

**ХОЛОПОВ В. Б.**

**ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ В. МЕЙЕРХОЛЬДА В ОЦЕНКЕ А. ЛЕВИНСОНА**

**Аннотация.** Статья посвящена эстетической оценке творчества Мейерхольда известным русским критиком А. Я. Левинсоном. Особое внимание уделяется отношению критика к авангардным явлениям искусства в России в начале XX века. На основе проведенного исследования формулируются базовые эстетические позиции критика.

**Ключевые слова:** авангард, гротеск, маска, мистерия, символизм, театральная условность, театральное искусство, футуризм.

**KHOLOPOV V. B.**

**V. MEYERHOLD'S CREATIVE INNOVATIONS IN A. LEVINSON'S CRITICISM**

**Abstract.** This article deals with the aesthetic evaluation of V. Meyerhold's creative work by A. Ya. Levinson, a famous Russian art critic. The author focuses on the critic's attitude towards avant-garde art events in Russia in the early XXth century. As a result, the study formulates the main aesthetic ideas of the critic.

**Keywords:** avant-garde, grotesque, mask, mystery, symbolism, stage convention, theatre, futurism.

Авангардные явления в искусстве, становление новых выразительных форм на рубеже XX в. не могли не найти отклика в критических работах известного русского театрального критика Андрея Яковлевича Левинсона. Некоторые из его критических работ посвящены анализу новых театральных форм, возникших в начале XX в. Театральный авангард в России нашел наиболее полное выражение в творчестве В. Мейерхольда, его символистских и конструктивистских театральных экспериментах, не вписывающихся в тесные рамки традиций императорских театров. Мейерхольд был учеником В. И. Немировича-Данченко и входил в группу молодых актеров, которые составили труппу открывшегося в 1898 г. Московского Художественного театра. Но вскоре он покидает труппу театра, чтобы встать на путь самостоятельной режиссерской деятельности. Постепенно этот путь повел его в сторону от стиля раннего МХТ к условному театру символистского направления. В короткий срок Мейерхольд стал самым ярким, наиболее широко известным и влиятельным его представителем. Вследствие этого, театральные искания Мейерхольда не были обойдены вниманием в работах А. Я. Левинсона.

Первый отклик критика связан с оценкой книги Мейерхольда «О театре» на страницах журнала «Современный мир» (1913 г.). «Книга г. Мейерхольда, обнимающая более чем

пятилетие театральной работы и мысли, не отличается единством построения и исчерпывающей полнотой. Дело в том, что г. Мейерхольд натура, прежде всего, импульсивная, его художественная эволюция протекает порывистыми скачками; нередко объективное обоснование выставленных им тезисов он заменяет субъективным истолкованием; он охотно ссылается на чисто относительные мотивы хорошего или дурного вкуса, изысканности или банальности...» [6, с. 314]. Но задача извлечь из интуиций и данных опыта режиссера теоретические нормы кажется Левинсону интересной. Левинсон отмечает переход режиссера от условного театра к гротеску, от «театра души» Метерлинка и Ибсена – к балагану, от литературности – к мимической импровизации. Согласно Левинсону, основной отрицательной предпосылкой суждений режиссера является «осуждение натурализма в постановке, идущего к совершенному тождеству с действительностью, тождеству, исключаящему само понятие искусства». Левинсон отмечает, что «влекущая г. Мейерхольда романтическая форма гротеска богата непредвиденными возможностями» [2, с. 115].

В июле того же года в газете «Речь» Левинсон публикует рецензию на спектакль «Пизанелла, или Душистая смерть» в постановке Мейерхольда на сцене парижского театра «Шатле». Разбирая своеобразный язык пьесы д'Аннунцио, эклектичный экзотизм декораций Бакста и режиссерские приемы Мейерхольда, Левинсон пишет: «Быть может, знаменательнее всего в этой постановке то, что колористические задания макетов Бакста были осуществлены и как бы продолжены волей режиссера в самом сценическом движении. В. Э. Мейерхольд, поставивший пьесу, пожелал и сумел построить из пестрого хаоса костюмов и аксессуаров гармоничные и подвижные сочетания. Из распределения групп непосредственно рождались, вместе с драматическим впечатлением, победные фанфары красок. Здесь же материальные элементы постановки подлинно включены в действие» [6, с. 226].

В ноябре 1918 г. Мейерхольдом была поставлена футуристическая пьеса Маяковского «Мистерия-Буфф» – авангардное ироническое переложение истории потопа и Ноева ковчега из Ветхого завета. Эпоха перелома требовала создания новой системы мер и весов человеческого существования, и поэт-футурист делает попытку нарисовать картину преображенного мира. На эту постановку откликнулся и Левинсон. Он критически отнесся к «притязанию футуризма стать официальным искусством очнувшихся масс» [6, с. 221]. Основной удар его критики пришелся на содержательную сторону пьесы: «Задумано это «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи» в масштабе головокружительно грандиозном, в древнем, но неувыдаемом духе аттической комедии», но «насмешливая величавость замысла подкошена внутренними немощами выполнения.... Что

сказать о гулкой и красочной словесной массе, образующей текст мистерии, о громких и полых, как барабаны, стихах? То, что мы слышали, – сплошная и часто курьезная игра в «буриме» – подыскание начала строк к искусственным, редкостным или впрямь невозможным рифмам. И ранее поэты забавлялись на досуге этими поэтическими головоломками... Но кому бы на ум пришло строить храм из пестрых бирюлек» [5]. Критик отказывает создателям спектакля в искренности их чувств, в искренности отношения к идеям, которые они ставили целью воплотить: «Лилась музыка слова, но ни одно чувство не было донесено до зала. Сквозь рупор трагической маски зияла душевная пустота. Поэтическое призвание Маяковского – дар формальный, и никакой гений мистификации не в силах подделать отсутствующего духа» [4, с. 26]. Народным считать спектакль критик был не склонен, увидев скорее интеллигентскую издевку над интеллигенцией, подчеркнув «чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене». Некоторые же режиссерские приемы Мейерхольда, как хоровую читку и выход актера на сцену через зрительный зал, Левинсон охарактеризовал неудачными и банальными в их мнимой новизне. Левинсон посчитал эту постановку политически ангажированной, отметив желание авторов «угодить новому хозяину». Отметив в пьесе традиции аттической комедии, средневековых сценариев, природу условного театра и масочность, Левинсон в спектакле увидел «интересные для театралов каламбуры», неудачность хоровой читки, примитивность выходов актеров на сцену через зал.

Эта рецензия не могла не вызвать ответной реакции. Маяковский публикует открытое письмо Наркому просвещения Луначарскому, в котором, ссылаясь на высокую оценку Луначарского этой пьесы и на шумный прием публикой, призывает его «достойно оборвать речистую клевету». Цитируя рецензию Левинсона, Маяковский отмечает отсутствие профессиональной основы, считая, что она не содержит эстетической оценки произведения, а имеет целью морально осудить «Мистерию-Буфф». «Дело не в эстетической оценке – она в статье не заметна и во всяком случае допустима в любой форме, – дело в моральном осуждении "Мистерии". Если автор статьи прав, и "Мистерия" вызывает только "подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене", то преступление тратить деньги на ее постановку, обманывая доверие рабочего класса; если же верно сделали вы, ставя "Мистерию", – тогда достойно оборвите речистую клевету. Требуя к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты и автора статьи, я обращаю на это и ваше внимание, тов. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства» [1, с. 17]. Маяковский потребовал общественного суда над Левинсоном и редакцией газеты «за грязную клевету и оскорбление революционного чувства», усмотрев в их выступлении «организованную

черную травлю». В этом письме Наркомму отводится роль объективного судьи. Маяковский спешит напомнить «товарищу комиссару» обо всех его положительных отзывах на пьесу, напоминает ему о необходимости усиленной пропаганды нового искусства и обращает внимание адресата на организованный характер осуждения «Мистерии» в газете «Жизнь искусства». Стоит отметить, что, указывая на то, что критика Левинсона не касается эстетического аспекта спора, Маяковский в свою очередь и сам не углубляется в эстетические достоинства пьесы.

В тот же день группа литераторов и художников опубликовала открытое письмо в защиту Маяковского. В свою очередь и Луначарский выступил с осуждением критики Левинсона, заявив, что отзыв критика покоробил «не только непосредственно или косвенно задетых лиц, но и всех, кому эта статья попала на глаза... если вспомнить, что выдающийся поэт, каким почти по всеобщему признанию является В. Маяковский, в первый раз имел возможность дать образчик своего творчества в удовлетворительной обстановке, – то еще неприятнее выделяется столь далеко в сторону спорной этики заходящий выпад критика против «Мистерии-Буфф» [7, с. 51].

Мейерхольд (на тот момент) и Левинсон стояли на разных позициях как политических, так и эстетических. Однако мы не можем судить о том, как воспринял сам Мейерхольд критику Левинсона ввиду того, что не сохранилось материалов, свидетельствующих о его реакции и участии в развернувшейся полемике относительно постановки «Мистерии-Буфф». Но впоследствии, в 1919 г., это не помешало Левинсону оценить работу Мейерхольда в постановке «Дерева превращений» по пьесе Н. Гумилева. Отдельно отметив декорации, созданные В. М. Ходасевичем, Левинсон указывает на возврат к старому Мейерхольду, к эстетизму его дореволюционных студий. Сама же «Мистерия-Буфф», вызвавшая столь яростные дискуссии, в дальнейшем была подвергнута автором суровой переоценке. Были заново написаны пролог, эпилог и сцены во втором действии. Выступая в Москве, Маяковский говорит, что новая революционная действительность требует новых пьес. Этими словами, сам того не осознавая, Маяковский косвенно подтверждает правоту Левинсона, который осторожно относился к политически ангажированному искусству, примером которого и служила «Мистерия-Буфф». Новая политическая действительность требовала новых форм и идей и, следовательно, политически ангажированное искусство служит иным целям. И тем более несостоятельными кажутся обвинения в адрес критика относительно его сугубо эстетических оценок «Мистерии-Буфф». Какие еще критерии как не эстетические должны в первую очередь применяться в отношении произведений искусства?

Мейерхольд был одним из первых деятелей театра, начавших сотрудничать с советской властью, вплоть до вступления в большевистскую партию. В тот период он открыто работает как политический деятель. Для Мейерхольда революция в искусстве означала сближение театра с народом, возможность отсеять ненужное, устаревшее и укрепить связь искусства сцены с народом и жизнью страны, именно в этом видел он подъем и развитие театра. Левинсон же, по словам В. Гаевского, «избирает позицию не столько как человек балета, сколько как человек культуры, культуролог время от времени занимает место, которое должен был бы занять искусствовед, и этот культуролог обязывает Левинсона всегда, во всех случаях, выступать на защиту отвергаемых, приговоренных к уничтожению форм культуры. Его историческая интуиция ... заставляет его считать, что всякая восторжествовавшая культурная форма будет беднее и примитивнее отвергнутой предыдущей» [3, с. 50]. Как Левинсон не принимал творчество Дункан, Нижинского, Фокина в танце, так он не принял в театре эстетику футуризма, для которого классическое наследие являлось не более, чем пережитком. Причина неприятия новых форм лежала не в консерватизме критика, а в глубоком понимании природы искусства. Левинсон видел переходящий характер некоторых начинаний и осознал «опасность утраты в угаре новизны идеалов вечной красоты, утверждаемых классическим наследием» [6, с. 350]. Яростная полемика, развернувшаяся по поводу рецензии Левинсона на постановку «Мистерии-Буфф», послужила отличным примером, демонстрирующим позиции критика, и не только в отношении театральных форм. Для него новые формы искусства в целом не могут полностью отрицать весь предыдущий художественный опыт. Никакое «будущее искусство» футуристов не может заменить вековые традиции театрального искусства. За таким искусством нет будущего.

В целом, можно отметить, что проделанный Левинсоном анализ можно поставить в ряд тех работ, которые заложили основу системы оценки явлений неклассического искусства, характерную для периода, когда в эстетике XX века «начала формироваться новая традиция, согласно которой были разделены классические и неклассические художественные практики. При этом много говорилось о необходимости четкого позиционирования интерпретатора в той или иной системе ценностей, о принципиальной невозможности переноса категориальных рядов из одной модели искусства в другую» [6, с. 49]. Возможно, Левинсон стал бы одним из наиболее проницательных критиков, исследующих творчество Мейерхольда в 1920-е годы, но, эмигрировав в Германию, а затем во Францию, он утратил возможность следить за эволюцией творческого пути режиссера-новатора. В самой же России творческий метод Мейерхольда не нашел полного понимания и адекватного анализа в какой-нибудь одной театроведческой школе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаевский В. М. Перечитывая Левинсона // Мариинский театр. – 2002. – № 1–2. – С. 14–21.
2. Гвоздев А. А., Пиотровский А. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. – 1933. – Т. 1. – С. 81–290.
3. Кондратенко Ю. А. Философии искусства и проблема интерпретации реальности в художественных практиках XX века // Гуманитарные науки и образование. – 2010. – № 3 (3). – С. 49–51.
4. Луначарский А. В. О полемике // Жизнь искусства. – 1918. – № 24. – С. 26.
5. Маяковский В. В. Статьи, заметки, стенографические отчеты, письма [Электронный ресурс]. – [Б. м.] – Режим доступа: [http://teatrlib.ru/Library/Majakovsky/Th\\_cin/#\\_Точ156231135](http://teatrlib.ru/Library/Majakovsky/Th_cin/#_Точ156231135) (дата обращения 18.12.2014).
6. Песочинский Н. В. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. – М., 1997. – 527 с.
7. Шелохаев В. Левинсон Андрей Яковлевич // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. – М., 1997. – 742 с.