

“никогда не порывать с жизнью”

к 130-летию со дня рождения Всеволода Мейерхольда

Карлу Казимиру Теодору Мейерхольду, взявшему после принятия православия имя Всеволод, исполнилось 130 лет. Обрусевший немец, чье влияние на отечественный и мировой театр невозможно переоценить, вырастил множество учеников. Среди них и Сергей Эйзенштейн, учившийся у Мейерхольда актерскому мастерству в начале 20-х годов. Публикуемые сегодня лекции Мейерхольда, конспектировавшиеся Эйзенштейном во время учебы в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), должны были, по всей видимости, составить отдельную брошюру, посвященную актерскому мастерству.

Вс. Мейерхольд. об актере.

свод записей С. М. Эйзенштейна.

Мастерство и творчество актера. Игра
Раз навсегда выкинуть слова: воплощение, перевоплощение, темперамент etc. как абсолютно ничего конкретно не выражающие. Создание роли — раздраение себя на двоих:

1-й — продукт реализации, 2-й — формирующий и критикующий мастер (см. Коклена!).
(«Усов 1-й» и «Усов 2-й».)

Игра ребенка: 1) элемент подражательный («под взрослых») и 2) фантазия. И дети делятся на «обезьянок» и «фантастов», сочиняющих, творящих свое. Таковы и актеры — «подсматривающие» и творящие.

В гротеске «подсматриванье» допустимо, ибо от подсмотренной до созданной фигуры невероятный путь.

Человек заиграл в «Ринальдо»: накинута плащ — поза — движение — выкрик — слово — слова. Внутри же какой-то подъем — волнение.

Режиссер сам почти всегда плохо играет — он слишком знает, как должно быть: У2 в нем занял все и ему нужен У1 — извне представляющий актер. В режиссере У1 и У2 разорваны — нет *действенного* слияния. Режиссер не «сидит», а говорит собою: «как хорошо я сел», «какая умелая поза» — в нем слишком много «оценщика» с утонченным приятием, он «взвешивает», а не действует.

Удовольствие езды верхом — овладение пространством. В чем удовольствие ребенка, едущего на палочке?

Архив Всеволода Мейерхольда потребовалось перевезти в более безопасное место, и Сергей Эйзенштейн согласился взять бумаги «врага народа» на хранение

К юбилею Мейерхольда Газета публикует уникальный автограф из архива Эйзенштейна

Всеволод Мейерхольд: “никогда не порывать с жизнью”



Сергей Эйзенштейн (первый слева) и Всеволод Мейерхольд (в центре) на репетиции спектакля «Вступление». 1932—1933 гг.

401 СТР

Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, и наличием в нем импровизационных возможностей под влиянием воздействия на него зрителя — в его творчестве не все *предусмотрено* (par exemple, неприятие публикой — необходимость тут же перебороть или сейчас же перепланировать и перекомпоновать, примениться etc.). Контакт с публикой внешне ощутим (дыхание, шум etc.).

Публика этим «подает свою реплику», которую актер *должен принять и использовать*. **Мастерство и творчество актера** Он как бы партнер в импровизированной игре. Преимущество его над автором и режиссером, что он может импровизировать свое техническое воздействие на публику своими выразительными средствами (иначе как сыграть 300 раз).

Наблюдения. Надо из них иметь свой запасной материал (чтения, путешествий, виденного etc.), из которого бессознательно черпашь нужное в нужный момент и не вынужден для каждого случая бегать с «Кодаком».

И никогда *не порывать с жизнью* (о фантазии). Актер — птица, одним крылом чертающая землю, другим — в небе. Примером — вся жизнь и работа Пикассо¹. Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к «беспредметному» цирковому акробатизму.

Одного танца (драма Японии вся на танце)

Сада-Якко¹ мало. Предсмертного салют-мортале умирающего китайского актера — тоже. Сквозь это должно светиться что-то знакомое, виденное, жизнь. Необходимое свойство актера — возбудимость. Воображение должно работать лишь в подготовительной работе, но не на спектакле. Система К[онстантина] С[ергеевича] — болезненное развитие воображения. Цель та же, что у «нутровиков» — анархотиков — восполнение недостатка возбудимости, повышение ее.

Чувство времени. Наравне с чувством пространства развить чувство времени. Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета. Такт в импровизации. Чувство меры.

Тело актера и его выразительные средства. Материал актера Руки на сцене. Упражнение с коробочкой, полной мелких вещей.

«Неблагополучные» руки Южина. Отнимите его «говорок», и он — ничто². Аннунцио посвящает свои пьесы «прекрасным рукам» Элеоноры Дузе, во всяком случае не в память горячих поцелуев³. Некрасивого тела у актера нет — нет только умения «носить себя» и — по полному изучению своего тела — умелого пользования им. (Муне-Сюлли⁴ так умел «поднести» свой кривой глаз, что весь Париж терял голову от того, как он умело могло косить в нужный момент.)

Основная забота актера на сцене — ощутить себя, свой «обрубок» в пространстве сцены. «Создавать роль» без знания того простран-

ства, где будешь действовать, — ерунда. Благополучие выразительных средств: рук и ног — зависит от правильно найденного центра равновесия всей системы своего тела. Чувство равновесия должно чувствоваться так остро, что дефект в сросшемся с телом костюме должен физически весомо ощущаться телом актера (способность денди — без зеркала ощущать состояние костюма). Ощущение равновесия актеру нужно не менее, чем канатному плясуну.

Другие выразительные средства: глаза и рот. Хорошего актера от плохого можно отличить по глазам — глаз второго не видел никто. Первый умеет, не утомляя, сосредоточивать глаз на определенном предмете — фиксировать глаз. У японцев упражнение — изобразить кошку, то есть увеличивать и сокращать глаз, уставившись в одну точку (не зрачок). И в первую очередь «в порядке» должны быть глаза и рот. Вялый рот и мутные глаза — актер не владеет ими. А потому никогда *не играть утомленным*, ибо это причина описанного. Дается лишь режимом, спортом.

Тренировка глаз и рта — для этого «гирь» не надо (существует психогимнастика Анохина⁵, где орудуют воображаемыми гириями, а результат один). **Материал актера. Тело и его выразительные средства** Закон. Актер, выходя на сцену, должен держать глаза на линии горизонта, тогда все отклонения будут уже восприниматься как акты, действия — изменения состояний, оттенки их (хотя это чисто техническое проявление: раскройте широко гла-

за — ужас, — и вы можете вовсе не быть в ужасе, восприниматься же это будет именно так).

Надо научиться технически «расписывать» глазами что угодно, то есть изображать их состояния при том или ином проявлении состояний человека.

Артикуляция глаз труднее артикуляции губ — у последних (от «болтовни») большой опыт. Упражнения нужны, чтобы иметь комплекс испробованных движений.

Ганако⁶ демонстрировала японские: изобразить кошку во всех деталях. Техническая разработка (ужас, удивление, нервная поспешность, конвульсии etc.) истории слуги, потерявшего одну из 12 тарелок, которые он нес. И всё *технически*.

«Слезу пускать» также надо искусственно — настолько изучить себя, чтобы знать, какой аппарат пустить в ход, чтобы выступила слеза. «Дама с камелиями». Анекдот о Дузе и сидящем в 3-м ряду партера⁷. Секрет мимики маски — в умелой комбинации ракурсов — искусство владения ракурсами своего тела — акробатическое искусство эксцентрика. Мимика — телом, а не гримасой лица.

Грим. Тогда он достаточен схемой — стремиться к простоте и четкости маски. Натуралистическая роспись морщин и характерностей тогда не нужна. Сжечь Лебединского! Необычайная «мимика» примадонны труппы марионеток с острова Ява. (NB. Чрезвычайно длинные руки.)

Идеально, если актер в костюме репетирует с первого раза. Проверка себя на зеркале. Вообще же актеру зеркало не нужно. Он внутренне должен ощущать все, что он во вне.

Мастерская актера. Пустая комната. Без зеркала. Не мебель, а набор форм (не стул, а куб etc.), шест, лестница etc. Чтобы вечно искать и испытывать новые акробатические возможности своего тела.

Никогда не «выпаливаться» до конца (голос и возбудимость). Публике всегда должно казаться, что у него еще «в запасе» очень много. «А ведь он, мерзавец, еще может дать». То же о жесте. Иначе «бестактно». Надо интриговать зрителя своими возможностями, чтобы он вечно ждал — вот-вот сорвется, как ходят сотни раз смотреть укротителя зверей: когда же его съедят.

Работа режиссера с актером

Есть момент, когда актер выходит из состояния подготовительной работы «оценщика», подобного режиссеру, когда он перестает видеть на себе «разбивку» — он отбывает все, «уходит из рук» и сам «накачивает» свое. И в этот момент нужен такт режиссера, чтобы не влезть в его работу в такой момент: с этого момента актер в движении создает задуманное с волнением и указанием во время овладения этим актером в движении может вернуть его опять к исходному моменту.

Если волнение режиссера будет не в унисон с волнением актера в репетируемой им роли — он ничего не сумеет ему указать. Только «зажегшись» ролью, он начинает уметь говорить ему нужное. (Причина, почему до известного времени режиссер некоторым актерам не умеет дать совет.)

Режиссер

В драме и гармония, и мелодия, и контрапункт. Режиссер должен в этом разбираться, как дирижер, слышащий каждый инструмент в отдельности среди громадного оркестра, знающий, в чем врут, как верно и как сделать верно.

Самое сильное средство развития музыкальности — ритмика. Роль *Дальфроза*⁸. Режиссер должен быть свободен от всей тяжеловесности техники (следить за светом, точностью выгородки etc.). Его путь — от *работавшего к критикующему*, его дело не техника и контролера, а ритмизатор-творца.

Драматургия

Хорошо сценически сконструированная пьеса может быть лишена слов, и оставшийся каркас — *сценарий* — может быть сыгран самостоятельно.

тель Бубус» и проблема спектакля на музыку» 1 января 1925 года.

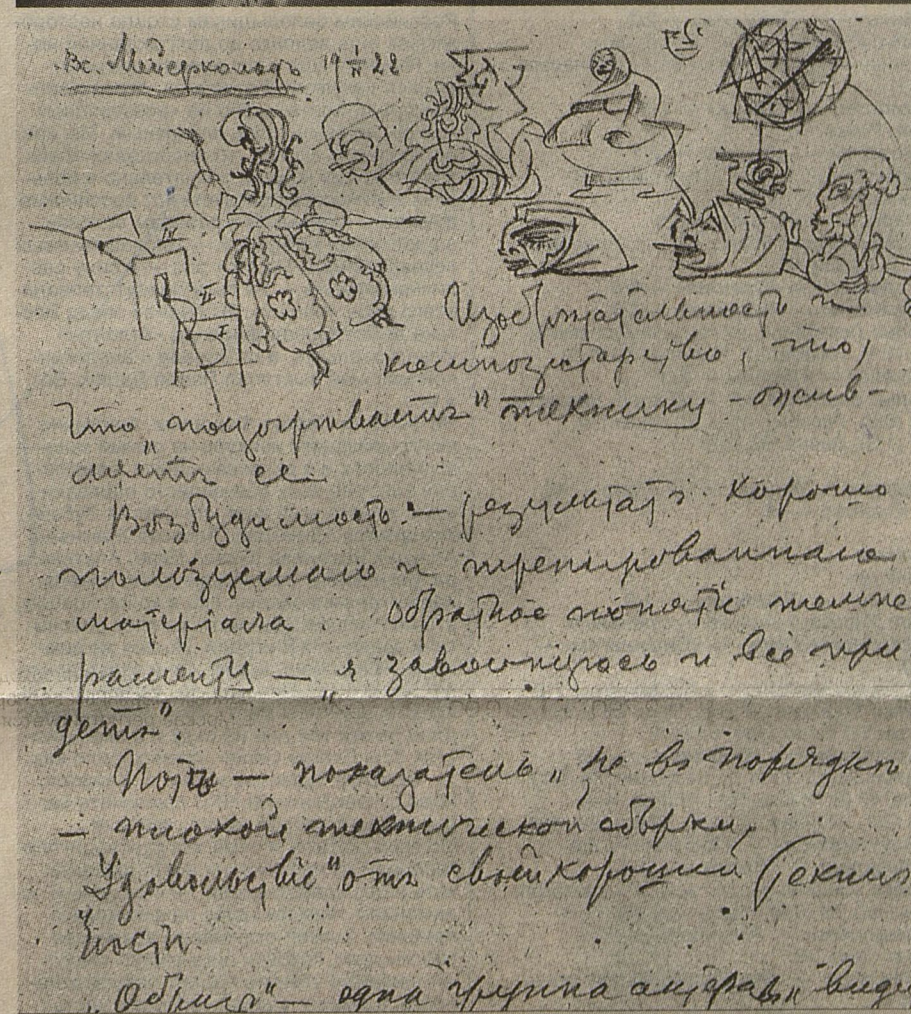
¹ Позднее (в 1930 году) Мейерхольд так варьировал эту оценку: «Когда А.И. Южин ходил в Фамусово, это был комод, в горло которого была вставлена граммофонная пластинка...»

² Речь идет о Габриэле Д'Аннунцио (1863—1938) — итальянском писателе, драматурге. На диспуте в Троицком театре Мейер-

Газета. — С. 1, 8.
10 февраля, вторник, 2004, #22 [558]



Всеволод Мейерхольд. На фото — дарственная надпись Эйзенштейну: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение. Вс. Мейерхольд. Москва, 22. VI. 1936»



Автограф Сергея Эйзенштейна с записью лекций Всеволода Мейерхольда

В хорошо сконструированной пьесе обычно чрезвычайно важную роль играет *предмет* (браслет Нины, брошь в «Идеальном муже»⁹, письмо Хлестакова). При изучении пьес обращать на это внимание и выделять его — важного двигателя действия (браслет), разрешителя его (письмо) etc. Сценарий, даже хорошо сконструированный, может быть задан литературой (Аннунцио, Луначарский). Идеально сценичны: «Жакерия»¹⁰, «Маскарад», драмы Пушкина (под влиянием Мериме).

Режим

Всякое вынужденное хождение трактовать как «прогулку» (на службу, по делу etc.) — думать в это время. Наладить свой мыслительный аппарат так, чтобы, как только ритмично зашагали ноги, ритмично потекла бы мысль. (Выходя на «прогулку», задаваться определенной темой.) Никогда не играть утомленным — мутность взора и вялость губ. Только спорт дает благополучие выразительных средств — равновесие телу и неутомляемость глазам и рту.

¹¹ Брошь в «Идеальном муже» — трансформирующийся предмет: она может превращаться в браслет. Интрига строится на том, что персонажи делятся на тех, кто знает секрет, и ту, кто его не знает. Мейерхольд ставил эту пьесу Оскара Уайльда в Школе сценического искусства (помещение Михайловского театра, Петроград; премьера состоялась 24 апреля 1917 года).

¹ Коклен Бенуа Констан (1841—1909) — французский драматический актер. Автор книги «Искусство актера». Речь идет об издании в серии «Искусство театра» в переводе А.А. Веселовской (М. — Киев, 1909). Первая глава книги как раз и излагает представление прославленного француза о сосуществовании в актере «двух человек»: «творящего» и «служащего ему материю».

виде, как он вытекает из самого характера, — вот дело актера». Эти мысли Коклена-старшего и легли в основание «обязательной в лицейской формулы» Мейерхольда. В этом тексте Эйзенштейна она трансформирована: вместо привычных буквенных обозначений А1 и А2 появились где-то больше не встречающиеся обозначения У1 и У2 (от «Усов-1-й» и «Усов-2-й»). Чем

² Речь идет о герое романа «Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников» (1707) немецкого писателя К. А. Вульпиуса (1762—1827).

³ В 1920 году в статье «К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР» (написана совместно с В. Бебутовым) Мейерхольд провозглашал: «Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татли-

⁸ Психогимнастика Анохина — о чем идет речь, установить не удалось.

⁹ Ганако Оота — японская актриса — гастролировала в России в 1909 году. Мейерхольд делится далее своими впечатлениями.

¹⁰ Анекдот о Дузе — один из бродячих театральных анекдотов. Мейерхольд в лекциях время от времени связывает аналогичную историю с именем Сары Бернар.

A black and white photograph showing a group of men in suits. In the foreground, a man is seated at a round table, looking towards the left. On the table is a tray with a cup and saucer. Behind him, another man stands, looking on. To the right, a third man stands, looking down at a document he is holding. The background is dark and indistinct.

01 CTP

Одного танца (драма Японии вся на танце)

Основная забота актера на сцене — ощутить себя, свой «обрубок» в пространстве сцены. «Создавать роль» без знания того простран-

Закон. Актёр, выходя на сцену, должен держать глаза на линии горизонта, тогда все отклонения будут уже восприниматься как акты, действия — изменения состояний, оттенки их (хотя это чисто техническое проявление: раскройте широко гла-

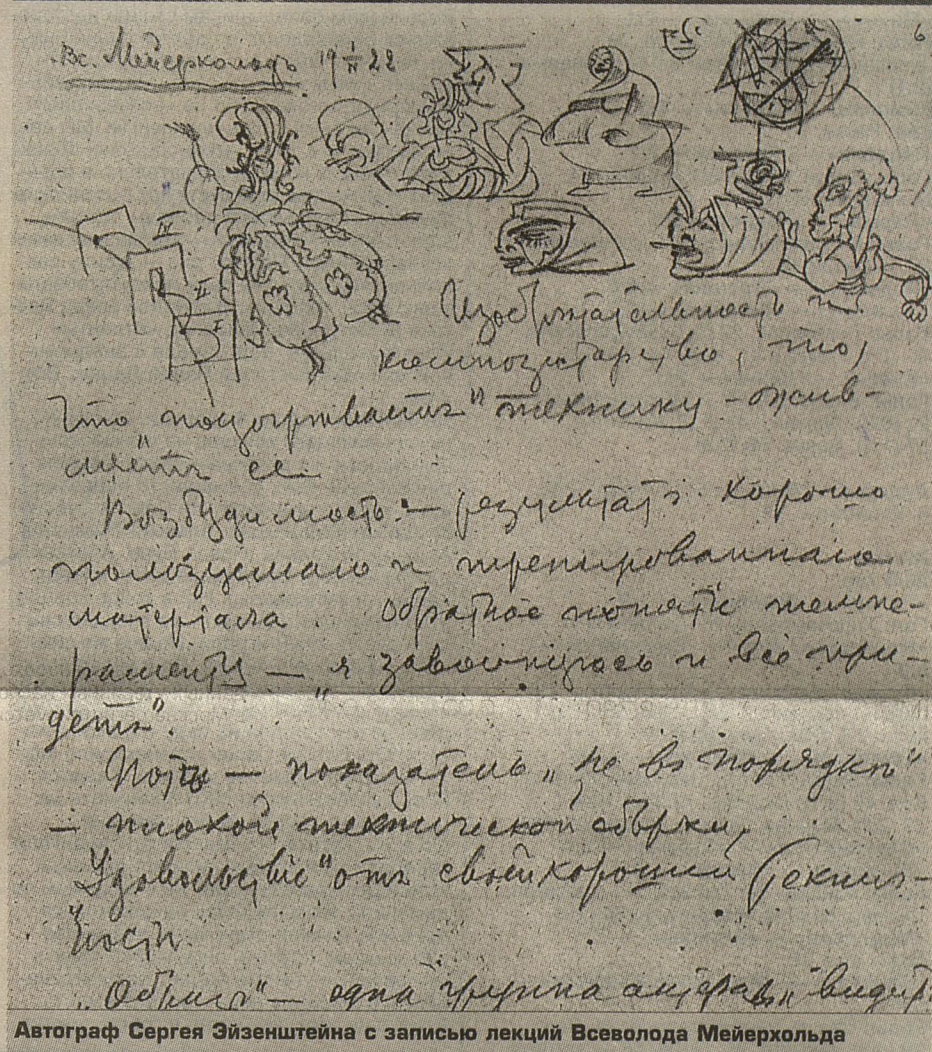
Драматургия

Хорошо сценически сконструированная пьеса может быть лишена слов, и оставшийся каркас — *сценарий* — может быть сыгран самостоятельно.

⁷ Муне-Сюлли Жан (1841—1916) — французский актер.



Всеволод Мейерхольд.
На фото — дарственная
надпись Эйзенштейну:
«Горжусь учеником, уже
ставшим мастером. Люблю
мастера, уже создавшего
школу. Этому ученику, этому
мастеру — С. Эйзенштейну мое
поклонение. Вс. Мейерхольд.
Москва, 22. VI. 1936»



Автограф Сергея Эйзенштейна с записью лекций Всеволода Мейерхольда

и педагоге, основателе системы ритмического воспитания

Публикация и комментарии В. В. Забродина

1 Коклен Бенуа Констан (1841—1909) — французский драматический актер. Автор книги «Искусство актера». Речь идет об издании в серии «Искусство театра» в переводе А.А. Веселовского (М. — Киев, 1909). Первая глава книги как раз и излагает представление прославленного француза о сосуществовании в актере «двух человек»: «творящего» и «слушающего ему материалом». Эту двойственность Коклен считал «характерной чертой актера». И завершал свои размышления следующим образом: «Итак, глубокое и близкое изучение характера, потом воспроизведение типа первым я и изображение его *вторым* в том