

М. А. Миронова

ВОСПРИЯТИЕ ПЬЕСЫ И СПЕКТАКЛЯ «МАНДАТ» ФОРМАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКОЙ

Освещаются основные аспекты анализа пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в постановке В. Мейерхольда формальной театральской критикой 1920-х гг. Рассматриваются различные оценки пьесы Н. Эрдмана и спектакля В. Мейерхольда.

Ключевые слова: *формальная театральная критика, «Мандат», Н. Эрдман, В. Мейерхольд, формально-содержательный аспект театральской критики.*

В подходе к оценке пьесы и спектакля «Мандат» определились три тенденции, представленные тремя направлениями критики 1920-х гг.: формальным, психологическим и социологическим. Предметом анализа формальной театральской критики была формально-содержательная сторона «Мандата». Дискуссионными темами формальной критики являлись: предмет изображения; вопрос о том, соответствует ли трагический пафос спектакля авторскому видению пьесы; сходство и различие жанра пьесы и жанра спектакля; взаимосвязь композиции пьесы и сценографии спектакля.

Позиция формального направления театральской критики заявила о себе в рецензиях представителей ленинградской формальной школы А. Гвоздева, И. Аксенова и критиков, использующих методы этой школы при анализе спектакля, – В. Массы, Б. Гусмана, Г. Гаузнера и Е. Габриловича.

Рецензии В. Массы и Б. Гусмана поднимают важную проблему соотношения пьесы и спектакля. Они пытаются определить, какие черты поэтики Эрдмана были восприняты Мейерхольдом без изменений и в чем выразилась субъективная режиссерская интерпретация пьесы. Для решения этой проблемы критики обращаются к анализу жанровых различий пьесы и спектакля, их композиции.

Владимир Масс, друг Эрдмана, приверженец эстетики Мейерхольда, указывает на особенность композиции спектакля – его деление на отдельные эпизоды: «Мне думается, что, детализируя каждую сценку, каждое сценическое положение, дополняя его пантомимой, растягивая и перегружая таким образом спектакль, Мейерхольд очень рано переутомляет внимание читателя» [1, с. 5]. Такой драматургический прием, по мнению критика, был оправдан в постановке В. Мейерхольда «Лес» по пьесе А. Островского, поскольку делал представление неожиданней и динамичней, в «Мандате» он лишь замедлил темп спектакля. Вот почему третий акт был не понят зрителями, считает В. Масс. Спектакль действительно разбили на эпизоды, которые соединялись с помощью резкого чередования неподвижных, безмолвных поз и пантомимических мизансцен.

Композиционный прием, примененный Мейерхольдом, являлся выражением авангардной эстетики 1920-х гг. Установка на фрагментарность впервые была заявлена футуристами. Они делили на части слова, предложения, предполагая, что такое деление способствует аналитическому восприятию текста. Мейерхольд применил эту идею к организации постановки спектакля. Деление спектакля на отдельные эпизоды было первым этапом осуществления принципа монтажа, получившего дальнейшее развитие в кино. Ученик В. Мейерхольда С. Эйзенштейн сделал этот принцип основой своей режиссуры в театре и кино. Не случайно его программная для театральского и киноискусства статья называлась «Монтаж аттракционов» [2]. Таким образом, рецензия В. Массы является первой попыткой выявить особенности композиции спектакля «Мандат».

Б. Гусман интересовало соотношение пьесы и постановки. По мнению критика, Мейерхольд при создании спектакля отступил от авторского замысла и представил свою интерпретацию пьесы. Доказательством этому служит отличие жанра спектакля от жанра пьесы. Постановку «Мандата» Гусман рассматривает в контексте поисков Мейерхольдом современной трагикомедии. Однако «Мандат», по убеждению критика, представляет собой лишь водевиль. В действительности пьеса «Мандат» имела лишь некоторые общие черты с жанром водевиля. В ней, как и в водевиле, диалог и драматическое действие строились на занимательной интриге, анекдотическом сюжете, использовались фарсовые трюки, злободневные намеки, остроумные шутки. Пьеса имела типично водевильное построение сюжета, для которого были характерны парадоксальность, стремительность действия, неожиданность развязки. На близость пьесы жанру водевиля указывает также исследователь И. А. Канунникова, которая отмечает в «Мандате» большое количество типично водевильных приемов: интригующий сюжет, «многочисленные переодевания, смешные репризы, лаконичный, афористичный стиль диалогов» [3, с. 7]. Однако в остальном «Мандат» не соответствовал жанру водевиля. В пьесе не было такого обязательного эле-

мента водевиля, как музыкальные куплеты, отсутствовали специфические водевильные амплуа. Считая пьесу Эрдмана водевилем, Гусман находит совпадение режиссерского подхода и драматургического материала лишь в первом акте, где все подчинено фарсовым приемам построения действия. Жанровая разноплановость пьесы и постановки, по мнению Гусмана, наиболее полно выражается в третьем акте, поскольку водевильное построение сюжета пьесы идет вразрез с его трагическим прочтением режиссером: «В третьем акте Мейерхольд перескочил через голову Эрдмана. Та трагическая жуть, которую пропитал Мейерхольд финальную сцену пьесы, была значительно выше того, что дал здесь Эрдман. Поэтому, несмотря на поразительное мастерство Мейерхольда, и здесь ощущается разрыв между автором и постановщиком» [4, с. 7]. По мнению Гусмана, Мейерхольд стремился избежать предполагаемого легкого увеселительного стиля комедии. В финале третьего акта главные герои предстали в виде застывших фигур, а со сцены в зрительный зал выбрасывался пустой сундук. Такое символическое решение финала спектакля передавало трагичность положения людей, которые чувствуют себя ненужными и незначительными в системе советского государства. Поставленный Гусманом вопрос о жанре «Мандата» не решен и сегодня. В современных исследованиях существует несколько определений жанра этой пьесы: трагикомедия, политическая комедия, шутотрагедия, трагифарс, водевиль, сатирическая комедия.

Примером наиболее целостного формально-содержательного анализа пьесы является рецензия И. Аксенова. Он анализирует «Мандат» с позиций профессионального театрального критика: опираясь на историю западноевропейского театра, Аксенов утверждает, что в основе сюжета о стремлении героев приспособиться к новым социальным условиям лежит прием *qui pro quo*, характерный для эстетики итальянского народного театра: «Николай Эрдман <...> создал бытовую, современную комедию, имеющую в основе своего сюжета старую, как сама комедия, тему смешения (*qui pro quo*) – одно принимают за другое» [5, с. 7]. Данный прием в пьесе действует как на уровне фабулы, так и на уровне языка: «Эрдман этот заданный темой тезис смешения перенес и на мельчайшие детали фабулы, и на мельчайшие построения словесного материала» [5, с. 7]. На фабульном уровне прием *qui pro quo* действует дважды: Гулячкина принимают за коммуниста, потому что у него есть бумага с надписью «мандат», имитирующая официальный документ, а кухарку Настю – за великую княжну из-за совпадения ее имени с именем великой княжны Анастасии Николаевны, а также потому, что она одета в платье императрицы. Эти ситуации

сближают «Мандат» с комедией положений, одним из жанров итальянского народного театра. На языковом уровне прием *qui pro quo* проявляется в том, что «люди пользуются трафаретными выражениями, комбинируя их с неподобающими предметами изложения» [5, с. 7]. Аксенов имел в виду варианты построения диалога, при которых слова одного стиля речи (выражения агитационного лозунгового стиля, публицистического стиля советской прессы) помещаются в стилистически чуждый (разговорный) контекст. Жанровые параллели с *commedia dell'arte* подтверждаются и приемом карнавализации в «Мандате» [6].

Аксенов отмечает, что постановка «Мандата» выполнена Мейерхольдом в традициях условного театра маски: «Не он [Мейерхольд] ли первый в свое время формулировал на русской сцене понятие “маски”? В мире маски он – дома» [5, с. 7]. Действительно, Мейерхольд первым в русской режиссуре возродил понятие «маски», соотносящее реальное и игровое начала в сценическом образе. Как указывает Аксенов, гротескный мотив маски, смены масок реализуется в «Мандате» в откровенно фарсовых эпизодах. Когда в третьем действии приверженцы монархического строя пытаются разоблачить «коммуниста» Гулячкина, то к его заду приклеивается портрет царя Николая. И обнаруживается, что Павел Сергеевич «только с одной стороны коммунист» и что у него «какое-то лицо сзади». После чего персонажи «Мандата» пытаются выяснить, какое же лицо «настоящее». В этой сцене материализуется идея двуличия, ставшего естественным состоянием советского приспособленца. Условность образов «Мандата» Аксенов видит также в том, что на одном уровне с персонажами в спектакле действуют вещи. Материальные предметы определяют судьбы персонажей и играют роль условных образов наряду с условными характерами героев пьесы: Гулячкин примеряет на себя роль коммуниста благодаря мандату, олицетворяющему власть, Настя перевоплощается с помощью платья императрицы, выступающего знаком царственности и возрождения монархии. Аксенов обращает внимание на то, что в финале пьесы, в третьем акте, образы персонажей теряют черты условности, перестают быть масками: «Дав зрителю полюбоваться бытовыми масками нашей современности, <...> мастер вздернул на дыбы всю пьесу (III акт) и заставил персонажей снять маски согласно давней традиции трагического эпилога, объясняющего смысл происшедшего на сцене» [5, с. 8].

Отмеченная Аксеновым условность созданных актерами типов-масок указывает на связь пьесы и режиссерского решения спектакля с традицией итальянского народного театра. Линия условности также сближает поэтику Эрдмана с русским бала-

ганом. Эту идею высказал Ю. Щеглов [7], однако предпосылкой данного положения является указание Аксенова на условную природу образов пьесы.

Аксенов доказывает, что Мейерхольд в своей постановке выразил особенности поэтики Эрдмана, поскольку связь драматургии Эрдмана с эстетикой *commedia dell' arte* была воспринята Мейерхольдом и реализована в его режиссерском решении постановки.

Сотрудники ГосТИМа Г. Гаузнер и Е. Габрилович рассматривали место «Мандата» в стилевых течениях литературы и драматургии. Они обратили внимание на взаимодействие в пьесе авангардной эстетики и психологизма, который явился результатом влияния психологического направления Художественного театра. Театр Мейерхольда – это условный, стилизующий театр. Не случайно на его сцене ставились «Клоп» и «Баня» В. Маяковского. Но, по мнению Гаузнера и Габриловича, в «Мандате» вместе с эксцентрикой и гротеском появляются не столько типы-маски, сколько глубокие психологические характеры. По словам рецензентов, Мейерхольд в «Мандате» положил начало методу психологического реализма, что неожиданно для театра буффонады и эксцентрики. Возникновение психологизма в «Мандате», полагают Гаузнер и Габрилович, является закономерным, поскольку эта линия проводилась в ряде предшествующих постановок Мейерхольда. «Мейерхольд еще с «Рогоносца», через «Д.Е.» и «Бубуса», вел линию аналитического психологизма» [8, с. 6]. Авторы статьи объясняют неожиданность совмещения приемов эксцентрики с психологизмом: «Анализировать можно только эксцентрикой. Только поставив человека в неожиданное положение, вывернув его, можно увидеть темные до тех пор стороны его психики. Так, анализ Достоевского основан на эксцентрике» [8, с. 6]. Весь «Мандат», по мнению критиков, есть непрерывный, родственник Гоголю и Достоевскому анализ «срывов человеческой психики», анализ, производимый именно тогда, когда персонаж поставлен в невероятное положение. Сценические приемы Мейерхольда (пантомима, игра с вещами) раскрывали психологию «маленького человека», который поставлен в неожиданную ситуацию обретения власти. В гротескной форме режиссер представил воодушевление Гулячкина собственным величием и одновременный страх из-за возможного разоблачения. Именно на контрастном соединении в душе главного героя гордыни и чувства незащищенности, ощущения себя лишним человеком в новом обществе делал акцент постановщик. Последовательно рассматривая признаки психологического реализма в «Мандате», Гаузнер и Габрилович завершают свою статью утверждением, что «с постановкой «Мандата» начинается

долгожданная эра советского театра – эра реалистическая и психологическая» [8, с. 7].

Г. Гаузнер и Е. Габрилович опровергли устоявшееся в критике мнение о том, что в авангардном театральном искусстве приоритет принадлежит форме, а не содержанию. На примере «Мандата» критики доказали, что сценические приемы авангардного театра могут быть направлены на раскрытие психологии героев пьесы. Тем самым выявлялась тесная взаимосвязь авангардного и психологического направлений театрального искусства, которая подтверждалась режиссерским опытом В. Мейерхольда, ученика К. С. Станиславского.

Целостный анализ формальной стороны спектакля впервые был предпринят А. Гвоздевым, руководителем формальной школы театральной критики. Ученый, положивший начало научному исследованию эстетики театра В. Мейерхольда, выбрал предметом своего анализа не пьесу, а спектакль, который он рассматривал как один из этапов эволюции творческого метода режиссера. Однако критик делает акцент на двойном авторстве спектакля, что отражено в подзаголовке статьи «“Мандат” Мейерхольда–Эрдмана». Гвоздев указывает на равноценное участие драматурга и режиссера в успехе постановки. Такая позиция противостоит суждениям многих критиков о том, что достоинства «Мандата» определяет лишь постановка этой пьесы Мейерхольдом.

А. Гвоздев рассматривает режиссерское построение «Мандата» с точки зрения концепции биомеханики. Критик обращает внимание на большое количество пантомимы в действии пьесы, связывая это с обновлением изобразительных средств театра, «утратившего искусство телодвижения под влиянием светских и буржуазных салонов XVIII–XIX вв.» [9, с. 10]. Но пантомима в театре Мейерхольда, как считает Гвоздев, является не только формальным завоеванием нового театра, но имеет и содержательное значение. Она психологична, поскольку выявляет многогранные стороны характеров персонажей, реалистична, «потому что исходит из наблюдения над реальным жестом повседневности» [9, с. 10] и сатирична, так как высмеивает поведение обывателей, подчиненное идеологическим штампам. Удачные пантомимы, по мнению Гвоздева, помогают сделать неожиданными концовки отдельных сцен и актов, которые отличаются от традиционных финалов пьес в классических постановках. Если в классическом театре финал акта обозначает падение занавеса, то в постановке Мейерхольда ту же функцию выполняет выезд вещей вместе с актером на движущемся тротуаре. «Проиграв ту или иную сцену, достигнув перелома настроения или срыва ситуации, актер закрепляет в памяти зрителя содержание данного

финала в широко развернутой пантомиме, неразрывно связанной с вещами, которыми он играл» [9, с. 10].

Наиболее продуманными, считает Гвоздев, являются финалы актов. В частности, достоинством финала второго акта становится соединение пантомимы со звуковой организацией сцены, а также участие в нем целого ансамбля действующих лиц. Сцена представляет собой торжество Гулячкина по поводу получения мандата, в котором участвует живописная группа родственников из рабочего класса. У Эрдмана их трое, а у Мейерхольда – восемь человек. «Целый оркестр, составленный из неистово резких инструментов: из повязанных щек, драных брюк, грязных шарфов, попугая, акробатов, шарманки, гармоники, бубен и певца в картузе. Этот оркестр и начинает “играть” и телом, и вещами, празднуя получение мандата» [9, с. 10]. Такой разгул веселья и ликования акцентировал сатирический подтекст в изображении представителей демократических слоев общества, считавшихся основой советского государства.

Рецензия А. Гвоздева выявляет одну из закономерностей актерской техники в театре Мейерхольда, когда актер средствами пантомимы и мимики демонстрирует душевные движения персонажа и как бы курсивом обозначает их прежде, чем персонаж произнесет свою реплику. Эту особенность актерского искусства Мейерхольд назвал теорией предыгры.

Большинство критиков формального направления сходятся во мнении, что признание «Мандата» зрителем объясняется достоинствами постановки Мейерхольда, поэтому основное внимание в своих рецензиях они уделяют анализу сценической системы ГостИМа: стилю реалистического психологизма в создании образов персонажей, построению концовок актов и пантомимического действия, символической игре с вещами. Таким образом, основной акцент переносится с восприятия трагикомического пафоса пьесы на специфику театральных приемов Мейерхольда, что позволяет многим критикам избегать тенденциозных оценок пьесы Эрдмана, умалчивать о ее политической остроте и подтексте диалогов.

Список литературы

1. Масс В. «Мандат» в театре Мейерхольда // Новый зритель. 1925. № 17. С. 5–6.
2. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Леф. 1923. № 3. С. 70–75.
3. Канунникова И. А. Художественный мир Н. Р. Эрдмана: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 16 с.
4. Гусман Б. Еще о «Мандате» // Новый зритель. 1925. № 18. С. 7–8.
5. Аксенов И. «Мандат» // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 7–8.
6. Барина К. В. Карнавализация в пьесе Н. Р. Эрдмана «Мандат» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2009. Вып. 4 (82). С. 162–165.
7. Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 118–160.
8. Гаузнер Г., Габрилович Е. «Мандат» у Мейерхольда // Жизнь искусства. 1925. № 19. С. 6–7.
9. Гвоздев А. Концовки и пантомима («Мандат» Мейерхольда – Эрдмана) // Там же. № 35. С. 10–11.

Миронова М. А., кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой.

Смоленский государственный университет.

Ул. Пржевальского, 4, г. Смоленск, Смоленская область, Россия, 214000.

E-mail: ma_mironova@list.ru

Материал поступил в редакцию 12.01.2011.

М. А. Mironova

PERCEPTION OF PLAY AND PERFORMANCE “MANDATE” BY FORMAL THEATRICAL CRITICISM

The article deals with main aspects of analysis of the play “Mandate” by N. Erdman and the performance directed by V. Mejerhold by formal theatrical criticism in the 1920-s. We consider different estimations of the play and the performance.

Key words: *formal theatrical criticism, “Mandate”, N. Erdman, V. Mejerhold, formal-content aspect of theatrical criticism.*

Smolensk State University.

Ul. Przhevalskogo, 4, Smolensk, Smolensk region, Russia, 214000.

E-mail: ma_mironova@list.ru