

Т. С. Злотникова

Творец и масса: революция 1917 г. и революционность художественной жизни

Выполнено по грану Российского научного фонда 14–18–01833

Статья, аналогичная по содержанию данной статье, опубликована на английском языке в журнале «Russian Studies in Philosophy». Routledge, Taylor and Francis Group. 55, 3–4, pp. 239–251 (он-лайн 13 октября 2017 г.). Настоящая публикация осуществляется с ведома указанного издательства

В статье поставлена проблема революции как политического события и революционности как эстетической позиции, которая должна иметь философское, социальное и эстетическое обоснование применительно к XX в. Это применимо к одному из важнейших событий эпохи – Октябрьской революции в России. Автор обращается к творчеству театральных гениев, В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова, первый из которых был по преимуществу человеком политики, второй – человеком искусства. Революционный пафос Вахтангова парадоксально выявлялся через проблему мифа и альтернативу творчества и деструктивности. Личность Мейерхольда раскрывается через революционный контекст искусства и революционную природу собственного творчества режиссера. Опыт театральных гениев, во всей их личностной противоречивости и художественной непохожести, убеждает: революция равна жизни, но она не является самой жизнью. Можно жить во времена революций, но нельзя жить в состоянии революции. Лишь творчество является альтернативой хаосу и разрушению, источником надежды и гармонии.

Ключевые слова: Вахтангов, Мейерхольд, режиссеры, театральные гении, Октябрьская революция, миф, революционное искусство, творчество, альтернатива.

T. S. Zlotnikova

Creator and Mass: The Revolution of 1917 and Revolutionism of Art Life

The article considers revolution as a political clash and revolutionism as an aesthetic position, which is a subject inspired by the philosophical, social, and aesthetic experience of the twentieth century, and which has grown since the hundred years of the October Revolution. The author proceeds from the statement that one of the theatrical geniuses, V. E. Meyerhold, was, above all, a man of politics, but the second one, E. B. Vakhtangov was first and foremost, a man of art.

The revolutionary pathos of Vakhtangov's work is paradoxically actualized through the concept of myth and compassion as an alternative to cruelty and destruction. The personality of Meyerhold is described within the context of the revolutionary scene and in the unique mode of revolutionary nature and action. The experience of these geniuses of the theater in all their personal contradiction and artistic difference shows that it is possible to live during a time of revolution, but it is impossible to live in a constant state of revolution. Only creativity, as a source of hope and harmony, is an alternative to chaos and destruction.

Keywords: Vakhtangov, Meyerhold, directors, theatrical geniuses, October Revolution, myth, revolutionary scene, creativity, alternative.

Проблема, которую необходимо поставить, исходя из опыта прошедшего столетия, – это бинарность: *революция как политическая коллизия и революционность как эстетическая позиция*. При этом, обращая внимание на избранных нами для рассмотрения гениев революционного театра, важно отметить: не было в России других столь различных в личностном плане и столь схожих в высоком, общечеловеческом, эстетическом качествах режиссеров революционной, пред- и послеоктябрьской эпох, чем Евгений Богратионович Вахтангов и Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Мы видели портрет Вахтангова в фойе театра, получившего его имя, и портреты обоих режиссеров в фойе другого театра, «на Таганке», после прихода туда в начале 1960-х гг. Ю. П. Любимова. В этом театре, театре-наследнике, жизнь которого пытались строить на основе художественного опыта Вахтанго-

ва и Мейерхольда, клялись именами тех, революционных, театральных «божеств». Такова была дань именно революционному началу в творчестве и революционной эпохе жизни Вахтангова и Мейерхольда в театре, где билеты зрителей 1960–1970-х гг. принимали у входа не дамы-контролеры, а нанизывали на штыки ружей «революционные солдаты и матросы» перед спектаклем Ю. Любимова «10 дней, которые потрясли мир». Казалось, социальная и театральная революция длилась не «10 дней», а 40 и более лет...

Изучая поставленную нами проблему, мы будем исходить из фактов и суждений, позволяющих подчеркнуть несколько социально-философских и культурно-исторических бинарных оппозиций, первая и основная из которых такова: *Мейерхольд – это, прежде всего, человек политики, Вахтангов – прежде всего, человек искусства*. Речь идет о психо-

логической и интеллектуальной компоненте, но не об эстетическом модусе, в котором каждый из режиссеров – подлинный театральный гений.

Е. Б. Вахтангов (1/13 февраля 1883 – 29 мая 1922). В его личности и творчестве парадоксально и в то же время органично соединились тяготение к новизне и любовь к исконным художественным традициям, в силу чего гранями культурно-антропологического и социально-философского осмысления личности режиссера мы видим, с одной стороны, *миф* как воплощение всеобщности и универсальности, а с другой – *революционность* как реализацию актуальных социально-нравственных интенций.

Важным представляется отметить, что в сознании самого Вахтангова существовал выводящий на понимание отношения к революционным событиям вопрос о *мифе* как способе осмысления жизни. Он интуитивно ощущал значение и источник такого специфического художественного обобщения. Не стремясь к абстракции, ценя и любя живые, насыщенные, игровые и игривые проявления фантазии, он осознал и теоретически четко сформулировал особенности того источника, из которого, по сути, возникли такие его постановки, как «Гадибук», «Чудо святого Антония» (так или иначе имевшие религиозную основу), и такие, как «Эрик IV» или «Принцесса Турандот», где творился *миф* о власти или *миф* о любви, и такие постановки, как «Потоп» или «Росмерсхольм», где бытовые драмы обобщались до уровня мифа об основаниях бытия. Вахтангов писал в 1919 г.: «В *мифе*, в этом вековом осадке творческих кристаллов души народной, в этом сгустке квинтэссенции веками отлагавшихся нажитых народом богатств человеческих чувств, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый видевший солнце оставил бессмертную часть себя, часть, которую он носил в себе и ради несения которой он был рожден видеть солнце, здесь – в *мифе* должен черпать художник живой огонь для своих устремлений к небу» [2, 6].

Русская художественная культура получила *миф Вахтангова* в связи с его последним спектаклем, и стало понятно, что значение этого спектакля не ограничивается сформированным синтезом условно-игрового типа сценического действия и тонкого проникновения в природу актерского мастерства. Важный вывод сделал Б. Зингерман: «Смещенная перспектива декораций “Турандот” с их изящно задрапированным кубизмом по-своему выразила направленность исканий Вахтангова и его местоположение относительно современных ему театральных течений. Пустоты разорванного и гулкого быта и разорванной гулкой художественной жизни он смело заполнял новыми театральными структурами. Для тех, кто действовал позже него, важно было, что он легко находил выход из тупиков психологического и экспрессионистского искусства, никогда не расста-

ваясь ни с одним, ни с другим из этих течений» [Здесь и далее ссылки на данного автора – 9].

В содержание *мифа*, о котором мы говорим, вошло такое, казалось бы, странное понятие (прилагательное без существительного, причем образованное только от имени этого режиссера), как «вахтанговское» – специфическое явление культуры, теоретическое понятие и совокупность сценических приемов. «“Вахтанговское”, – писал ученик Евгения Богратионовича, Б. Е. Захава, – это наиболее яркая, наиболее современная форма проявления той великой правды, которую с такой силой утвердил в театральном искусстве К. С. Станиславский» [Здесь и далее ссылка на данного автора – 8].

Игра как способ организации жизненного и художественного пространств в их взаимосвязи и взаимообусловленности – важнейший философский, эстетический, культурологический принцип, характеризующий понятие «вахтанговское». Казалось бы, игра и революция – антиподы. В случае Вахтангова это не так, что составляет еще одну из граней его мифа, мифа о парадоксальном творце революционной эпохи.

Игра нужна была Вахтангову не сама по себе, а как способ создания ситуации, атмосферы, алгоритма праздника. «Нет праздника – нет спектакля. Бессмысленна тогда наша доброта. И нечем тогда увлечь зрителя», – писал Вахтангов в 1916 г. по поводу глубоко драматического спектакля «Потоп».

Режиссер прошел сложную и при этом стремительно развившуюся во времени эволюцию от отрицания к утверждению праздничной парадигмы современного театра. Апофеозом развития *мифа* о празднике, *мифа* о светлом и прекрасном (вариант – *мифа* о гармонии в момент разрушения и в условиях послереволюционной разрухи) стало и само появление спектакля «Принцесса Турандот», и формирование представлений о нем в критике, мемуаристике, истории культуры. Счастливы и нежны были все: участники спектакля, его создатели и зрители, причем не простые, а самые авторитетные и авторитарные, например, К. С. Станиславский. Усиливал эмоциональную характеристику культурфилософского парадокса участник работы, ученик и продолжатель педагогических исканий Вахтангова: «Летом 1921 г. – страшный голод, потрясший наши приволжские города и села <...> Пирожные из картофельной шелухи в театральных буфетах <...> И морковный чай с микроскопическими кристалликами сахара <...> Занесенные снегом московские улицы с огромными сугробами по сторонам <...> А что делалось в зрительных залах московских театров? Кожаные тужурки, солдатские шинели, буденовки, обмотки на ногах <...>, валенки, всякий раз оставляющие после себя лужицу растаявшего снега! И вдруг <...> фраки! Дамские вечерние туалеты <...> Веселые шутки! Безоблачный смех! Бьющая ключом жизнерадостность!» (Б. Е. Захава).

Революция, согласно представлениям массового сознания, – это ужас и разруха, страдание и противостояние всех и всем. В случае Вахтангова революция – источник и возможность радости. Которая, впрочем, не случилась в социальной сфере и в обыденной жизни, но была, если это возможно, компенсирована спектаклем-праздником, спектаклем-радостью, «Принцессой Турандот».

Революционность как модальность, как отражение веяний времени и как воплощение потребностей (и опасений) Вахтангова – режиссера, педагога, эстетического мыслителя – это вторая сторона бинарной оппозиции, первой стороной которой мы выше назвали *миф*.

Прежде всего, следует отметить тенденцию и саму идею студийности, воспринятую Вахтанговым от учителей (Л. Сулежицкий, К. Станиславский). Студийность как проявление и источник революционности как страсти к изменениям. Студия – по определению альтернативна канонам, поэтому может восприниматься как система, близкая революции. Но близости мешает лиричность, если угодно, – гомоцентричность. Впрочем, это проблема особая, педагогическая, а не только идеологическая, поэтому здесь мы об этом не будем говорить более подробно. Но подчеркнем: революция – аналог хаоса или сама по себе хаос, а в понимании культурно-антропологическом и синергетическом – еще и источник энтропии; в художественном творчестве революция становится коллизией, способствующей упорядочиванию духовной и художественной жизни, что и выразилось в попытках создания театральных сообществ-студий.

Революция как событие, как процесс и как деятельность вряд ли могла восприниматься Вахтанговым позитивно в силу ее дисгармоничности. Об этом, применительно к жизни в ее общем смысле и значении, говорили и вспоминали ученики Вахтангова, следовательно, экстраполяция бытийного в сферу социального вполне осуществима.

Для Вахтангова было характерно до болезненности острое восприятие *единства этического и эстетического начал* в искусстве (отсюда его погруженность в работу студий и стремление к реализации отчасти утопической идеи студийности) [22]. Его восприятие революционных событий было прямым воплощением его нравственно-эстетической позиции: наблюдая события октября 1917 г., Вахтангов, по воспоминаниям Б. Е. Захавы, увидел в разбитое пулей окно своей квартиры «отряды красногвардейцев. Шли они вразброд, не в ногу, оборванные и грязные; как попало держали винтовки. Вахтангов брезгливо поморщился и произнес по их адресу грубое слово». Однако как художник Вахтангов, по воспоминаниям другого ученика, Ю. А. Завадского, мог восхититься руками рабочего, уверенно чинившего электрической провод на трамвайном столбе [Здесь и далее ссылки на данного автора – 7].

По мнению Б. Е. Захавы, Вахтангов принял революцию как художник. В 1919 г. он зафиксировал это как естественную данность: «Новое – это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики. Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов... И новому народу надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа... Надо набираться творческих сил у народа. Надо созерцать народ всем своим творческим существом» [1].

В 36 лет (классически-роковой возраст многих великих творцов) Вахтангов, после тяжелых операций и на пороге осуществления наиболее значительных, принесших ему подлинную славу, спектаклей назвал то, в чем была его собственная творческая сила и что принципиально отличает гения в любой сфере деятельности: *художник, по его мысли, – это тот, у кого есть способность индивидуального интуитивного постижения*. По сути дела, «индивидуальное» и «интуитивное» – это альтернатива «революционному», которое есть определено «коллективное» и, чаще всего, в замысле – «рациональное».

Поставим в анализе мировоззрения и деятельности Вахтангова важный акцент: если революция, по определению, – это решительная ломка всего и вся, жестокость, бескомпромиссность, то следует признать, что творчество Вахтангова по отношению к революции носило противоположный характер. Отсюда важен один из центральных мотивов жизни и творчества Вахтангова – *милосердие* (спектакли и роли – «Потоп», «Праздник жизни», «Сверчок на печи», «Чудо святого Антония», «Эрик XIV»), желание умиляться, а не разоблачать. В начале карьеры он постоянно говорил о «душевной теплоте», о том, что после спектакля («Чудо...») должно быть «трогательно и стыдно». Следует специально подчеркнуть, что милосердие и трогательность, умиление и душевная теплота – вовсе не революционные эмоциональные характеристики (как известно, В. И. Ленин, побывавший на спектакле «Сверчок на печи», резко раскритиковал этот спектакль за сентиментальность и несоответствие революционным нравам и революционному времени) [5].

Этот мотив не менее, а может быть, и более существен, чем мотив праздника (радости), который обычно подчеркивается в силу его парадоксального противостояния жестокой эпохе войн и революций. Можно увидеть попытку объединить мотивы милосердия и праздника не только в художественной практике Вахтангова-режиссера, но в его деятельности по становлению студий и студийности. Учениками он воспринимался в сочетании простосердечия, очаровательной чистоты и благородства намерений (П. Антокольский). По мере совершенствования своих профессиональных принципов и изменения жизненной ситуации Вахтангов фиксирует неудовлетворенность «бытовым спектаклем, хотя

и направленным к добру» и обозначает цель творчества в виде «праздника чувств» (Б. Е. Захава).

Определение сущности отношений между театром и жизнью – еще один важный аспект театральной философии Вахтангова. В вахтанговском наброске представления для марионеток (1915 г.) был текст пролога, причем не было обозначено, кто из персонажей его произносит: «Вы увидите странное представление... Мне странно: рядом вы будете видеть свою жизнь. Как вы отнесетесь к этому? Как к искусству? Там, за занавесом, то же, что и у меня... Там – искусство. Здесь – жизнь. Там – вымысел. Здесь – правда. Вы смотрите на то и на другое. Что ближе сердцу вашему?..» [1]. Таким образом, революционность проявлялась не в декларациях, не в тенденции ниспровержения чего бы то ни было, но – в допущении альтернативы как бытийной, так и эстетической, в отказе от ригористичности, в готовности принимать новое в достаточно мягкой форме его существования.

При всей творческой оригинальности Вахтангова – театрального революционера и современника, энтузиаста, критика революции, при непростом характере, при незавершенности художественной программы, Вахтангов остался единственной фигурой в истории русского театра, признаваемой (почитаемой, любимой, жалеемой) представителями разных художественных школ и идеологических направлений.

Историками советского театра отмечено, что единственный великий режиссер, не поставивший ни одного спектакля о революции и во славу ее, в отличие от много поработавшего в этом направлении В. Мейерхольда, в отличие от руководителей Художественного театра, где шли «революционные» пьесы М. Булгакова, Вс. Иванова, в отличие от А. Таирова с его «Оптимистической трагедией», – Вахтангов *духовно, эмоционально* революцию принял, но соотнося с нею в косвенной, сугубо эстетической форме. По точному суждению Б. И. Зингермана, он «вырастал в легендарного режиссера, лидера новых художественных исканий так же быстро, как его – порой еще более молодые – современники становились легендарными полководцами новой революционной армии» [9].

Вахтангов не был репрессирован властью, но не был при жизни и «обожествлен». Не преследуемый в административном порядке, он был объектом публичной критики со стороны коллег и учеников – те и другие впоследствии и создали образ трогательного, любящего, ранимого и романтично влюбленного в искусство, хрупкого и одновременно стойкого человека.

Имя другого театрального гения революции – **Всеволод Эмильевич Мейерхольд** (10.02.1874–02.02.1940). Блистательная в художественном и интеллектуальном плане, трагическая в политическом плане фигура отечественной культуры, Мейерхольд был изначально «настроен» на революцию. Изуче-

ние его контекстуального и индивидуального бытия предусматривает анализ его личности в своеобразном универсуме *революционной атмосферы*, с одной стороны, и в уникальном модусе *революционной «натуры»* и революционных (применительно к художественной практике) действий – с другой. Подчеркнем: *революционность* взглядов и интенций была присуща натуре Мейерхольда в ее самых простых и самых сложных жизненных проявлениях. Критическое, в широком философском и эстетическом смысле, начало также было присуще ему в высшей степени.

С первых шагов в искусстве до конца жизни Мейерхольд продолжал – как он сам сказал на заре жизни – «относиться к делу с тем фанатизмом, какой необходим при творческой работе искания новых путей». Темпераментный полемист, он всегда исходил из дискуссионной природы театра, способного побуждать к обобщениям зрителя и одновременно обнаруживающего «дисгармонию творцов, коллективно выступающих перед публикой» [Здесь и далее ссылки на высказывания В. Э. Мейерхольда даются по изданиям – 4, 18, 19, 20].

Credo Мейерхольда являлась «развернутая самокритика», основанная на освобождении «от плена своего последнего труда», на «критической ревизии» прежних достижений, на умении страдать при виде ошибок в работе, которая накануне вызывала ликование. Художник искренне стремился к успеху «на театральном фронте ценою провалов, а не ценою успехов», изумляясь успешному исходу большинства опытов. В итоговом (как показала судьба режиссера) докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины» (1936) режиссер говорил о естественности ошибок, которые вытекали из размаха его работы, и ужасался тому, что именно отвергнутые им открытия и приемы попадали в руки «шарлатанов»-псевдопоследователей.

Способность к изменениям и жажда перемен – источник неиссякавшей творческой энергии Мейерхольда. В юности он презирал стремление к комфорту и беззаботность как проявления отсутствия ума. Тяготясь самим собой, признавался в том, что у него тяжелый характер, а может быть, «неврастения». Порывы активности и энтузиазма («Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавая») перемежались с периодами меланхолии («Я раздражителен, придирчив, подозрителен, и все считают меня неприятным человеком»). В зрелые же годы солидаризовался с И. В. Гете, который «варварство определял как неспособность человека видеть, замечать хорошее, красивое» [19].

Именно повышенная, по признанию близких (*ссылаюсь на личные беседы с его дочерью, И. В. Мейерхольд, и падчерицей, Т. С. Есениной*), подчас болезненная чувствительность определила совпадение, поражавшее современников, – совпадение «неспокойной» индивидуальности Мейерхольда-актера

с подчас имевшими революционный характер потребностями эпохи рубежа XIX и XX вв., ибо его учителя и публика ощущали то, что видел и он сам: «В драме Треплева, Иоганнеса, Тузенбаха много моего, особенно в Треплеве» [19, с. 77].

Пользуясь дискредитированным идеологически инверсиями, но вполне значимым понятием «*революционный пафос*», можно сказать, что этот пафос был характерен для всего творчества Мейерхольда, будь то особенности интерпретации литературного материала, новые подходы к воспитанию актера либо к репетиционному процессу, понимание сценического пространства и опыты по его трансформации, обращение к музыке не только как к привычному аккомпанементу, но как равноправному участнику сценического действия и, более того, как структурному принципу организации всего сценического действия («музыкальный реализм»).

Динамичность и парадоксальность личности Мейерхольда обусловили неожиданность переходов в его творчестве от скрупулезного психологизма к броским мазкам *commedia dell'arte*, от холодной символистской обобщенности к жаркому социальному плакату или глубокой погруженности в классические литературные тексты. Критика и публика часто не поспевали за носившими едва ли не революционный характер метаморфозами Мейерхольда, оспаривая его прежние находки, от которых он отказался, или превознося мимолетные озарения [Здесь и далее ссылки на актуальную критику и ретроспективные оценки даны по изданиям – 3, 13, 14, 15, 21, 23]. Союзники и оппоненты неожиданно менялись ролями (как было с А. Луначарским и В. Маяковским, оценившими постановку «Ревизора» вопреки своим обычным позициям – первый позитивно, второй негативно). В постановках 1917 г. (Александринский театр) порицали грубость карикатурных преувеличений и «сатирическое ябедничество» (А. Кугель) и, одновременно, «помпезную пряность и роскошь» такой, в сущности, простой вещи, каков лермонтовский «Маскарад» (Э. Старк).

На заре своей жизни Мейерхольд обозначил позицию, характерную для него как знаковой фигуры наполненного революциями XX в.: «Мое творчество – отпечаток смуты современности». Чувство времени – искусство «подгонять время, смело, инициативно заглядывать в будущее» – восхищало Мейерхольда в В. Маяковском, как в В. Ленине он ценил поразительное умение «ставить прогноз... видеть будущее». Внимание к содержанию новых жизненных этапов, к их духу, атмосфере ведет Мейерхольда к парадоксальным решениям: «проветрить воздух на сцене» он пытается с помощью самого сложного и напряженного театрального жанра, трагедии И. Сельвинского «Командарм-2»; ищет в молодых драматургах В. Маяковском, Н. Эрдмане, С. Третьякове, И. Сельвинском способность новую жизнь отражать в специфических, новых формах.

Мотивирует свои художественные интенции актуальной философской системой – диалектическим материализмом.

Откровенная *политизированность* личного поведения и творчества (читай – *революционность натуры*) Мейерхольда совпадает с пиком политических перемен в России; по сути дела, своей судьбой он прочерчивает график социального движения. Вполне искренне в 1923 г. заявляет: «Я горжусь своей принадлежностью к Российской коммунистической партии», – и проявляет готовность соединить свою судьбу с судьбой тысяч сограждан, являясь «авангардом на левом фронте». Понятие социального заказа для Мейерхольда конкретно, и дело искусства в новой России (1929 г.) Мейерхольд видел в преодолении «обломовщины, алкоголизма, антисемитизма, фашизма». При этом он отрицает «театр, опирающийся на риторичку резонеров, театр сугубо агитационный» как вредное в силу своей антихудожественности явление.

Индикатором позиций Мейерхольда, меняющихся в силу изменений времени, стали представления эстетические (о красоте) и социально-нравственные (об интеллигенции). Отчетливо проявившаяся эволюция характеризовала позицию Мейерхольда в отношении интеллигенции, к которой подлинно принадлежал и он сам. В 1917 г. он мечтал о том, что «интеллигенцию выгонят туда, где процветают эпигоны Островского», а солдаты освободят театр «от партерной публики». В 1933 г., готовя жестоко раскритикованный впоследствии спектакль по пьесе Ю. Германа «Вступление», Мейерхольд считал естественным «отразить процесс поворота интеллигенции лицом к социалистической системе» и сочувствовал «катастрофическому положению западной интеллигенции».

Революционность Мейерхольда – а именно она стала главным признаком этой личности в мировой культуре – заключалась не в ниспровергательстве, как казалось немалому количеству современников, но в позитивной готовности к переменам и способности совершать их, не теряя себя, а находя новые художественные решения.

Наряду с общими веяниями времени, Мейерхольд был чуток и к конкретным приметам каждой из своеобразных эпох, приходивших на смену друг другу за его достаточно долгую жизнь. В период формирования символизма и расцвета психологического театра Мейерхольд сетует на влечение провинциальных театров к рутине, их косность «несмотря на большое обновляющее влияние» Московского художественного театра (1905 г.), причем сам находится именно в гуще провинциальной жизни. А в 1909 г. чутко ощущает опошление эпигонами недавно столь любимого им «театра настроения» и отмечает уход в прошлое жизненной поры, создавшей А. Чехова. Если в 1909 г. он говорит о кризисе, то в 1912 г. произнесет слово «хаос», характеризуя

гибель русского театра в водовороте, образованном театром-забавой, угрожающим псевдоинтеллигентной публике, и театром-экспериментатором во главе с «непризнанными драматургами». Мейерхольда, считавшегося долгие годы мастером острой сценической формы, тяготит то, что «современный театр преобразил свой лик лишь в плане техники сцены».

Степень искренности Мейерхольда в принятии новых оснований жизни после революции 1917 г. равна степени динамизма, с которым он устремлялся к переменам.

На рубеже 1917–1918 гг. Мейерхольд утверждает право России на политическую победу, мотивируя это тем, «что она – страна искусства». Он с равным энтузиазмом в 1920 г. отказывается стоять «на страже интересов автора» и молитвенно опускаться на колени перед Шекспиром – и утверждает необходимость приближения классики к современному зрителю, превращения действующих лиц в участников классовой борьбы (1936), делится неожиданным откровением: «Пожалуй, интереснее, чтобы мы, режиссеры, начали ставить классиков, ничего в них не переделывая» (1934 г.). Мейерхольд искренне радуется общественным переменам и в начале 1920-х гг. провозглашает искусство пышным цветущим садом, который «находится в надежных руках только теперь, в эпоху диктатуры пролетариата», а господство в театре безоговорочно признает за новым зрителем, способным «освободиться от гипноза иллюзорности», включиться в стихию балаганной игры, испытывать «радость нового бытия».

Уже зрелым мастером, в 1930 г., Мейерхольд продолжает настаивать на том, что «законы, театру когда-то данные, должны быть пересмотрены согласно новому мирозерцанию». Таким новым законом Мейерхольд считал систему взаимоотношений театра со зрителем, видя в актере «рупор советской общественности».

Создав уникальные массовые действия, режиссируя уличные шествия и демонстрации, Мейерхольд считал, что «современный зритель хочет не только любоваться спектаклем, он жаждет грандиозных масштабов» – не менее 10 тысяч человек на одном спектакле; отсюда приближение театра к народу Мейерхольд связывал с использованием стадионов. Только при этих условиях театр мог стать «плацдармом для формирования нового человека». Ведя отчет новой жизни русского театра от 1917 г., Мейерхольд считал естественным, что при переустройстве «экономической, политической и прочих систем... сложная борьба начинается с разрушением» и до искусства созидательные порывы нового общества доходят только через десять-двадцать лет.

В работе режиссера как профессионала Мейерхольд особое значение придавал «праву на дерзание» – эксперименту. Он утверждал необходимость существования экспериментальной площадки, «где государство тратило бы деньги на то, чтобы режиссеры

работали, но не показывались». Закрытую лабораторию Мейерхольд сравнивал с планетарием, где даются пояснения к эксперименту. Однако уже начинающий режиссер Мейерхольд понимал, что «попытка поместить под одной крышей завершённый театр для публики и театр-студию должны потерпеть фиаско».

Один из немногих режиссеров XX в., Мейерхольд проявлял последовательный интерес к научным основаниям творчества – в частности, к психологии и физиологии (апеллируя, с одной стороны, к понятию души, с другой – строя принципы актерской техники, биомеханики, на достижениях физиологии, рефлексологии, психологии в версии И. П. Павлова).

Вопреки легенде о склонности к революционному ниспровержению традиций, Мейерхольд ценил самое консервативное основание актерского мастерства – амплуа, считая, что старинные актеры достойно владели голосом и управляли темпераментом постольку, поскольку «крепко держались за стержневое в амплуа».

Воплощением представлений о новых умениях, требовавшихся от актера, стала созданная Мейерхольдом теория и практика биомеханики. «Зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие», – говорил Мейерхольд, ссылаясь на действия опытного рабочего, у которого отмечал «отсутствие лишних, непроизводительных движений, ритмичность, правильное нахождение центра тяжести своего тела, устойчивость».

Работа Мейерхольда как театрального революционера – первооткрывателя новых авторов, созвучных каждой новой исторической эпохе, придавала его творчеству актуальное значение. Однако историческое значение Мейерхольда-режиссера особенно выявлено в *системе интерпретации классики* [10, 12]. Признавая свою «вину» в изобретении того, «как надо переделывать классику», Мейерхольд оправдывал себя выполнением основного закона этой работы – сохранением «идейной установки автора». Залогом создания настоящего театрального искусства он видел воскрешение лучших театральных эпох Франции, Италии, Испании, а также основных «звеньев» русской классики: соединивших западные театры «Золотого века» с Театром будущего Гоголя, Пушкина, Лермонтова и создателя «Бытового театра» Островского. Мейерхольд полагал, что, поставив «Маскарад», «Ревизор» и «Горе от ума» (все эти пьесы он ставил – первую в 1917 и в 1933 гг., вторую в 1925 г., третью в 1926 и 1935 гг.), театр способен создать «такой фонд, что можно будет потом позволить себе роскошь провалиться».

Революционность эстетической позиции Мейерхольда состояла в поиске новых форм, способов познания специфики своего искусства и его возможностей, в постоянном внимании к новым возможностям и потребностям искусства. Специфика отношения Мейерхольда к драматургам-классикам заклю-

чалась в том, что он воспринимал их как новаторов, которые терпели провалы своих произведений, поскольку их пьесы «написаны были не с учетом техники своего времени, а с желанием изменить эту технику».

Для творчества Мейерхольда одним из определяющих был социальный аспект, что в полной мере коснулось работы над классикой. Требуя «учитывать состояние зрительного зала», Мейерхольд гордился тем, что при постановке «Леса» создатели «политически заострили установку Островского». Его интересовал социальный масштаб негативных явлений, будь то характеристика подлости Молчалина или обличение хозяев ключей от «золотого сундука» через характер Кречинского. Политическую остроту Мейерхольд подчеркивал в «Борисе Годунове», отмечая, что «для своего времени Борис Годунов был очень передовым человеком». Социальной радикальностью в ущерб художественному такту отличались некоторые эпизоды – в частности, кутеж Софьи с Молчалиным в кабачке или чтение стихов поэтов-декабристов Чацким. «Эффект нового восприятия» он стремился придать классике и необычным, по сути – революционным, распределением ролей: как неосуществленным («комик» Ильинский планировался на роль Бориса Годунова), так и осуществленным (странный, inferнальный Э. Гарин в ролях не только Хлестакова, но и Чацкого).

Для преходящего искусства театра существенно, что творчество Мейерхольда было в полной мере признано при жизни как парадоксальное и глубоко человеческое (К. Чуковский), искреннее и темпераментное (К. Станиславский), новаторское и этим радикально повлиявшее на дальнейшее развитие искусства (Е. Вахтангов).

Опыт театральных гениев, во всей их личностной противоречивости и художественной непохожести, убеждает: революция равна жизни – ей присущи начала, расцвет, противоречия, разочарование, завершение, – но она не является самой жизнью. Можно жить во времена революций, но нельзя жить в состоянии революции, как это пытались делать фанатики и спекулянты. Лишь творчество является альтернативой хаосу и разрушению, источником надежды и гармонии.

Библиографический список

1. Вахтангов, Е. Б. Записки. Письма. Статьи [Текст] / Е. Б. Вахтангов. – М. : Искусство, 1939.
2. Вахтангов, Е. Материалы и статьи [Текст] / Е. Б. Вахтангов : сост., ред., авт. коммент. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М. : ВТО, 1984.
3. Гвоздев, А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления [Текст] / А. А. Гвоздев. – Л. : Искусство, 1987.
4. Гладков, А. К. Мейерхольд [Текст] : в 2 т. / А. К. Гладков. – М., СТД, 1990.
5. Дрейден, С. Д. В зрительном зале – Владимир Ильич [Текст] / С. Д. Дрейден. – М. : Искусство, 1967.

6. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства [Текст] : в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. – М. : ИНДРИК, 2011.

7. Завадский, Ю. А. Учителя и ученики [Текст] / Ю. А. Завадский. – М. : Искусство, 1975.

8. Захава, Б. Е. Современники [Текст] / Б. Е. Захава. – М. : Искусство, 1969.

9. Зингерман, Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов [Текст] / Б. И. Зингерман // В поисках реалистической образности. – М. : Наука, 1981.

10. Злотникова, Т. С. Мейерхольд [Текст] / Т. С. Злотникова : в соавторстве // Культурология: Энциклопедия. В 2 т. – М. : РОССПЭН, 2007.

11. Злотникова, Т. С. Часть мира... Театр [Текст] / Т. С. Злотникова : монография. – М. ; Ярославль, 2005.

12. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012.

13. Золотницкий, Д. И. Зори театрального Октября [Текст] / Д. И. Золотницкий. – Л. : Искусство, 1976.

14. Марков, П. А. Правда театра [Текст] / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1965.

15. Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 [Текст] / сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997.

16. Мейерхольд репетирует [Текст] : в 2 т. / сост. и авт. коммент. М. М. Ситковецкая. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1993.

17. Мейерхольд, В. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы [Текст] / ред.-составитель О. М. Фельдман. – М. : ОГИ, 1998.

18. Мейерхольд, В. Э. Лекции: 1918–1919 [Текст] / Сост. О. М. Фельдман. – М., ОГИ., 2001.

19. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы [Текст] : в 2 частях / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968.

20. Мейерхольдовский сборник: Документы и материалы [Текст] : в 2 т. / сост. А. А. Шерель. – М. : Творч. Центр. Им. Вс. Мейерхольда, 1992.

21. Рудницкий, К. Л. Мейерхольд [Текст] / К. Л. Рудницкий. – М. : Искусство, 1981.

22. Симонов, Р. Н. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове [Текст] / Р. Н. Симонов. – М. : ВТО, 1981.

23. У истоков режиссуры [Текст] / Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века : Антология / ред. колл. С. В. Владимиров, Ю. К. Герасимов, Н. В. Зайцев, Л. П. Климова, М. Н. Любомудров – Л. : ЛГИТМиК, 1976.

Bibliograficheski spisok

1. Vahtangov, E. B. Zapiski. Pis'ma. Stat'i [Tekst] / E. B. Vahtangov. – M. : Iskusstvo, 1939.
2. Vahtangov, E. Materialy i stat'i [Tekst] / E. B. Vahtangov : sost., red., avt. komment. L. D. Vendrovskaja, G. P. Kapтерева. M. : VTO, 1984.
3. Gvozdev, A. A. Teatral'naja kritika: Stat'i. Recenzii. Vystuplenija [Tekst] / A. A. Gvozdev. – L. : Iskusstvo, 1987.

4. Gladkov, A. K. Mejerhol'd [Tekst]: v 2 t. / A. K. Gladkov. – M., STD, 1990.
5. Drejden, S. D. V zritel'nom zale – Vladimir Il'ich [Tekst] / S. D. Drejden. – M. : Iskusstvo, 1967.
6. Evgenij Vahhtangov. Dokumenty i svidetel'stva [Tekst]: v 2 t. / red.-sost. V. V. Ivanov. – M. : INDRIK, 2011.
7. Zavadskij, Ju. A. Uchitelja i ucheniki [Tekst] / Ju. A. Zavadskij. – M. : Iskusstvo, 1975.
8. Zahava, B. E. Sovremenniki [Tekst] / B. E. Zahava. – M. : Iskusstvo, 1969.
9. Zingerman, B. I. Klassika i sovetskaja rezhissura 20-h godov [Tekst] / B. I. Zingerman // V poiskah realisticheskoy obraznosti. – M. : Nauka, 1981.
10. Zlotnikova, T. S. Mejerhol'd [Tekst] / T. S. Zlotnikova : v soavtorstve // Kul'turologija: Jenciklopedija. V 2 t. – M. : ROSSPJeN, 2007.
11. Zlotnikova, T. S. Chast' mira... Teatr [Tekst] / T. S. Zlotnikova : monografija. – M. ; Jaroslavl', 2005.
12. Zlotnikova, T. S. Jesteticheskie paradoksy rezhissury: Rossija, HH vek [Tekst] / T. S. Zlotnikova. – Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2012.
13. Zolotnickij, D. I. Zori teatral'nogo Oktjabrja [Tekst] / D. I. Zolotnickij. – L. : Iskusstvo, 1976.
14. Markov, P. A. Pravda teatra [Tekst] / P. A. Markov. – M. : Iskusstvo, 1965.
15. Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike. 1892–1918 [Tekst] / sost. i komment. N. V. Pesochinskogo, E. A. Kuhty, N. A. Tarshis. – M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1997.
16. Mejerhol'd repetiruet [Tekst]: v 2 t. / sost. i avt. komment. M. M. Sitkoveckaja. – M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1993.
17. Mejerhol'd, V. Nasledie. 1. Avtobiograficheskie materialy. Dokumenty [Tekst] / red.-sostavitel' O. M. Fel'dman. – M. : OGI, 1998.
18. Mejerhol'd, V. Je. Lekcii: 1918–1919 [Tekst] / Sost. O. M. Fel'dman. – M., OGI., 2001.
19. Mejerhol'd, V. Je. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy [Tekst]: v 2 chastjah / V. Je. Mejerhol'd. – M. : Iskusstvo, 1968.
20. Mejerhol'dovskij sbornik: Dokumenty i materialy [Tekst]: v 2 t. / sost. A. A. Sherel'. – M. : Tvorch. Centr. Im. Vs. Mejrhol'da, 1992.
21. Rudnickij, K. L. Mejerhol'd [Tekst] / K. L. Rudnickij. – M. : Iskusstvo, 1981.
22. Simonov, R. N. Tvorcheskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove [Tekst] / R. N. Simonov. – M. : VTO, 1981.
23. U istokov rezhissury [Tekst] / Oчерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Антология / red. koll. S. V. Vladimirov, Ju. K. Gerasimov, N. V. Zajcev, L. P. Klimova, M. N. Ljubomudrov – L. : LGITMiK, 1976.

Reference List

1. Vakhtangov E. B. Notes. Letters. Articles. – M. : Iskusstvo, 1939.
2. Vakhtangov E. Materials and articles: author, editor, author of comments L. D. Vendrovskaya, G. P. Kaptereva M. : VTO, 1984.
3. Gvozdev A. A. Theatrical criticism: Articles. Reviews. Performances. – L. : Iskusstvo, 1987.
4. Gladkov, A. K. Meyerhold: in 2 v. – M., STD, 1990.
5. Dreiden S. D. V In the auditorium there is Vladimir Ilyich. – M. : Iskusstvo, 1967.
6. Evgeny Vakhtangov. Documents and certificates: in 2 v. / editor – author V. V. Ivanov. – M. : INDRIK, 2011.
7. Zavadsky Yu. A. Teachers and pupils. – M. : Iskusstvo, 1975.
8. Zakhava B. E. Contemporaries. – M. : Iskusstvo, 1969.
9. Zingerman B. I. Classics and the Soviet direction of the 20-s // in search of realistic figurativeness. – M. : Nauka, 1981.
10. Zlotnikova T. S. Meyerhold: in co-authorship // Cultural science: Encyclopedia. In 2 v. – M. : ROSSPEN, 2007.
11. Zlotnikova T. S. Part of the world... Theater: monograph. – M.; Jaroslavl, 2005.
12. Zlotnikova T. S. Aesthetic paradoxes of direction: Russia, the XX century. – Jaroslavl : YSPU Publishing House, 2012.
13. Zolotnitsky D. I. Dawns of theatrical October. – L. : Iskusstvo, 1976.
14. Markov P. A. Truth of theater. – M. : Iskusstvo, 1965.
15. Meyerhold in the Russian theatrical criticism. 1892–1918 / author and comments of N. V. Pesochinsky, E. A. Kukhta, N. A. Tarshis. – M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1997.
16. Meyerhold rehearses: in 2 v. / author and author of comments M. M. Sitkovetskaya. – M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1993.
17. Meyerhold V. Heritage. 1. Autobiographical materials. Documents / editor-author O. M. Feldman. – M. : OGI, 1998.
18. Meyerhold V. E. Lectures: 1918–1919 / Author. O. M. Feldman. – M., OGI, 2001.
19. Meyerhold V. E. Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 parts. – M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1968.
20. Meyerhold collection: Documents and materials: in 2 v. / author A. A. Sherel'. – M. : Creative Center named after Vs. Meyrhold, 1992.
21. Rudnitsky K. L. Meyerhold. – M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1981.
22. Simonov R. N. Creative heritage. R. N. Simonov's articles and memories. – M. : VTO, 1981.
23. At sources of direction / Essays from history of the Russian direction in the end of the XIX – the beginnings of the 20th century: Anthology / editorial board S. V. Vladimirov, Yu. K. Gerasimov, N. V. Zaytsev, L. P. Klimova, M. N. Lyubomudrov – L. : LGITMiK, 1976.