

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК PUBLIC HISTORY

УДК 792(091)

doi: 10.17072/2219-3111-2017-2-55-62

ВЗГЛЯДЫ ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА НА РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

В. Л. Гайдук

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
bastetm9u@gmail.com

В 1920–1930-е гг. пролетарская культура становится одним из наиболее дискуссионных понятий. Вопросы о том, что должно быть включено в пролетарскую культуру, на каком основании она должна быть построена и может ли она вообще быть построена, занимают не только деятелей культуры, но и политиков. Свое мнение о пролетарской культуре высказывают Ленин, Троцкий, Бухарин, Каменев и др. Параллельно с дискуссиями идет строительство государственного аппарата управления культурой. Пролеткульт как организация, которая, по сути, заведовала пролетарской культурой, в 1920 г. был подчинен Наркомпросу, но многие вопросы, связанные с культурой пролетариата, оставались нерешенными вплоть до начала 1930-х гг. Одним из них был вопрос об отношении к старому, дореволюционному искусству. На основании анализа одной из постановок Государственного театра им. Вс.Э. Мейерхольда рассматриваются взгляды самого Мейерхольда на соотношение старого и нового в театральном искусстве. Свообразное понимание Мейерхольдом старого и нового оказывается несоответствующим государственному. Делается вывод о том, что неопределенность в начале 1930-х гг. четких принципов государственной политики в области культуры, которая связана с непосредственным созданием в это время советского культурного канона, позволяет существовать разным интерпретациям основных положений культурной политики. Утверждение культурного канона приводит к тому, что художественные произведения, ему не соответствующие, устраняются из культурного пространства, что и происходит сначала со спектаклем Мейерхольда, а затем и с его театром.

Ключевые слова: пролетарская культура, Мейерхольд, культурная революция, Вишневский, буржуазный театр, Пролеткульт.

Е. Добренко в статье «Сталинская культура: двадцать лет спустя» подводит итоги изучения советской культуры всего сталинского периода [Добренко, 2009]. В историографическом обзоре сталинской культуры приведены работы о живописи, архитектуре, литературе, культурной политике и теории соцреализма. Из этого обзора следует, что советский театр не относится к разработанным темам современной истории и культурологии. Отчасти это утверждение верно: исследований советского театра крайне мало. Возможно, это связано со спецификой театральных постановок – в первой половине XX в. они не записывались на пленку. Для такого исследования необходимо привлечение всего комплекса документов по подготовке спектакля и его дальнейшему функционированию.

Вс.Э. Мейерхольд был одним из идеологов нового театра. Для Мейерхольда события 1917 г. были не столько политической революцией, сколько революцией культурной, в частности театральной. Директор императорских театров, загадочный доктор Дапертутто из дореволюционной России, стал активным протагонистом и строителем нового театра. Изучение взглядов Мейерхольда на сущность театра и театрального дела осложняется отсутствием прямых источников. Наследие Мейерхольда включает в основном творческую информацию о спектаклях и большой комплекс переписки. Кроме нескольких программных статей, которые были опубликованы в периодических изданиях, в распоряжении исследователей почти ничего нет. Остается единственный выход – изучать спектакли Мейерхольда как его политические высказывания. Данный метод позволит не только проанализировать взгляды Мейерхольда на развитие культуры, но и выяснить, востребованы ли были предложенные Мейерхольдом нововведения.

В рамках одной статьи невозможно проанализировать всю концепцию нового театра Мейерхольда, поэтому я рассмотрю один из наиболее дискуссионных вопросов 1920–1930-х гг. – об отношении к старому искусству.

В дискуссиях 1910–1920-х гг. под старым искусством понимались все достижения мировой и российской культуры до 1917 г. Главным был вопрос о том, как пролетариат должен относиться к достижениям старого искусства: уничтожить все культурные артефакты прошлого и создать на их месте собственную культуру или же использовать лучшие образцы старого искусства при строительстве пролетарской культуры. Споры о старом искусстве были обращены не столько в прошлое, т.е. должны были способствовать выработке стратегии поведения по отношению к памятникам прошлого, сколько в будущее, т.е. должны были помочь решить вопрос о направлении развития всей социалистической культуры.

Зачастую исследователи рассматривают отдельно дискуссии 1910–1920-х и 1920–1930-х гг. Например, для большого числа зарубежных исследователей культурная революция ограничивается только 1928–1931 гг. [Cultural revolution in Russia..., 1978], однако расширение временных рамок культурной революции помогает лучше понять всю культурную политику большевиков. Одной из последних тенденций изучения советского является рассмотрение явлений советской жизни в динамике [Глуценко, 2012, с. 19]. Именно этой тенденции следует М. Дэвид-Фокс: он вписывает культурную революцию в рамки большевистского культурного проекта, под которым понимает внедрение культурного измерения в советские практики [David-Fox, 1999, p. 181]. Такой подход позволяет рассматривать 1920–1930-е гг. как единую дискуссионную площадку, на которой должна была быть выработана единая концепция развития культуры в СССР.

В начале 1920-х гг. Мейерхольд занимал должность заведующего Театральным отделом Наркомпроса. Одновременно он принимал участие в дискуссиях о путях развития нового театра и ставил спектакли, которые, по его мнению, отвечали вызовам революционной действительности. В. Куренной пишет, что такое совмещение функций «на персональном уровне, где руководители-лидеры выполняют гибридизированные партийно-идеологические и организационно-управленческие роли» [Куренной, 2013, с. 24], было характерно для начального этапа культурной революции. В 1923 г. был образован Театр Вс.Э. Мейерхольда, в 1926 г. театр получил статус государственного и стал называться Государственный театр им. Вс.Э. Мейерхольда (ГосТИМ). После создания собственного театра Мейерхольд практически не выступал с открытыми политическими заявлениями и программами, он полностью сконцентрировался на постановках, и именно спектакли становились воплощением эстетических и политических взглядов режиссера.

В отчете о деятельности театра за 1929 г. Мейерхольд указывает, что в сезоне 1927/28 г. работа театра в основном сводилась к переработке классических пьес – спектакли «Лес», «Ревизор», «Горе уму». С конца 1928 г. «театр возвращается к пути, определенному ходом основного репертуара театра», и опирается в своих работах на основную группу драматургов, «которые, ставя в своих пьесах актуальные тезисы современности, насыщают свои пьесы содержанием, соответствующим мировоззрению пролетариата» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 44. Л. 23–24).

Среди спектаклей, поставленных в это время, исключительно современные пьесы: «Клоп» (1929 г.), «Командарм 2» (1929 г.), «Выстрел» (1930 г.), «Баня» (1930 г.), «Последний решительный» (1931 г.), «Список благодетелей» (1931 г.). По мнению Б. Алперса, с этого времени начинается упадок театра, так как «одного схематического противопоставления старого и нового в элементарных плакатных образах-масках оказалось недостаточно» [Алперс, 1977, с. 133]. Обратимся к спектаклю «Последний решительный» как одному из примеров противопоставления старого и нового и рассмотрим этот спектакль как воплощение взглядов Мейерхольда на новый театр.

Пьеса «Последний решительный» была написана Вс.В. Вишневским по заказу Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова (ГАТОБ) (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 700. Л. 3). В сентябре 1930 г. было получено разрешение Художественно-политического совета театра на постановку пьесы в ГАТОБе. Пьеса была предоставлена ГАТОБу, как пишет сам Вишневский, «от имени только созданного ЛОКАФа» (РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Д. 3796. Л. 2) – литературного объединения Красной Армии и Флота, в президиуме которого состоял автор. По воспоминаниям О. Литовского, пьеса как таковой не было, «был сценарий, проспект будущего сочинения, в котором было гораздо больше ремарок и текста от автора, чем диалога» (Литовский, 1958, с. 157–158). Возможно, именно поэтому пьесу не стали ставить в ГАТОБе.

В то же самое время С.Д. Дрейден посоветовал Вс.В.Вишневному отдать пьесу Мейерхольду, который принял ее для постановки в своем театре. 15 октября 1930 г. три экземпляра пьесы были посланы в Главрепертком для ознакомления «в спешном порядке» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 695. Л. 3). Разрешение было получено 3 ноября 1930 г., но договор на постановку пьесы был подписан раньше – 21 октября 1930 г. (РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Д. 3587. Л. 2). Через четыре дня автору был отослан гонорар в размере пятисот рублей в соответствии с условиями договора (РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Д. 3587. Л. 2).

В процессе работы над спектаклем текст, утвержденный Главреперткомом в ноябре 1930 г., был, вопреки правилам, изменен, и окончательный текст спектакля отличался от текста, одобренного цензурой. Под текстом спектакля в данном случае понимается переработанный для театра текст пьесы, т.е. это фактически сценарий, который лежит в основе театральной постановки. Текстом пьесы будет называться текст литературного произведения, отданный драматургом в театр для дальнейшей переработки в текст спектакля. После предпросмотровых показов Главрепертком потребовал предоставить окончательный текст спектакля для ознакомления. Штамп на втором экземпляре пьесы указывает на 17 марта 1931 г. (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 575. Л. 2), т.е. вторично текст был принят больше чем через месяц после премьеры.

После утверждения Главреперткомом второго варианта текста спектакля А.С. Бубнов в письме от 26 марта 1931 г., переданном Мейерхольду, предлагает внести несколько поправок в текст спектакля, т.е. фактически внести поправки в текст, одобренный цензурой (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 2. Д. 275. Л. 149). Неизвестно, были ли внесены поправки, предложенные Бубновым, так как более поздних вариантов текста спектакля не сохранилось. Следовательно, с одной стороны, восстановить конечный текст спектакля невозможно, с другой стороны, экземпляр пьесы, датированный мартом 1931 г., содержит текст премьерного спектакля, сыгранного 7 февраля 1931 г. Основные театральные рецензии были написаны сразу же после премьеры, обсуждения в различных организациях проходили в феврале – марте 1931 г., т.е. все они основывались на просмотре премьерных спектаклей, текст которых закреплен в мартовском экземпляре пьесы.

Таким образом, сохранились два экземпляра сценария спектакля, на каждом из которых стоит виза Главреперткома об одобрении текста цензурой. Для удобства обозначим вариант, датированный ноябрём 1930 г., как Последний решительный 1 (ПР1), а вариант, датированный мартом 1931 г., – как Последний решительный 2 (ПР2). Можно утверждать, что первый вариант текста спектакля является авторским, а второй – режиссерским. Это подтверждается и тем фактом, что текст пьесы, напечатанный в мае 1931 г., в большей степени соответствует первому варианту текста спектакля, а второй вариант текста содержит наибольшее количество режиссерских правок.

Вишневецкий своей пьесой хотел достигнуть трех целей: дать «пощечину старому искусству», показать настоящую жизнь Красного флота и создать образ грядущей войны. В одном из писем Мейерхольду Вишневецкий пишет, что его пьеса станет «первой пьесой в СССР, говорящей о будущей войне – такой близкой – и вызывающей у всех острую тревогу, соединенную с горячим желанием во всех областях продемонстрировать нашу готовность к обороне» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 1291. Л. 2).

В авторском варианте текста делается акцент на грядущую войну с Европой, в режиссерском же варианте – на войну со старым искусством. В ПР1 только эпизод «Пролог» посвящен борьбе со старыми театральными формами, в то время как в спектакле Мейерхольд противопоставляет новый театр старому в трех эпизодах: «Пролог», «В красноармейском клубе», «У Кармен».

Главное, что высмеивается в «Прологе» как ПР1, так и ПР2, – это старое искусство, которое не показывает истинную жизнь Красного флота. Как в первом, так и во втором варианте драматург делает пародию на спектакли оперных театров. В ПР1 Вишневецкий пишет сатиру на балет Большого театра «Красный мак». Премьера балета состоялась в 1927 г. Действие балета разворачивается в китайском порту (либретто приведено по ст. [Михеева, 2014а]). После ссоры в порту при разгрузке советские матросы вступаются за китайских рабочих и помогают им разгрузить судно. Китайская актриса Тао Хоа влюбляется в командира советского корабля. Ли Шан-Фу, жених Тао Хоа, хочет убить советского капитана, он приказывает Тао Хоа сделать это, но вместо того, чтобы убить капитана, она его спасает и погибает сама от пули начальника порта Хипса. После этих событий начинается восстание в порту, в ходе которого китайцы освобождаются от власти европейцев. Балет получил много положительных отзывов и стал одним из репертуарных балетов Большого театра.

Впоследствии в письме от 25 ноября 1930 г. Вишнеvский пишет Мейерxольду, что хочет дать в Прологе сатиру на балет «Золотой век», на премьерe которого он присутствовал (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 1291. Л. 4). Премьера балета состоялась 26 октября 1930 г. (либретто приведено по ст. [Михеева, 2014б]). Действие балета разворачивается в некоей капиталистической западной стране, куда на выставку «Золотой век» приезжает советская футбольная команда. В матче с западными футболистами советская команда выигрывает, но затем советских спортсменов арестовывает полиция. В финале советских футболистов освобождает западный пролетариат. Всего состоялось 18 представлений балета: десять в 1930 г. и восемь в 1931 г. Балет был крайне негативно воспринят критикой, и его в начале 1931 г. сняли с репертуара [Mosheovich, 2004, p. 65].

В конечном счете Вишнеvский и Мейерxольд в «Прологе» высмеивают балет «Красный мак». В сатире, представленной в ПР1, есть прямая ссылка на балет «Красный мак»: «вам опять красные маки преподносят» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 680. Л. 60). Сходство также прослеживается в выборе места действия – портовый рестораник – и главных действующих лиц – матросов. Мейерxольд ставит небольшое оперное представление. Действие происходит в портовом ресторанике «в одном из наших приморских крупных городов» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 680. Л. 56), в нем принимают участие грузчики, моряки, контрабандисты и обычные посетители ресторана. Сюжет следующий: в ресторане прячутся контрабандисты, за которыми охотятся моряки, моряки врываются в ресторан и находят контрабандистов. Во второй части «Пролога» на сцену врываются «настоящие» матросы, которые требуют сыграть настоящий спектакль о морском флоте, «наш» спектакль.

Как в ПР1, так и в ПР2 встречается несколько видоизмененное стихотворение поэта В.Т. Кириллова «Матросам»: «Герои, скитальцы морей, альбатросы, // Застольные гости громовых пиров, // Орлиное племя, матросы, матросы, // Вам песнь огневая рубиновых слов» (Кириллов, 2014а). Отсылка к Кириллову в тексте неслучайна: он был одним из участников пролеткультовского движения, автором слов «Во имя нашего завтра – сожжем Рафаэля» (Кириллов, 2014б), которые считаются одним из лозунгов Пролеткульта.

И в ПР1, и в ПР2 оперное действие прерывается криком Краснофлотца. Монолог Краснофлотца сводится к порицанию старого искусства. Командир в своей речи противопоставляет наше и не наше искусство. В первом варианте его слова звучат более жестко и вызывающе: «Я – из рядовых красных бойцов. Выдвинут массой в театр. Выполняю дело, нужное Революции, а не эстетам и блюстителям старых норм <...> слушайте, вы, любители, старых и сладких форм. Мы в театре делаем то, что нам нужно. А вы заткнитесь» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 680 Л. 62). В ПР2 у Командира следующие слова: «Прочь театр эстетов и психоложцев! Да будет жить театр классовых битв, театр большевиков, растущий из самодеятельности масс. К черту оперную халтуру!» (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 575. Л. 6).

Противопоставление нашего искусства чужому начинает активно использоваться в 1930-е гг. [Паперный, 2011, с. 227]. В отзывах зрителей также можно найти оценку спектакля: наш или не наш спектакль. Например, «пьеса наша, пьеса волнует» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 290. Л. 104). Примечательно, что статья П.М. Керженцева, которая послужила поводом к закрытию ГосТИМа, называлась «Чужой театр», а ГосТИМ в этой статье назывался «чужеродным телом в организме советского искусства» (Керженцев, 1937).

И в ПР1, и в ПР2 противопоставляются моряки и краснофлотцы. Моряки предстают как подгримированные чистюли с трубками (АРФ ГЦТМ. Ф. 688. Д. 313021/279; Д. 180170/2071), а краснофлотцы – как «здоровенные, загорелые парни» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 680. Л. 62). Ненастоящих моряков Вишнеvский называет «липовыми» моряками. «Липовые моряки» были одеты в парадную форму: белые брюки, белые перчатки, белые рубашки (АРФ ГЦТМ. Ф. 688. Д. 180170/1917). Нельзя сказать, что это была форма определенного государства или эпохи, это была некоторая абстрактная форма, в то время как форма Красного флота легко прочитывалась: синяя рубашка с форменным воротником, брюки черного цвета, бескозырка, на которой была надпись «Кронштадт» (АРФ ГЦТМ. Ф. 688. Д. 180170/2022). Форма Красного флота, которая использовалась в спектакле, была подлинной: сохранились письма начальнику политического отделения Ленинградской морской базы с просьбой предоставить шинели, рубахи и брюки для использования их в спектакле (РГАЛИ. Ф. 963. Оп.1 . Д. 695. Л. 37).

Форма «липовых» моряков, как уже говорилось, была довольно абстрактной: ее нельзя отнести к какому-либо определенному государству или историческому периоду. Однозначно можно

сказать только то, что форма «липового» флота подчеркнута белого цвета. Скорее всего, белый цвет формы был выбран, чтобы показать праздное существование ненастоящих моряков, в то время как «Красный Флот не танцует, Красный Флот делом занят» (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 575. Л. 6). Следовательно, для противопоставления праздности делу Мейерхольд выбирает синий, а не белый цвет формы матросов.

Еще одной важной чертой «липовых» моряков является грим. Это не просто театральный грим, который используется во многих спектаклях и от которого в начале 1920-х гг. призывал отказаться Мейерхольд. Это грим, который превращает лицо актера в маску. Подобный грим использовался в театре Кабуки (подробнее см. [Гундзи, 1969, с. 151–153]). Вс.Э. Мейерхольд неоднократно подчеркивал, что использовал принципы театра Кабуки в постановке спектакля «Последний решительный» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 690. Л. 4). В спектакле режиссер хотел добиться от актеров «страшно наивно простой игры» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 690. Л. 4), которая была свойственна театру Кабуки. Театральный грим, который используется только в «Прологе», призван подчеркнуть именно обобщенный характер разных групп персонажей. В тексте спектакля у персонажей, за редким исключением, нет имен, они обозначены фамилиями актеров, которые их играют. Борис Алперс подчеркивает, что с действующих лиц спектакля «снята печать живых сегодняшних людей», «все они взяты из прошлой эпохи, из музея омертвевших масок» [Алперс, 1977, с. 134].

В режиссерском варианте пьесы сатира на старое искусство показана также в эпизоде «Сцена в красноармейском клубе». В авторской редакции сцена сводилась к вечеру самодеятельности, а именно к чтению стихов. В режиссерской версии первая часть эпизода – выступление артистки «одного большого государственного театра» (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 575. Л. 1). Из текста эпизода явствует, что артистка исполняет арию Тоски из одноименной оперы Дж. Пуччини. Судя по списку костюмов, артистка должна быть в кокошнике и сарафане. На сохранившихся фотографиях актриса Ремизова действительно исполняет арию в кокошнике и сарафане (АРФ ГЦТМ. Ф. 688. Д. 180170/1995). После исполнения арии на сцену летят записки от зрителей. На репетициях Вс.Э. Мейерхольд подчеркивал, что записки зрителей должны выглядеть как плевки в сторону артистки и старого искусства (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 689. Л. 21). В одной из записок, которая является коллективной, артистку спрашивают, знают ли она и театр, в котором она работает, об Октябрьской революции. Артистка отвечает, что знает об этом празднике и отмечает его каждый год. В ответ она слышит свист из зрительного зала, тогда артистка говорит, что представляет публике одобренный, прекрасный репертуар, который «является украшением лучших сцен мира» (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 575. Л. 16). В ответ на эту реплику публика требует исполнения революционных песен, таких как «Комсомольский марш», «Мы кузнецы» и т.д.

Мейерхольд в очередной раз подчеркивает оторванность классического репертуара от зрителей. Некоторые моряки спрашивают, почему песня, которую исполняет артистка, называется тоска, если правильно говорить по-русски тоска́ (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 575. Л. 16). Мейерхольд показывает, что зрители не имеют представления ни о названии частей оперы: вместо арии моряк говорит песня, ни о самой опере. Незнание в данной ситуации не считается отрицательной чертой моряков, а преподносится как нормальное положительное явление. Моряки не должны знать достижений старого искусства, которое является чуждым им, так как это искусство буржуазное, чужое.

В «Прологе» и во втором эпизоде Вс.Э. Мейерхольд представляет сатиру на театры оперы и балета, в частности, на Большой театр, а в эпизоде «У Кармен» «раскрывается порочность стиля МХТ 1-й в той мере, в какой этот стиль связан с достоевщиной и психоложеством» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 690. Л. 7). В предисловии к пьесе Вишневский указывает на отсылки к опере Дж. Бизе «Кармен». Сюжет эпизода иногда перекликается с сюжетом оперы: двум краснофлотцам Кармен дает имена Дон Хозе и Эскамильо; как и в опере, в пьесе Дон Хозе и Эскамильо борются друг с другом за Кармен (либретто приведено по ст. [Цодокон]). Кроме того, во втором действии оперы во время дуэта Кармен и Дона Хозе звучит армейская труба, после которой за Доном Хозе приходит капитан Суньига и приказывает ему вернуться в казарму. Дон Хозе отказывается подчиниться приказу капитана и не выполняет свой солдатский долг. Два краснофлотца Жан Вальжан и Анатолий Эдуард также не реагируют на звук боевой тревоги и остаются у Кармен.

Как отмечали критики, разоблачение приемов МХТ 1-го Вс.Э. Мейерхольду не удалось: «Аудитория явно не увидела в этом эпизоде ничего нарочитого и приняла его всерьез» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 706. Л. 11). На обсуждениях в Главреперткоме (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 706. Л. 1–46)

и Комакадемии (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 47–82) Мейерхольда и Вишневого критиковали за выпячивание отрицательных моментов жизни Красного флота в этом эпизоде, но никто ни разу не упомянул о том, что этот эпизод, по замыслу режиссера, является сатирой на МХТ 1-й.

Из трех задуманных пародий Мейерхольду удались две: «Пролог» и эпизод «В красноармейском клубе». При этом последний, скорее всего, также был изменен уже после премьеры спектакля – в письме А.С. Бубнова есть следующее указание: «из сцены в клубе изъять изгнание певицы в кокошнике» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 2. Д. 275. Л. 149) и вместо этого дать сцену из краснофлотской самодеятельности. Если это замечание Бубнова было принято Мейерхольдом, то сатира на старое искусство осталась только в «Прологе», как это было задумано Вишневым.

Что же такое старое искусство, с которым так активно призывал бороться Мейерхольд? Для самого режиссера – это в первую очередь буржуазное искусство, которое не отвечает задачам современности. В спектакле «Последний решительный» к такого рода искусству отнесены постановки Большого театра, Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБа) и МХТ 1-го. В спектакле есть и пародии на оперы классического репертуара «Кармен», «Тоска» и на современный балет «Красный мак». При этом сам Мейерхольд отлично понимал необходимость сохранения театрального наследия прошлого. В частности, он указывал, что постановочная группа «выступает против порочных приемов старого искусства не потому, что они вообще это старое искусство отвергают, а потому, что искусство прошлого, если оно подается критически не переработанным, не только не организует волю зрителя, но, наоборот, ее размагничивает и этим вредит делу социалистической стройки и обороны рабоче-крестьянской страны» («Задачи спектакля», 1968, с. 241). Подготовка спектакля «Последний решительный» показывает, что для Мейерхольда первостепенное значение имеет мировое театральное искусство, а именно театр Кабуки и мастерство Ч. Чаплина. В беседе с участниками спектакля он останавливается на простоте и наивности игры, которая присуща и актерам Кабуки, и Чаплину (Из беседы с участниками..., 1968, с. 242–247).

Таким образом, Мейерхольд признает приоритет мировой театральной культуры над современной ему советской культурой. Он стремится применить к советскому материалу приемы постановки, характерные для современного ему европейского театра: именно в это время в европейском театре наблюдается интерес к театру Востока, средневековым мистериям, комедии дель арте. В конечном счете получается спектакль, который оказывается не до конца понятным публике и критике.

Х. Гюнтер утверждает, что первые два десятилетия советской власти можно определить как протоканоническую стадию соцреалистического канона [Гюнтер, 2000, с. 282]. Для этой стадии характерны, с одной стороны, отсутствие или бессистемность одних элементов культурного канона, с другой стороны, функциональная недоработанность уже оформленных элементов. В случае со спектаклем «Последний решительный» обнаруживается недооформленность понятий старой и новой культуры, а именно отсутствие канонического списка достижений предшествующей культуры и четкой формулировки понятия советской культуры. В этот период создание соцреалистического канона происходит методом «от противного», т.е. исключаются из обращения тексты, которые канону не соответствуют, при этом понимание того, каким должен быть канонический текст, еще не сформировано.

Мейерхольд был одним из новаторов, который постоянно экспериментировал с театральной формой и содержанием, но все его эксперименты не соответствовали представлениям о советском театре, которые сложились в 1920–1930-е гг. Важно отметить, что советская театральная модель была текстоцентричной, основным методом работы с пьесой было ее перенесение на театральные подмостки. Различного рода искания не приветствовались советским руководством, поэтому Мейерхольд, который хотел взять все лучшее от старого искусства и соединить его с новым, советским, материалом, впоследствии неоднократно был обвинен в формализме, а его театр был закрыт как театр чуждый народу.

Список источников

Архивно-рукописный фонд Государственного центрального театрального музея РФ им. А.А. Бахрушина (АРФ ГЦТМ). Ф. 688. Д. 180170/1917, 180170/1995, 180170/2022, 180170/2071, 313021/279.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 2. Д. 275; Ф. 656. Оп. 1. Д. 575; Ф. 963. Оп. 1. Д. 44, 290, 680, 689, 690, 692, 695, 700, 706; Ф. 998. Оп. 1. Д. 1291; Ф. 1038. Оп. 1. Д. 3587, 3796.

Задачи спектакля // Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 241–242.

Из беседы с участниками спектакля // Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 242–247.

Керженцев П.М. Чужой театр // Правда. 1937. 17 дек.

Кириллов В. Т. Матросам // Русская поэзия. 2014а. URL: <http://russian-poetry.ru/PoetF.php?PoetId=212> (дата обращения: 18.05.2017).

Кириллов В. Т. Мы // Русская поэзия. 2014б. URL: <http://russian-poetry.ru/PoetF.php?PoetId=212> (дата обращения: 18.05.2017).

Литовский О. В.Э. Мейерхольд // Литовский О. Так и было. М.: Сов. писатель, 1958. С. 149–160.

Луначарский А.В. Театр и революция // Луначарский А.В. Собр. соч. в 8 т. М.: Изд-во худ. лит., 1964. Т. 3. С. 80–106.

Библиографический список

Алперс Б. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 27–163.

Глуценко И. Шесть тезисов об изучении «советского» // СССР. Жизнь после смерти. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. С. 17–27.

Гундзи М. Японский театр Кабуки. М.: Прогресс, 1969. 231 с.

Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. М.: Академ. проект, 2000. С. 281–288.

Добренко Е. Сталинская культура: двадцать лет спустя // Новое лит. обозрение. 2009. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/do.html> (дата обращения: 18.03.2017).

Куренной В. Советский эксперимент строительства институтов // Время, вперед! Культурная политика в СССР. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 12–35.

Михеева Л. Глиэр. Балет «Красный мак» // Belcanto.Ru Классическая музыка, опера и балет. 2014а. URL: http://www.belcanto.ru/ballet_red.html. (дата обращения: 18.03.2017).

Михеева Л. Шостакович. Балет «Золотой век» // Belcanto. Ru Классическая музыка, опера и балет. 2014б. URL: http://www.belcanto.ru/ballet_age.html (дата обращения: 18.03.2017).

Паперный В. Культура два. М.: Новое лит. обозрение, 2011. 408 с.

Цодоков Е. Опера «Бизе» Кармен // Belcanto. Ru Классическая музыка, опера и балет. 2014. URL: <http://www.belcanto.ru/carmen.html> (дата обращения: 16.03.2014).

David-Fox M. What Is Cultural Revolution? // The Russian Review. 1999. Vol. 58. P. 181–201.

Cultural Revolution in Russia, 1928–1931. Bloomington, Indiana: Indiana Press, 1978. 309 p.

Moshevich S. Dmitri Shostakovich, Pianist. Montreal: Mc-Gill – Queen’s univ. press, 2004. 222 p.

Дата поступления рукописи в редакцию 08.04.2017

VSEVOLOD MEYERHOLD’S VIEWS ON THE SOVIET THEATRE

V. L. Gayduk

National Research University “Higher School of Economics”, Myasnitskaya str., 20, 101000, Moscow, Russia
bastetm9u@gmail.com

Proletarian culture was one of the most debated subjects during the 1920s and 1930s. Not only artists, but also politicians (Lenin, Trotsky, Bukharin, etc.), tried to determine what should be included or not in proletarian culture. Cultural heritage was the central issue in those debates. The main ideologists of Proletcult, Bogdanov, Pletnev, and Kerzhentsev, asserted to conserve masterpieces of the past. In the early 1930s, the question was still debated. The article deals with the issue of cultural heritage in Meyerhold’s performances. Meyerhold’s views on traditions and innovations in theatrical art are examined in the context of proletarian culture. One of the Meyerhold’s performances (“The Last and Decisive”) is analyzed. The author concludes that the original Meyerhold’s interpretation of acceptable theatrical traditions did not correlate with the party line on culture. The 1930s were the time of the establishment

of socialist realism as the norm. The cultural situation allowed diversity in interpretations. The forthcoming consolidation of socialist realism orthodoxy led to the elimination of artworks inconsistent with it from the cultural sphere. Firstly, the performance “The Last and Decisive” was banned; secondly, Meyerhold’s theater was closed.

Key words: proletarian culture, Meyerhold, cultural revolution, Vishnevsky, Proletcult, bourgeois theatre.

References

- Alpers, B. (1977), “The theatre of the social mask”, in Alpers, B. *Teatral'nye ocherki* [Theatre essays], Iskustvo, Moscow, Russia, pp. 27-163.
- David-Fox, M. (1999), “What Is Cultural Revolution?”, *The Russian Review*, Vol. 58, pp. 181-201.
- Dobrenko, E. (2009), “Stalinist culture: 20 years later”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, No. 5, available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/do.html> (accessed: 18.05.2017).
- Fitzpatrick, Sh. (1978), *Cultural Revolution as Class War in Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana Press, Bloomington, Indiana, USA, pp. 8-40.
- Gluschenko, I. (2012), “Six theses on the study of the “Soviet””, in *SSSR. Zhizn' posle smerti* [USSR. Life after death], Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki, Moscow, Russia, pp. 17-27.
- Gundzi, M. (1969), *Yaponskiy teatr Kabuki* [Japan Kabuki Theatre], Progress, Moscow, Russia, 231 p.
- Gunter, H. (2000), “Life phases of social realist canon”, in *Sotsrealisticheskiy kanon* [Social realistic canon], Academicheskii proekt, Moscow, Russia, pp. 281-288.
- Kurennoy, V. (2013), “The soviet experiment of the institution formation” in *Vremya, vpered! Kulturnaya politika v SSSR* [Time, forward! Cultural policy in USSR], HSE Publishing house, Moscow, Russia, pp. 12-35.
- Mikheeva, L. (2014a), *Glier. Balet “Krasnyy mak”* [Glier. Ballet “Red Poppy”], available at: http://www.belcanto.ru/ballet_red.html (accessed 18.05.2017).
- Mikheeva, L. (2014b), *Shostakovich. Balet “Zolotoy vek”* [Shostakovich. Ballet “Golden Age”], available at: http://www.belcanto.ru/ballet_age.html (accessed 18.05.2017).
- Moshevich, S. (2004), *Dmitry Shostakovich, Pianist*, Mc-Gill – Queen’s univ. press, Montreal, Canada, 222 p.
- Papernyy, V. (2011), *Cultura dva* [Culture two], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 408 p.
- Tsodokov, E. (2014), *Opera Bize “Karmen”* [Bize’s opera “Karmen”], available at: <http://www.belcanto.ru/carmen.html> (available at 16.05.2017).