтинга* явился одной из детерминант творческой эволюции режиссёра. По свидетельству А. К. Гладкова, биографа Мейерхольда, «каждый год на Базарной площади во время традиционной ярмарки разбивал свои палатки и цветные дощатые домики пёстрый городок каруселей, лотерей, странствующего зверинца и цирка. Стоит только выйти из ворот – и сразу очутишься в шумной толпе ярмарочных зевак: солдат, мужиков, ремесленников, мастеровых, краснощёких мещанок с окраинных улиц, дворовых мальчишек, нищих…» [1; 44]. «Мейерхольд навсегда запомнил балаганных зазывальщиков, выскакивавших на балконы с барабанами, бубнами и медными тарелками; больших, в человеческий рост, марионеток, разыгрывавших старинную трогательную историю любви и смерти; китайцев, жонглировавших ножами, соленые прибаутки сбитенщиков; шарманщиков с попугаями, вытаскивающими «счастье»; немого калмыка с ручной змеёй в мешке; молодцов-приказчиков из торговых рядов, раскачивающихся на гигантских шагах выше городских крыш…» [1; 44].

Отдельные элементы «открытой», площадной игры уже использовались Мейерхольдом и в провинции, и в театре на Офицерской, и на начальном этапе работы в императорских театрах.

К примеру, комедийные сцены мейерхольдовской постановки «Сна в летнюю ночь» 1903 года, по словам херсонских рецензентов, были «обращены в грубый балаган с писком, визгом и рёвом ремесленников, а влюблённые парочки напоминали ссорящихся базарных торговцев и торговок» [7; 69].

В постановку символистской драмы Ф. Сологуба «Победа смерти» Мейерхольд вводит бурные, динамичные массовки, придаёт актёрской пластике экспрессивность и энергию. Данный спектакль интересен и тем, что по всей ширине сцены была построена лестница, спускающаяся к зрительному залу. Вся игра шла на ней. Характерно, что лестница как структурная часть спектакля может ассоциироваться с традиционным элементом японского театра Кабуки – ханамити – специальным помостом, идущим через весь зал и использующимся для эффектных выходов актёров, с одной стороны, и дополнительной игровой площадкой, с другой. Таким образом, неявная пока тенденция к «взаимопроникновению» сцены и зрительного зала имела проявления и в символистских спектаклях Мейерхольда.

Ещё одну драму Ф. Сологуба «Дар мудрых пчёл» в театре Комиссаржевской Мейерхольд хотел поставить методом «круглого стола»: «разыграть пьесу в кольце зрителей, на подмостках, со всех сторон окружённых публикой» [6; 150].

В 1908 году Мейерхольд, ставя в Александринском театре драму Гамсуна «У царских врат», поразил (задолго до знаменитой зелёными париками постановки «Леса» Островского!) актёров и публику тем, что ввёл костюмы по эскизам А. Головина: полосатые брюки, яркие цветные визитки, голубое пальто главного героя Карено. Сам спектакль предполагалось вести в ключе драмы-диспута. Актёрам не разрешалось присаживаться, диалоги следовало вести либо стоя, либо расхаживая по сцене.

Новая тенденция в переосмыслении театрального пространства, а именно – *сближение сцены со зрительным залом* – прослеживалась теперь, на новом этапе, от постановки к постановке. Более серьёзные, во многом определяющие эксперименты велись Мейерхольдом в «Доме интермедий», в котором он впервые выступил под псевдонимом Доктор Дапертутто. Здесь была с успехом поставлена пантомима Артура Шницлера «Шарф Коломбины», где действующими лицами снова оказывались маски commedia dell´ arte – Арлекин, Пьеро, Коломбина, – столь удачно «реабилитированные» в «Балаганчике». Обстановка в спектакле, обозначенная декорациями, характер поведения персонажей живо напоминали зрителям современность, «ералаш захолустной российской действительности» [7; 168]. Примечательно, что в пантомиме вновь прослеживался один из ведущих мотивов творчества Мейерхольда – *мотив соотнесения происходящего на сцене с российской действительностью*, преломлённости характера эпохи сквозь призму динамичной игры старинных итальянских масок.

Образ бездушной буржуазной толпы – масок, – веселящейся на балу и не способной осознать трагизм своего положения, создавался Мейерхольдом на сцене на протяжении всей жизни. Апофеозом обозначенной темы в период до 1917 года явился, бесспорно, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, с поражающей пророческой силой поставленный Мейерхольдом в Александринском театре накануне Февральской революции. Мотив маски обрел в данном спектакле новый, более глубокий смысл: здоровое веселье народных забав в вариациях Доктора Дапертутто сменялось идеей двусмысленности, обманности бытия, двуличия всех и каждого. Маски выглядывали в зрительный зал сквозь прорези окаймлённого бубенчиками маскарадного, но со «зловещим полыханием» занавеса. «Звеня бубенчиками, занавес поднимался. Картина, которая в этот миг открывалась глазам зрителей, была ослепительна. Казалось, на сцене – тысячи масок. Кого тут только не было! И ожившие театральные карты, и фигуры из «Тысячи и одной ночи», и героини популярных опер, и персонажи итальянской комедии масок, все эти Пьеро, Арлекины, Смеральдины, Ковиелло, Пульчинелла и представители разных народностей – бухарцы и индусы, турчанки и китайцы, испанки и татарки, а далее – карлики, шуты, жирафы, рыцари, крестьянки, маркизы, маркитантки, амуры, наконец, страшный «фантом» – Смерть с косой в руке. Все они … танцевали … в центре сцены» [7; 222]. Под тревожную музыку Глазунова маски кружились в вихре карнавального блеска, нагнетая предчувствие беды. В бешеном галопе вылетая на авансцену, скрывались в боковые двери.

Мотив бала, «кругового движения», подчиняющегося «сатанинской силе музыки», имеет в творческой биографии режиссёра множество семантических оттенков. Однако чётко выявляются звенья, вытекающие одно из другого и связанные между собой единой линией. Как отмечает К. Рудницкий, автор монографии о жизни и творчестве художника, «за шесть лет до постановки

«Шарфа Коломбины» Мейерхольд писал Чехову, как, по его мнению, надо ставить третий акт «Вишневого сада»: «на фоне глупого «топотанья» … незаметно для людей входит Ужас» [6; 85].

В «Шарфе Коломбины» Ужас нагнетался постепенно: от действительной смерти Пьеро до возникновения самой аллегории смерти. В заключительной сцене мертвые Пьеро и Коломбина «неловко падали с подушки и замирали в странных позах, как две брошенные на пол куклы». *Мотив куклы*, эволюционирующий в режиссёрской системе взглядов, был также одним из определяющих мотивов в его творчестве.

Идею возрождения «чистой театральности» В. Мейерхольд воплощал и в других постановках, где действовали итальянские персонажи-маски. Именно commedia dell` arte явилась на данном этапе символом (и средством) реализации мысли об освобождении сцены от литературности, исследования театра в «чистом и безмолвном действии». Летом 1912 года, проведенном в Териоках, была сыграна пантомима «Арлекин – ходатай свадеб», насыщенная элементами грубой буффонады, актерской импровизацией. Осенью 1913 года в Студии на Бородинской играли пантомимы «Уличные фокусники», «Две Смеральдины и Панталоне», «Арлекин – продавец палочных ударов», «Три апельсина», «Две корзины» и др.

В ключе персонажа-маски был решен Мейерхольдом образ Дон Жуана, однако воплощением маски выступал не комедиант старого итальянского театра, а, напротив, традиционный театральный «герой», недосягаемый для партера, «высоко над ним вознесённый». Ю. Юрьев, игравший Дон Жуана, беспрекословно выполняя все требования режиссёрской партитуры, применяя грациозную пластику и возвышенную речь, создавал образ своеобразного «носителя масок»: то «лукавого обольстителя», то «кощунственного циника, издевающегося над «небом» и религией», то «пустого и беззаботного светского вертопраха», а «ещё через мгновение – дерзкого обличителя, высказывающегося от имени самого Мольера» [7; 176].

Важно отметить, что на императорской сцене Мейерхольд решился применить и органически вписать в спектакль найденные им «студийные» условные формы: «Дон Жуан» шёл без занавеса, при полном свете; просцениум выдвигался вперёд вплоть до партера, художественное оформление зрительного зала включалось в стилизованную картину спектакля – живопись А. Головина смело откликалась на действие «сегодняшним языком». Тенденция слияния сцены и зрительного зала, и вместе с тем соотнесения с эпохой, не теряла своей силы и значимости. А. Кугель, говоря о мейерхольдовском «Дон Жуане», сравнивал его с современным Петербургом, который отражал «в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан легковерием, нигилизмом, скепсисом, иронией опустошённых душ» [4; 54].

Важным элементом, входящим в систему условности рассматриваемой постановки, были особые действующие лица, вынесенные за пределы хронотопа пьесы, – *арапчата*, которые организовывали и управляли действием на сцене. Они звонили в колокольчики перед началом действия, были повсюду по ходу спектакля, «дымили благовониями, подавали Дон Жуану кружевной платок, завязывали ему башмаки, приносили артистам фонари, когда сцена погружалась во мрак, … торопились протянуть актёрам шпаги, когда завязывался поединок, испуганно прятались под стол при появлении статуи Командора… Они же объявляли антракты» [7; 172-173].

Само *пространство* спектакля таким образом усложнялось, иерархизировалось, становилось многоуровневым. Возникало пространство, обозначенное непосредственно пьесой, и пространство как бы вне пьесы, в котором находились арапчата, способные, в то же время, проникать в сферу, принадлежащую персонажам.

«Разновидностью» слуг просцениума были *мавры* в «Стойком принце» Кальдерона, меняющие «на глазах у зрителей декорации», зажигающие свечи, закрывающие «переносным занавесом перемену декораций, которая происходит на сцене», объявляющие «о наступлении перерыва». В антрактах «Каменного гостя» Даргомыжского из-за колонн выходили *мальчики-капуцины*, легко и беззвучно переставляли мебель, вносили необходимые вещи.

Слуги просцениума, характерные для восточных театров и выполняющие технические функции, приобретали у Мейерхольда дополнительное, самостоятельное значение, двойной и загадочный смысл: они оказывались своеобразными кукловодами, магами, казалось, что ради их прихоти и забавы разыгрывался весь спектакль.

Таким образом, усложнялась вся система условного языка Мейерхольда, приобретала, порой, парадоксальный характер, неизбежно отзываясь на «злобу дня». Сочетающие в себе элементы различных условных форм «старого» европейского и восточного театров, перенесённые

в современность, постановки Мейерхольда отражали квинтессенцию жизни, а не её натуралистическую копию.

«Незнакомка» А. Блока, сыгранная в 1914 году вместе с обновлённым «Балаганчиком», явилась ярким примером художественного *синтеза различных условных форм*, трансформированных режиссёром и применённых с конкретной целью и учётом времени. Задачей, по мысли Мейерхольда, было показать пьесы А. Блока ввергнутыми в близкие взаимоотношения со стихией грубого простонародного зрелища.

Из зала Тенишевского училища, где проходила премьера, были вынесены все стулья, оставались ряды подымающегося вверх амфитеатра. Вместо партера образовалась полукруглая площадка для игры, напоминающая цирковую арену. Позади был расположен помост, сколоченный из грубых досок, напоминающий подмостки балагана. В итоге игровым пространством становилась комбинация элементов балагана и цирка. *Слуги просцениума*, одетые в серо-голубые кимоно с широкими рукавами, с черными полумасками на лице, безмолвно, быстро и ловко управляли действием. В их числе был и сам Мейерхольд.

Первое действие-«видение» изображало уличный кабачок. Слуги просцениума выносили столы, табуреты, кабацкую стойку, при помощи бамбуковых шестов разворачивали зелёный занавес, на фоне которого шла игра. В середине арены усаживался суфлёр с рукописью в руках. Только после этого появлялись актёры. Принеся с собой атрибуты – стаканы, бутылки – они усаживались за столиками, начиная кабацкий разговор.

Посетителям были приклеены красные носы, кому-то достались цветные парики – зелёные, полосатые. На щеках женщин – красный «кукольный» румянец. Картина пивной представала совершенно знакомой, обыкновенной. Однако цветные парики и красные носы придавали сцене характер клоунады: осуществлялась «"циркизация" знакомого быта» [7; 198].

Следующая картина шла на горбатом мосту, тут же, на глазах зрителей составленного из двух сдвигающихся половинок. За мостом слуги просцениума разворачивали поднятую на бамбуковых шестах синюю тюлевую завесу – небо. Звездочёт, Поэт и Голубой всходили на мост. На каждого из них слуги набрасывали белую пелену: действие происходило снежной ночью. «Когда Звездочёт говорил, что «падает, летит звезда», один из слуг зажигал и прикреплял к бамбуковому шесту палочку бенгальского огня. Другой слуга поднимал шест и вёл горящую холодным светом звезду высоко над ареной. Третий стремительно бежал по арене туда, куда звезда должна была упасть, держа в руках золочёный сосуд с водой. Бенгальский огонь угасал, и после мгновенного затемнения там, где упала звезда, появлялась Незнакомка» [7; 198]. Слуга просцениума (Мейерхольд) накидывал на неё снежную вуаль.

Третье «видение» разыгрывалось на подмостках. Шесть девушек-служанок просцениума вносили зажжённые свечи в подсвечниках и выстраивались, спинами к зрителям, в ряд вдоль подмостков. Опускаясь на колени и поднимая свечи вверх, образовывали рампу. Хозяйка светского салона, которую играла Л. Д. Блок, принимала гостей-пошляков, в удушающем обществе которых не могла находиться Незнакомка. Отойдя к окну, она исчезала, и тотчас за окном в небе разгоралась звезда – бенгальский огонь.

С окончанием пьесы тушили свечи «живой» рампы, и на арену выбегали настоящие жонглёры-китайчата, специально приглашённые Мейерхольдом. Затем появлялись слуги просцениума, швыряющие в публику апельсины и возвещающие таким образом антракт.

После антракта на арене, убранной цветными занавесками и фонариками, шёл «Балаганчик». Слуги просцениума «прислуживали» Арлекину, вынося по ходу пьесы бумажное окно, напоминающее цирковой обруч, сквозь которое должен был проскочить персонаж.

Так, части спектакля («видения») постепенно смещались от цирка к мистерии, а затем переносились в сферу балагана. Выступление китайцев-жонглёров ассоциировалось со стихией улицы и заключало всё действие в кольцевую, во многом символическую, композицию. С другой стороны, даже в этом непродолжительном спектакле, синтезирующем почти все найденные Мейерхольдом приёмы обнажения условности, просматривалась общая для его творчества тенденция расширения сценического пространства, включения публики в действие: апельсины зрители ловили как бы на площади, где изначально давались балаганные представления.

В целом для постановок В. Э. Мейерхольда 1910-х годов характерна динамика, лёгкость, острота ритма, «общение» актёров с публикой, использование приёмов игры комедиантов dell' arte, а также игровых приёмов других «старинных» театров, но с учётом контекста современного города, страны.

Таким образом, условный театр Мейерхольда (под которым понимается совокупность используемых режиссёром элементов, противопоставленных сугубо реалистическим образам) в дореволюционную эпоху представляет собой специфическую систему, состоящую из противопоставленных во многом друг другу подсистем *символистского* и *игрового, площадного* театров. Несмотря на наличие многочисленных постановочных вариаций, «театр духа» и «балаган» оставались доминантами в период работы Мейерхольда с начала 1900-х по 1917 годы.

В целом же эта противоположность породила новое качество сценического культурного текста.

Две обозначенные *эстетические подсистемы* имели ряд общих черт, элементов, соотносимых с целями социокультурными и собственно художественными: воссоздание на сцене образов, отражающих жизнь, но не тождественных её реальным, видимым формам, путём переосмысления и последующей особой организации сценического времени, пространства и расположения в данном хронотопе актёра. Актёр, становясь частью общего ансамбля, представал в нём как органическая, но не довлеющая составляющая созданной системы.

Пройдя через «реалистический» этап творчества в Художественном театре (и отчасти в провинции), Мейерхольд сознательно отошёл от принципов МХТ, где «правда жизни, высвобожденная из-под гнёта фальшивой условности, воспринималась как высшая цель искусства, как нравственный долг артиста» [7; 42]. Часто присущее режиссёру стремление к новому как к самоцели, органически соединившееся с анализом символистской драмы, подтолкнуло Мейерхольда к созданию на сцене не вполне реалистических, *условных* форм. Итогом поиска на данном этапе явилась разработанная художником система символистского спектакля.

Эстетическая парадигма нового, игрового театра, откликаясь на события действительности и подталкивающая к активным действиям, во многом опровергала прежние решения и принципы, свидетельствовала о кризисе символистского мировоззрения В. Мейерхольда.

Структура условного «театра духа» трансформировалась, приобретая черты, в большей степени созвучные времени.

Таким образом, в результате проведённого анализа автор статьи пришёл к следующим выводам:

1. Особенности эволюции условного языка постановок Мейерхольда определяются, в первую очередь, осмыслением категорий пространства, времени и человека (актёра) в нём. Язык пространства и времени предстаёт как многогранное выразительное средство создания спектакля, во многом определяющее специфику трансформации жизненных форм и пересоздания их в нарочито условные, гротескные формы сценического искусства. Но если в символистских спектаклях *пространство*, как правило, замыкалось, отчуждалось от зрителя, образуя параллельный ему ирреальный мир, то в игровом, площадном театре оно раскрывалось, чётко прослеживалась интеграция сцены и зрительного зала. Важнейшим процессом в творчестве Мейерхольда становилась *тенденция к расширению пространства спектакля*, тенденция «заигрывания» актёров с публикой, её вовлечения в действие, которая далее, в агитационных, политических спектаклях Мейерхольда постреволюционной и послевоенной эпох, получит дальнейшее развитие.
2. Время символистских спектаклей, будучи созвучным «злобе дня», характеризовалось как бы вневременностью, стёртостью границ. В постановках нового «формата» оно получало более определённые характеристики, увязывалось с настоящим. Прочитывалась *тенденция чёткого соотнесения действия на сцене с российской действительностью*.
3. Актёр «неподвижного» театра трансформировался в актёра динамичной, острой, ритмически организованной игры, использующий сценические приёмы традиционных театральных эпох. Функции актёра в целом переосмыслялись: ведущей оказывалась *тенденция к обобщению сути персонажа*, подаче образа через штрихи, увеличенные в масштабах. *Мотив маски* становился детерминирующим в творчестве В. Э. Мейерхольда.

   Ещё одной функцией *актёра* становилось его участие в процессе интеграции двух сосуществующих пространств – сцены и зала. Две важнейшие категории действующих лиц – непосредственно персонажи пьесы и «слуги просцениума» (к ним же можно отнести и суфлёров) – размыкали ранее закрытую область сцены, делая это, однако, по-разному: персонажи – оставаясь в рамках хронотопа, соотнесённого с пьесой, «слуги» – находясь в пограничном пространстве между пьесой и зрителями, но имея доступ в обе сферы.
4. Во многом противопоставленные, но задавшие векторы развития отдельным театрам будущего, рассматриваемые структуры символистского и игрового театров в творчестве

самого В. Э. Мейерхольда явились условием эволюции его художественного языка, способствовали синтезу элементов эстетической парадигмы художника дореволюционного периода.

5. Культурологический анализ процессов трансформации театрального языка В. Э. Мейерхольда, являющегося достоянием истории отечественного театра, актуален и при обращении к мировому искусству современности, которое характеризуется продолжением поиска новых форм, отвечающих специфике художественного пространства XXI века.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гладков А. К. Мейерхольд: В 2-х т. Т. 1. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий – Гарин». – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990.
2. Мейерхольд говорит. Записи 1934-1939 годов // А. К. Гладков. Мейерхольд: В 2-х т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990.
3. В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. – М.-Л., 1964.
4. Кугель А. Театральные портреты. – П.-М.: Петроград, 1923.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве. – С.-Петербург: «Искусство – СПБ», 1998.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2-х т. Т. 1. – М., 1968.
7. Рудницкий К. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1981.