

Один сезон театра Новой драмы

Elena Strutinskaya

Творческое наследие Всеволода Эмильевича Мейерхольда подробно изучено, однако в изобилии текстов о нем заметен пробел: нет специальных исследований о работах его учеников в период, когда судьба еще не развела их по разным путям и они составляли более или менее компактную группу. Актеры, художники, театроведы, они старались держаться вместе и помогали друг другу в работе над спектаклями, писали статьи и даже книги о творчестве друг друга и оставили заметный след в истории театра. Не претендуя на полное осмысление темы, расскажу о некоторых сценических созданиях группы единомышленников.

Театр, организованный в Петрограде учениками и соратниками В. Э. Мейерхольда, просуществовал три сезона с 1921 по 1924 гг., сменил три площадки и три названия — Государственный Лиговский драматический театр, Государственный театр Новой драмы и театр Пролеткульта.

Основное внимание мы уделим вниманию Театру Новой драмы, но затронем и то, что ему предшествовало,

в том числе инициативы последователей Мейерхольда в театре Народной комедии (1919-1922) и Экспериментальном Эрмитажном театре (1919). Логика развития этого театрального проекта показательна для мироощущения художников той эпохи: сначала упоение свободой в стилистических исканиях, потом осознание того, что для успеха нужен еще и высокий профессиональный уровень; сначала восторг по поводу свершившейся революции, затем экспрессионистское отчаяние в условиях социально-политического террора.

* * *

Как возникло содружество и кто в него входил? Осенью 1913 г. Мейерхольд открывает Студию на Троицкой улице, в начале 1914 она перебирается на Бородинскую. В 1914 году начал выходить ее печатный орган, журнал «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто». Театровед Борис Алперс, в молодости участник и затем секретарь Студии на Бородинской и журнала, вспоминал:

Студия меньше всего была актерской школой. За единичным исключением она не дала театру сколько-нибудь

значительных актеров. Зато она создала целую режиссерскую школу. Из нее вышли ряд режиссеров, с успехом работавших и работающих сейчас в профессиональном театре: В. Н. Соловьев (один из руководителей студии по классу *commedia dell'arte*), А. Л. Грипич, С. Э. Радлов, В. И. Инкижинов, К. К. Тверской, Б. М. Бонди и др. (Алперс 1931: 122).

Владимир Соловьев – специалист по западноевропейской литературе и театру, режиссер, знаток творчества Ж. Б. Мольера, активный помощник Мейерхольда в освоении техники комедии дель арте, сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам», он до сих пор остается недооцененным режиссером и педагогом. Соловьев окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, где в первое десятилетие XX века возникают театральные кружки. Интерес студентов к театру развивали професора Ф. Ф. Зелинский, И. А. Шляпкин, Д. К. Петров, способствовало этому увлечению начатое в те годы издание итальянских интермедий, игранных при царском дворе в XVIII веке. Пришли в Студию еще энтузиасты из университетских кружков – Константин Вогак (филолог, один из инициаторов, наряду с Мейерхольдом и Соловьевым, журнала «Любовь к трем апельсинам»), Борис Мосолов, Сергей Радлов. Их круг расширился летом 1912 года, когда давний соратник Мейерхольда Борис Пронин организовал в Териоках, поселке под Петербургом, дачный театр, там в спектаклях Мейерхольда работали молодые художники Юрий Бонди и Александр Рыков, ассистировал помощник режиссера Константин Тверской. Осенью 1913 г. Бонди

приведет в Студию начинающего театрального художника Алексея Грипича, в то время студента Политехнического института. Алперс, Грипич, Радлов, Соловьев, Тверской разрабатывают сюжеты и способы постановки пантомимы.

С началом войны на фронт уходят Тверской, Грипич и Алперс. В 1916 году в Студии появляется сын друзей Мейерхольда, гимназист и начинающий художник Владимир Дмитриев, он ищет новые принципы оформления сцены по идеям мастера и позже занимается у него на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп), организованных в 1918 году; эти курсы дали театру еще несколько выдающихся сценографов – Лидию Мангуби, Елизавету Якунину и Моисея Левина, режиссера, актера и историка театра Константина Державина.

Рафинированная молодежь, филологи, историки театра, художники, режиссеры... Они готовили себя к созданию необычных сценических визуальных образов и переосмыслению сути театра. Но жизнь в первые послереволюционные годы сама заставила их искать новые законы театра: условия существования быстро менялись, корректировались планы, и от яркости художественных идей, масштаба таланта и профессионализма зависело в буквальном смысле выживание людей театра. Мечты художников левых направлений осуществились, но лишь отчасти и не так, как они ожидали. Они думали о новом зрителе и новом народном театре. И действительно, новый зритель пришел.

Такой аудитории дореволюционный



театр не знал. Но это был зритель «дикий» (по выражению С. Радлова), необразованный, неподготовленный к восприятию искусства и несклонный восторженно аплодировать новациям – крестьяне, выпнанные войной из деревень, демобилизованные и дезертировавшие солдаты и матросы, наводнившие послереволюционный город. Обездоленные и самоуверенные новые хозяева страны. Им был нужен язык образов простых, сильных и мгновенно бьющих в цель, увлекающий потоком эмоциональных впечатлений и не допускающий разночтений, и вслед за этим зрителем театр сдвинулся в сторону цирка и балагана решительнее, чем в проектах итальянских и русских футуристов.

* * *

Спектакли учеников и последователей Мейерхольда рождались от непосредственного чувства современности и желания отразить происходящие в стране перемены. Но они не всегда находили отклик у зрителя.

Мистерия-буфф В. Маяковского, поставленная Мейерхольдом и В. Соловьевым в оформлении К. Малевича осенью 1918 г. в Большом зале Петроградской консерватории, успеха не имела и прошла три раза.

Актеры Александринского театра, приглашенные Мейерхольдом, отказались участвовать в спектакле, пришлось вытягивать его силами молодых актеров, студийцев и артистов цирка. Александринский театр, хранитель традиций русского драматического искусства, после революции закрыл свои двери перед

новыми режиссерами и растерял крупных художников, там не было художественного лидера и четкой программы.

В начале 1919 г. при участии В. Мейерхольда открылся Экспериментальный Эрмитажный театр в Гербовом зале Зимнего дворца, его зрителями стали красноармейцы, рабочие и служащие, билеты распределялись бесплатно через профсоюзные организации. В репертуаре: поставленные В. Соловьевым *Лекарь поневоле* Мольера (им открылся театр 12 июня 1919), *Коварство и любовь* Шиллера и *Тартюф* Мольера, *Первый винокур* Л. Толстого (реж. и художник Юрий Анненков). Предполагались к постановке *Дон Хиль Тирсо де Малина* (художник А. Головин, реж. С. Радлов), *Чудо святого Антония* (реж. В. Соловьев), *Каин и Саломея* (реж. Вс. Мейерхольд) и *Скверный анекдот* Ф. Достоевского (реж. и художник Анненков).

Спектакли Эрмитажного театра иллюстрировали основные художественные векторы театрального процесса — от умеренного левого эстетизма театрального традиционализма до экстремальных экспериментов Юрия Анненкова, вдохновленного идеями футуриста Маринетти, в постановке *Первого винокура* привлекло соединение разных жанров, и главное, монтаж атракционов — эстрадных и цирковых номеров, перемешанных с драматическим текстом пьесы, своего рода народный мюзик-холл. Переделка текста пьесы Толстого о вреде пьянства в деревне стала одним из первых опытов осовременивания классики, а спектакль — первой попыткой «циркизации»

театра и создания абстрактной динамической декорации (полностью осуществить замысел не удалось в технически необорудованном для показа спектаклей Гербовом зале). Вскоре находки Анненкова используют в своих работах Радлов и молодые кинематографисты Сергей Эйзенштейн, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.

* * *



Fig. 1 *Maquette de la scène du Théâtre de la Comédie populaire*. 1920. Photo extraite de : *Istoriya sovetskogo teatra*, t. 1, Leningrad 1933: 199.

9 января 1920 г. открылся театр Народная комедия (перед тем два месяца он назывался Театр художественного дивертисмента) (Fig. 1), созданный Сергеем Радловым, воплотившим на практике многие эксперименты Студии Мейерхольда и идеи циркизации театра, опробованные Анненковым в *Первом винокуре*.

Идея создания народного театра совпала с запросами времени. Солидаризируясь с эстетическими взглядами Мейерхольда, Радлов полагал, что народный театр должен противостоять эстетике натуралистического театра, освободиться от мелочности в изображении жизни. Метод —

словесная импровизация актера на основе сценария. Радлов считал, что эстетический примитив формы станет основой для гармоничного сочетания в одном представлении драматических и цирковых артистов и позволит сосуществовать на сцене гротескной буффонаде, эксцентрике и фарсу.

В спектаклях Народной комедии сплелись приемы итальянской комедии масок, цирковые трюки, кинематографическая динамика и острота впечатлений от молниеносной смены разных по эмоциональному состоянию сцен. Участие воздушных гимнастов Сержа и Таурека, клоуна и акробата Дельвари, жонглера Токашимо, трансформатора Эрнани заставляло драматических артистов К. Гишмана, Л. Басаргину, М. Бриф, Б. Анненкова совершенствовать свое мастерство и не уступать цирковым в совместных сценах. Исполнители обрели четкость жестов, освоили искрометную быстроту диалогов. Среди актеров был и Константин Миклашевский — автор вышедшей в 1914 году знаменитой среди российских театралов книги *La commedia dell'arte или Театр итальянских комедиантов XVI-XVII столетий*; он поставил в театре Радлова *Путешествие Перришона* Э. М. Лабиша (худ. Е. Якунина).

Стилистику спектаклей во многом определяла сценография. Театр работал в Железном зале Народного дома в Александровском парке на Петроградской стороне, не предназначенном для устройства спектаклей. Сцены в нем не было, невысокий помост без кулис, портала и рампы вдавался в зрительный зал на шесть метров. Игровое пространство ограничили занавесом в складку со

скрытыми в ней проходами. Перестановки реквизита, поясняющие место действия, шли на глазах публики. Балкон над помостом, почти как в английском театре елизаветинской эпохи, задействовали в шекспировских пьесах и для многочисленных погонь и выступлений воздушных акробатов. Завеса цвета ярко-синего неба, закрывавшая арьер площадки, оставалась неизменным фоном для спектаклей и оттеняла локальные мажорные цвета костюмов.

Бурлеск спектаклей-импровизаций, в основе сценариев которых лежали лирико-комедийные или детективно-приключенческие сюжеты, мастерство актеров, ошеломляющая яркость и лаконичная выразительность декораций Валентины Ходасевич и Елизаветы Якуниной покоряли публику.

Театр быстро обзавелся своим зрителем, с восторгом принимавшим формально-изоциренный примитив спектаклей. Идеологических задач, подобных задачам мейерхольдовского спектакля-митинга в программе *Театрального Октября*, Радлов не ставил, его волновал чисто театральный эксперимент. Попытки социальной сатиры в спектаклях присутствовали. Но *Работягу Словотекова* Максима Горького сняли с репертуара волей партийного руководства Петрограда.



Fig. 2 V.M. Xodasevič. Esquisse de décor. *L'Enfant adopté*, mise en scène de Sergej Radlov, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM

Постановки Радлова *Дочь банкира*, *Султан и черт*, *Пленник*, *Приемыш* (Fig. 2), *Версальские благодетели* и *Виндзорские проказницы* (художник В. Ходасевич, Fig. 3, 4) и В. Соловьева *Проделки Смеральдины* (Fig. 5), *Господин де Пурсоньяк* и *Летающий лекар* (художник Е. Якунина) предназначались не только для низового зрителя. Художественный уровень импровизаций в духе комедии дель арте был высок, его ценили искушенные зрители Александр Блок, Михаил Кузмин, Максим Горький. Искрометная театральная игра, атмосфера всепобеждающей любви и ликования жизни наполняли спектакли Народной комедии. Если использовать терминологию Николая Евреинова, это была своего рода «театротерапия», лечившая души людей и позволявшая им забыть на время о серых, голодных и тревожных буднях эпохи военного коммунизма.



Fig. 3 V.M. Xodasevič. *Esquisse de décor. Une chambre chez Mrs Page, dans Les Joyeuses commères de Windsor de William Shakespeare, mise en scène de Sergej Radlov, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM im. A. A. Baxrušina.*

Однако скоро Радлову стало ясно, что перспектив у театра нет. Бесконечно изобретать новые сценарии и вводить в приключенческую канву современные реалии – этот путь вел в тупик. Да и с приходом НЭПа артисты цирка стали возвращаться в свои старые труппы. В феврале 1922 г. театр прекратил свое существование. Завершился блиставший изобретательностью художественный эксперимент, осуществленный лучшими молодыми силами театрального Петрограда. Подчеркивая его преемственность идеям Мейерхольда, художник А. Рыков писал, что этот театр воплотил «многое из того, что казалось столь нужным группе театральных мечтателей Студии и журнала доктора Дапертутто и представлялось «недостижимым в те далекие от нас времена» (Рыков 1922: 16).



Fig. 4 V.M. Xodasevič. *Esquisse de costume. Mrs Quickly, dans Les Joyeuses commères de Windsor de William Shakespeare, mise en scène de Sergej Radlov, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM im. A. A. Baxrušina.*

На пятом году революции с окончанием гражданской войны в жизни страны внятно обозначились иные проблемы, потребовавшие от театров другого эстетического ответа. Каждый из театральных творцов по своему откликнулся на перемены. Радлов уловил в воздухе эпохи горечь надвигающейся трагедии:

[...]театр от века и вовеки призван воплощать трагическую суть существования. Единственное искусство, владеющее одновременным бытием во времени и пространстве, театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира,

безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти (Рыков 1929: 93).

Он обратился к экспрессионистскому методу и в 1923 году поставил с художником В. Дмитриевым пьесу Э. Толлера *Эуген несчастный* в Академическом театре драмы (бывший Александринский, к тому моменту уже более лояльный к новым веяниям) и в Народном доме *Американские боги* Э. Синклера (1925). В Гос. академическом театре оперы и балета (ГАТОБ, бывш. Мариинский театр) он ставит, тоже с Дмитриевым, оперы *Дальний звон* Ф. Шрекера (1925) и *Борис Годунов* М. Мусоргского — один из самых сильных экспрессионистских спектаклей того времени (1928).



Fig. 5 E.P. Jakunina. Esquisse de costume. *Le Docteur*, dans *Les Facéties de Sméraldine*, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM im. A. A. Baxrušina.



* * *

Петроградский театральный отдел Наркомпроса искал возможности по созданию театров в рабочих районах города и приобщению массового зрителя к искусству, что вполне совпадало с потребностями молодых режиссеров, актеров и художников. Режиссер и художник Алексей Грипич и театровед Борис Алперс, воодушевленные опытом Радлова, загорелись идеей создать театр, способный привлечь внимание зрителей и претворить в театральных формах их мироощущение и те знания, которые они восприняли от Мейерхольда. Так возник Государственный Лиговский драматический театр (Лиговка — пролетарский и криминализированный район Петрограда вблизи Московского вокзала). В работу включились Владимир Соловьев, Константин Тверской и недавние выпускники Курсов Константин Державин и Владимир Дмитриев (получившие театральный опыт в работе с Мейерхольдом в Петрограде и Москве), художники Евгения Словцова, Лидия Мангуби, Сергей Приселков, Елизавета Якунина, Моисей Левин, композитор Александр Голубенцев.

В выпущенной перед открытием театра Программе устроители представляют его «не как явление эстетического порядка, а как фактор социальной жизни» (Б.п. 1921: 3). Но они не отказались от продолжения экспериментов с игровым пространством, пересмотра системы освещения, освобождения от рампы и кулис, перенесения действия за пределы сценической коробки и максимального приближение к

зрителям.

Разница с Народной комедией была в том, что труппа Лиговского театра состояла из молодых и неопытных актеров, им пришлось совершенствовать свои сценические навыки в ходе работы. Первый сезон показал потенциальные возможности нового коллектива: «Лиговский театр, интересный по своим новаторским стремлениям, и по их выявлению, находится в еще в периоде своей весны» (Носков 1922: 7).

Открытие театра 14 июля 1921 года приурочили к дню взятия Бастилии. Знаток французской литературы и театра Соловьев поставил *Взятие Бастилии* Ромена Роллана в оформлении Александра Рыкова и Лидии Мангуби (Fig. 6) с музыкой Александра Голубенцева. Обращение к сюжетам из истории французской революции характерно для послереволюционного времени.



Fig. 6 L.S. Mangubi. Esquisse de mise en scène pour *La Prise de la Bastille* de R. Rolland (mise en scène de V. N. Solov'ev). Petrograd, Théâtre du Nouveau Drame, 1921. SPBGMTMI.

В репертуаре были пьесы с революционным содержанием — *Овечий источник* Лопе де Вега, *Стенька Разин* В. Каменского, но театр отдал

дань и классическому наследию в русле театрального традиционализма. Для знакомства рабочего зрителя с русской и европейской драматургией выбрали поставленные Соловьевым с художником Сергеем Приселковым *Мещанин – дворянин* Мольера и *Севильский цирюльник* Бомарше и *Каменный гость*, *Сцены из рыцарских времен* А. Пушкина (реж. К. Державин, худ. В. Дмитриев), *Мятежник (Ученик дьявола)* Б. Шоу (реж. К. Тверской, худ. С. Приселков), *Наивный человек (Дикарь)* по Вольтеру и *Два брата* М. Лермонтова (Тверской, худ. С. Некрасов), *Фуэнте Овехуна* (А. Грипич, худ. Н. Яковлева), первая редакция спектакля *Смерть Тарелкина* А. Сухово-Кобылина (реж. А. Грипич, худ. Л. Вычегжанина).

Как и Радлов в Железном зале, начали с переустройства сцены. В первую очередь озоботились пространственной выразительностью, для этого перестроили сцену по образцу Студии на Бородинской: сняли рампу, увеличили и выдвинули просцениум с двумя возвышающимися по бокам площадками, широкая лесница со сцены в зал сблизила игровое пространство и зрителей. Освободиться от живописных декораций в первый сезон не решились, они оставались как фон, иллюстрирующий место действия. Наиболее удачно просцениум, лестницу и обе площадки, на которые установили пушки, использовал Соловьев в массовых сценах *Взятия Бастилии*. Радлов, ревниво следивший за работой в Лиговском театре своих коллег и учеников (в Курмасцепе у него учились актеры) не без иронии отозвался на премьеру в рецензии: «Автор постановки Вл. Н. Соловьев сумел в конце пьесы одержать



театральную победу над автором» (Радлов 1921: 1).

В работе над спектаклями первого сезона Грипич и Тверской использовали выразительные средства из предреволюционных режиссерских решений Мейерхольда.

Изысканное мастерство работ Соловьева и опора Грипича на режиссерские приемы Мейерхольда при работе над постановкой *Смерти Тарелкина* не принесли театру успеха, ни один спектакль не стал подлинным открытием сезона. Тому было несколько причин, главная — спешка в работе. Молодые актеры без сценического опыта не успевали вжиться в роль, почувствовать стилистику спектаклей, которые выпускались один за другим без достаточного количества репетиций на почти любительском уровне. И что не менее важно, отсутствовала связь с современностью, классические пьесы оставляли рабочего зрителя равнодушным. Лиговский театр так и не обрел своего лица и стиля.

Первый сезон подвел итог: необходимо менять направление поисков и создавать свои постановочные приемы, обрести свой сценический язык и темы.

* * *

Итак, все заново. В конце сезона Алперсу и Грипичу удалось получить в центре города на Моховой улице помещение бывшего комерческого Тенишевского училища, которое перед тем некоторое время занимал театр «Комедия», так в Петрограде появился Государственный театр Новой драмы. Название заимствовали у Мейерхольда, под этим именем выступало в 1903-1906 годах организованное режиссером

Товарищество новой драмы. Название говорило о намерении обратиться к новой драматургии, к современности.

Амфитеатр бывшей лекционной аудитории спускался к полукруглой площадке диаметром около 15 метров, напоминавшей орхестру античных театров, за ней просцениум и совсем узкие авансцена и сцена с нишей-раковиной для акустического отражения звука. Чуть меньше двух метров отделяло первый ряд амфитеатра от игрового пространства. Необычная структура зала способствовала изменению сценографии, затруднила использование живописной декорации и потребовала объемно-пространственных решений.

Репертуар театра Новой драмы говорил об изменении курса. Количество пьес в афише сократили вдвое, сроки работы над спектаклями увеличили, что сказалось на их художественном уровне. Первую премьеру сыграли 31 октября 1922 года. В постановке Соловьева прошла инсценировка Александры Бруштейн по роману Анатоля Франса *Восстание ангелов* в сценографии Якуниной и с музыкальным оформлением Голубенцева. Меньше чем через месяц Грипич выпустил вторую редакцию *Смерти Тарелкина* А. Сухово-Кобылина. Оба спектакля привлекли внимание публики и критики.

Чтобы понять, чем заинтересовал зрителей Театр Новой драмы, надо оценить социальный контекст времени. Казалось бы, жизнь входила в относительно нормальное русло, закончилась гражданская война. Петроград ожил благодаря НЭПу (Новая экономическая политика),

открылись магазины, кафе, с меньшими перебоями ходил транспорт. И все же только год прошел с подавления Кронштадского восстания, смерти Блока и казни Николая Гумилева. Духовная атмосфера города не была ни светлой, ни радостной, иллюзии о долгожданной свободе, дарованной революцией, обратились в прах. И это эмоциональная мелодия обрела визуальные формы в спектаклях театра, где центральной станет тема трагического одиночества человека. Драматургический материал воплощался в экспрессионистской лексике.

Экспрессионизм, так мощно прозвучавший в искусстве Германии, проявился с неменьшей силой в русском искусстве. Мне кажется, неверно расценивать его только как стилевое направление, хотя он и имеет свои яркие формальные признаки, скорее, это творческий метод, чем и объясняется столь обширная палитра выразительных средств, используемых экспрессионистами в театре и кино. Именно этот метод стал основным при создании спектаклей Театра Новой драмы.

Новая редакция *Смерти Тарелкина* (премьера 21 ноября 1922), одной из самых загадочных пьес русского репертуара, получила неожиданно резкое и нетрадиционное прочтение, в ней определились формы политической сатиры. Реалии быта и нравов России 1860-х годов отошли на дальний план. Грипич сосредоточился на разоблачении полицейского аппарата, как средства подавления человеческой личности. Тема власти, позволяющей себе уничтожать своих граждан, держать их в страхе и трепете,

калечить духовно и физически, в 1920-е годы окажется востребованной. Театр Новой драмы одним из первых обратился к проблеме самоценности личности, позже эта тема воплотится на разном материале от драмы до сатиры. В «комедии-шутке» Сухово-Кобылина нет положительного героя. Главное в ней не кто одержит вверх — Тарелкин или Варравин, а демонстрация безжалостного механизма государственной машины, направленной на уничтожение человеческой личности. Грипич трактовал пьесу как трагический фарс. Несмотря на буффоную смелость сцен с Брандахлыстовой и обжорством Расплюева, спектакль производил сильное драматическое впечатление. Все выразительные средства спектакля направлены на создание жуткого образа репрессивной машины и антигуманистической атмосферы, ею порожденной.

Грипич, художник Моисей Левин и исполнители использовали обостренную эмоциональность экспрессионистских приемов: напряженный ритм в построении сцен, гротесковую выразительность пластики, эксцентризму.

Покосившиеся, изломанные станки, кривые, узкие лесенки-переходы, неожиданные углы и профили, тревожное освещение, рассекавшее площадку на ряд отдельных планировочных мест, — писал К. Тверской, — все это чрезвычайно удачно выявляло нарочито стуженную психологическую атмосферу сценического действия Сухово-Кобылинской комедии (Тверской 1927: 12).

Трагическая тема спектакля читалась в сценографии Левина, создавшего



визуальный мир жуткого «морока этой игры в смерть» (Мовшенсон 1922: 5). Казалось, что людские страсти, уродливые, исковерканные, деформировали среду обитания. Нормальная человеческая личность в таком искореженном пространстве существовать не могла, ее гибель неминуема.

Оформление *Смерти Тарелкина* вызвало резонанс в театральной среде. Левин признан одним из ведущих сценографов города. Позже он скажет о задачах, которые ставил перед собой в оформлении спектакля: «Восприятие театрального зала прежде всего зрительное, и если зритель не примет изображенный художником мир, он может не принять и пьесу. Функции организатора спектакля в целом должен нести на себе художник. Именно он создает видимый мир явлений» (Цит. по: Коморовская: Ф. 137. Ед. хр. 12. Л. 4). В этих словах реформа отношений сценографа и театра, начатая на рубеже XIX-XX вв., сформулирована как свершившийся факт.

Следующий спектакль *Необыкновенные приключения Э.Т.А. Гофмана* (по сюжету Вашингтона Ирвинга, премьера 7 декабря 1922) поставил Константин Державин с художником Владимиром Дмитриевым.

Оба окончили Курмасцеп. Державин успел поработать в Москве секретарем театрального отдела Наркомпроса, который возглавлял Мейерхольд, по возвращении в Петроград в 1921 выступал как актер в театре Народная комедия Радлова, в том же году перешел в труппу Государственного Лиговского театра. Дмитриев помимо занятий в Студии на Бородинской

оформил несколько спектаклей Мейерхольда, среди них знаменитые *Зори Э. Верхарна* в Москве в театре РСФСР Первом (1920).

История создания *Необыкновенные приключения Э.Т.А. Гофмана* такова. Юный приятель Дмитриева и Державина Юрий Слонимский, принимавший участие вместе с Дмитриевым и Георгием Баланчивадзе (Джордж Баланчин) в создании труппы «Молодой балет» (позже он стал крупным критиком и историком балета), нашел у букиниста номер журнала с новеллой Вашингтона Ирвинга и познакомил с ней друзей. Сцены революционного Парижа, переданные писателем ступенными красками, вызвали ассоциации с жизнью Петрограда в годы революции. Инсценировку создали сообща, хотя на афише стояла только фамилия Державина.

Человек, революция, террор, большой столичный город, любовь и страсть, роковые повороты судьбы, театр – все это было знакомо молодым постановщикам, составляло их повседневную жизнь. Параллели и ассоциации напрашивались сами собой. Спектакль ставился не о французской революции, а о революции как таковой и о человеке, живущем в революционную эпоху. В нем нашла воплощение основная идея экспрессионизма – роковое противостояние человека миру и судьбе. Спектакль повествовал о несвободе личности – творческой, духовной, физической. Основная нагрузка в решении этой темы легла на художника. Здесь экспрессионистское мироощущение Дмитриева обретет конкретные формы, которые в

следующих его работах четко выкристаллизуются.

В предпремьерном интервью Державин подчеркивал, что инсценировка подчинялась «композиционному закону контраста. Действующие лица — исторические персонажи и маски гофмановских новелл [...]. Рядом с Гофманом в пьесе действуют Дантон и Робеспьер» (Б.п. 1922: 1). На психологически достоверные образы молодым актерам еще не хватало мастерства, по режиссерскому решению они должны были создавать условные образы-схемы экспрессионистской драматургии, «силуэты театральных фигур» (*ibidem*), что спасло спектакль и заставило рецензента назвать труппу театра «ансамблевой». Спектакль вызвал интерес зрителей. Подробный разбор дал один из ведущих критиков Петрограда Эдуард Старк:

На небольшой сцене [...] творится очень большое дело, которое если не заглухнет, принесет роскошные плоды для будущей театральной культуры. [...] Разбираясь во всем этом «необыкновенном приключении», я должен прежде всего отметить работу художника Дмитриева, хотя делаю это неохотно, ибо я не желал бы доминирования художника над актером, живописной стороны над исполнением (1922: 4).

Признание важное для понимания позиции старшего поколения критиков, с предубеждением относившихся к работам режиссера и художника и оценивавших их как прямую угрозу актерскому искусству. Старк понимал, что мощная экспрессия сценографии Дмитриева частично взяла на себя драматические, режиссерские и даже отчасти исполнительские функции и

несла мощное эмоциональное начало.

Небольшие фоновые живописные полотна сочетались с минимумом реквизита и мебели. Цветовое решение подчинялось ритму драматического действия, каждое колоритное пятно отыгрывалось в сцене либо связывало ее со следующей картиной (Старк не преминул отметить: «Каждый декоративный намек на своем месте»). Красный цвет появлялся сначала отдельными бликами, затем красные тона заполняли сцену, ступала от картины к картине, предвещая гибель героев.

Дмитриев использовал в спектакле все возможности световой экспрессии, искусно вводил контрастное освещение. Цветовой драматизм усиливался световой партитурой спектакля, помогал исполнителям в создании эмоционального настроения точно выверенной игрой света на разных планах. Старк оценил возможности света менять облик актера, выявить или затушевать фигуру исполнителя. Подытоживая свои впечатления от спектакля, он подчеркнул, что работа Державина и Дмитриева «заставляет смотреть на театр Новой драмы, как на такую лабораторию, которая способна создать совершенно новые формы оформления сценического зрелища, [...] уголок, в котором бьется мятежный, неустанный дух» (Старк 1922: 4).

Экспрессионистскую линию продолжили постановки пьесы Августа Стриндберга *Винновны — невинновны* (режиссер К. Тверской, художник В. Дмитриев, премьера 2 февраля 1923) и *Падение Елены Лей* (режиссер А. Гриппич, художник М. Левин, премьера 12 апреля 1923. Fig. 7, 8) Адриана

Пиотровского – известного петроградского театрального деятеля, переводчика, филолога, критика, драматурга.

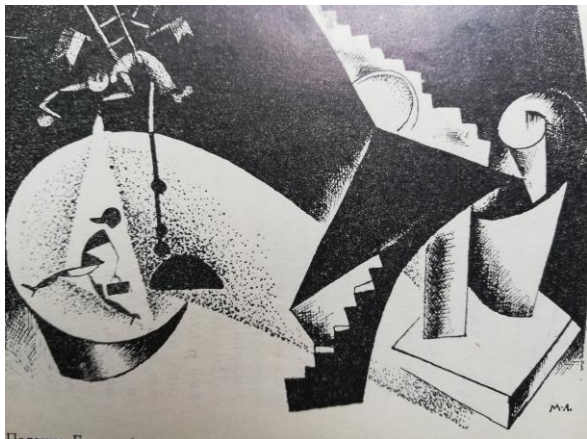


Fig. 7 M.Z. Levin. Esquisse de mise en scène pour *La Chute d'Elena Lej* d'A.Piotrovskij (mise en scène d'A. L. Gripič). Petrograd, Théâtre du Nouveau Drame, 1923.

Photo extraite de : K. K. Tverskoj. *M. Z. Levin, Pjat' let raboty v teatre 1922 – 1927*, Leningrad 1927: 7.



Fig. 8 M. Z. Levin. Esquisse de costume. *La sage-femme*, dans *La Chute d'Elena Lej*, Théâtre du Nouveau Drame, 1923. GCTM im. A. A. Baxrušina.

Константин Тверской летом 1912 г. участвовал в Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов в летнем театре в Териоках, где Мейерхольд поставил большую часть спектаклей, самым резонансным среди них был *Виновны – невиновны*. Своей новой постановкой пьесы Стриндберга Тверской подчеркнул преемственность между спектаклями. На главную роль Мориса он пригласил А. Мгеброва, создавшего этот образ в териокском спектакле. Ему также хотелось добиться схожести в сценографии.

Анализируя спектакль в Териоках 1912 года, исследователь творчества Мейерхольда К. Рудницкий показал, как с помощью художника Юрия Бонди режиссер создавал экспрессионистскую лексику. Решение Бонди строилось на постепенном вытеснении в деталях сценографии и костюмов черного цвета желтым, трактовавшимся как символ измены и предательства героя. Дмитриев дал свой вариант: исключил черный цвет на сцене, заменив его синим. Оформление каждого акта строилось на резком ракурсном изображении места действия. Грипич так описал решение одной из сцен спектакля:

Кафе на крыше дома. Небольшая треугольная площадка с наклоном на зрителя ограничивалась стенкой грязного цвета с застекленной дверью. За дверью появлялись силуэты посетителей кафе. На площадке, огороженной по краю барьером, стояли два-три столика. За барьером открывался вид сверху на вечерний Париж. Но что это был за изумительный город, манящий крышами домов, колокольнями, подсвеченными снизу уличными фонарями! Как великолепно и как просто достигалось это впечатление (Грипич : *Машинопись*, 140-141).

От сцены к сцене Дмитриев сгустил колорит, усиленный светом цвет в декорациях становился все более драматически напряженным. Например, сцена на набережной Сены: фрагмент моста с выступающей из-под него кормой баржи, мглистый, промозглый пейзаж. Резкий ракурс обострял зрительское впечатление, усиливал перспективу и вносил ощущение тревоги, дисгармонии.

Париж Дмитриева то соединял героев, то разводил их. Пространство от сцены к сцене принимало более экспрессивные ракурсы, резкие линии обрывались, создавали рваный синкопированный ритм, визуально вычерчивали «график» эмоционального состояния Мориса и Генриетты.

Исполнение не достигло силы эмоционального воздействия, заложенной в сценографии Дмитриева. Участие Мгеброва не спасло положение. Как и в других случаях, рецензенты видели причину неудачи в неопытности молодых исполнителей. Но спектакль имел зрительский успех. Пьеса апологета экспрессионизма Адриана Пиотровского *Падение Елены Лей* в Театре Новой драмы шла с аншлагами до конца сезона. Поставили ее Грипич и Моисей Левин. Гротескное действие в некоем условном капиталистическом государстве завязано на классовом противоборстве и отказе рабочих плодить себе подобных, осложненном любовью вождя рабочих к рыжей красавице. Конечно, в пьесе присутствовали картины морального разложения власти имущих, вызывавших живую зрительскую реакцию. «Я должен был провести актеров — одних по линии драматической экспрессии, других —

по линии сатирического гротеска и эксцентрики. И все это сочеталось в единстве экспрессионистского спектакля» (Грипич : Машинопись, 152), — вспоминал режиссер.

Художник Левин объединил 26 картин пьесы (завод, сенат, ресторан, улица и т.д.) в общей абстрактной установке:

Здесь декорация, не преследуя никаких решительно иллюстративных задач, имела в виду единственно создание сценической площадки, удобной для разворачивания на ней действия пьесы и усиливающей динамику всего спектакля, — писал К. Тверской в своей небольшой книге о Левине. — Художник в основной установке использует ряд изысканных конструктивных форм, находчиво увязывая своеобразный спиралеобразный станок — «трек» со сложной системой площадок и лестниц, образующих высокую — до потолка сцены башню. [...] Сюда необходимо прибавить еще широкое использование люков, расположенных на первом плане, и потолка сцены, который непосредственно соединяется с башней. Таким образом художник создает громадное разнообразие и богатство планировочных мест, разрешая сценическую площадку по ее вертикали [...] Конструкция позволила использовать рационально и с максимальной экономией каждого отдельного актера и статиста — участника общих сцен, дала возможность чрезвычайно разнообразного расположения исполнительских групп и усилила внешнюю динамику сценического действия до возможного предела (Тверской 1927: 20-21).

Сценография Левина в *Падении Елены Лей* представляла собой исключительный по эмоциональной силе образец экспрессионистской трехмерной абстракции. Конструкция рационально использовала небольшое пространство сцены, но ее визуальный



облик далек от рационализма. Наоборот, она состояла из спиралеобразных, конусообразных и винтовых форм, ассиметричных и закругленных диагонально в разных направлениях, и представляла собой как бы мгновенный срез остановленного на лету вихря. Установка была откровенно эмоциональна, более того, представляла собой парадокс: конструкцию эмоций.

Эскизы костюмов и гримов Левина остро гротескны. Головы промышленников и миллионеров уродливо деформированы, силуэты фигур искажались толщинками и накладками. Женские костюмы поражали зрителей открытостью на грани допустимого моралью. Смех в зале вызывал буффонно-фарсовый костюм Акушерки, ее желтая огромная шляпа, поля которой закрывали плечи, с тульей величиной с ведро и «архистраусовым» пером, ниспадавшем до талии. Зеленое обтягивающее платье подчеркивало ее необыкновенную беременность, как будто она вынашивала слоненка.

А. Мовшенсон в рецензии на спектакль отмечал:

сцены уродливого гротеска типа кошмаров Гойи уступали место фантастике, но фантастике не слащавой, а приближенной к вымыслам Босха (костюм акушерки), здоровой и сильной. То что дал Левин в своих постановках за последний год, по праву ставит его в ряд лучших русских декораторов, тех декораторов, которые работают для актера, и для зрителя, разнообразя возможности первого и создавая атмосферу для восприятия спектакля вторым (1923: 26).

Левин показал себя как художника с режиссерским мышлением. Его усилиями громоздкая пьеса Пиотровского зажила на сцене по законам экспрессионистского спектакля. Установка Левина помогла Грипичу. Абстрактная среда обитания героев пьесы — политиков, промышленников, рабочих, вождей и рыжей красавицы Елены Лей, фантастическая для петроградских зрителей того времени, работала на успех пьесы. Если бы обстановка сцены была жизненно достоверной, то ни пьеса, ни спектакль не выдержали бы подобного испытания.

Спектакль стал событием сезона. Зрители штурмовали театр. Критика писала хвалебные рецензии. Театр Новой драмы признали единственным местом на театральной карте города, где творится новое искусство.

Но несмотря на поддержку прессы и финансовый успех, коллектив лишили государственных дотаций и вскоре закрыли, о причинах этого решения известно несколько версий, обсуждать их здесь не будем, как бы то ни было, помещение передали Театру юных зрителей.

Алперс, Грипич и часть труппы вошли в структуру театра Пролеткульта, с договоренностью работать автономно от его основного состава, причем тут произошла некая странная рокировка: существовавший на тот момент театр Пролеткульта переименовали в новом сезоне в Театральные мастерские Пролеткульта, а имя Театр Пролеткульта передали труппе бывшего театра Новой драмы. Условия позволяли совместить два театральных организма: в главном зале работали Театральные мастерские, а Театр

Пролеткульта давал представления в располагавшемся в этом же здании кинозале. Таким образом театр Новой драмы обрел свою третью реинкарнацию.

Сезон открыли 12 января 1924 г. премьерой *Наследство Гарланда* (пьеса В. Плетнева по сценарию С. Эйзенштейна) в постановке Грипича и оформлении Словцовой.

Невысоких драматургических достоинств агитационно-политическая пьеса оказалась эмоционально чужда постановщикам и исполнителям. Спектакль поставили в жанре детектива, благо сюжет позволял. Выбор и качество пьесы вызвали нарекания, но критике пришлось по вкусу изобретательность режиссера. Один из трюков заставлял ахнуть зрителей: вырываясь от преследователей, героиня падала с трехметровой высоты спиной вниз, зрительный зал замирал, но в тот же миг ее ловили на натянутый холст, «все рассчитано было по секундам» (вспоминал Грипич), и таких трюков в спектакле было много.

Экспрессионистское мироощущение учеников Мейерхольда подтвердила постановка драмы Э. Толлера *Человек-масса* (23 марта 1924 г.), выбранная Грипичем для второй (и последней) премьеры сезона, включавшая кроме прямого действия несколько кошмарных сновидений главной героини.

Художник Яков Гуминер (на афише стояло анонимное «Конструкция и костюмы ИЗО Пролеткульта») в конструктивистском решении совместил площадки на разных уровнях, трубы, лестницы, а заодно и виселицы, под которыми стояли

приговоренные. В видениях не только вешали, но и расстреливали под сумасшедший смех, блуждали в темноте со свечами, а кончалось все пантомимой...

Режиссер и актеры чувствовали себя в знакомой стихии. Гротескная пластика сновидений держала зрительный зал в эмоциональном напряжении.

На этой экстатической ноте театр Новой драмы закончил сезон 1924 года и свое существование.

Грипич, Алперс и ведущие актеры труппы по приглашению Мейерхольда переезжают в Москву для работы в театре имени Революции.

Ученики и молодые сотрудники Мейерхольда прошли в 1918-1923 годах путь профессионального взросления, по-своему осмыслив все, что восприняли из творческого общения с Мастером.

Bibliographie

- Алперс, Борис, *Театр социальной маски*. ГИХЛ, Москва-Ленинград 1931. С.122.
- Б.п. «Необыкновенные приключения Э.Т.А. Гофмана» (беседа с К. Державиным). «Жизнь искусства». 1922. № 48. С. 1.
- Б.п. Производственная программа Государственного Лиговского драматического театр. «Жизнь искусства». 1921. № 809. 20 сент. С.3.
- Грипич, Алексей, *По следам жизни*. Архив Е. Струтинской. Машинопись. С.140-141.
- Коморовская, Надежда, *Воспоминания о М.З. Левине*. Маш. Копия. СПбГМТМИ. Ф. 137. Ед. хр. 12. Л. 4.
- Мовшенсон, Александр, *Падение Елены Лей*. «Жизнь искусства». 1923. № 14. 6 апр. С. 26.

- Мовшенсон, Александр, *Театр Новой драмы. Смерть Тарелкина*. «Жизнь искусства». Пг. 1922. № 47. 28 нояб. С.5.
- Носков Н. *Драматические театры в Петербурге*. «Жизнь искусства». 1922. № 1 (824). 2 янв. С. 7.
- Радлов, Сергей *Взятие Бастилии (Лиговский районный театр)*. «Жизнь искусства». 1921. № 792 – 797. 2 – 7 авг. С.1.
- Радлов, Сергей. «Электрификация театра» *Сергей Радлов. Десять лет в театре*. Прибой, Ленинград 1929. С. 93. Впервые опубли. в сб. «Зеленая птичка», Петроград 1922, вып.1.
- Рыков, Антон, «Народная комедия» *Зеленая птичка*. Вып. 1. Сб. статей / П. р. Я.Н. Блоха, А.А. Гвоздева и М.А. Кузмина. Петрополис. Петроград 1922. С. 16 .
- Старк, Эдуард, *Необыкновенные приключения в театре*. «Жизнь искусства». 1922. № 50. 19 дек. С. 4.
- Тверской, Константин, М.З. Левин. *Пять лет работы в театре 1922 – 1927*. Academia. Ленинград 1927.