

Режиссура — в новом ее понимании — была популярным товаром для Александрии, и режиссурой режиссурой была МХТ. Оттуда — вслед за Мейерхольдом — пришли поэты Лавренченко, бывший одно время главным режиссером, Загоров, Риктин. Уже цитировавшийся Кутель не успевал издаться на МХТовских вариантах и приглашался на Теляковские:

«Он (Теляковский) сидит в Москве и набирает статистов и артистов (это почти одно и то же) Художественного театра, назначил их режиссерами и в великом простодушии чаша, что они открывают все „секреты“ а. Станиславского по чести привозовали из свечко, тараканов, скуки и нуды самого настоящего „настроения“».

Когда же с конца 1916 г. в качестве главного режиссера вновь появляется работавший еще при Всеволодом Ефимовиче Карпов, «Этихус 1», как в шуточке называли, со своей серой «бывоушкой», — Кутель ухаживает за ним по адресу «направленная мышь» Александрии, «где правая рука реалистического театра не ведет, что творит левая рука модернистического театра», и где вместо спектакля подается фантасмагория со Станиславским с шампильонами а-ля Мейерхольд». Иронизировали и старые актеры, особенно над режиссерами-новичками, «малышниками из Ленинского бульварского общества», как окрестная Савина только что называла свою работу Н. В. Петрова, уже питомца МХТ и нынешнего руководителя театра.

В 1908 г. по инициативе директора казенных театров Б. А. Теляковского в Александрийский театр был приглашен режиссером В. Э. Мейерхольд,

и эта дата начинает новый период в истории Александрии: период внедрения режиссуры на казенную драматургическую сцену и борьбы его с актерской олинтархией. Мейерхольда встречают далеко не с распростертыми объятиями. За его плечами — первый этап борьбы режиссуры с актером в русском театре: отечественная желтая пресса во всю старается создать ему репутацию чуть ли не садиста, «растравившего» Комиссаржевскую, на кресте своих театральных экспериментов. Мейерхольда начинают атаковать по всему фронту: в драматургии Ефимовым, Щепкиным-Куперник и Персикониным он противостоит Мольере («Дон-Жуан»), Кавалерова («Стойкий упрямый»), Лермонтову («Два брата», «Маскарад») Кутля Гамсуна («У врат царства»), ведет войну против мешковского театра, вместе с Ю. Э. Озарским подает докладную записку, требуя постановки «образцового классического репертуара» от Эсхила до Метерлинка, и от Фонвизина до Чехова, ибо это — по мнению Мейерхольда — единственный путь возрождения Александрийского театра. Он внедряет декоративную живопись Головина, своего верного соратника по всем основным постановкам, преодолевая сопротивление актеров, отказывающихся, например, в спектакле «У врат царства» надевать шитые по эскизам Головина костюмы (ибо раньше — по Александрийским традициям — костюмы по эскизам художников полагалось шить только для «обстановочных», исторических» пьес, к которым «уехал» Гамсуна, как известно, не принадлежала). Он требует от актеров повышения общей и театральной культуры. При этом неизбежны трения, инциденты, вопли оскорбленных самолюбий, постигаемые барабанным боем и чернильными слезами критиков, кричащих о гибели «заветов» и «традиций». Раздуваются до размеров гигантского мыльного пузыря кожная антиста творчество режиссера и актеры, кто бы взаимно исключали друг друга. Мейерхольд описывает в своем главном образном на модажисту группу — Ковалевскую, и м. Лешкова. Вильяна. Поручая, например, Варяжину роль Станислава в мольеровском «Дон Жуане». Мейерхольда добавляла: «Надо — Варяжину — предоставить самому себе; он сядет по-своему, но хорошо, и вечно болваном». С осторожностью он модажет в работу Савину («Зеленые холмы» Гиппиус). Путь Мейерхольда в Александрии завершается



А. Афиногенов, Н. Петров, Н. Акимов 1911 год

в феврале 1917 года «Маскарадом», готовившимся около шести лет и как бы подводящим итог работе в театре Мейерхольда-Головина. В деле внедрения организующей роли режиссуры Александрии именно Мейерхольду пришлось принять решающий удар. Одинок, брешь, и весьма солидная, была пробита.

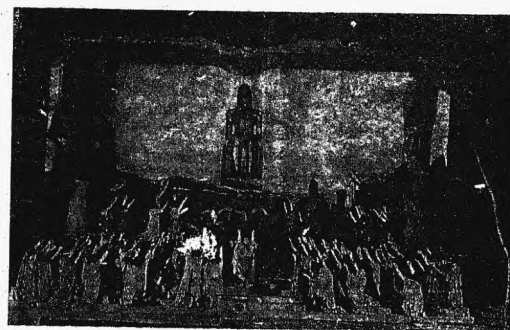
Какую долю истинных нападки критики в себе содержали. Они подмечали наиболее уязвимое место александрийской режиссуры, как до, — так и послереволюционного времени. Таким уязвимым местом является режиссерский эскизизм. Он давал хрен то вправо, то — особенно в годы художественного руководства Ю. М. Юрьева — влево. Александр Бенуа делал стилизованный мольеровский спектакль, С. Э. Раляев ставил толлеровского «Этихуса» (в помещении Михайловского театра) откупивши пламя для потома экспрессионистских пьес, обрушившихся на советскую сцену: В. Р. Раппопорт предпочитал сюжеты с Клеопатрой («Антоний и Клеопатра», Шекспир), «Цезарь и Клеопатра» Шоу). И. С. Вильяна ставил «Ивана Калашова» и т. д.

Но как бы там ни было, место режиссуры под Александрийским солнцем было отведено. Правда, практика не выработала точного модажа деления творческой работы между актером и режиссером; порою оживляли тенденции сбрасывания на плечи режиссера и части актерской работы над образом. Происходило это от откровенного отождествления режиссера с целогом актера — с учеником и т. д., что не могло не снижать технику актера. А между тем, работа режиссера при нормальном взаимоотношении и расстановке

творческих сил театра, менее всего способна убить инициативу актера. Послабшему принадлежит — в пределах общей экспозиции режиссуры, сценически истолковывающего замысел драматурга — самостоятельное создание образа. Режиссер и актер — понятия вовсе не антагонистические.

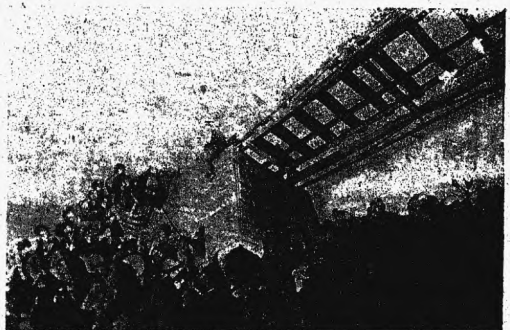
Продолжение режиссерского акцентизма на Александрийской сцене началось в самом последние годы. Решающую роль в этой перестройке сыграл новый советский репертуар. Завоевание им александрийской сцены имеет свою историю. В 1920 году — романтико-космический «Фауст и город» Луначарского (в постановке Н. В. Петрова), 1926 г. — второй этап — детективная мелодрама того же Луначарского «Яд» (пост. Н. В. Петрова и К. П. Хохлова). Поворотным пунктом явился «Конец Криворыльска» (1928 г.). За ним последовали спектакли, определяющие сегодняшнее лицо театра: «Штиль», «Бронепоезд», «Рельсы гуляют», «Диктатура», «Страх». Новая драматургия определяла и ведущую режиссерскую линию в лице Н. В. Петрова. В этих постановках, акцентировав политическую значимость спектакля, Н. В. Петров аскетически ограничивал режиссерские функции наиболее точным истолкованием замысла драматурга, не вступая на путь больших экспериментов. Слабее обстоят дела с режиссерской интерпретацией пьес классического наследия, по законам античности или по каким-либо иным признакам вообще занимающего ныне в репертуаре Б. Александрийского театра чересчур скромное место. Методы в духе «Тартюфа» достаточно дискредитированы, возвращение к стилизации и старым штаммам вообще не есть выход. Здесь режиссура еще предстоит большая работа.

Заканчиваем. Проблема «режиссер и актер» еще не разрешена советским театром в окончательном виде. Быть может, единая исчерпывающая формула вообще не находима. Одно ясно: взаимоотношение режиссуры и актера вовсе не обязательно представлять в образе некоей дуэли. Театру анархических премьеров вряд ли суждена будущность. Судьба Московского Милого театра в этом отношении достаточно поучительна. Дилемма же и неловкость — вовсе не исключают взаимно друг друга. Целое (спектакль, построенный по экспозиции режиссуры) и единичное (актер, создающий в этом спектакле образ) не должны быть механистически противопоставлены. Один из ярчайших актерских образов предельно революционной Александрии — «Арбенин» Юрьева был создан в режиссерском спектакле («Маскарад»). Не анализируя актерской индивидуальности и режиссерской экспозиции последних спектаклей театра, с их явной политической направленностью: асмоним Корчагину и Певцова в «Страх».



«Царь Эдип»

1926 г.



«Бронепоезд»

1927 г.



«Ревизор»

1927 г.



Ю. Головин, Николай Петров, В. Мейерхольд на фоне декораций к «Маскараду» 1915 год