

О назначении «слуг просцениума» В.Э.Мейерхольда

(из анализа таблицы «Амплуа актера»)

Ибрагимова Елена

Активное использование в своих постановках «слуг просцениума» - особых сценических помощников, выполнявших на глазах у зрителя технические функции и обеспечивающие тем самым плавный ход спектакля, было одним из театральных нововведений, осуществленных В.Э.Мейерхольдом на русской сцене в начале XX века. Появляясь на сцене в различных образах: арапчат или монахов, могильщиков или, просто, рабочих сцены – видимая суть обязанностей этих сценических персонажей сводилась к расстановке или уборке необходимого реквизита, переносу декораций, а также исполнения роли статистов или суфлеров при необходимости.

Несмотря на достаточное количество сохранившихся архивных материалов, оставленных самим Мейерхольдом и его последователями, записей касательно «слуг просцениума», их происхождения и назначения в спектаклях чрезвычайно мало. В основном, это отсылки на традиции японского, английского площадного театров или комедии Дель Арте.

Это обстоятельство и определило тот факт, что, как в отечественном, так и в зарубежном мейерхольдоведении «слуги просцениума» до настоящего времени воспринимались только как заимствованный элемент, присущий условной природе японского театра, культурой которого активно интересовался сам Мейерхольд, о чем неоднократно и упоминал в своих работах. Подобная «ясность» природы этих персонажей для исследователей творчества Мейерхольда и стала причиной того, что они не рассматривались как объект для полноценного изучения.

Однако попытка анализа одной из режиссерских работ Мейерхольда, в которой им впервые были активно задействованы «слуги просцениума» в образе «арапчат» - спектакля «Дон Жуан» (премьера 1910 года) в Александринском Императорском театре, выявила чрезвычайную многогранность и многоплановость смыслов, заложенных Мейерхольдом в присутствии сценических помощников - «арапчат» на сцене.⁽¹⁾ Например, это - не только визуальная для зрителей отсылка к Версальской атмосфере времен Людовика XIV, но и уподобление действия,

(1) Премьера «Дон Жуана» по пьесе Ж.Б.Мольера состоялась 9 ноября 1910 года в Александринском Императорском театре. Спектакль стал одним из лучших достижений Александринского театра предреволюционных лет. Он трижды возобновлялся и после революции (5 марта 1918г.; 13 июня 1922г.; 26 марта 1932г.)

происходящего на сцене, одновременно и балаганному (циркового) представлению и некоему мистическому ритуалу.⁽²⁾

Записи о работе «Студии на Бородинской» (1914 -1915) - творческой лаборатории, в которой предпринимались попытки воспитания актера нового типа, также свидетельствуют о том, что «слуги просцениума» были важным звеном в системе актерского воспитания, установленной Мейерхольдом в своей Студии. Судя по архивным документам, режиссер уделял особое внимание распределению актеров именно на роли «слуг просцениума». А на отчетном вечере Студии в спектакле А.Блока «Незнакомка» (1914) сам исполнял роль одного из «слуг просцениума».⁽³⁾

Написанная совместно с Ю.Бонди в годы функционирования Студии статья-манифест «Балаган» в журнале «Любовь к трем апельсинам» также стала одним из документов, где упоминаются «слуги просцениума». Из содержания этой статьи можно сделать некие предположения о роли и важности присутствия сценических помощников в театральном пространстве, грезящемся Мейерхольду.

Спектакль еще не начался. Актер по ступеням вбежал вверх. Шмыгнув за занавеску, он очутился на сцене полуосвященной сверху висящими цветными фонарями. Вместо декораций – ширмы, расписанные с двух сторон. На сцену нет доступа ни плотникам, ни бутафорам; их работу исполняют так называемые «слуги просцениума». Это тоже актеры, как везде здесь актеры на сцене и в зрительном зале. (подчеркивание – Ибрагимова Е.) (Бонди, 30)

Некую ясность в определении места и функций, возлагаемых на «особых сценических персонажей», может внести анализ таблицы «Амплуа актера» из одноименной брошюры - учебного пособия для студентов ГВЫРМа (Государственных Высших Режиссерских Мастерских). Это - документ, свидетельствующий о том, что во взглядах уже зрелого Мейерхольда к 1922 году «слуги просцениума» не потеряли своей значимости и обрели в его модели театра свое законное место.

Целью данной статьи является подробный анализ графы из таблицы «Амплуа актера», где упоминаются «слуги просцениума». На основе чего, при сопоставлении информации об использовании «слуг просцениума» в различных спектаклях, мы попытаемся сформулировать вывод

(2) Подробнее о «слугах просцениума» в «Дон-Жуане» в постановке В.Э.Мейерхольда см.в: イワノ ワ・エ.「メイエルホリド演劇空間におけるプロセニウム・召し使いについて」。修士論文概要『早稲田研究科紀要』第56輯。

(3) Подробнее о работе Студии на Бородинской см. в: Мейерхольдовский сборник. Вып.2:Мейерхольд и другие. Ред.-сост. О.М.Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С.309-470; а также: Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред. кол. М. А. Валентейн и др. М.: ВТО, 1967. с.84-114.

о функциях, роли и назначении «слуг просцениума», мыслимых Мейерхольдом в рамках своей театральной концепции.

1. О понятии «амплуа» в русском театре начала XX века

К началу XX века при становлении фигуры режиссера в русском театре такое явление как «амплуа» стало предметом жарких дискуссий, и, как окажется в дальнейшем, оно разделит театральный мир на два лагеря с диаметрально противоположными взглядами на необходимость присутствия системы «амплуа» в театре. Например, К.Станиславский (1863-1938) навсегда остался убежденным в том, что амплуа - тормоз и потому враг подлинного искусства театра. Такого же мнения придерживался и М.Чехов (1891-1955).⁽⁴⁾

В. Э. Мейерхольд, наоборот, доказывал, что амплуа — атрибут всякого актера, так что систему амплуа следует поддерживать и развивать. В лагере Мейерхольда также были и такие маститые театральные деятели как, например, Н.Евреинов (1879-1953).

Споры об амплуа то, затихая, то, разгораясь, продолжались даже в 30-е годы, когда «система Станиславского» могла считать себя окончательно победившей. Причину подобных разногласий Б. Голубовский объясняет тем, что: «...острота полемики по проблеме амплуа часто бывала связана с тем, что спорившие как бы говорят на разных языках, подразумевают под одним термином совершенно разные, нерядоположенные, несравнимые стороны театральной жизни.» (Голубовский, 175)

Как известно, термин «амплуа» может подразумевать под собой как «амплуа роли», так и «амплуа актера». Станиславский не принимал ни актерское амплуа, ни амплуа роли; Мейерхольд считал эту парность единственно законной; Михаил Чехов же пренебрегая амплуа роли, амплуа безоговорочно отдавал актеру, связывая его границы с масштабом личности актера.

В настоящее время в театральном мире достигнуто согласие относительно того, что «амплуа» — наиболее общая классификация актеров и одновременно классификация ролей, связывающая между собой эти две главные сценические величины. На эту связь указывает перевод на русский язык французского слова «emploi» — «применение». Актер — это человек, играющий роли, и его психофизические и артистические данные, так же как его профессиональные навыки и умения, во всех случаях должны быть как-то к роли «применены», соотнесены с нею. Сегодня принято «отсчитывать» от актера. Именно как «род ролей, соответствующий сценическим данным актера» и

(4) См. например: *Станиславский К.С.* Об актерском амплуа // Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма.- М., 1953. С.444-448; *Чехов М.А.* О театральных амплуа // Чехов М.А. Литературное наследие. В 2 т. Т.2. Об искусстве актера.- М., 1986.С.86-87.

трактует термин «амплуа» пятитомная «Театральная энциклопедия». (Шнеер, 16)

Но точно так же верно и обратное: амплуа — это род (или тип) актеров, соответствующий определенному типу ролей.

В обоих случаях и в соответствии с одним и тем же законом амплуа состоит как минимум из двух частей. Есть часть, отвечающая за типовые характеристики, и есть — ведающая индивидуальными.

Амплуа и по существу и по форме двулико, и каждое лицо без другого не просто невозможно — смысл любого из них открывается в своей полноте лишь тогда, когда оно вошло в отношения с другим лицом». (Барбой, 96)

В упоминаемой выше программной брошюре «Амплуа актера», написанной В.Э. Мейерхольдом совместно с В.М. Бебутовым и И.А. Аксеновым – преподавателями ГВЫРМа, где наиболее четко были изложены Мейерхольдом его взгляды на систему амплуа в театре, амплуа актера выводилось как раз из амплуа роли.

Амплуа — должность актера, занимаемая им при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определённого класса ролей, имеющих установленные сценические функции. (Мейерхольд, Амплуа актера, 4)

К подобной эволюционной точке в вопросе отношения к амплуа, нашедшей свое отражение в брошюре «Амплуа актера», Мейерхольд шел около двадцати лет.

2. Эволюция взглядов В.Э. Мейерхольда на понятие “амплуа”

В начале своей режиссерской карьеры Мейерхольд, выйдя из школы Станиславского, еще разделял с ним его взгляды, о чем свидетельствует, например, строки из письма к неизвестной актрисе, датируемые в архиве периодом с 1903 по 1906 года, где он отрицает наличие смысла в делении актеров по амплуа.

Рано или поздно актеру никогда не следует специализироваться. Подразделение актеров на амплуа с каждым днем все дальше и дальше уходит в область преданий. ⁽⁵⁾

(5) РГАЛИ, ф.998.оп.1.ед.хр. 567.

Но уже через несколько лет, в 1910 году, судя в представленной в дирекцию Императорских театров докладной записки о составе труппы Александринского театра, можно констатировать наличие некоего компромисса во взглядах Мейерхольда. Он уже допускает наличие амплуа, но «только как *условное* обозначение, допустимое в обобщении и нисколько не пригодное в каждом индивидуальном артистическом явлении». (*Мейерхольд, Творческое наследие*, 28-29)

В приложенной к записке таблице содержался список названий амплуа и против каждого из них фамилии актеров Александринского театра. Возможно, подобная перемена во взглядах объяснялась обстоятельствами непростых взаимоотношений между ним, назначенным режиссером Императорских театров, и актерами труппы, которые противились нововведениям, сопровождающим становление режиссерского театра. И, предложив подобную схему разделения актеров по амплуа, Мейерхольд таким образом ловко лавировал между устоями «старой школы» и целями экспериментов новой театральной волны. Ведь недаром директор Императорских театров В.Теляковский называл Мейерхольда «кондитером во всех отношениях».

В таблице 1910 года было обозначено 13 мужских и 14 женских амплуа. Дифференциация была классической для русского академического театра того времени и шла, в основном, по драматургическим жанрам (трагедия, комедия, драма, отдельно – «новая драма») и по возрасту (мальчики, молодые, старухи). Женские и мужские амплуа в таблице 1910 г. в большинстве своем не совпадали ни по наименованию, ни по способу дифференциации:

Мужские амплуа

Трагический герой;
 Комедийный любовник;
 Драматический любовник;
 Jeune comique;
 Фат;
 Бытовой герой;
 Простак бытовой;
 Герой новой драмы;
 Резонеры;
 Характерные;
 Комики;
 Мальчики.

Женские амплуа

Трагическая героиня;
 Комедийные героини;
 Ingenue dramatique;
 Ingenue comique;
 Coquette;
 Бытовая драматическая героиня;
 Бытовая комедийная молодая;
 Характерная драматическая молодая;
 Характерная комедийная молодая;
 Героиня новой драмы;
 Grande dame;
 Драматическая характерная;
 Мать;

Комическая старуха.

Как видно, в таблице присутствовали французские обозначения амплуа. Здесь прослеживается влияние Франции, которая будучи европейской театральной законодательницей в течение нескольких столетий оказала огромное влияние на развитие русского классического театра, в частности, на формирование самой системы амплуа в российских академических заведениях.

Возможно также и то, что Мейерхольд пересмотрел свою точку зрения на проблему специализации актера по причине того, что имел уже к моменту работы в Александринском театре за плечами опыт постановки «Балаганчика» (1906) в театре Коммисаржеской в традициях комедии Дель Арте, а также весомый багаж знаний о традициях испанского, английского, японского театров, в которых, как известно, присутствует понятие «амплуа». Вероятно и то, что работы реформаторов театра Г.Фукса и Г.Крэйга также оказали влияние на мировоззрение Мейерхольда и в вопросе необходимости существования в театре «ненарушимых подразделений актерских типов».

Классификация эта выросла из самой сущности драматического искусства и является тем, что необходимо знать всякому, кто хочет творить те или иные театральные артистические формы. Она показывает ему, какими он располагает живыми возможностями и как он должен направить свою работу, чтобы, используя со всею доступною полнотою эти ненарушимые подразделения актерских типов, достигнуть намеченного драматическо-ритмического действия. (Фукс, 198)

В 1921 году согласно материалам распределения труппы «Театра Актера» по амплуа, Мейерхольд выделяет уже 21 вид мужских и столько же видов женских амплуа.⁽⁶⁾

Герой Первый / Героиня 1-я.

Герой Второй / Героиня 2-я.

(6) Это начерченная от руки таблица, в ячейки которой Мейерхольдом напротив каждого наименования амплуа были вписаны фамилии актеров труппы «Театра Актера» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.17). Проказник – Жаров, злодей – Терешкович, блюститель порядка – Темерин, клоуны – Зайчиков, Хрущов, Репнин, проказница – Бабанова, подруга - Суханова. Будущие актеры ТИМа представляли разные амплуа еще когда были студентами лаборатории актерской техники Мастерских при театре Мейерхольда: Зайчиков – эксцентрик, хвастливый воин, Ильинский – второй проказник, Темерин – блюститель порядка, Терешкович – злодей, Бабанова – проказница, Суханова – подруга, Тяпкина – шутиха-эксцентрик... (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.759, л.2). Так было определено амплуа 27 актеров. Направление творческих путей, заданное здесь, в целом не изменилось и когда бывшие студенты стали известными актерами.

Влюбленный первый / Влюбленная 1-я.

Влюбленный второй – простака/ Влюбленная вторая.

Моралист / Матрона.

Неизвестный / Неизвестная.

Неприкаянный/ Неприкаянная.

Проказник 1-й / Проказница 1-я.

Проказник 2-й / Проказница 2-я.

Злодей 1-й/ Злодейка 1-я

Злодей 2-й/ Злодейка 2-я

Опекун / Опекунша.

Хвастливый воин / Сводня

Блюститель порядка / Блюстительница порядка

Друг / Подруга.

Вестник / Вестница.

Содействующие.

Клоун/ Клоунесса

Фат / Куртизанка.

Ученый / ученая.

Травести.

Подобная классификация практически полностью повторяется и в брошюре «Амплуа актера», выпущенной годом позже в 1922 году.

3. Брошюра “Амплуа актера” (1922)

Эта брошюра - первое (и единственное) учебное издание ГВЫРМ (Государственных Высших Режиссерских Мастерских), составителями (не авторами) которой обозначили себя преподаватели курсов В.Э. Мейерхольд, В.М. Бебутов, И.А. Аксенов.⁽⁷⁾

(7) Идея создания ГВЫРМа принадлежала В.Мейерхольду. В 1921 году, оставив театр «РСФСР 1-й» на попечение В.М.Бебутова, Мейерхольд решил подготовить кадры для нового репертуара в русле провозглашенного им «Театрального Октября». «Это была старая и проверенная Мейерхольдом система. Он любил экспериментальную студийную работу, где находил и проверял те принципы, которые потом переносил на большую сцену. Так было в 1905 году с неоткрывшимся Театром-студией, чей опыт использовал он потом на подмостках театра В.Ф.Коммисаржевской. Так было и со студией на Офицерской улице в Петрограде, где он подготавливал те постановки, которые впоследствии осуществил на сценах императорских театров» - так вспоминал о времени учебы на курсах один из студентов Сергей Юткевич. (Юткевич С. Контрапункт Режиссера.М.:1960.с.221)

По форме — это рабочий конспект: черновой, недоработанный, со следами поспешности. Брошюра состояла из небольшого пояснения, определяющего основные термины мейерхольдовского театра той эпохи, и таблицы мужских и женских амплуа.

Сама таблица в основе своей имела классификацию практически идентичную той, что использовал Мейерхольд в труппе «Театра Актера», но была более детально разработана.

В ней было четыре графы:

-НАИМЕНОВАНИЯ АМПЛУА - всего 17 мужских и 17 женских (числовое несоответствие между вариантом 1921 года и 1922 годов объясняется тем, что в таблице 1922 года такие подвиды как, как например, Злодей -1 и Злодей -2 были объединены);

- НЕОБХОДИМЫЕ ДАННЫЕ АКТЕРА;

- ПРИМЕРЫ РОЛЕЙ;

- СЦЕНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ.

Мужские и женские амплуа были парными. Исключение составлял только номер 12, у которого в мужской и женской группах были не только различные названия, но, главное, не совпадающие сценические функции.

Список включал следующие амплуа:

- 1) Герой / героиня (с подразделением на 1-ые и 2-ые роли).
- 2) Влюбленный / влюбленная (1-е и 2-е).
- 3) Проказник (затейник) / проказница (1-е и 2-е).
- 4) Клоун, шут, дурак, эксцентрик / клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик.
- 5) Злодей и интриган / злодейка и интриганка (1-е и 2-е).
- 6) Незвестный (инозримый) / неизвестная (инозримая).
- 7) Неприкаянный или отщепенец (инодушный) / неприкаянная, отщепенка (инодушная).
- 8) Фат / куртизанка.
- 9) Моралист / матрона.
- 10) Опекун (Панталеоне) / опекунша.
- 11) Друг (наперсник) / подруга (наперсница).
- 12) Хвастливый воин (Капитан) / сводня (сваха).
- 13) Блюститель порядка (Скарамуш) / Блюстительница порядка.
- 14) Ученый (Доктор, маг) / ученая (суфражистка).
- 15) Вестник / вестница.

16) Травести.

17) Содействующие.

Как мы можем видеть из сравнения вариантов списков амплуа 1921 и 1922 годов, в более позднем варианте в качестве наименований были взяты как общепринятые амплуа (герой/героиня, злодей/злодейка, наперсник/наперсница и др.), так и маски комедии Дель Арте (влюбленный/влюбленная, Капитан, Скарамуш, Доктор, Панталеоне), а также авторские названия (например, неприкаянный или отщепенец / инородный). За основу оказались взяты наиболее обобщенные, абстрактные, внеисторические («вечные») группы персонажей, которые складывались из общности сценических (их же можно назвать и драматургическими) функций и внешних данных. Перечень амплуа свидетельствует, насколько многообразно представлял себе Мейерхольд действенные типы сценических персонажей, выводя родословную каждого из театральной традиции.

В столбце, где приводились примеры ролей, принадлежащие к конкретному амплуа, авторы пособия разместили рядом как названия масок комедии Дель Арте, так и реальных персонажей из пьес. Например, в качестве примера для «Первого Проказника» («Затейника») рядом с гоголевским Хлестаковым, шекспировским Бенедиктом и лакеем Яшей из «Вишневого сада» в таблицу помещены Пульчинелла и Арлекин. Таким образом, авторы брошюры позиционировали мысль о том, что маска и амплуа – это понятия, по их мнению, имеющие одни и те же корни в театре.

Среди упоминаемых в таблице героев были не только персонажи пьес, уже поставленных Мейерхольдом на сцене, но и произведений, осуществление которых было только в планах у Мастера. Например, по распределению персонажей «Гамлета» в таблице мы можем составить некое представление о задумках Мейерхольда относительно этого произведения, мечта о воплощении которого на сцене так и не осуществилась.

В столбце «Сценические функции» каждого амплуа определены разные формы участия в драматическом действии. И в этом – давнее убеждение Мейерхольда: «Актер охвачен стихийным движением драматической борьбы». (Мейерхольд, Статьи, Ч.1, 212).

Именно этот принцип и разграничивает «сценические функции» у разных амплуа:

- преодоление драматических (или трагических, губительных, любовных) препятствий;
- игра препятствиями в разных планах: самоотвержения, патетики, лирическом, этическом;
- умышленное (или неумышленное) задержание (или ускорение) развития действия (разбивание сценической формы, выведение из плана);
- концентрация интриги выведением ее в иной личный (или неличный) план;
- игра губительными (или негубительными) препятствиями, созданными самим (или не самим)

персонажем...

По мнению исследователя творчества Мейерхольда Н.В.Песочинского: «Открытие Мейерхольда – в самом принципе разделения актеров, положенном в основу таблицы: в природе разных актеров – разные модели участия в действии!...Соответствие персонажей актеру Мейерхольд рассматривал, исходя из специфической и основной категории театра – действия, решения разных действенных задач». (Песочинский, 126-151)

Таким образом, мы можем констатировать, что в период с 1903 по 1922 год взгляды Мейерхольда на понятие «амплуа» претерпели значительные изменения: от полного отрицания данного явления и до не только признания его необходимости в актерском искусстве, но и более того, - разработка совершенно новой системы классификации актера.

4. Место и функции «слуг просцениума» в таблице «Амплуа актера»

Упомянутые сценические функции *«разбивание сценической формы, выведение из плана»* относятся к амплуа эксцентрика (клоуна, шута, дурака), в рамках которого были решены некоторые центральные роли спектаклей Мейерхольда. Среди необходимых данных актера этого амплуа – *«обладание манерой преувеличенной пародии (гротеск, химера)»*. То есть, закон несоответствия - гротеска, лежащий в основе комического, преломлен здесь в сфере актерского действия. Тип действия, таким образом, предполагал и определенную эстетику.

«Слуги просцениума» упомянуты в таблице «Амплуа актера» как раз в качестве одного из примеров ролей для мужского амплуа эксцентрика (клоуна, шута, дурака), и, соответственно, также женского амплуа эксцентрика, (клоунессы, шутихи, дуры).

Ниже – часть таблицы «Амплуа актера», в которой упоминаются «слуги просцениума»:

Необходимые данные актера	Амплуа	Примеры ролей	Сценические функции
Муж.			
Обладание манерой «преувеличенной пародии» (гротеск). Данные для эквилибристики и акробатики.	4. КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК.	Тринкуло, Кларин, оба Гоббо, Могильщики, Шуты, Клоуны и дураки английских и испанских театров. Слуги просцениума.	Умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана).

Жен.			
Обладание манерой преувеличенной пародии, гротеска, химеры. Данные для эквилибристики и акробатики.	4. КЛОУНЕССА, ШУТИХА, ДУРА, ЭКСЦЕНТРИК.	Возлюбленные шутов, клоунов, дураков и эксцентриков, некоторые из старух Островского, Гоголя, влюбленные старухи <i>comedia dell'arte</i> , слуги просцениума .	Умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана).

Исходя из данной таблицы, мы можем предположить, что, по мнению составителей брошюры, в частности, В.Мейерхольда, «слуги просцениума» – персонажи, имеющие общие черты, общую природу с театральными шутами, цирковыми клоунами, придворными «дураками» и всех их «представителями» в литературных произведениях.

Рассмотрим подробнее, какими сценическими функциями и требованиями наделяют авторы амплуа «эксцентрик и т.п.», помещенное в таблице под порядковым номером четыре.

4.1 Необходимые данные актера

Как можно видеть из таблицы, в столбце, где перечисляются физические данные, которыми должен обладать актер, претендующий на исполнение амплуа эксцентрика, указано: «Обладание манерой преувеличенной пародии, гротеска, химеры. Данные для эквилибристики и акробатики».

Требования для женского и мужского вариантов данного амплуа идентичны.

Здесь интересен тот факт, что в отличие от других амплуа, где необходимым условием является определённый рост, конкретный цвет глаз, телосложение, в данном случае речь идет о данных, которые могут подлежать некой корректировке путем специального тренинга, приобретения знаний и навыков – то есть работе самого актера.

В примечании к таблице авторами дается определение упоминаемым здесь терминам «гротеск», «пародия» и «химера».

Гротеск – «Умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем.

Отсутствие такой настойчивости, перевода прием перестройки и комбинации в область нематериальной игры фантазии, обращает гротеск в химеру.

В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, называется пародией.

(Мейерхольд, Амплуа актера, 9)

Проблема гротеска в искусстве, и в частности, в театре интересовала Мейерхольда уже с момента первых его постановок. Уже в Блоковском «Балаганчике» (1906) Мейерхольд впервые отчетливо выразил концепцию трагического гротеска, которая стала для него едва ли не определяющей в последнее предреволюционное десятилетие. И после революции тема гротеска оставалась центральной в его работах.

Именно гротеск, по мнению Мейерхольда, стал основой театра, суть которого своим студентам он объяснял на примерах гравюр Ж.Калло, А.Дюрера, К.Хокусаи, рисунков Гойи и картин. П. Брейгеля, рассказывал, на примерах произведений Т.Гофмана и Э.По.⁽⁸⁾

По словам Мейерхольда, театр родился тогда, когда у человека появилось желание в пантомимных плясках подражать животному, «поставить себя рядом с ним и не делать различия. Человеку хочется подражать прекрасным движениям животных и, преобразившись, пережить соответствующие эмоции. Ему хочется здесь быть непохожим на самого себя, как бы надеть на себя некоторую маску, сбросить с себя человеческое» *(Мейерхольд, Лекции, 138)*.

Соединение несоединимого – синтез животного и человека – в этом Мейерхольд видит одно из проявлений гротеска. Поэтому он уверен, что в гротескной игре актера зритель должен был угадывать также и нечто «звериное».

Цели, которую преследует сценический гротеск, это “постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал”. Отсутствие определенного центра в образе позволяет “постоянно держать зрителя в состоянии [...] двойственного отношения к сценическому действию”, решая задачу “остранения” разворачиваемого перед публикой действия путем “перестройки” зрительского восприятия *(Мейерхольд, Статьи, Ч.1, 226-227)*.

Если рассуждать о том, каким образом «слуги просцениума» могли воплощать своим присутствием на сцене принцип гротеска - то есть, соединяли в себе несоединимое, полезно обратиться к истории русского театра. В воспоминаниях актеров, служивших в русском театре в конце девятнадцатого века, присутствие на сцене бутафоров, меняющих декорации во время антракта на глазах у зрителя, было совсем не редким явлением на сцене. Бутафор в театре в актерском «табеле о рангах» занимал последнюю позицию и был самой малозначащей фигурой в

(8) Двумя годами ранее открытия ГВЫРМа, в 1918-1919 гг. были организованы Курсы мастерства сценических постановок, слушателям которых Мейерхольдом были прочитаны лекции о режиссуре. Одним из широко освещаемых вопросов была тема гротеска в искусстве.

театральной иерархии. Но Мейерхольд наделивший своих «слуг просцениума» не только функциями технического персонала, но и функциями руководителей процесса, как, например, это было в Блоковской «Незнакомке» (1914) – тем самым поднял позицию «слуг просцениума» до позиции режиссера, вернее, его представителей непосредственно в процессе спектакля. Не в подобном ли соединении – синтезе двух противоположностей: самой низшей и самой главной позиции в режиссерском театре и усматривается принцип гротеска?

Рассуждая о гротеске, Мейерхольд к пояснению к таблице «Амплуа актера» пишет:

Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска....он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. (Мейерхольд, Амплуа актера, 9)

То есть актер – как одна из составляющих Театра один из элементов его бытия, можем мы сделать заключение, также не может не быть носителем и воплотителем принципа гротеска. И, судя по вышеизложенному, этот актер соединяет в себе несоединимые элементы, вызывает у зрителя ассоциации с представителями животного мира, обладает способностями и умениями эквилибриста и акробата. История развития мирового театра говорит нам, что такой актер, это - шут, клоун, дурак и т.п.

Говоря о различных проявлениях гротеска, нужно вспомнить и современных эксцентриков. Их с уверенностью можно причислить к представителям гротескового искусства. Морда у эксцентрика раскрашена обыкновенно самым радикальным образом. Он готов принести здесь все жертвы. Нужно, например, отрезать ухо, он его отрежет! (Мейерхольд, Лекции, 143).

4.2 Амплуа «КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК»

Как известно, основной контекст гротеска – соединение человека и животного, прослеживается в фигуре шута, который в культуре тесно связан с образом петуха или, например, осла.⁽⁹⁾ Шуты, мимы, гистрионы, жонглеры, скоморохи, клоуны – все это разные лики, родственные определения одной базовой театральной единицы в разных проявлениях культуры.

(9) Willeford W. The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience. Chicago, 1969.

В современном языке термины «клоун» и «эксцентрик» характерен для цирковой и эстрадной культуры, «шут» и «дурак» больше ассоциируются с театральной культурой времен Шекспировского театра и традиций Итальянской комедии масок.

О «сородиче мимов, гистрионов, жонглёров» - «каботине» говорит Мейерхольд в статье «Балаган» (1912) как о некоем общем образе странствующего актера, благодаря которому Театр не только появился, но и смог обрести второе дыхание, вырвавшись из церковных стен на площадь.⁽¹⁰⁾

То есть, исходя из графы в таблице и сделанных к ней пояснений, можно сделать вывод о том, что «слуги просцениума», наряду с шутами, клоунами – это также базовая, основная единица театра, как носителя основной идеи театра – принципа гротеска. И письменное подтверждение подобной идеи мы можем найти в программной статье «Балаган» 1914-го года, написанной Мейерхольдом совместно с Ю.Бонди. В этом манифесте они описали идеальный образ театра Будущего и его Актера. В этой статье также есть упоминание о «слугах просцениума». (см. начало статьи)

Из этого отрывка ясно видно, что «слуги просцениума» в понимании Мейерхольда - это базовая единица в структуре мыслимого театра. Даже сам термин «слуга просцениума», который в широком смысле можно трактовать как «служитель сцены», словно расшифровывает собой значение слова «актер». И, как уже было упомянуто ранее, принцип работы «Студии на Бородинской», руководимой Мейерхольдом, подтверждает эту мысль. По воспоминаниям студентов, на занятиях, когда игрались отрывки из произведений, студийцы, не задействованные в основных ролях, всегда исполняли функции «слуг просцениума», то есть отвечали за плавный, бесперебойный ход спектакля. Мейерхольд очень ответственно подходил к распределению ролей именно «слуг просцениума» и, например, на отчетном вечере Студии в спектакле «Незнакомка» сам был одним из таких сценических помощников.

4.3 Примеры ролей для амплуа «КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК»

В таблице в столбце с примерами ролей написано следующее:

Для мужского амплуа: *Тринкуло, Кларин, оба Гоббо, Могильщики, Шуты, Клоуны и дураки английских и испанских театров. Слуги просцениума.*

Для женского амплуа: *Возлюбленные шутов, клоунов, дураков и эксцентриков, некоторые из старух Островского, Гоголя, влюбленные старухи comedia dell'arte, слуги просцениума.*

Именно здесь, в этом столбце упоминаются «слуги просцениума», как один из примеров роли

(10) Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 – 1917). С.181.

наряду с реальными персонажами из пьес.

Например, судя по именам персонажей, авторами брошюры подразумевались такие произведения как «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Венецианский купец» Шекспира. Возможно, имелся в виду и «Гамлет», так как в русском варианте перевода Шекспировские «clowns» были обозначены именно как «могильщики». ⁽¹¹⁾

Возможно, Мейерхольд под упоминанием «могильщиков» в качестве одного из примера роли имел в виду свою постановку «Смерть Тарлекина» (1922) по пьесе Сухово-Кобылина, в которую он ввел придуманных им «слуг просцениума» в образе «могильщиков». На нижеследующем изображении сцены из спектакля эти безмолвные персонажи, переносившие гроб с главным героем, изображены справа.



Сцена из спектакля «Смерть Тарелкина» (ТИМ, 1922)

Основное отличие «слуг просцениума» от литературных персонажей, перечисленных авторами в данном столбце брошюры это то, что они изначально не принадлежат фабуле пьесы, а появляются в спектакле как элемент, введенный режиссером, то есть как театральный элемент, который может существовать только в сценическом, но не литературном пространстве.

Однако объединяет их и литературных персонажей в одно общее – выше обозначенный принцип гротеска, подразумевающий некий синтез не только полярных функций на сцене, но и, вообще, принцип бинарности, который, как известно, является основной характеристикой таких культурных субъектов как «шут», «клоун», «дурак» и так далее.

(11) В начале 1921 г. в журнале «Вестник Театра» (№ 78—79, 4 янв., с. 25) в заметке о планах театра РСФСР был объявлено о подготовке «Гамлета» в переложении Вс. Мейерхольда, Вал. Бебутова и М. Цветаевой. Планировалось, что диалог клоунов (могильщиков), «ведомый в плане обозрения», будет поручен Вл. Маяковскому. В связи с роспуском театра, задуманная постановка в 1921 году не осуществилась.

Например, критики спектакля «Дон Жуан» отмечали, что «арапчата»:

Они все время как бы перебегают из пьесы в жизнь: то они участники игры, то они капельдинеры; они отставляют стулья, меняют обстановку с поспешностью костюмированного бутафора, который извиняется за нарушение иллюзии, но они же несут шлейф Донны Эльвиры и они же наполняют сцену своим испугом при появлении Командора. Это постоянное выскакивание из афиши и возвращение в нее наполняет сцену — да, сцену или залу? — во всяком случае, наполняет спектакль чем-то игриво-шаловливым, прелести которого нельзя противостоять. (Волконский, 216)

Или, например, Алперс также упоминал о двойственности, но иного характера, присущей «слугам просцениума» в «Дон Жуане».

«...арапы и арапчата представляли в спектакле мир судьбы. Они принадлежали к существам, живущим в иных измерениях, чем остальные персонажи. Им было ведомо то, что оставалось неизвестным Дон Жуану. Они находились как бы между миром реальных персонажей и inferнальными силами, силами ада». (Алперс, 223)

И подобную «двойственность» в существовании «слуг просцениума» в постановках Мейерхольда мы можем проследить практически в каждом спектакле, в котором они были задействованы. Это можно было наблюдать и в «Незнакомке» в Студии на Бородинской, где «слуги просцениума» представляли собой неких мистических существ, моделирующих мир реальности, в которой живут герои спектакля.

Можно сказать, что именно как посредники между реальностью и «потусторонним миром» выступали и «могильщики» в «Смерти Тарелкина».

4.4 Сценические функции

Вышеупомянутое определение назначения гротеска немного проясняет достаточно туманное определение сценических функций, возложенных, в частности, и на персонажей «слуги просцениума»: «умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)».

Прежде всего, что имел в виду под словом «план» сам Мейерхольд? Быть может, это пространство самой сцены, а выведение из него означает преодоление ее границ и вторжение в

пространство (или же объединение с пространством) зрителя, «создание интимной атмосферы и живого контакта между актером и зрителями». (*Мейерхольдовский сборник, 313*)

Например, в «Незнакомке», наряду с выполнением по ходу спектакля функций по контролю развития сценического действия, в антракте «слуги просцениума» также не давали «расслабиться» зрителю, вовлекая его в театральный акт тем, что перебрасывались со зрительным залом апельсинами.

Выступая на сцене посредниками, объединяющими два разных по сути пространства, два мира – «слуги просцениума» были сами по себе воплощениями сути гротеска, то есть несли в себе изначальное зерно Театра, модель которого так стремился воссоздать в своих спектаклях Мейерхольд.

То есть, на основании вышеизложенного, мы можем сделать вывод о том, что «слуги просцениума» это основной и чрезвычайно важный элемент в структуре театра Мейерхольда, назначение которых на сцене, это, - быть носителями и выразителями сути гротеска, иными словами, быть базовой единицей в театральном пространстве.

Список использованной литературы:

1. Алперс Б. В. Искания новой сцены / Вст. ст. и прим. Н. С. Тодрия. М.: Искусство, 1985.
2. Барбой Ю.М. К теории театра.
3. Бонди Ю., Мейерхольд В. Балаган //Любовь к трем апельсинам. Вып.2.
4. Волконский С. «Дон Жуан» и «Мокрое». По поводу двух постановок // Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
5. Голубовский Б. Актерское амплуа, или Как составить труппу // Театр между прошлым и будущим: Сборник научных трудов. М., 1989.
6. Мейерхольд В. Докладные записки директору императорских театров (1910 г.). III. Состав труппы // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда.- М., 1978.
7. Мейерхольд В.Э.. Лекции: 1918-1919. Составитель О.М.Фельдман. Предисловие Б.И.Зингермана. Примечания Н.Н.Панфиловой и О.М.Фельдмана. Тексты подготовлены Н.Н.Панфиловой,Е.П.Перегудовой, З.П.Удальцовой, О.М.Фельдманом. М.: ОГИ, 2001.
8. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 – 1917).
9. Мейерхольд В.Э., Бебутов В.М., Аксенов И.А. Амплуа актера. М., 1922.
10. Мейерхольдовский сборник. Вып.2: Мейерхольд и другие. Ред.-сост. О.М.Фельдман. М.: ОГИ, 2000.
11. Песочинский Н.В. Актер в театре В.Э.Мейерхольда.//Русское актерское искусство XX века, выпуск 1. СПб., 1992.
12. РГАЛИ, ф.998.оп.1.ед.хр. 567.
13. РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.17.
14. Станиславский К.С. Об актерском амплуа // Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма.- М., 1953.
15. Теляковский.В.А. Из дневников// Мейерхольдовский сборник. Вып.2: Мейерхольд и другие. Ред.-сост. О.М.Фельдман.

М.: ОГИ, 2000.

16. *Фукс Г.* Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра / Перев. с немецк. Ред. А. Л. Волынский. СПб.: Грядущий день, 1911.
17. *Чехов М.А.* О театральных амплуа // Чехов М.А. Литературное наследие. В 2 т. Т.2. Об искусстве актера.- М., 1986.
18. *Шнеер А.Я.* Амплуа // Театральная энциклопедия. Т. 1.
19. *Willeford W.* The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience. Chicago, 1969.