

Н. В. Песочинский
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-5271-9007

«Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов

АННОТАЦИЯ

Отмечаемое в 1923 году столетие А. Н. Островского дало импульс серьезному скачку в истории режиссуры. Островский оказался первым классиком, пьесы которого поставили почти одновременно (в течение трех лет) во всех направлениях русской режиссуры. В созданной А. Я. Таировым «Грозе» Московского Камерного театра (1924) в центре спектакля оказался миф русской души вне границ времени. Мифологическим методом был освоен психологический облик персонажа драмы XIX века. Впервые соединились такие компоненты, как мифологическое мышление, конструктивизм и концепция «тайного мистицизма русской души» Островского.

С площадной, балаганной традицией связана авангардная постановка С. М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923). Именно в ней впервые в истории русского театра были использованы принципы открытой актуализации классической пьесы, циркизация драмы, кинофикация театра, «монтаж аттракционов».

«Доходное место» Вс. Мейерхольда (Театр Революции, 1923) связано с русским романтизмом, в нем выявлено двоемирие, противопоставлены душевная реальность и материальная повседневность. Метафорический спектакль строился по сходному с музыкой принципу развития тем. А в «Лесе» (1924) режиссер противопоставил три жанровых и смысловых пласта: эстетику высокого романтизма, фарс и театрализацию жизни. Режиссерский принцип — визуальная динамизация диалога с гиперболической экспрессией.

Станиславский в работе над постановкой «Горячего сердца» (МХАТ, 1926) шел к феномену психологического гротеска. Спектакль воспринимался большинством критиков как сатирический, обличительный. Станиславский не терял интереса к мотивам человеческого поведения, искал действенные механизмы театрального характера, эквивалентные подлинной жизни человека и способам его мышления.

Скачок в открытии феномена Островского в первой половине 1920-х годов сформировал основные пути, по которым развивался русский театр в XX веке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, советский театр, режиссура, А. Н. Островский, К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, С. М. Эйзенштейн, А. В. Луначарский, конструктивизм, монтаж аттракционов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26
УДК 792.03(=161.1):792.09

Nikolai V. Pesochinsky
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5271-9007

“Back to Ostrovsky”: Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s

ABSTRACT

Ostrovsky's centenary in 1923 gave impetus for a major leap in the history of directing. Ostrovsky turned out to be the first author whose plays were staged almost simultaneously (within 3 years) in all styles of Russian directing.

Alexander Tairov staged “The Storm” at the Moscow Kamerny Theatre, in 1924, by mythologizing Ostrovsky's tragedy. The myth of the Russian soul outside the boundaries of time turned out to be in the center of his performance. The psychological portrayal of the 19th-century drama's character was mastered by the mythological approach. Such components as mythological thinking, constructivism, and the concept of Ostrovsky's secret mysticism of the Russian soul were combined for the first time. Actress Alisa Koonen delved into the archetype of the heroine. The avant-garde production of Sergey Eisenstein's “Enough Stupidity in Every Wise Man” at the First Workers' Theatre of Proletkult (1923) was connected with the ancient tradition of the fairground booth show. For the first time in the history of the Russian theatre, a director used the principles of open actualization of the classic play, the connections between drama and the circus, cinematic methods in the theatre, and a “montage of attractions”.

“A Profitable Position” staged by Vsevolod Meyerhold (Theatre of the Revolution, 1923) was associated with Russian romanticism. The production revealed the two worlds — the spiritual reality in the opposition to the material everyday life. The metaphorical performance was built according to the principle of a thematic development similar to music.

In “The Forest” at the Meyerhold Theatre (1924), the director contrasted three genres and semantic layers: a farcical level, a love line, as in Russian romanticism of the 19th century, and a layer that united the structure — acting and theatricality (the leitmotif of actors and acting). The visual dynamic of the dialogue with hyperbolic expression became the director's principle approach.

In his work on the production “An Ardent Heart” (Moscow Art Theatre, 1926), Stanislavsky created the phenomenon of the psychological grotesque. The performance was perceived by most critics as satirical and accusatory. Stanislavsky did not lose interest in the motives of human behavior, especially of a theatrical nature, and revealed a certain way of human thinking.

The progress in the new discoveries in Ostrovsky's dramaturgy in the first half of the 1920s shaped the main courses in which the Russian theatre was developing in the 20th century.

KEYWORDS

Russian theatre, Soviet theatre, directing, A. N. Ostrovsky, K. S. Stanislavsky, V. E. Meyerhold, A. Ya. Tairov, S. M. Eisenstein, A. V. Lunacharsky, constructivism, installation of attractions.

За первые 25 лет своей истории режиссура почти не замечала пьес А. Н. Островского. До начала 1920-х годов из 56 спектаклей К. С. Станиславского в Алексеевском кружке вышли лишь три постановки по пьесам Островского, а в МХТ — одна «Снегурочка» в 1900 году. Ф. Ф. Комиссаржевский поставил «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1910), В. И. Немирович-Данченко — «На всякого мудреца довольно простоты» (1910). У Мейерхольда из 280 постановок до начала 1920-х годов — 15 пьес Островского в Товариществе новой драмы в 1902–1904 годах, и только через 12 лет в столичном театре была поставлена «Гроза».

Модель театра второй трети XIX века, связанную с Островским, режиссура обходила стороной. Как доказывал Б. И. Зингерман, театральная система, которая сформировалась в постановках новой драмы, вытесняла «классическую» систему. Станиславский и Немирович-Данченко выступали «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» [1, с. 213].

Для режиссерского спектакля первых десятилетий XX века на любом материале почти обязательными стали: разрушение событийной структуры действия; многолинейная или аналитическая, или обратная композиция; отказ от персонификации конфликта; система персонажей «без героя»; тематические модуляции; жанровые трансформации; отказ от единства характера и вообще от реально-бытовой принадлежности действующего лица; дискурс бессознательного с углублением в психоанализ или в символические проекции сценической «жизни».

Позднее в «театральном традиционализме» режиссура учится эстетике и приемам «подлинно театральных эпох», архаичных или предшествующих второй половине XIX столетия: Средневековье, барокко, классицизм, комедия дель арте, романтизм, феномены театров Мольера и Пушкина. Эта установка стала программной в период влияния художников «Мира искусства» в МХТ, не говоря об исканиях Евреинова, Мейерхольда, Комиссаржевского, Таирова.

Но ровно век назад столетие Островского дало импульс серьезному скачку в истории режиссуры. От соединения конфликтных на тот момент компонентов — режиссерского искусства, как оно сложилось в разных моделях, и драматургии Островского — появились новые типы театра, имеющие структурную и эстетическую определенность. В обратной перспективе нам сейчас ясно: тогда взаимодействие режиссуры с пьесами Островского не только определило новизну интерпретаций пьес, освобождение тех пластов в них, которые были недоступны в актерском театре «классической» модели XIX века, но и позволило раскрыть другие художественные методы театра. Из нашего времени можно увидеть, что спектр театральных систем, появившийся там и тогда, существует до сих пор, лишь с несколькими дополнениями в эпоху посттеатра.

П. А. Марков заметил в театре начала 1920-х годов радикальную тенденцию: «театрально-сценически следовало разложить современный театр,

понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм» [2, с. 80]. И тут компонентом театральной химии оказался именно Островский. Он давал режиссуре иную художественную субстанцию, в отличие от, например, Расина, Мольера, Гюго или Кальдерона, а именно: с обобщением российской реальности, с типом мышления, действием и пониманием человека в сложных категориях XIX века.

Когда (отчасти по юбилейному поводу, по совету из Наркомпроса) на Островского обратила внимание уже всевластная к тому моменту режиссура, стало возможным разрушить существовавший механизм подхода к тексту классика и к модели постановок второй половины XIX века. Произошел в прямом смысле процесс деконструкции по Деррида: разбор, казалось бы, цельного феномена на составные части с целью понять, как устроено целое и как оно работает, провоцирует процесс разрушения стереотипов или включения понятий в новые контексты, понимание посредством разрушения.

Призывы Луначарского сыграли провокационную роль. Позже он пояснял: «в лозунге “назад к Островскому” я хотел сказать о необходимости вернуться к театру реалистическому, социально-психологическому, социально-содержательному» [3]. Луначарский как бы не замечал всего, что произошло в театре с момента постановок Чехова, после основания МХТ, предлагал вернуться назад и идти от середины XIX века другим путем. «Я утверждал и утверждаю, что Островский и его театр, а также и та манера играть, которую на его пьесах упрочили Садовские, Мартыновы, Васильевы в Москве и Петрограде, являются для нас массивом, до которого мы должны докопаться, чтобы твердою ногою стать там и отсюда повести линию нового реалистического, учительного и вместе с тем монументального народного театра» [4, с. 141–142]. Во многих статьях нарком тогда повторял, что «театр пролетариата не может не быть бытовым, литературным и этическим» [4, с. 204].

После выдающегося сезона 1921/22 года с «Великодушным рогоносцем», «Ревизором» с М. Чеховым, «Принцессой Турандот», «Гадибуком», «Федрой», «Жирофле- Жирофля» названные свойства театра воспринимались как бессмысленный консерватизм, разрушение гораздо более увлекательного и современного художественного мира. Режиссеры удрученно реагировали на предлагаемые эстетические параметры: «реалистический», «учительский», «социально-психологический», «бытовой». Выступление Луначарского в Малом театре в дни юбилея Островского 13 апреля 1923 года саркастически пересказывал в письме О. С. Бокшанской Немирович-Данченко: «Луначарский говорил замечательную речь, смысл которой очень знаменателен... попытка создать сразу свою новую культуру приводит к кривляниям и гримасам, к открытиям Америки, которая уже открыта, надо только знать дорогу к ней. Поэтому: назад! Назад к Островскому! Назад к знаменитой кучке музыкантов! Назад к передвижникам! Назад к русскому роману! — в стенах Малого театра эта речь имела успех замечательный, потрясающий» [5, с. 467]. (Немирович-Данченко обратился к Островскому много позднее, в другую эпоху, в 1934 году, «шекспиризируя» «Грозу».) Созвучный нашей теме

о режиссуре и об Островском лозунг наркома «Назад к передвижникам», подхваченный Ассоциацией художников революционной России (АХРР), был аналогично воспринят в художественной среде. «Лозунг Луначарского “назад к передвижникам” подразумевал откат искусства после весьма существенных образных, художественно-пластических завоеваний» [6, с. 152].

Луначарский впоследствии разъяснял, что говорил не только об Островском как таковом, но и о необходимости создания новых пьес в перечисленных художественных параметрах, отражающих новую социальную реальность, и о том, что режиссура должна вернуться к приоритету пьесы, к «литературности» театра и ставить такие пьесы. Газета «Правда» тем временем напечатала статью В. Блюма о непонятной «вспышке пиетета к Островскому, апостолу серединности и всяческого мещанства» [7, с. 59].

Мастера режиссуры — Таиров, Мейерхольд, Эйзенштейн, Станиславский, каждый по-своему преодолевшие «литературность» и названные эстетические границы, — устроили «праздники непослушания» и показали, что в их постановках популярные пьесы Островского откроются на уровне самого современного искусства.

Островский оказался первым классиком, которого поставили почти одновременно (в течение трех лет) во всех направлениях русской режиссуры. Подход к пьесам XIX века искался сразу в двух противоположных перспективах — из своей современности и в то же время из более отдаленных, чем XIX век, систем театральности.

А. Я. Таиров переформулировал пресловутый лозунг: «*вперед — через Островского*». Его путь — к трагической мифологии режиссерского спектакля. По методу Таирова предмет театра — сущность страсти, имеющая лишь разные исторические маски, природа страсти. Здесь можно думать о параллелях с теорией архетипов, архаических составляющих бессознательного по Юнгу, разрабатывавшему эти идеи со второй половины 1910-х годов. Цель актерской техники — обнаруживать первоначальные эмоции: страх, гнев, радость, страдание — и дальше сложнейшим образом комбинировать их в развитии действия образа и в соотношении с другими образами спектакля. Выражение этой иероглифической партитуры архетипов глубинных эмоций происходит исключительно театральными средствами: образным движением, речью в музыкально-поэтической организации.

Таиров поставил в МКТ «Грозу» в 1924 году, *мифологизировав* трагедию Островского. Трагедию — это принципиально. Миф русской души вне границ времени видели в пьесах Островского и современники, это глубоко обосновывал Аполлон Григорьев. Роль Катерины у Алисы Коонен была в таком ряду: Саломея — Джульетта — Федра — Катерина — Эбби в «Любви под вязами» О’Нила (автора, углубившегося в психоанализ).

Но Островский не Расин и не Уайльд, Катерина не Федра и не Саломея. Здесь появился другой тип персонажа и, следовательно, другой тип трагизма. В развитии от истоков архаического мифа и на полпути к психоаналитической проекции выстраивалось принципиально новое содержание.

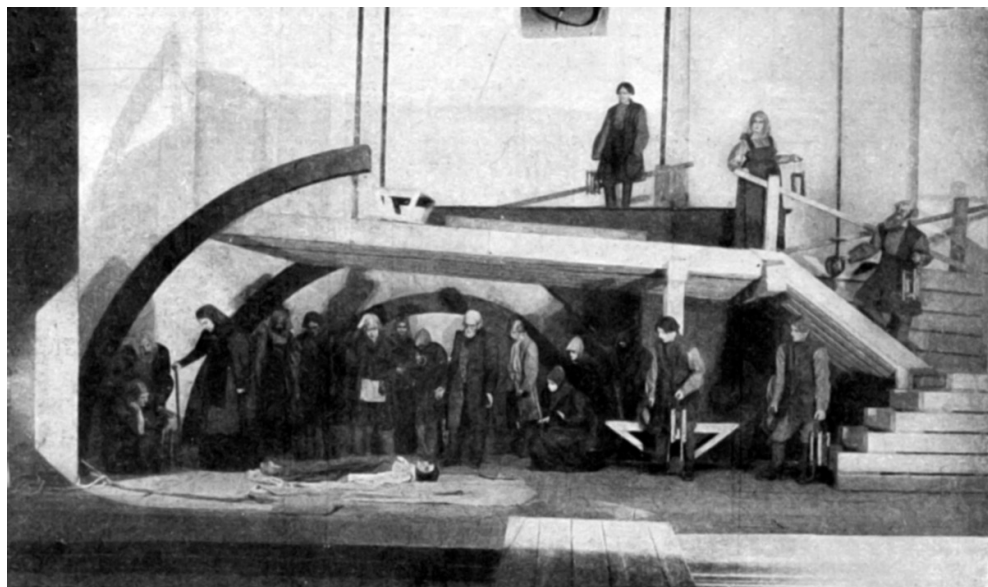


Фото 1. Финал спектакля «Гроза». Московский Камерный театр. Из архива Московского драматического театра имени А. С. Пушкина / Finale of the play “The Storm”. Moscow Chamber Theatre. From the archive of the Moscow Pushkin Drama Theatre. URL: <https://teatrpushkin.ru/spektakli/detail/groza/#header-gal-5>

Мифологическим методом был освоен психологический состав персонажа драмы XIX века. Впервые соединились такие компоненты, как мифологическое мышление, конструктивизм и концепция «тайного мистицизма русской души» Островского. Трагизм был не только в гибельном противостоянии Катерине мертвящего мира, но и внутри героини с ее трагической виной. Внутреннее гибельное противоречие формулировалось как борьба между «понизовой вольницей» и принципами домостроя. В трагедийной системе обобщался феномен быта как гибельной среды для души (фото 1). Трагизм также проецировался внутри души героини: в забитой домостроем Катерине выростала невозможная для нее в сознательном измерении страсть двойственной природы — как свобода и как табуированный, гибельный способ существования, гибель как освобождение. Коонен углублялась в архетип героини. Визуально у Катерины ординарный повойник на голове (бытовое подобие), но актерская игра строилась на метафоричной подавленности поз, надорванности в движении, нейтральная речь оформлялась как вокализированный говор. Многие персонажи решались по обобщенному принципу — как маски мифа, как архетипы, свойственные человеческой природе в любой исторической эпохе и географической среде.

В спектакле было разработано ритмически-музыкальное произнесение текста, осуществлена напевность речи, заложенная автором. Фоном действия шло постоянное пение хора (которым руководил А. В. Александров, впоследствии ставший создателем хора армии и автором нашего национального гимна).

Пространство трагедии решалось в минималистской графике конструктивизма. Функции перемен пространства решал мост через сцену. Сцену покрывал церковный купол. Справедливо вспоминалась простота античного театра. Таиров тяготел к крайним театральным жанрам, к арлекинаде и мистерии. Спектакль МКТ, эстетически принадлежащий XX веку, новый, радикальный, в то же время имеет истоком условно «классическую», более традиционную, чем XIX век, даже архаичную систему спектакля. Таиров, вероятно, был первым в создании мифологического типа режиссерского спектакля, много раньше, чем Арто, Брук, Сузуки, Терзопулос, Барба, Васильев. Как у них (позднее), в Московском Камерном театре не совершалась реконструкция старой театральной формы, но в разном материале, включая драму XIX века, обнаруживались метафорические, метафизические, антропологические уровни.

С другой древней традицией — площадной, балаганной — можно связать вполне авангардную постановку С. М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923). Именно в этой постановке впервые в истории русского театра был использован принцип открытой актуализации классической пьесы, в том или ином виде почти всегда присутствующий и в современном нам театре. Пьесу переписал С. М. Третьяков. Были сохранены конструкция, система и взаимодействие персонажей, а реалии заменены на современные: Глумов отправляется в белоэмигрантский Париж и разоблачает его. Иными словами, остается в силе смысловая схема, конфликт, а многие игровые механизмы «вычитаны» из пьесы и обострены: эксцентрическая ситуация обмана, двойная игра, издевательство молодого мошенника над «старым миром». Конструкция остается, но на нее накладываются другие, оригинальные реалии сюжета и действия. Учитывая знакомство части публики с оригиналом, можно думать, что «деконструкция» подразумевается и идет открытая игра со «старым» текстом, выяснение его новых значений — вполне по правилам постмодерна.

Другой важный закон «Мудреца» — *циркизация* драмы. С его помощью возникало несколько эффектов. Один — жанровый: преувеличение, эксцентрическая игра ситуациями и образами. Обострение формы до клоунады как смыслового средства разоблачения. Очень явственно реализован принцип (вообще свойственный режиссуре) — действие не подразумевается, а визуализируется (в данном случае — в знаковой форме). Все, о чем говорится, что подразумевается сюжетом сцены, происходит на сцене на самом деле визуально, предметно. Часто извлекается эффект расхождения «внешнего» содержания действия (в нормах быта и приличий) и сущности, которую можно выявить воплощением иносказания. Кроме того, цирк — это реальное действие, а не его имитация. Этим достигается и эффектность действия, и другой способ вовлеченности зрителя в восприятие реально опасного, по-новому «драматического» момента. Приведем пример такого момента: Крутицкий (в спектакле генерал Жоффри — артист А. Антонов) «в поход собрался», и Клеопатра Львовна Мамаева (В. Янукова) влезает на шест со словами «Караул! Он меня оккупирует». Голутвин (артист Г. Александров),



Фото 2. Сцена из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Первый рабочий театр Пролеткульта. Опубликовано: Петербургский театральный журнал. 2019. № 3 (97) / A scene from the play “Enough Stupidity in Every Wise Man”. The First Workers’ Theatre of Proletkult. Published: Petersburg Theatre Magazine. 2019. No. 3 (97)

похитив дневник (в спектакле — коробку с киноплёнкой), в разговоре с Мамаевой оказывался в сложном положении и действительно балансировал на наклонной проволоке. Эксцентрика и другие цирковые формы, конечно, сочетались с традицией «разговорного» спектакля и раньше — и в классических фарсах, и в комедии дель арте, и в пантомиме разных эпох, в футуристических представлениях, но в системе драматического театра, на материале классической пьесы XIX века появились впервые (фото 2). Впоследствии абсурдизм, игровой театр, постмодернистский спектакль без этого представить себе невозможно.

Еще одно нововведение Эйзенштейна — кинофикация театра. Впервые в истории часть действия — «дневник Глумова», изображающий его похождения в Париже, — специально снята на киноплёнку, однако не как использование хроники у Пискатора или цитаты из фильмов с Чаплином у ФЭКСов, а в стиле спектакля, с участием тех же артистов в тех же ролях. Это обусловило совсем новый принцип монтажа сценического действия. Перемены планов, трюки и эффекты подмен в киноставке, ритм действия перешли и на сцену. Комедийное кино 1920-х годов повлияло на стиль игры на сцене — масочный, четкий, динамичный, оказалась реализована и биомеханическая «игра ракурсами». Немое кино с его визуальной экспрессивностью оказалось особенным образом срифмованным с биомеханической театральностью сценической — физической, телесной — игры. Биомеханика совпала с языком клоунады.

Важнейшее теоретическое основание «Мудреца» — «монтаж аттракционов». Эйзенштейн выдвинул новое понимание театрального действия: оно состоит из модулей определенных форм, которые сами по себе воспринимаются зрителем относительно независимо от «содержания», которым эти модули наполнены. При этом важно многожанровое строение спектакля и самостоятельное значение жанров составляющих его модулей, создание конструкции стыков жанров. Эйзенштейн обнаружил в феномене аттракционов «живую игру страстей — специфический для театра путь познания». «Аттракцион — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» [8, с. 282–283]. Профессиональные задачи автора спектакля были по-новому сформулированы на афише «Мудреца»: «Монтаж аттракционов (постановка, режиссура, планировка манежа, костюмы, реквизит)». Искусство монтажа оказалось шире того, что прежде считалось «постановкой».

У Эйзенштейна было много глубоких идей именно в развитии выразительных средств сценического искусства. Предсказав развитие театра на десятилетия вперед (и тут, и в «Мексиканце» с реальным боксерским боем, и в сайт-специфических «Противогазах»), сам он их не реализовал, уйдя в кино, но большинство элементов «Мудреца» повторились в игровом театре в конце XX века.

Из всех спектаклей эпохи столетия Островского «Доходное место» Мейерхольда (Театр Революции, 1923) кажется наименее радикальным, но именно здесь появился тип спектакля по пьесе XIX века, остающийся основным в отечественном театре до сих пор. Имело значение то, что режиссер и раньше видел в Островском драматурга, блестяще владеющего техникой «подлинно театральных эпох» (мастерское выстраивание интриги, эффектный диалог, масочное обобщение типизированных персонажей, игровая театрализация быта). Также он связывал Островского с русским романтизмом, когда можно выявлять двоемирие, противопоставлять душевную реальность материальной повседневности.

В этом спектакле, отмеченном композиционным совершенством, развивался важный принцип русского режиссерского театра, сейчас общепринятый (вылившийся в этюдный метод работы), но в то время расходящийся с традиционной «классической» моделью. Сценическое действие не иллюстрирует сюжет сцены, не является визуализацией ремарок и прямым отражением слов. Мизансценическая и действенная ткань становятся самостоятельным пластом содержательного действия, иногда с сюжетом расходящимся, вступающим с ним в смысловые отношения. Особенно заметно это в постановке пьес, в которых есть бытовое поведение персонажей. Театральный рисунок отходит от логики быта. Отметим, что в этом до сих пор заключается расхождение с английской и американской моделями постановки бытовых пьес — там часто артисты делают именно то, что предполагает бытовая ситуация.

Важный принцип этой модели спектакля — визуализация психологических мотивов действия персонажей. Полинка — М. Бабанова (фото 3), спускающаяся и поднимающаяся по лестнице вниз-вверх-вниз-вверх в нерешительности: уходить от Жадова или вернуться к нему. Или пластика Белогубова — В. Зайчикова, его поклоны начальнику с каждым поворотом на винтовой лестнице в его сторону, или умение Юсова — Дм. Орлова сжаться, входя в высокий кабинет, и вырасти, выходя из него.

Эстетический принцип в основе режиссуры «Доходного места»: *метафоризация* реальности. Пример — знаменитая сцена в трактире с шабашем чиновников, танцем Юсова в контрасте с одиноким Жадовым, открывающим собеседнику свое отчаяние, мечущийся свет и темнота, тоскливое пение «Лучинушки» и присутствующий при этом непотребно пьяный посетитель. Говорили о намек на ирреальность, гофмановскую двойственность — и такое двоemiрие оказалось свойственным позднейшей режиссуре, европейской и русской.

В пространственном решении появился принцип конструктивистского минимализма, контраст условной среды с образными или исторически специфическими деталями (Шестаков) и обилие предметов, включенных в действие, как подсвечники, старинный медный оркестрион и номинально исторические костюмы персонажей, но выражающие характер персонажа и его оценку (сочувственную/ироническую).

В интерпретации пьесы привязка к конкретной бытовой среде ослабляется и акцентируются параллели с эпохой спектакля, имеющие общее этическое значение. В случае с «Доходным местом», например, мотивы честности/конформизма, темы бедности/богатства, бюрократии, актуальные для начала НЭПа. Это тоже принцип «мягкой актуализации», без которого и теперь не обходится почти ни одна постановка классического текста. Принцип пространственного решения также оказался общепринятым в дальнейшей истории театра: нейтральная конструктивная, почти абстрактная установка (позволяющая обобщенно, условно обозначать места действия, без конкретного иллюстрирования) и значащие детали, исторические костюмы, символический реквизит.



Фото 3. М. И. Бабанова в роли Полины. «Доходное место». Театр Революции. Архив Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина / M. I. Babanova as Polina. "A Profitable Position". Revolution Theatre. Archive of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. URL: <https://www.gctm.ru/2022/10/21/predmety-iz-sobraniya-babrushinskogo-muzeya-proillyustriruyut-rezhisserskie-eksperimenty-mejerholda-i-tairova-na-vystavke-gmii-o-ribtere/>

Драматургически Мейерхольд строил этот спектакль, отталкиваясь не столько от рассказывания истории, от движения сюжета, сколько по сходному с музыкой принципу развивающегося тематизма — одиночество лишнего человека (Жадов), ритуал чиновничьего мира, жизнь обывателей (Кукушкина, Юлинька, Белогубов), хрупкость и драматичные причуды любви (Полинька — Жадов). Принципы актерской игры позволяли сочетать характерные черты действующих лиц с театрализацией существования, с проекцией индивидуальных лиц в общечеловеческие типы, когда за одним персонажем видятся многие его отражения в мировом искусстве и в современной жизни.

Особенность «Доходного места» Мейерхольда в том, что, не прибегая к эффективности внешнего действия, режиссер выстроил действенную фактуру, отличающуюся от реалистического спектакля XIX века, выявил метафорические мотивы драмы Островского, неочевидную поэзию его театра, архетип романтизма русского театра как его «подлинно театральную эпоху».

«Лес» в Театре Мейерхольда (1924) был внешне более радикальным, чем «Доходное место», как будто уникальным авторским произведением современной режиссуры, но на самом деле он содержал много таких принципов, которые имели общее значение для развития режиссерской драматургии спектакля и эстетики театра в дальней перспективе.

Вопреки мнению о «прямолинейности» спектакля, он был как раз глубоким и сложным. В нем противопоставлялись три жанровых и смысловых пласта: фарсовый (мир «Пеньков»), любовная линия с сильным драматизмом несбыточности, близкая русскому романтизму XIX века, и третий, объединяющий структуру пласт, восходящий и к «Балаганчику», и к «Балагану» (как традиционалистской теории театра), и в какой-то степени к романтизму (скорее немецкому): игра и театральность — лейтмотив актеров и актерства. Вообще, в «Лесе» было много от разных «подлинно театральных эпох». Для Мейерхольда и до 1920-х годов, в период традиционализма, наряду с комедией дель арте, с барокко Кальдерона, театром Мольера, уже была первостепенно важна эстетика русского романтизма и гротеска: он ставил «Грозу», «Двух братьев» и «Маскарад» Лермонтова, всю трилогию Сухово-Кобылина. «Лес» аккумулировал эпохи «игрового» театра-балагана и романтизма. Не было реконструкции конкретных исторических сценических форм, но по законам режиссерской эпохи в новом игровом стиле утверждалась традиционная театральность. По словам П. А. Маркова, в «Лесе» «было достигнуто оформление Шекспирова театра российской современности» [9, с. 146]. Карнавальность «Леса» имела традиционалистскую основу (в отличие от футуристической чистоты игры и абстракции, как у Эйзенштейна). Эстетически это игровая условность в сочетании с резко реалистическими и даже натуралистическими элементами и с мотивами двоемирия. Надо пояснить этот романтический мотив: по некоторой аналогии с «Балаганчиком» тут присутствует сверхреальность театра, и именно актерам Несчастливцеву и Счастливецеву, людям «ниоткуда», с «дороги цветов» японского театра, удастся решать судьбы и соединять влюбленных вопреки жизненным обстоятельствам. Причем по манере

существования и по облику актеры принадлежат только воображаемой реальности и никак не быту (фото 4).

Спектакль был построен по монтажному принципу, в чередовании развивающихся тем и на стыке разножанровых эпизодов.

В контрапункте сопоставлены три реальности: обыденность (фарсово представленная Гурмыжская со своим окружением); влюбленные (Аксюша, Петр), реальные, но поэтически «приподнятые» над бытом; и актеры извне этой реальности, вечные маски, живущие по своим нематериалистическим законам. Мейерхольду удалось решить проблему постановки комедий Островского: добиться равноценной силы всех трех реальностей, не подавить комизмом все остальное. В одной из рецензий было отмечено богатство эмоциональной партитуры постановки: «Если говорить о *гамме импрессий*, не дающих здесь зрителю передышки, то поистине это была не старая, темперированная гамма, а богатейшая — “четвертьтонная”! — последовательность смешного, трогательного, иронического, гневного, саркастического, пошлого, забавного, мещанского, героического, стихийного, рассчитанного, примитива, изысканности, грубого, нежности, пленительного, отталкивающего...» [10, с. 118]. Заметим, что критик сопоставляет драматическую ткань с додекафонической музыкой и перечисляет пары оппозиционных компонентов (смешное — трогательное и т. д.). И вывод: «Мейерхольд устанавливает у себя концертный рояль последнего выпуска — и великолепно разыгрывает на нем *нового*, своего собственного Рамо, Глюка и кого там еще» [10, с. 120]. Разыгрывает Мейерхольд



Фото 4. М. Г. Мухин в роли Несчастливцева, И. А. Пырьев в роли Буланова. «Лес». Театр имени Вс. Мейерхольда. Архив Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина / M. G. Mukhin as Neschastlivtsev, I. A. Piryev as Bulanov. “The Forest”. Meyerhold State Theatre. Archive of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. URL: <https://www.gctm.ru/tour/tematicheskaya-ekskursiya-dlya-detey-istoriya-baletnoy-tufelki-copy-2-copy-5/>

Островского, именно Островского, его комедию, в которой обнаруживает такую стихию театральности и такое богатство оттенков смысла.

Значимый режиссерский принцип — динамизация диалога, физическое действенное решение драматической ситуации, которое сделано не иллюстративно, но по игровому принципу и, по выражению А. Слонимского, «с гиперболической экспрессией». «Если Несчастливцев у Островского воздействует на Восмибратова трагической декламацией — то у Мейерхольда разыгрывается грандиозная театральная буффонада с грохотом железного листа, ударами цимбалов, прыжками Счастливецца в костюме черта и т. д. Если Восмибратов говорит: “все отдам” — то по сцене летают полушубки, поддевки, сапоги и пр. Восмибратов стаскивает “все” даже с Петра. И потом это “все” тем же порядком возвращается на место — развернувшаяся лента движения как бы сворачивается обратно (т. е. кулак остается кулаком, несмотря на свою “честь”» [11, с. 68]. К традиции театра гистрионов или к символике восточного театра может быть отнесена гениальная сцена с гигантскими шагами, где одна реплика в пьесе («Денек в Казани, другой в Самаре, третий в Саратове») развернута в полет над землей молодых, влюбленных и, значит, свободных Аксюши и Петра, захватывающая поэтическая визуализация их внутренней жизни. В выражении психологии режиссура последовательно пользуется приемами метафорического театра — без этого языка невозможно представить себе ни одно направление в позднейшем драматическом искусстве. В «Лесе» важен масочный принцип актерской игры с обобщением сути персонажей в театральной форме, в игровом облике и в поведении небытового порядка, хотя с многочисленными жизненными деталями, в частности из быта 1920-х годов. Здесь была применена техника выхода из роли, «переключения», позволяющая подчеркнуть актерское «не-оправдание» отрицательного персонажа. Эти компоненты театрального языка, а также игра с предметами, разделение пространства на смысловые зоны (помещицья усадьба, деревенская «площадь», дорога актеров), использование титров-комментариев (в названиях тридцати трех эпизодов) соединились в модель традиционалистского и авангардного («Шекспирова» и «четвертьтонного») площадного зрелища. Метод оправдал себя: спектакль прошел абсолютно рекордное для всей истории отечественного драматического театра число раз — около 3000 в течение 12 лет [12, с. 160] — и оказал прямое влияние на отечественную режиссерскую школу.

Перехватив у И. Я. Судакова работу над постановкой «Горячего сердца» (МХАТ, 1926), против которой он вначале почти возражал, и неожиданно для самого себя увлекшись этой работой, Станиславский новаторски смело соединял несколько «линий» своего театра — зрелищно-натуралистическую, сказочно-фантастическую, «интуиции и чувства». Он шел к феномену *психологического гротеска*. Никогда принципиально не подчиняя себя литературной логике драматического текста, он повел репетиции в методе импровизации. В спектакле сюжетная схема была покрыта ковром *lazzi* — шуток, свойственных театру. Б. И. Зингерман открыл, что это была «новая, до сих пор недостаточно изученная

концепция театрального гротеска как импровизации» [13, с. 244]. Интерпретация пьесы казалась настолько вольной, что на одном из показов В. В. Лужский проверял по книге, соблюдают ли актеры авторский текст [17, с. 264].

Главными аспектами метода были карнавальность и психологическое наполнение гротескной формы. А. И. Пиотровский отмечал, что основной тон спектакля — «буйная разбитная игра старинных площадных балаганов и ряженых гуляний» [15, с. 85]. Игровая стихия была организована генеральным мотивом, в котором невозможно не увидеть актуализации пьесы: «варвары, дикари, получившие власть» [14, с. 104], в конфликте с которыми молодые персонажи бессильно сопротивляются «рассейскому “хамодержавию”» [14, с. 108]. Критик партийной газеты «Правда» чувствовал крамолу: «В такой трактовке, в таком исполнении Островский жив и нужен, и даже (боязно сказать!) своевременен» [14, с. 115].

Станиславский выстроил спектакль по своему режиссерскому сюжету: Хлынов театрализует жизнь. Отказываясь от исторической достоверности, от жизнеподобного изображения конкретной среды, режиссер сценически воплощал смысл в том, как разворачивал скоморошьи, балаганные сцены затей Хлынова. Они стали эстетической нормой для всей композиции. «Нельзя, ярко, театрально, в духе народной буффонады решая сцену Хлынова и сцену в лесу, у сарая, менее выразительно показать приезд Хлынова к Градобоеву, нельзя не искать острой выразительности для сцен во дворе у Курослепова. Получится стилистический разнобой», — пояснял Станиславский [16, с. 315] (фото 5).

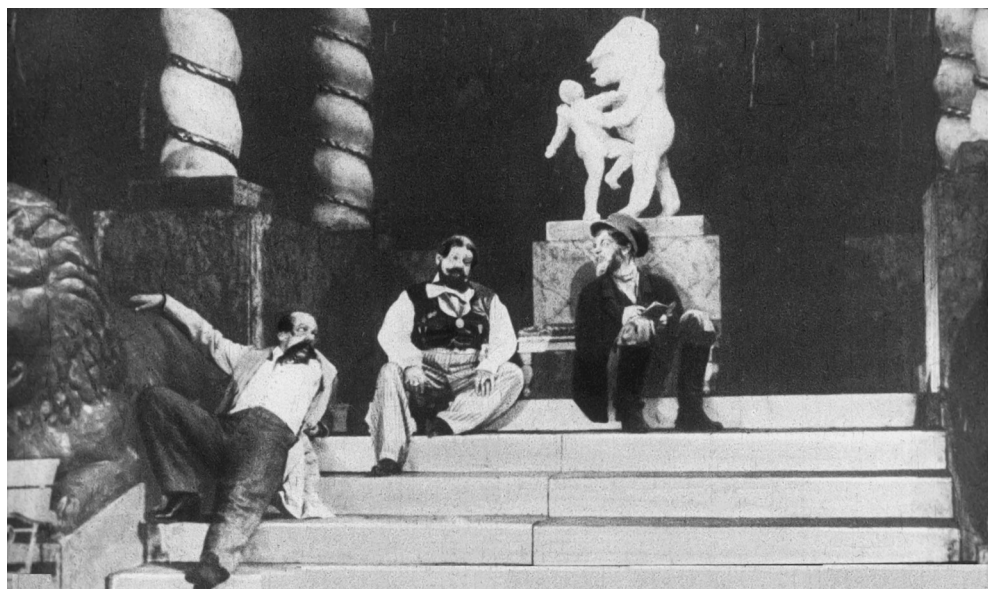


Фото 5. Сцена из спектакля «Горячее сердце». Московский художественный академический театр. Кадр из диафильма «Великий русский драматург А. Н. Островский (1823–1886)». «Диафильм» Госкино СССР, 1959. Кадр 41 / A scene from the play “An Ardent Heart”. Moscow Art Theatre. A frame from the filmstrip “The great Russian playwright A. N. Ostrovsky (1823–1886)”. Filmstrip, Goskino USSR, 1959. Frame 41. URL: <https://diafilm.net/diafilm/3693-velikiy-russkiy-dramaturg-a-n-ostrovskiy-1823-1886>

Достигнутую режиссурой степень фантазмагорического преувеличения характеризует формулировка А. И. Пиотровского: «гримасничанье звериных чиновничьих рыл» [15, с. 85]. Критик обнаруживал в спектакле, однако, не более или менее реальных чиновников, а играющих клоунов. О Хлынове-Москвине сказано, что «шутовской “Царь Максимилиан” деревенских игрищ прощупывается в этой пьяно притоптывающей, присвистывающей, дурачащейся фигуре исконного “рыжего”. Его свита, в особенности в совершенно балаганно построенной сцене ряжения и страхов, нелепая и крикливая Матрена-Шевченко, отчасти и Курослепов-Грибунин, из того же превосходного ряда усложненных психоаналитической техникой, по существу же шутовских масок русского балагана» [15, с. 85–86].

О психоаналитической технике сказано не случайно. Станиславский пытался отыскивать укорененный и скрытый в психике импульс существования персонажей в агрессивном мороке. В. Г. Сахновский видел корни безобразия диких клоунов в их состоянии тоски и «надрыва», он сопоставлял их с персонажами Достоевского, в частности спектакля МХТ «Бесы», он видел в спектакле «проникновение в глубину “национального”» [14, с. 118], то есть по-своему реализовался важнейший аспект творческой философии Островского — осознание и сценическое воплощение национального характера.

Новым для метода актерского искусства в МХТ было и признание «амбивалентного самочувствия актера на сцене» [14, с. 106], когда в сценическом существовании есть одновременно две перспективы роли: персонажа и актера. Перспектива актера для всех систем театра 1920-х годов была определяющей. А Станиславский не отказывается от феномена «артисто-роли», от перспективы персонажа. Спектакль «Горячее сердце» воспринимался большинством критиков как сатирический, обличительный. Даже в этом жанре Станиславский не терял интереса к мотивам человеческого поведения, и гиперболичность, эксцентриада актерского существования не отменяли попыток искать мотивы действий театрального характера как человека в жизни и выявлять способ его мышления. Забегая за пределы 1920-х годов, на семь лет вперед, в другую социальную и театральную эпоху, можно увидеть развитие этой тенденции интерпретации Станиславским драматургии Островского в духе «психологического театра». В «Талантах и поклонниках» (1933) режиссер «чеховизировал» Островского. А. Тарасова играла Негину в сложном рисунке невысказанных противоречий, с чувством вины и предательства, с талантом и продажностью, неуверенностью в себе и беспомощностью, выбором, сделанным вопреки себе самой. . . Устанавливалась методология подхода к классике XIX столетия как к психологической «новой драме».

Разная режиссура открывает разные пласты и объемы драматургии. Скачок в открытии феномена Островского произошел в первой половине 1920-х годов. В свою очередь, освоение нового типа драмы меняет режиссуру. В результате этого взаимодействия сформировались основные пути, по которым развивался русский театр в XX веке. Сто лет назад отечественный театр складывался как богатейшее пространство разных художественных направлений, актуальных и в нашей современности.

1. В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х гг. / отв. ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1981. — 374 с.
2. Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. — 639 с.
3. Луначарский А. В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1923. № 78. 11 апреля.
4. Луначарский А. В. Островский у Бахрушина // Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 141–142.
5. Ефимов В. В. Летопись жизни и деятельности А. В. Луначарского (1917–1933 гг.): в 5 т. Т. 1. Душанбе: Изд-во Тадж. ун-та, 1992. — 577 с.
6. Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999. — 263 с.
7. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. — 255 с.
8. Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна / публ., вступл. и комм. В. Забродина // Вопросы театра. Proscenium. 2016. № 1–2. С. 281–297.
9. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 655 с.
10. Блюм Вл. Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 118–121.
11. Театральный Октябрь: сборник 1. Л.; М., 1926. — 180 с.
12. Щербаков В. Конструктивистская утопия Вс. Мейерхольда // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 148–160.
13. Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов // В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х годов / отв. ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1981. С. 207–262.
14. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. М.: Наука, 1977. — 412 с.
15. Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А. А. Акимовой. Л.: Искусство, 1969. — 511 с.
16. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М.: «Искусство», 1950. — 567 с.
17. Судаков И. Я. Репетиции Станиславского // В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. М.: Наука, 1981. С. 263–275.

REFERENCES

1. *V poiskah realisticheskoi obraznosti: problemy sovetskoi rezhissury 20–30-h godov* [Towards Realistic Imagery: Problems of Soviet art of Directing of 1920–30s]. Moscow: Nauka, 1981. 374 p.
2. Markov P. *O Teatre. Dnevnik teatralnogo kritika: v 4 t. T. 3* [On Theatre. Theatre Critic's Diary. In 4 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 639 p.
3. Lunacharsky A. *Ob Aleksandre Nikolayeviche Ostrovskom i po povodu ego* [Concerning Alexander Ostrovsky]. *Izvestiya CIK SSSR i VCIK*. 1923, no. 78. 11th April.
4. Lunacharsky A. *Ostrovsky u Bakhrushina* [Ostrovsky at Bakhrushin's]. In: Lunacharsky A. *Sobraniye sochinenij: v 8 t. T. 3* [Collected Works. In 8 vols. Vol. 3]. Moscow: Khudozhrstvennaya literature, 1964, pp. 141–142.
5. Efimov V. *Letopis zhizni i deyatelnosti A.V. Lunacharskogo (1917–1933): v 5 t. T. 1* [Chronicle of Life and Activities of Lunacharsky (1917–1933): in 5 vols. Vol. 1]. Dushanbe: Izd-vo Tadjh. un-ta, 1992. 577 p.
6. Manin V. S. *Iskusstvo v rezervatsii. Khudozhestvennaya zhizn Rossii 1917–1941* [The Art in Reservation. Artistic Life in Russia 1917–1941]. Moscow: Editorial URSS, 1999. 263 p.
7. Zolotnitsky D. I. *Budni i prazdniki teatralnogo Oktyabrya* [Everydays and Holidays of Theatre October]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 255 p.

8. *Montazh attrakcionov, ili 90 let spustya. Pervonachal'nyj variant stat'i Eyzenshteyna. Publikatsia i kommentarii V. Zabrodina* [Montage of Attractions, or 90 Years Later. The original version of Eisenstein's article. Publ. & comm. by V. Zabrodin]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2016, no. 1–2, pp. 281–297.
9. *Meyerhold v russkoi teatralnoy kritike: 1920–1938. Sostavl. i komm. T. V. Laninoy* [Meyerhold in Russian Theatre Criticism. 1920–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 655 c.
10. Blium V. *Ostrovsky i Meyerhold* [Ostrovsky and Meyerhold]. In: *Meyerhold v russkoi teatralnoy kritike: 1920–1938. Sostavl. i komm. T. V. Laninoy* [Meyerhold in Russian Theatre Criticism. 1920–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000, pp. 118–121.
11. *Teatralny Oktyabr* [Theatrical October]. Sbornik 1. Leningrad; Moscow, 1926. 180 p.
12. Shcherbakov V. *Konstruktivistskaya utopia Vs. Meyerholda* [Constructivist Utopia of Vsevolod Meyerhold]. *Voprosy teatra*. 2014, no. 3, pp. 148–160.
13. Zingerman B. *Klassika I sovetskaya rezhissura 20-h godov* [Classics and Soviet Directing Art of 1920s]. In: *V poiskah realisticheskoy obraznosti: problemy sovetskoj rezhissury 20–30-h godov* [Towards Realistic Imagery: Problems of Soviet art of Directing of 1920–30s]. Moscow: Nauka, 1981, pp. 207–262.
14. Stroyeva M. *Rezhissyorskije iskania Stanislavskogo: 1917–1938*. [Stanislavsky's Searching in Art of Directing: 1917–1938]. Moscow: Nauka, 1977. 412 p.
15. Piotrovsky A. *Teatr, kino, zhizn* [Theatre, cinema, life]. Leningrad: Isusstvo, 1969. 511 p.
16. Gorchakov N. *Rezhissyorskije uroki K. S. Stanislavskogo* [Lessons of Directing from Stanislavsky]. Moscow: Iskusstvo, 1950. 567 p.
17. Sudakov I. Y. *Repetitsii Stanislavskogo* [Rehearsals of Stanislavsky]. In: *V poiskakh realisticheskoy obraznosti: Problemy sovetskoj rezhissury 20–30-h godov* [Towards Realistic Imagery: Problems of Soviet art of directing of 1920–30s]. Moscow: Nauka, 1981, pp. 263–275.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Песочинский Николай Викторович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: n@pesochinsky.ru

ORCID: 0000-0001-5271-9007

ABOUT THE AUTHOR

Nikolai V. Pesochinsky — Cand. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department at Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: n@pesochinsky.ru

ORCID: 0000-0001-5271-9007

Статья поступила в редакцию: 10.12.2022

Отредактирована: 03.02.2023

Принята к публикации: 10.02.2023

Received: 10.12.2022

Revised: 03.02.2023

Accepted: 10.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Песочинский Н. В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26

FOR CITATION

Pesochinsky N. V. "Back to Ostrovsky": Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26