

**ОТНОШЕНИЕ** к экспериментальным театрам 1920-х — начала 1930-х годов было неоднозначным: восторг переплетался с насмешливой критикой, а живой интерес мог соседствовать с полным отторжением. Илья Ильф и Евгений Петров в своём романе "Двенадцать стульев" иронически прошли по концептуальному спектаклю "Женитьба", где актёры делали салты и пели сатирические куплеты про Чемберлена. Современники узнавали в этом описании постановки Всеволода Мейерхольда с его биомеханикой, конструктивистскими декорациями и слиянием театрального действия со спортом. То было время дискуссий, а потому новаторские прочтения активно обсуждались с трибуны.

В арт-центре "Зотов", что расположен в здании бывшего хлебозавода имени Василия Зотова, сейчас проходит выставка "От утопии к театру", посвящённая Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. 150 лет со дня рождения! Это — весомый повод, чтобы

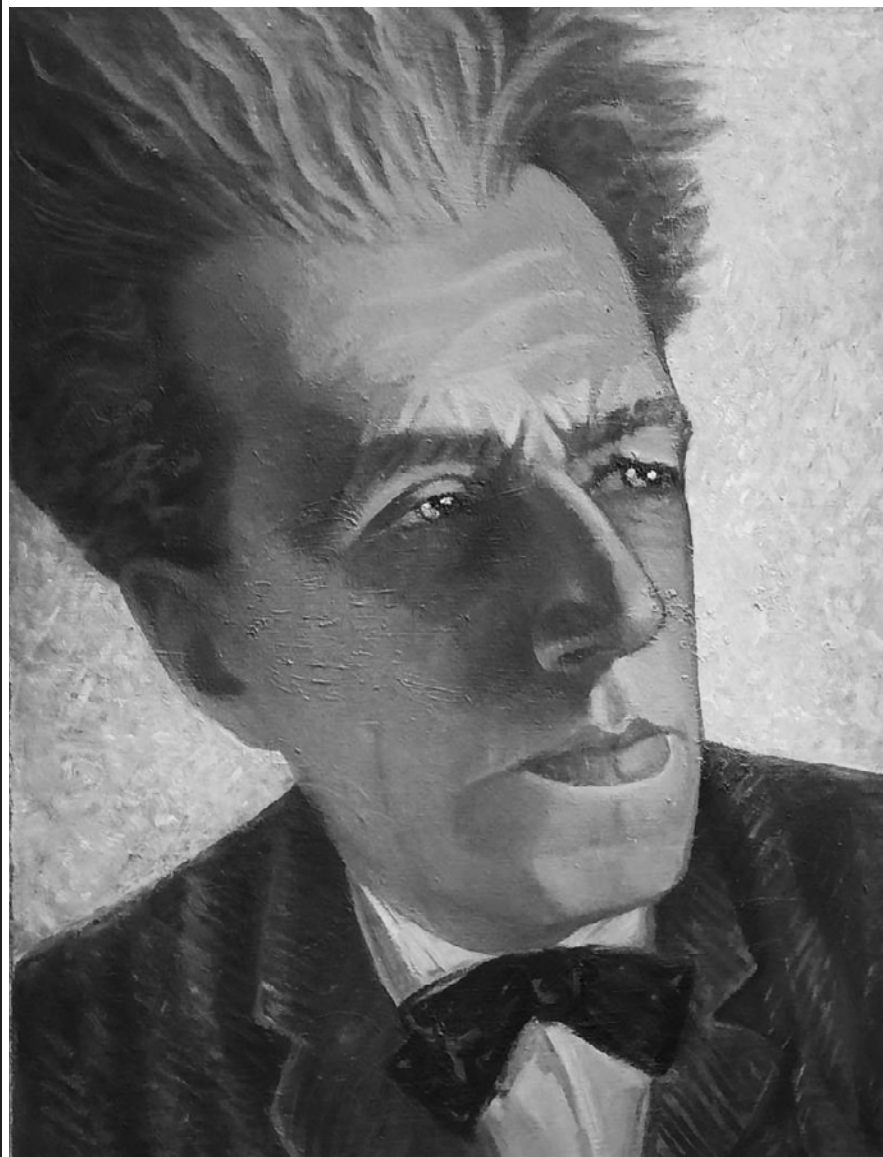
нённое лицо, сильные черты, очерченный рот — мастер узнаваем. Его считали красивым и уродливым одновременно, слишком уж примечательный имел он внешний вид. Он был диктатором стиля и проводником идей.

Экспозиция посвящена пяти знаковым спектаклям, оставившим след в истории культуры. Повествование о творческих вехах предваряется кратким экскурсом в биомеханику — основу сценической ди-

Знать свои физические возможности, развивать их, тренироваться — вот что надо. Телесное переживание и — проживание куда как важнее рефлексий. Мэтр утверждал, что биомеханика, пришедшая напрямую из физиологии, раскрепощает, высвобождает эмоции. Простые этюды — "Стрельба из лука", "Игра с камнем", "Удар кинжалом" — учили рефлексорной точности и заодно экономии выразительных средств.

# ДИКТАТОР СТИЛЯ

Центр «Зотов» чествует  
Всеволода Мейерхольда



«Портрет В.Э. Мейерхольда». Художник Алиса Порет. 1936 г.

поговорить о его теориях и практиках, о грёзах и триумфах.

Нас встречает портрет, написанный в 1936 году художницей Алисой Порет — ученицей Кузмы Петрова-Водкина. Удли-

намики, изобретённую Мейерхольдом. Он полагал, что актёр должен не прочувствовать своего героя, как требовал Константин Станиславский, а встроить своё тело в некую заданную форму.

В 1920-х бытовал культ машин, и считалось, что идеальный человек — тоже агрегат с набором функций. Мейерхольд применял это на практике: актёр становился винтиком единого механизма. Но вместе с тем режиссёр писал в одной из своих публикаций: "Тренаж! Тренаж! Тренаж! Но если только такой тренаж, который упражняет одно тело, а не голову, то — благодать покорно! Мне не нужны актёры, умеющие двигаться, но лишённые мыслей".

Знаменитый артист Игорь Ильинский, работавший в труппе Мейерхольда, вспоминал: "Все эти упражнения приучали актёров и учеников к полному пластическому расчёту, к глазомеру, к целесообразным и координированным по отношению к партнёру движениям и ряду приёмов, которые при различных варьированиях помогали актёру в будущих постановках более свободно и выразительно двигаться в сценическом пространстве". К слову, Ильинский до самой старости слыл невероятно пластичным, хотя имел лишний вес. Дрессура в мейерхольдовском театре давала о себе знать!

Итак, перед нами афиша "Великодушного рогоносца" (1922 г.) по пьесе бельгийца Фернана Кромелинка. Этот фарс пользовался успехом во всех странах Европы, и Советская Россия не являлась исключением. В оригинале тот рогоносец был великолепным ("Le sosie magnifique"), в русском переводе сменили название. Сюжет — фразировка. Поэт Брюно мучится бессмысленной ревностью к своей жене Стелле, которая и не думает ему изменять. В результате женщина, уставшая от маразмов своего благоверного, сбегает с волопасом Луи. Поэта сыграл Игорь Ильинский, Стеллу — Мария Бабанова, также будущая звезда.

Декорации создала Любовь Попова — одна из амазонок русского авангарда. Конструкция представляла собой нечто фантастическое: тут были и крылья мельницы, и разноцветные колёса, и пересечённые балки. На выставке можно увидеть эскиз Поповой и целый ряд фотографий. Кроме того, представлены реконструированные костюмы, напоминающие рабочую одежду. В те годы часто писалось о прозодежде как об основе гардероба, причём не только повседневного, но и театрально-художественного. В этом прослеживалась и условность, и конкретность одновременно. С одной стороны актёры приравнивались к пролетариям, а с другой — они были не

скованы теми образами, каковые "навязывались" сценическим описанием.

В своём выступлении на диспуте 15 мая 1922 года Мейерхольд заявил: "Некоторые правильно отметили, что "Великодушным рогоносцем" определилась какая-то новая грань в театре. Мы хотели этого, но ждали мы бури, а вышло так: наше новое слово восторженно принято широкой массой". В действительности приключения рогоносца и его супруги понравились не всем — так, Михаил Булгаков, известный своей приверженностью к традиционным формам, дал отрицательную оценку. Эра дискуссий и ярких высказываний!

Вскоре Мейерхольд замаяхнулся на классику, его привлекла пьеса Александра Сухово-Кобылина "Смерть Тарелкина". Эта вещь изначально странна и фантастична, а режиссёр усилил эти её качества. Костюмы делала подруга Любови Поповой — дизайнер и художница Варвара Степанова, ей-то и принадлежала сама идея прозодежды для сцены. Разумеется, ни о каких фраках да кринолинах речи не шло: персонажи были облачены в широкие руби, не стесняющие движений.

Затем — пьеса Александра Островского "Лес", поставленная Мейерхольдом в 1924 году. Произошло даже не осмысление, а перекомпоновка всех актов: автор задействовал так называемый параллельный монтаж, при котором в разных концах сцены одновременно происходили два разных действия. Все герои были чётко разделены на два лагеря, где "маска" определяла социальную-классовую сущность.

Мейерхольд опирался не только на футуристическую составляющую: в его спектаклях прослеживалась страсть к площадному театру и комедии дель арте. "Лес" также произвёл фурор наполеном со скандалом. Говорили о современном прочтении, ломающем стереотипы, но и бранили за излишнюю смелость, граничащую с хамством по отношению к наследию Островского. Во вступительном слове перед юбилейным спектаклем 19 января 1934 года Мейерхольд скажет: "Когда мы поставили "Лес", старые театральные деятели нападали на нас за то, что мы осмелились переработать крупное произведение прошлого. В этих нападках была доля справедливости: после "Леса" многие из наших последователей стали так перерабатывать классические пьесы, что из них выпадало основное, делавшее их классическими. Но мы этой ошибке не сделали. Оставив на месте основные корни произведения, мы усилили их выражение". Среди экспонатов — фотографии, эскизы и макет сценической установки.

Пьеса французского драматурга Марселя Мартине "Ночь" сейчас плотно забыта, но в начале 1920-х её ставили широко и активно. Мейерхольд взял за основу текст французца, сделав из этой пафистической пьесы о Первой мировой войне агитационное зрелище "Земля дыбом" (1923 г.) Изначальный материал оказался слабым, а композиция провисающей. Режиссёр говорил: "Сделаны купюры в длиннейших монологах и выброшены малозначительные сцены. В порядке последовательного вычеркивания оставлен только лексический материал прямого действия. Отдельные места переработаны частью для придания им большей ясности и простоты... приближённой к пониманию аудитории".

Для "Земли дыбом" декорации создавала всё та же Любовь Попова, и на выставке имеется макет сцены — головокругитель-

ное сооружение, напоминающее подвешенный кран. Конструктивистское оформление вообще никогда не было связано с действием: спектакль о войне, тогда как вся сценография — это железные балки, пересекающиеся в пространстве. Однако всё это усиливало ощущение от производимых актов. Мейерхольд отмечал: "В вещественном оформлении спектакля конструктивист (Л.С. Попова) задается целью центром внимания для зрителей, которые придут на спектакль, сделать агитационную часть представления... Никаких декоративных украшений, никакой театральности. Пьеса развёртывается в тесном сплетении с тем, чем насыщена современность: достижениями техники".

Рядом афиши с западной аббревиатурой "Д. Е.", которая расшифровывалась как "Даешь Европу!" (1924 г.), — штука по тексту Ильи Эренбурга. Спектакль рассказывал о тотальном крахе континента. В те годы была популярна концепция заката Европы, её гибели как цивилизационного проекта. Эренбург создал довольно популярную вещь, но силами театра Мейерхольда она превратилась в феерическое действо. Обращает на себя внимание фотография Валентина Парноха (кстати, родоначальника русского джаза), который сыграл в этом спектакле. Невероятно подвижный и гибкий, он буквально закручен в дикий спираль. Очередное чудо биомеханики! Кроме того, Мейерхольд применил в "Д. Е." очередную новацию. В беседе с коллективом театра 7 апреля 1924 года он, в частности, отметил: "В данной пьесе мы поручили исполнение нескольких ролей одному актёру не потому, что у нас меньше актёров, чем ролей в пьесе, а потому, что в данной постановке принцип трансформации — наше задание. До нас трансформация использовалась очень мало. Мы впервые вводим её в столь большой дозировке. Обычно режиссёр, прибегая к трансформации как средству уменьшения числа исполнителей, скрывал факт трансформации от публики. Мы же, наоборот, объявляем об этом публике афишей, заранее призываем её смотреть на искусство актёра мастерски перевоплощаться". И снова была полемическая пресса с хвалебными или, напротив, колко-раздражительными отзывами.

**ПОМИМО БЕСЕД** о театральных постановках, на выставке много информации о взаимоотношениях режиссёра с всеисильным Анатолием Луначарским, поощрявшим любые эксперименты. Имеются работы конструктивистов. А тут — фотография жены Всеволода Мейерхольда актрисы Зинаиды Райх. Эффектная дама эпохи ар-деко: светящиеся глаза и сочная помада. Первым её мужем был, как известно, Сергей Есенин. После развода с ним Райх оставила двоих детей бабушке в Орле и поступила в Государственные экспериментальные театральные мастерские, при первой же встрече сразив Мейерхольда своей красотой, напористостью и талантом.

Экспозиция увлекательна и насыщена. Это — воспоминание о том, что XX век был поистине "русским веком". Мейерхольдова биомеханика, равно как система Станиславского, вошла во все актёрские школы мира. Русское нельзя запретить — оно вечно.

Галина ИВАНКИНА

# ЛЕОНОВ

Летописец  
новой жизни

Мы продолжаем презентацию проекта "Светочи", размещённого на сайте zavtra.ru. Проект посвящён выдающимся деятелям отечественной науки, искусства и культуры, связанным с газетой "Завтра".

**ИМЯ ЛЕОНИДА** Максимовича Леонова (19 (31) мая 1899 г. — 8 августа 1994 г.) стоит в ряду бесспорных классиков отечественной литературы XX века. И дело здесь, конечно, не в том, что свой творческий путь он начал ещё при Николае II, а если не то, то многочисленные в последнем романе "Пирамида" поставил уже в эпоху ельцинских "рыночных реформ", заодно отметившись публикациями в нашей газете, тогда ещё носившей имя "День". Известная фраза о том, что "в России нужно жить долго" имеет не только явное логическое ударение на слове "долго", но и скрытое, глубинное — на слове "жить". Не коптить с рождения до старости небо, но жить всевозможно — и словом, и делом, — реализую полную собственного бытия. Так, чтобы оно не просто длилось и после физической кончины человека, но передавалось как непреодолимая ценность из поколения в поколение своего рода.

Леонид Леонов во всех сложнейших и кровавых перипетиях исторически недолгой (1914–1991) XX века — века войн и революций — подчёркивал и утверждал то, что, несмотря и вопреки всем расколам и новациям (но и благодаря им), оставалось постоянным и неизменным в самом способе русского бытия, связующего воедино, оживляющего и наполняющего смыслами все природные и человеческие стихии. Его романы "Дорога на Океан" (1935), "Русский лес" (1953) и "Пирамида" (1994) — только самые зримые, объёмные и памятные узлы этой леоновской вязи и связи. Но, конечно, она гораздо шире и, можно сказать, "узорчатее". Не только внутри литературы, но и за пределами её.

В команде, в артели Леонов работать умел (по всем параметрам, и, например, коллективный роман-буриме 1927 года "Большие пожары" о его участии — свидетельство тому), но предпочитал любому "конвейеру": хоть художественному, хоть идеологическому, — всегда всё, от начала до конца, делать своими руками.

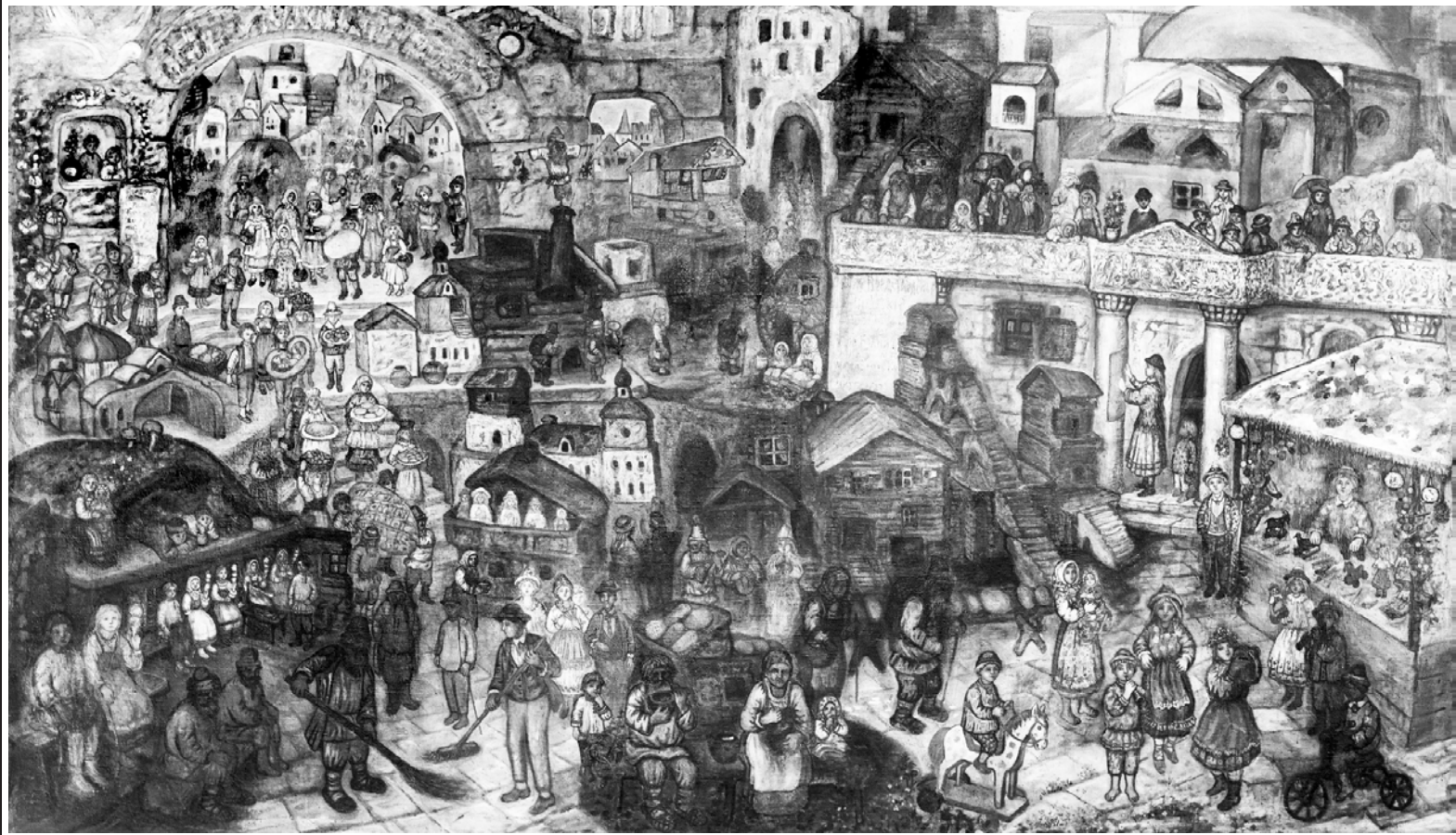
В литературе Леонов был своего рода "Левшой", мастером наособицу, чутким ко всему старому, традиционному, но и ко всему новому, небывалому. Опять же, не только в литературе. Конечно, главного героя романа "Скутаревский" (1932), который занимается проблемой беспроводной передачи энергии на расстоянии, можно считать "русским Теслой", хотя научно-технический антураж там далеко не главное, но и впечатления театральности декорации он не производит, а во многом летнее участие Леонида Леонова в редколлегии журнала "Наука и жизнь", а до того — "Юный техник", причём далеко не в роли "свадебного генерала" — явление намного более широкого порядка. "Виктор Николаевич Болховитинов, пришедший в журнал ("Наука и жизнь". — Авт.) в качестве главного редактора, среди первых пригласил в редколлегия Леонова. "Пригласил" — не совсем то слово. Они вместе задумывали и придумывали журнал — его разделы, направления, темы, рубрики". — отмечалось в журнальной публикации 1999 года, посвящённой столетию со дня рождения писателя. "Его интересовало, как всё устроено", — характеристика от самого В.Н. Болховитинова, вспоминавшего их совместный визит к знаменитому физiku Л.Д. Ландау, в ходе которого Леонид Леонов продемонстрировал немалую осведомлённость и в проблемах современного естествознания, вплоть до астрофизики. Что было результатом не любви к дилетанту, но целенаправленной работы Леонида Леонова по эстетизации научного и социального знания, трансформации его в системы художественных образов: то, что, собственно, и составляет суть эстетической деятельности вообще и искусства в частности, но большинством авторов осуществляется в стихийном, неосознанном порядке. А для Леонова это было сознательным и целенаправленным выбором. При этом ни "научной фантастикой", ни тем более паранаучным фантазией его произведения не были, отвечая прежде всего на вопросы не "Что?" и "Как?", а "Зачем?".

А значит, нет смысла рассматривать тот же "Русский лес" в качестве истока "экологического сознания", даже в изводе отечественной деревенской прозы, не говоря уже о нынешнем западном "зелёном фашизме". Точно так же нет смысла видеть в нём подлаживание писателя под "сталинский план преобразования природы". Леоновское целенаправление совершенно иное: для него прежде всего важно то, во что могли и должны были в итоге вырасти, превратиться все эти насаждения лесополос, строительство водохранилищ и каналов и т. д. Так что Максим Горький верно угадал, заметил и поддержал в молодом писателе будущего мастера социалистического реализма, как он сам его понимал, — нацеленного не на то, что есть, а на то, что должно быть.

**КСТАТИ, ЕСЛИ** "Дорогу на Океан" можно назвать своего рода гимном индустриализации и модернизации СССР в рамках всемирной революции, начатой и продолжаемой русской цивилизацией, то уже "Русский лес" стал художественной констатацией того факта, что этой цели в конкретных социально-исторических условиях середины XX века нашей стране и обществу достичь "одним рывком" не удастся. "Русский лес" можно рассматривать как своего рода эпитафию "матрице" коммунистической идеи на отечественной почве — но с верой в возможность её возрождения на той же почве, которую предстоит ещё дополнительно воздвигать и защищать.

Но всё это без уникального художественного таланта Леонида Максимовича не имело бы и десятой или даже сотой доли своего значения, оставаясь мёртвыми схемами или абстрактными упражнениями в визионерстве. А вот облёченные в плоть образы, наполненные живой водой русского языка, они обретают и жизнь, и своего рода бессмертие. "Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии", — хрестоматийные строки Сергея Есенина вполне можно отнести и к Леониду Леонову, который, кстати, был в числе самых близких поэту людей с момента их личного знакомства летом 1924 года. Леонид Леонов — явление большое, причём настолько большое, что и нынешнее расстояние оказывается недостаточным для того, чтобы в полной мере и с нужного ракурса разглядеть его "лицо".

Владимир ВИННИКОВ



**"ОН ЧУВСТВОВАЛ** и понимал людскую душу..." — в этой характеристике, данной односельчанами Ефима Васильевича Честныкова (при рождении — Евфимия Васильевича Самуилова, 19 (31) декабря 1874 г. — 27 июня 1961 г.) через несколько лет после его смерти, ясно слышна справедливость древней поговорки "глас народа — глас Божий", в иной форме, с другого ракурса утверждаемая евангельским: "Въ началъ бѣ Слово, и Слово бѣ къ Б-гу, и Б-гъ бѣ Слово". Потому что речь идёт о душе не человеческой, единичной и отдельной или о некоем множестве таких душ, а о душе людской, то есть единой и общей. И честныковское понимание этой людской, народной души вовсе не ограничивалось средствами изобразительного искусства. Он — ещё и писатель, и мыслитель, и учитель, и, по сути, создатель оригинальной формы театрального действия. Позиционировать его в качестве только художника или, тем более, "крестьянского художника" — значит, сильно урезать и преуменьшать значение этого уникального явления не только для отечественной культуры, но, стоит сказать, и для русской цивилизации, Русского Мира в целом. Не случайно Савва Васильевич Ямщик характеризовал его как "фигуру возрожденческую", а академик Дмитрий Сергеевич Лихачёв назвал "русским Леонардо да Винчи".

Впрочем, нельзя отрицать и того, что именно особое зрение художника, чем-то родственное зрению Ильи Глазунова и запечатлённое в честныковских картинах и мелкой пластике ("глинянках"), стало первой и самой прочной основой его известности. Всё там поставлено округло, плавно и неизменно родственное нашей душе — словно в ожившей сказке, где вместе с людьми запросто присутствуют вполне узнаваемые и в то же время фантастические животные, птицы, ангелы, лешие, домовые и прочие существа.

Творчество Ефима Честныкова даёт синтетический образ традиционной русской деревни, ушедшей, словно легендарный град Китеж, под воду нашей истории XX века. В частности, феномен "деревенской прозы" 1960–1980-х годов, не слишком отдаляясь от истины, можно рассматривать как литературную расшифровку честныковских картин, "глинянок" и "словесности".

# СВЕТОНОСНЫЙ ЧЕСТНЯКОВ

К 150-летию мастера

ем, будто бы они уже воплощены, в действительности есть. Строительство игрушечное как бы, но люди в знаниях и действиях своих похожи на детей: вначале фантазия несёт впереди практического дела, в духовном мире есть все наши изменения. И воплощаются потом. Не следует бравировать познаниями пред бедностью убогой: родная старина перед лицом нововведений. Вот вижу я: заплата наша затопляет мирные могилы кладбища родного, и храм стоит на низком берегу... И жалъ мне их и нашу трудовую жизнь с укладом вековечным, рыдания стесняют грудь, и вижу будто я умерших и живых перед собою... И тогда не знаю — строить или не строить. Хотя бы было самое великое возможно, как лучше быть? Пугает нас принять культуру городов: она имеет примеси греха и исподволь входит в нашу жизнь. И лишь через десятки лет заметно очевидно, как исчезает наша бытность и остаётся пустота".

Разве не предвосхищены здесь те же "Прощание с Матёрой" (1976) и "Пожар" (1985) Валентина Распутина, написанные через шесть-семь десятилетий после честныковских прозрений? А теперь представьте себе, что эти строки ритмизированной прозы читаются детям и взрослым на фоне картины-декорации "Город всеобщего благоденствия", написанной на нескольких отдельных кусках большого (почти 2 на 3,5 метра) полотна и датируемой примерно 1914 годом, в окружении расставленных авторских "глинянок", создающих особое пространство и время, которое должно уносить зрителя, слушателей и участников действия в иную реальность, где царствуют законы мира, согласия, добра и справедливости.

А ведь так оно и было, по воспоминаниям очевидцев "его творения были частью единого действия". На двухколесной тележке-ондере он привозил в деревню свои глинянки, картины, кукол. Сам был и режиссёром, и музыкантом, и актёром спектаклей (вместе с детьми и взрослыми). Что и говорить, "Город всеобщего благоденствия" сильно отличается от описанного

Пушкиным в "Сказке о царе Салтане" чудесного града князя Гвидона, где:

"Все в том острове богаты,  
Изоб нет, везде палаты..."

А у Честныкова избы не просто есть — их много, и они запросто соседствуют с палатами каменными, а люди одеты-обуты очень по-разному, каждый в своё: что "городское", что "деревенское", кто в туфлях, кто в сапогах, кто в лаптях, а кто и босиком. И что, может быть, самое важное — избы там вовсе не "перехиток прошлого", а воплощение традиционных ценностей русской цивилизации:

"Мы много думали, как сохранить в культуре нашей бытность, чтоб новыми затеями уклада старины не потревожить. Среди деревни, например, стояла древняя избашка баушки Варвары. И долго мы готовили в заводе специальную великую полату квадрату около десяти сажень, чтоб в этот дом (создаваемый героями "словесности" на месте былого деревни. — Авт.) перенести избышку вместе с баушкой Варварой, с пластом земли, с лужком, с полеником дров, чтобы тишишим образом нисколько не потревожить ни брёвнышка и ни ступеньки в лесенке, ни ласточкина гнездышка под крышей и паутинки в уголках.

Когда полату приготовили, её сперва в работе испытывали. Она катилась на колёсах, как автомобиль, размерами с порядочный завод. И множество при ней сверлов, что под полатою технически работают, выбирая землю, для облегчения движения полаты, и под нею образуется пещера, в которой люди за работой наблюдают, стоят и ходят во весь рост.

И, убедившись, что пригодная вполне, с полатою к избышке подкатились... И подняла Варварин дом, как на ладони, как детскую игрушку. И по широкому подъезду, который возвышается исподпольно, в дом везли избышку, и там при помощи технических машин поды-

Печатается в сокращении, полный текст — на сайте zavtra.ru

ёмных водворили. И стоит она в большом прекрасном доме, будто как на старом месте, со своим лужком, полеником дров. Над нею крыша из прозрачной ткани, и солнышко в безоблачные дни. А баушка Варвара прежней бытностью живёт — приносит дровцы из поленики у стени, печь затопляет, и пекёт лепёшки, и замечает только лишь, что будто бы покойней стало. И над избышкой устроили трубу, чтоб дым наружу выходил, когда она затопит печь. А нечистоты удаляются технической системой ящичков влвдичных".

Такой вот "археофутуризм", параллельно-ини-мерный поискам Маяковского, Бурлюка, Северянина и прочих героев современного Серебряного века.

Исследователь творчества Честныкова И.С. Шаваринский высказался в том духе, что "мирикусники" писали о прошлом, передавники критиковали современность, Честныков же воспева будущее — будущий мир универсальной крестьянской культуры.

Утопия ли это, место ли, которого нет и быть не может? Не исключено. Но Ефим Васильевич Честныков, уроженец костромской деревни Шаболово близ Кологрива, ученик Ильи Репина, покинувший столичный мир в 1914 году и проведший остаток своей долгой жизни, почти полвека, в тяготах, бедности и безвестности в родных местах, всё-таки не просто создал реальный и синтетический образ этой своей утопии, но и стремился, несмотря ни на что, жить в ней, внутри неё. Заново открытое краеведение в середине 1970-х годов, но так и не "расшифрованное" полностью его творчество из-за горбачёвской "перестройки" и ельцинских "рыночно-демократических реформ", а также общего прозападного курса нашей страны 1990–2010-х годов опять надолго оказалось на периферии государственных и общественных национальных интересов. Но есть надежда: теперь, когда заявлено, что путь России больше не лежит на Запад, эта ситуация может измениться.

На единственном сохранившемся фото Е.В. Честныкова, датированном 1899 годом, годом его первого появления в Санкт-Петербурге и первого признания в качестве художника, он молод, полон сил, а перед ним — будущее и вечность.

Георгий СУДОВЦЕВ

Иллюстрация: «Город Всеобщего Благоденствия». Художник Ефим Честныков.