

УДК 792.03

Н. ЕВРЕИНОВ И ВС. МЕЙЕРХОЛЬД: ПОДХОДЫ К СТИЛИЗАЦИИ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МОДЕРНАХаник Л. Ю.¹

¹ Институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, пер. Каховского, д. 2, Санкт-Петербург, 196084, Россия.

В статье в качестве своеобразной «точки схождения» эстетических идиом искусства эпохи модерна исследуется феномен стилизации. Анализируются эстетико-мировоззренческие установки модерна, приведшие к переосмыслению принципов стилизации. Отмечается, что существовавший плюрализм взглядов на проблему стилизации отразился в разнохарактерности художественных решений. Различия подходов к проблеме стилевой трансформации исследуется на примере режиссерских исканий двух выдающихся современников модерна — Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда. Утверждается, что выявленная увлеченность отечественного театра в начале XX столетия методом стилизации связана с единым процессом формирования новых принципов художественности, в русле которых происходило развитие новаторских театральных концепций рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: стиль модерн, стилизация, русский театр, традиция, эклектика, Вс. Мейерхольд, Старинный театр, Н. Евреинов.

N. EVREINOV AND VS. MEYERHOLD: THEATRICAL ART
STYLIZATION APPROACHES OF ART NOUVEAU ERAKhanik L. Yu.¹

¹ Institute of music, theater and choreography of Russian State Pedagogical University, per. Kahovskogo, 2, St. Petersburg, 196084, Russian Federation.

The article explores the stylization's phenomenon as a kind of "convergence point" of Art Nouveau era's aesthetic idioms of art. Aesthetic and worldview attitudes of Modern are analyzed, which led to a rethinking of stylization's principles. The existing pluralism of views on the stated problem is reflected in the diversity of artistic solutions. The diversity of approaches to the problem of Style transformation is studied by an example of Director's search of two outstanding contemporaries of Art Nouveau era — N. Evreinov and Vs. Meyehold. It is argued, that the revealed enthusiasm of Russian theatre at early XX century by Stylization method is associated with a single process of new principles of artistry

formation. According to the guidelines of noted principles the innovative theatrical concepts development at the turn of the 19-20th centuries had happened.

Keywords: Art Nouveau, stylization, Russian theatre, tradition, eclectics, Vs. Meyerhold, Starinnyi theatre, N. Evreinov.

Как известно, театральный процесс в России на рубеже XIX–XX веков был отмечен активным поиском новых художественных смыслов и многообразием творческих устремлений. Характеризуя создавшуюся ситуацию, Л. А. Овэс отмечает, что «на рубеже веков последовательность развития изобразительного и театрального искусства была вытеснена сосуществованием различных направлений в живописи и театре» [1, с. 99]. «Стилевой плюрализм» эпохи способствовал не только интенсивному поиску новых форм и средств художественной выразительности, но и активизировал проблему диалога традиции и инновации. В процессе формирования новой эстетической матрицы особое внимание было уделено методу стилизации, ставшему одним из главных концептов эпохи рубежа веков, эпохи возникновения стиля модерн. Как самостоятельная проблема стилизация в «новом стиле» (так зачастую именовали стиль модерн современники) неизменно привлекала внимание исследователей, представляющих различные области отечественного искусствознания [2; 3; 4; 5; 6; 7]. В конце XX века появляются работы, в которых заявленная тема рассматривается в ракурсе театральной практики рубежа XIX–XX веков [8; 9; 10]. Несмотря на накопленные современной наукой о театре ценные факты и наблюдения по проблемам театральной стилизации эпохи модерна, анализ данного феномена еще далек от своего исчерпания и требует дальнейшего углубленного исследования. Материалом данной статьи послужили статьи и высказывания как предшественников, так и современников нового стиля — философов, художников, деятелей театра, таких как, Ф. Ницше, В. Брюсов, А. Белый, Н. Евреинов, Вс. Мейерхольд, А. Бенуа. Задачами исследовательского поиска стали выявление смыслового содержания творческого метода стилизации в эпоху модерна и анализ способов его функционирования в театральном континууме. Сравнительный метод и художественно-стилевой анализ позволили выявить истоки переосмысления данного концепта, определить место и значение стилизации в практике русского театра на рубеже XIX–XX веков.

Метод стилизации в эстетических концепциях эпохи модерна

Рубеж XIX–XX веков — период формирования общеевропейского стиля модерн — был отмечен изменением важнейших мировоззренческих «координат» в искусстве, трансформацией всей парадигмы художественного мышления, выразившейся, помимо всего, в значимом изменении смысловых горизонтов творчества, пересмотре сущностных основ творческого процесса. По мнению выдающегося исследователя эпохи — Д.В. Сарабьянова, — именно эстетический комплекс «артистизма и преображения реальности, а также символистская тяга ее преодоления — все эти обстоятельства в известной мере вытеснили доминировавшую прежде проблему соотношения материи и предмета» [11, с. 78].

В процессе формирования новой концепции художественности, значимым пунктом преобразований оказался переход к оригинальной эстетической концепции пересоздания окружающего мира сквозь призму «духовного зрения» художника, воспринимающего реальность в качестве декорации творческого процесса, которую, в свою очередь, возможно творить по собственному усмотрению. Предложенный новый взгляд на отражение реальности способствовал признанию специфического положения искусства, транспонировал область художественного поиска в глубины творческого инобытия. Призывы к пересмотру классического постулата о главенствующей роли природы звучали отовсюду, свидетельствуя об изменении в рамках искусства соотношения между культурой и природой, в котором доминирующие функции последней, как «первоисточка», передавались процессу творчества, которое, в свою очередь, воспринималось способным по-своему «преломлять» природу в сферу творческих фантазий.

Переоценка природы как ведущей модели для творчества получила свое первоначальное обоснование в трудах творца «переоценки всех ценностей» — Фридриха Ницше, утверждавшего, что «природа с артистической точки зрения вовсе не модель» [12, с. 933]. Опираясь, по его мнению, следовало не на «случай» или «природу», вызывающие лишь «фальшивую оптику, нечто принужденное и лишенное чувства меры» [12, с. 932], а исключительно на собственный творческий инстинкт. Только тогда, по мнению философа, станет возможным избавление от слабости и фатализма, проистекавшего от излишнего преклонения перед природой. Впоследствии, отказ от непосредственного отражения природы был подхвачен идеологами нового искусства, призывавшими не пытаться копировать природу, но стремиться преоб-

ражать ее, насыщая изысканной стилистической игрой¹. Изменилась, становясь все более значимой, роль художника-демиурга, открывшего для себя, что «не столько природа обуславливает красоту художественного произведения, сколько художник является виновником красот природы» [14, с. 42]. Все вышесказанное демонстрирует степень изменения общей системы координат, смену акцентов в сторону отрицания главенствующей роли природы. Последняя более не мыслилась единственной и безусловной моделью, искусство же, в свою очередь, получило возможность, отступив от своей репрезентативной функции, перейти к целенаправленной деятельности по моделированию новой художественной реальности. В данной связи, понятен факт наделения процесса преобразования тем особым, абсолютным значением, повлекшим за собой выработку новых художественных принципов овладения природой и историей.

Декларируемый переход от природности к творческой обработке, или иначе — стилизации натуры — стал важным тезисом модерна, отказавшегося от прямого изображения реальности, преобразовывая ее через переосмысленные категории мифа и символической условности. В монографии, посвященной архитектурному варианту нового стиля в России, Б. Кириков отмечает, что востребованное творческое переосоздание «природа» получила в стиле модерн благодаря «объединяющему признаку модерна — стилизации, методу «условного обобщения, структурного преобразования всех типов форм» [3, с. 7].

Как известно, в различные исторические периоды стилизация выступала в качестве значимого художественного метода отражения действительности в процессе творческой трансформации, включавшем в себя формальное заимствование, привлечение «способов и приемов формообразования, ранее созданных в истории искусства» [15, с. 181]. Посредством стилизации, стилевая предшественница модерна — эклектика, также обозначаемая как «эпоха историзма», маркером которой стала стилевая «всеядность», сумела овладеть широким спектром стилей. Следуя своему принципу свободного выбора, стиль эклектики стремился в своих стилизационных реминисценциях к максимально точному воспроизведению деталей и конструктивных основ заимствованных им стилей.

Стилизационные поиски эклектики заняли значительное место в эстетической рефлексии «нового искусства», художники эпохи модерна активно комментировали ее роль и содержание. Так, в част-

¹ См. об этом подробнее: [13].

ности, А. Белый, отмечал, что новизна современного искусства происходит из привлечения небывалого количества «всего прошлого, разом всплывшего перед нами, мы переживаем ныне в искусстве все века и нации» [16, с. 82]. В дальнейшем, как указывает в своей монографии немецко-австрийский литературовед А. Ханзен-Леве, А. Белый «вполне положительно отзывался о роли эклектизма и александризма на раннем этапе модернизма, плюрализм которых воспринимается не как признак упадка, а как пример возможности “осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур» [17, с. 39]. В свою очередь, И. Стравинский так описывал смысл обращения к известным стилевым моделям: «Не имеем ли мы дело здесь, в сочинениях..., которые сочинены под влиянием музыки прошлого, скорее дело с поиском, нежели с простой имитацией так называемого языка классики» [18, с. 78]. По существу, намечалась критическая тенденция рассматривать метод эклектического сочетания, «разумного выбора», в качестве подготовительного этапа на пути преодоления кризисной ситуации, видя в эклектике возможность вызревания элементов будущего искусства, сохранения старого для нового.

Вместе с тем, стилевое эпигонство, отсутствие структурной новизны, зачастую присутствовавшие в обширной практике эклектики, расценивались многими новаторами от искусства как маркер «консервативного подхода», тормозившего решение функциональных и образных задач искусства. «Пустота повторений» пугала, возвращение к уже известному ассоциировалось с банальностью движения по кругу. Признавая тщетность точного копирования, в котором угасают все творческие порывы, художники заявляли о необходимости смещения вектора дискуссии в сторону создания новых принципов художественного формообразования, расширения горизонтов композиционного мышления. Провозглашая наступление эры «нового искусства», В. Брюсов декларировал значимым его принципом своеобразие, утверждая, что «искусство всегда создает нечто новое» [19, с. 46]. В результате, по мнению авторитетнейшего исследователя модерна — М. Тубли, «определенная ограниченность эклектического метода, как бы остановившего развитие культуры, вызвала структурирующие тенденции стилеобразования, получившие свое высшее выражение в эпоху модерна» [20, с. 24].

Новый стиль стремился реализовывать назревшее желание отойти от приемов прямого копирования и заимствования, преобразуя метод «свободного выбора» в творчески переосмысленную стилиза-

цию. Катализатором перемен, в немалой степени, служил тот факт, что дословное «возвращение к прошлому» препятствовало осуществлению генеральной идеи модерна — идеи синтеза искусств. Устремленность нового стиля к созданию живого, синтетического единства инспирировали опыты временного отстранения, соединения в художественной партитуре двух временных измерений — оригинала и современности. Все чаще художники стремились заимствовать в предшествующих стилистических моделях лишь самые значимые принципы, не ставя недостижимую задачу, «целиком воссоздать совершенно неподходящими условиями нашего века произведения былых времен» [21]. Необходимость стилевых новаций ощущалась представителями различных областей искусства. По-своему формулировал квинтэссенцию общей устремленности М. Волошин, утверждая в своей работе «Театр и сновидение», что «всякие превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидениях не вызывают удивления. ...Они должны быть *не изображениями, а знаками действительности*» [22, с. 353]. Вс. Мейерхольд, рассуждая о возможных методах восстановления «сценических особенностей образцовых театральных эпох», обращал внимание на то, что «в постановке пьесы одного из старых театров ничуть не обязательно подчинять ее инсценировку... методу археологии, — в деле реконструкции режиссеру нет надобности заботиться о точном воспроизведении» [23, с. 192]. Идеологический концепт модерна, следуя которому «творцы стиля обычно оперировали формами и образами, далеко отстоящими от оригинала, предпочитая преимущественно *ассоциативные подходы к его интерпретации*» [24, с. 383], по наблюдению М. Нащокиной, наиболее полно отражает направление поисков, согласно которым создавались «вольные» исторические стилизации модерна.

Как известно, творческая судьба нового стиля оказалась весьма сложной и неоднозначной. Отмеченная исследователями «программная» противоречивость модерна коснулась всех слагаемых художественного процесса, осложнив, в том числе, и сам характер исторического развития стиля модерн. Критики акцентируют внимание на присутствии знакового противоречия, обострившего развитие модерна как антиэклектического движения, о продолжительном сосуществовании эклектики и модерна. Так, Т. Ф. Давидич в своем исследовании отмечает, что большинство примеров реальной художественной практики порубежной эпохи свидетельствуют о прямом родстве этих двух стилей: «большинство направлений модерна вели прямое происхождение от соответствующих направлений эклектики» [25, с. 55].

Думается, все вышесказанное дает основание предположить, что эпоха модерна демонстрировала широкий диапазон мнений как в отношении к общим проблемам мировоззренческого ряда (таких, как пересоздание действительности посредством искусства, отношение к истории и традиции), так и в отношении различий подходов к стилизации, как методу актуализации исторического наследия искусства. В результате одна часть творческого сообщества пыталась осуществить «обновление» через тщательное изучение и исследование стилей прошлого, другая же выступала за безусловно новые приемы формообразования, далеко уводящие новое произведение от своего стиливого прототипа. В первом случае, тема культурной традиции, наследия реализовывалась в качестве основы стилизации как метода реконструкции прошлых эпох, отличительными чертами которого становились не только огромный охват сюжетов и эпох, но и поиск универсального языка, способного соединить разрозненные связи времен. Второй тип стилизации стремился представить прошлое как основу для творческого пересоздания, игры, условиями которых избирались переработка, превращение ушедших стиливых моделей в лексические элементы нового художественного языка.

Изменение взгляда на художественную реальность и отход от принципа жизнеподобия «мотивировали» поиск новых стилизационных решений в различных областях искусства, в том числе и в драматическом, о чем, в частности, свидетельствует следующее наблюдение, сделанное известным театральным критиком, современником эпохи модерна Е. А. Зноско-Боровским: «Покуда театр принимался, как подражание природе, изображение ее, все было сравнительно просто... Но как только эта формула признавалась неудовлетворительной, как только реальность изгонялась из жизни, так становилась необходимым создать и новую театральную эстетику, и переделать весь театральный механизм» [26, с. 227]. Как показала практика театрального искусства, отказ от традиции театра-отражения придал импульс поискам новых пространственно-временных постановочных решений, стимулировал процесс радикального переосмысления приемов организации сценической формы. Знаковые примеры практики русского театрального искусства на рубеже XIX–XX веков наглядно свидетельствуют, как нелинейно происходило постепенное размежевание, переплетение, а также активная борьба различных вариантов решения задач стиливой трансформации.

Специфика стилизационных поисков в постановках Старинного театра Н. Евреинова

Один из наиболее значительных примеров целенаправленного обращения к методу стилизации демонстрировала сценическая практика Старинного театра. Озвучивая эстетические максимы создаваемого предприятия, его организаторы констатировали следующее: «Цель Старинного театра <...> путем ряда исторических спектаклей представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки... Археологическая и историческая правдивость постановки и передача духа и характера эпохи в данном случае должны иметь решающее значение» [27, с. 603]. Таким образом, основным избирался метод стилистической реконструкции, погружение в специфику старинного спектакля. Направить же полученный опыт предполагалось на создание новаторского по своей сути театрального искусства, в основе которого, по утверждению одного из основателей театра Николая Евреинова, заложен «инстинкт преображения, т. е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком в плане преэстетической трансформации видимостей Природы, ... названный ... *инстинктом театральности*» [14, с. 118]. Как заявлял режиссер, идеи о преображении действительности через творчество впервые были воплощены именно в практике Старинного театра. Отказываясь от представления о театральном спектакле как отражении жизненной конкретики, Евреинов, тем самым, активно полемизирует с эстетикой натурализма, манифестировавшего в качестве метода постановки способ подробного копирования исторических и жизненных форм. Обоснованность выбранного направления, базировавшегося на учении о «художественной реконструкции», режиссер разъясняет необходимостью возврата к неочтенным историческим формам театра. Особо отметим тот пункт эстетической программы Старинного театра, в который, помимо близких модерну идей о преображении через искусство, входила общая с новым стилем универсальная устремленность поисков: грядущая театральность во имя своего сценического совершенства должна вобрать в себя опыт прошлого, рассматриваемого в качестве подготовительного этапа возрождения театрального искусства.

Совершенно логично, обозначенный интерес к дальним эпохам привел к поиску «ведущей конкретной формы театральности», доминантного принципа организации сценического организма. По мысли

Евреинова, таковым должен был стать метод искусства, который «заключается в представлении действительности сокращенно, уплощено, т. е. в стремлении объять многое в видимом малом» [14, с. 42]. Называя такой процесс «симплификацией», режиссер оговаривает ее близость известному «понятию стилизации», уточняя, что последняя «уступает первому в емкости» [14, с. 42]. Емкая стилизация, или симплификация, мыслится Евреиновым как базовый элемент театра, как «вообще метод искусства... в том порукой вся история искусства», метод, позволяющий погрузиться в долгожданную стихию «театральности». Последняя же, в свою очередь, опираясь на условную стилизацию, способна, по мысли режиссера, привести театр к его идеальной форме, созидающей новые, истинно театральные ценности. Предложение к нахождению новых возможностей через эвристически понятый метод стилизации и тем самым обогащение театра ценностями прошлых эпох — идея, несомненно, созвучная эстетической концепции модерна.

Однако, несмотря на свои новаторские декларации, собственно, сами постановочные приемы объединения остались во многом подражательными, обнаруживая противоречие между первоначальной идеей и конечным результатом. Так как в своих программных декларациях театр акцентировал стремление именно к безусловной достоверности в воспроизведении логики средневекового театрального представления, это в свою очередь, повлекло неизбежные ограничения творческого, прежде всего, актерского самовыражения. Современники восприняли представленные исторические реминисценции как явление интересное и поучительное, но обращенное в своей скрупулезной детализации, скорее, к прошлому, а не к будущему искусства.

Очевидно, что пафос организаторов и вдохновителей театра был направлен против подражания как формам, так и содержанию эклектики и натурализма. В действительности же, являясь идейными противниками подобных ценностей на сцене, они оставались в рамках других стилистических систем прошлого. По мнению критиков, организаторы Старинного театра, основываясь в своих реконструкциях на методе археологии, заботились, прежде всего, о точности и детальной проработанности постановок. Таким образом, хотя зачинатели театра выступали против изжившей себя формы стилизации как подражания нормам театральных систем, против забвения «подлинной театральности», но, на практике, выступая против, творческое объединение обращалось в своих методах именно к нему — к подражанию.

Подражание, конечно же, было не в силах обеспечить главного требования — единства театрального зрелища, разделив последнее на несколько детально проработанных, но дискретных элементов. В результате над сценическими образами довлела угроза утраты подвижности, игры, вследствие чего необходимая временная дистанция осмысления не была сформирована. По мнению Вс. Мейерхольда, необходимым было проникновение в самую суть условности старинных форм, а не их формальное заимствование, которое, лишенное прежнего, соответствующего ему содержания и смысла, мстила по-своему, превращая прекрасное начинание в пародию, в утрирование курьезных черт. Очевидно, что решающее положение о том, что пространственная и временная дистанции, отделяющие стилизуемый оригинал от современности, неизбежно должны повлечь за собой культурные сдвиги, не было проработано на всех уровнях сценического процесса. Между тем, следует признать, что степень стиливого соответствия выбранному образцу, точность и тонкость воссоздания прообраза в спектаклях театра оказались необычайно высокими. Другими словами, постановки Старинного театра, прежде всего, были удивительным актом творческого самовыражения, таким, в котором, увидев себя в «оживших» ликах сценического наследия, можно было понять сам феномен театра, выделить его квинтэссенцию, выявить его самые болезненные точки, нуждающиеся в преобразованиях. Такой способ оказался необходимой гимнастикой театрального мышления, своеобразным упражнением по стиливой реконструкции, в которую зачинатели театра активно погружались в надежде открыть для современного восприятия контуры «новой театральности». Опыт внимательных изысканий и принцип избирательности позволили стилизационным реконструкциям Старинного театра составить внушительный фундамент стиливых исканий эпохи, от которых, собственно, и был переброшен «мост» к свободному моделированию в условиях бурного развития искусства модернизма.

Принципы творческого метода стилизации в режиссерских исканиях Вс. Мейерхольда

В своих многочисленных практических и теоретических работах Вс. Мейерхольд развил собственный, оригинальный подход к проблемам стиля и стилизации, связывая их решение с утверждением принципов нового, Условного театра. Показательно, сколь настойчиво писал Мейерхольд о бесперспективности попыток следовать принципу «точного воспроизведения натуры», копировавшего различные стили-

вые модели. Так, в частности, в статье, посвященной постановке «Дон Жуана» на сцене Александринского театра, режиссер в очередной раз подчеркивал: «для того, чтобы инсценировать, положим, “Дон Жуана” Мольера, было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздавать в точной копии одну из сцен времени Мольера» [23, с. 193]. Отрицая аналитический метод, разрушающий своей филигранной детализацией «картину *целого*», Мейерхольд призывал понимать под стилизацией «не точное воспроизведение стиля данной эпохи... С понятием “стилизации” неразрывно связана идея условности, обобщения и символа» [23, с. 109]. Многократные размышления на тему стилизации привели режиссера к выводу о необходимости поисков методов стиливого преобразования, дающих возможность не копировать, но «подхватывать» взятую стилистическую тему, развивая заложенный в ней формально-декоративный потенциал. Отныне устремленность к собственному, оригинальному прочтению с обязательным акцентированием временной удаленности от оригинала, становится первоочередной задачей режиссерского поиска. Так, восстанавливая картину постановочного процесса пьесы Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», Мейерхольд отмечал, что опора на найденный «окончательный принцип стилизации», подразумевавший «вместо сочетания большого количества деталей — один-два крупных мазка», способствовала тому, что условность приема была доведена «до высшего предела» [23, с. 109]. Спектакль, по его словам, был выдержан в едином стиле «века пудры» [23, с. 109]. Реализация замысла «единой живописной задачи» позволила создать сценическую композицию нового уровня, в которой все оказалось созвучным и «соритмичным» друг другу: «оказались музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов» [23, с. 110]. В комментариях к постановке миракля «Сестра Беатриса» М. Метерлинка в театре Комиссаржевской Мейерхольд призывал не делать поспешных выводов по поводу возможного точного заимствования колористического и пластического решений, так как, по его утверждению, «был заимствован только способ выражения старых мастеров» [23, с. 247]. Совершенно очевидно, что перспективное решение режиссер видел не в «эклектичном» следовании образцу, а в выявлении особого эстетического кода, которому оказывался переподчинен единый пространственно-пластический рисунок спектакля.

Поиски путей к обретению условности нового качества требовали, по признанию Мейерхольда, обновления как формальных, так и содержательных принципов организации сценического процесса. Режиссер настаивал на необходимости отказа от поверхностных

клише модернистских стилизаций, в которых бы отсутствовало искание свежих приемов, создавалась только видимость нового подхода.

Значимой в «исканиях новых технических приемов» стала идея «превращения символического в декоративное», определенно отсылающая к эстетическим установкам модерна на преобразование мира по законам красоты. Как известно, в эстетической системе модерна именно декоративной интерпретации, эстетизации элементов художественного континуума отводилось особое место. Специфическое внимание к орнаментальным и пластическим возможностям, понимание их синестезийного потенциала роднило многих художников эпохи модерна. Будучи предметом особого интереса, орнамент в новом стиле не просто «подтверждал» свое декоративное предназначение, но наделялся глубоким символическим смыслом во всех его проявлениях, становился важным фактором стилового единства.

Декоративность становится для Мейерхольда важным формальным методом преобразования, провоцировавшим во многом искания новых приемов организации художественного произведения по принципу единого художественного целого. Размышляя над качествами декоративной стилизации, режиссер акцентировал внимание на заложенном в ней ритмопластическом потенциале, создающем ту самую, искомую, объединяющую условность сценической формы. Акцентирование обязательной ритмичности постановочной структуры, когда весь сценический механизм подчинен законам ритма, недвусмысленно ассоциируется с категорией орнамента, стоящего, по мнению Д. Сарабьянова, «на первом месте по способности проникновения в разные виды искусства и по возможности обретать новый смысл, ранее с орнаментом не ассоциировавшийся» [6, с. 212]. Таким образом, опора на принцип декоративной орнаментализации, освобожденной в эпоху модерна от сугубо служебной, живописной задачи, открывала возможности поиска приемов пересоздания сценического пространства по законам динамической структуры, зримо воспринимаемой формы, к организации которой применимы выразительные возможности других искусств.

Кризис прежних «маршрутов» стилового преобразования, к которым Мейерхольд с определенного момента относил и аналитическую стилизацию, поиски новых средств выразительности привели к выдвиганию на авансцену дискурса «излюбленного приема Балагана» — гротеска. Как известно, эпоха модерна существенно повысила художественный «градус» метода, наполнив его обновленным философско-э-

стетическим содержанием. Повышенный интерес Мейерхольда выявил потенциал гротеска как строго синтетического и подчеркнуто условного приема символизации, создающего без обилия деталей всю полноту жизненного содержания. Размышляя в своей статье «Балаган» об исторических аспектах самого термина, Мейерхольд отмечал родовую черту орнаментального гротеска — парадоксальное соединение в живописном «тексте» «разнороднейших явлений природы», «стилизированных растений с фантастическими и звериными фигурами, с сатирами, кентаврами..., с масками, гирляндами плодов, с птицами, оружием, сосудами» [23, с. 227]. Следовательно, как заключает режиссер, гротеск обладает высокой степенью органичности перехода одной формы в другую, способностью «мешать» в единое целое «противоположности, сознательно создавая остроту противоречий» [23, с. 225]. Именно такой специфический тип художественной образности, основанный на принципе объединения в «синтезе экстрактов противоположностей», открывал, по Мейерхольду, возможность познания мира во всей его разноликости, приближая, тем самым, «зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого» [23, с. 226]. По мнению постановщика, балансировка между различными образно-смысловыми планами, заложенная в основу гротеска, создает не только знаковую амбивалентность таинственных намеков, подмен и превращений, но запускает необходимый механизм творческой активации, приводящий «зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию» [23, с. 227].

Особый интерес представляло для режиссера исследование визуальной выразительности гротеска. Возвышая последний в системе художественности, Мейерхольд делал знаковый, созвучный миропониманию модерна, акцент на декоративно-орнаментальной составляющей метода. С точки зрения режиссера, гротеск стремится «подчинить психологизм декоративной задаче» [23, с. 229], что фактически приводит к определению гротеска как выразительно пластического метода.

Размышляя о «скрытых пружинах» метода режиссер делает крайне важное замечание о том, что «в элементах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче...» [23, с. 229]. Ключевую идею о ценности гротеска Мейерхольд исследует с различных сторон, привлекая в качестве примера принципиальные положения известных театральных систем: «Недаром греки искали танца в каждом ритмическом движении... Недаром японец, подающий на сцене своей возлюбленной цветок, напоминает своими движениями даму из японской кадрили» [23, с. 229].

Выразительная динамика орнаментальных движений гротеска, декоративность в широком смысле слова, подмеченная «во всех театрах, где царил гротеск» [23, с. 229], создавала, по мнению Мейерхольда, возможности для выхода к необходимой, подлинной сценической условности. Проецирование декоративно-орнаментального мышления традиционных культур на современный сценический материал виделось постановщику логичным и необходимым действием. Пластика, переведенная на новый понятийный уровень, способствовала бы, как считал режиссер, созиданию современного восприятия, внедрению нового смысла экзистенции артиста в сценическом пространстве. Подчеркивая объединяющее свойство пластического искусства в предшествующих театральных системах, выделяя танцевальную доминанту гротеска, Мейерхольд стремился заново открыть утерянные механизмы единства, способные привести к необходимой условности отдельные компоненты сценического целого.

Кратко резюмируя позицию режиссера, подчеркнем, что в своих теоретических и практических исканиях Мейерхольд обосновывал необходимость движения к такой степени условности в стилизации, которая отвечала бы задаче создания общей стилистической трактовки. Перспективным режиссеру виделось не «эклектичное» следование образцу, а выявление особого эстетически выразительного кода, подчинявшего весь пространственно-пластический рисунок спектакля. Используя принцип игрового подхода к стилизуемому материалу, режиссер стремился к возможности овладеть сверхнатуралистической функцией, позволяющей «изображать» не только сам предмет, но и намекать на его сущность, не создавая при этом точной копии себя. В результате, в сценической практике были опробованы новые ресурсы формообразования, созвучные известным художественным новациям стиля модерн.

Феномен стилизации эпохи модерна предстает многомерным, сложным явлением, сочетавшим в себе различные варианты прочтения, по-разному соотносившиеся с общей парадигмой художественного процесса рубежа XIX–XX веков. Сформированная эстетическая концепция «преломления» проложила новые пути решения проблем стиливой трансформации. Оказавшись в ряду ярчайших маркеров модерна, стилизация явилась точкой схождения и пересмотра многих знаковых дилемм театрального процесса. Активный поиск новых возможностей преобразования обусловил разнообразие творческих решений. С одной стороны, значимо проявил себя «исследовательский» подход к традиции.

«Исповедовавшие» его деятели Старинного театра, опираясь на методичное изучение театральных систем прошлого и тщательное реконструирование стиля, стремились включить проведенные «исторические» штудии в новую сценическую реальность. С другой стороны, альтернативные поиски сугубо современного подхода, основанного на глубоком преобразовании стилистического образца, выявили необходимость переосмысления прежних композиционно-художественных решений. Отправным положением режиссерских исканий Вс. Мейерхольда стал отказ от прямого заимствования в пользу поиска условности и символических средств ее выражения, что привело к созданию специфических сценических приемов, выделению главенствующего образного импульса стилистической трансформации, исследованию возможностей декоративности и гротеска. Таким образом, разновекторность развития метода стилизации в эпоху модерна позволила расширить поисковое пространство постановочных решений, стимулировала создание принципиально иной, новаторской модели сценического пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Овэс Л. С. Художники сцены. СПб.: ЛИК, 2004. 213 с.
2. Борисова Е. А. Русский модерн: Архитектура. Живопись. Графика: альбом. М.: Галарт: АСТ, 1998. 359 с.
3. Кириков Б. Архитектура петербургского модерна: Особняки и доходные дома. СПб.: Изд-во «Журнал «Нева», 2003. 512 с.
4. Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М.: Галарт: АСТ, 1998. 431 с.
5. Кириченко Е. И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Советское искусствознание. 1979. № 78/1. С. 249-284.
6. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.
7. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / ВНИИ искусствознания. М.: Искусство, 1988. 285 с.
8. Кириллов А. В. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда // Режиссура: взгляд из конца века: сб. ст. / сост. О. Н. Мальцева. СПб. РИИИ. 2005. 248 с.

9. Максимов В. И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб.: Гиперион. 2013. 367 с.
10. Титова В. Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: учеб. пос. СПб.: СПбГАТИ, 2006. 175 с.
11. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с.
12. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. Фолио, 2013. 224 с.
13. Ханик Л. Ю. Стилизация в эстетическом дискурсе модерна: к проблеме художественно-эстетических исканий русского театрального искусства рубежа XIX–XX веков // Вестник молодых ученых. Серия: Исторические науки. 2007. № 3. С. 122–126.
14. Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002, 534 с.
15. Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2017. 380 с.
16. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
17. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Акад. проект, 1999. 512 с.
18. И. Стравинский — публицист и собеседник. М: Советский композитор, 1988. 501 с.
19. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975. Т.6.
20. Тубли М. П. Так все же — «Стиль» или «Эпоха»? //Архитектурный альманах. Вып. 3. СПб.: Изд.-полиграф. комплекс НП – Принт, 2018. С. 19–27.
21. Новый стиль и декадентство // Зодчий. Архитектурный и художественно-технический журнал. СПб., 1902. № 6. С. 65–70.
22. Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
23. Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 350 с.
24. Нащокина М. В. Европейская архитектурная интеграция на рубеже веков (Национальное и интернациональное в европейском модерне) //

Модерн и европейская художественная интеграция: мат-лы междуна-
род. конф. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 373–386.

25. Давидич Т. Ф. Ведущая роль неоромантического направления
в архитектуре в процессе перехода от эклектики к модерну
[Электронный ресурс] // Новый университет: серия
«Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук.
2016. № 7–8 (64–65). С. 52–56.

26. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. М.: Навона,
2014. 560 с.

27. Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала
XX века. М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. 635 с.

REFERENCES

1. Ove`s L. S. *Xudozhniki sceny`*. SPb.: LIK, 2004. 213 s.
2. Borisova E. A. *Russkij modern: Arxitektura. Zhivopis`. Grafika: al`bom*. M.: Galart: AST, 1998. 359 s.
3. Kirikov B. *Arxitektura peterburgskogo moderna: Osobnyaki i doxodny`e doma*. SPb.: Izd-vo «Zhurnal «Neva», 2003. 512 s.
4. Kirichenko E. I. *Russkij stil`. Poiski vy`razheniya nacional`noj samoby`tnosti. Narodnost` i nacional`nost`. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII – nachala XX veka*. M.: Galart: AST, 1998. 431 s.
5. Kirichenko E. I. *Modern. K voprosu ob istokax i tipologii* // *Sovetskoe iskusstvoznanie*. 1979. № 78/1. S. 249-284.
6. Sarab`yanov D. V. *Stil` modern. Istoki. Istoriya. Problemy`*. M.: Iskusstvo, 1989. 293 s.
7. Sternin G. Yu. *Xudozhestvennaya zhizn` Rossii 1900–1910-x godov / VNII iskusstvoznaniya*. M.: Iskusstvo, 1988. 285 s.
8. Kirillov A. V. *Stilizaciya v dorevolucionnom teoreticheskom nasledii V. E`. Mejerxol`da* // *Rezhissura: vzglyad iz koncza veka: sb. st. / sost. O. N. Mal`ceva*. SPb. RIII. 2005. 248 s.
9. Maksimov V. I. *Teatr. Rokoko. Simvolizm. Modern. Postmodernizm*. SPb.: Giperion. 2013. 367 s.

10. *Titova V. G.* Mejerxol`d i Komissarzhevskaya: modern na puti k Uslovnomu teatru: ucheb. pos. SPb.: CPbGATI, 2006. 175 s.
11. *Sarab`yanov D. V.* Russkaya zhivopis`. Probuzhdenie pamyati. M.: Iskuststvoznanie, 1998. 432 c.
12. *Niczsche F.* Sumerki idolov, ili kak filosofstvuyut molotom. Folio, 2013. 224 s.
13. *Xanik L. Yu.* Stilizaciya v e`steticheskom diskurse moderna: k probleme xudozhestvenno-e`steticheskix iskanij russkogo teatral`nogo iskustva rubezha XIX–XX vekov // Vestnik molody`x ucheny`x. Seriya: Istoricheskie nauki. 2007. № 3. S. 122–126.
14. *Evreinov N. N.* Demon teatral`nosti. M.; SPb.: Letnij sad, 2002. 534 s.
15. *Vlasov V. G.* Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel`nom iskusstve. SPb.: Izd-vo SPb. un-ta, 2017. 380 s.
16. *Bely`j A.* Simvolizm kak miroponimanie / Sost., vstup. st. i prim. L. A. Sugaj. M.: Respublika, 1994. 528 s.
17. *Xanzen-Lyove A.* Russkij simvolizm. Sistema poe`ticheskix motivov. Rannij simvolizm. SPb.: Akad. proekt, 1999. 512 s.
18. I. Stravinskij — publicist i sobesednik. M: Sovetskij kompozitor, 1988. 501 s.
19. *Bryusov V. Ya.* Sobranie sochinenij: v 7 t. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1973–1975. T.6.
20. *Tubli M. P.* Tak vse zhe — «Stil`» ili «E`poxa»? // Arxitekturny`j al`manax. Vy`p. 3. SPb.: Izd.-poligraf. kompleks NP – Print, 2018. S. 19–27.
21. Novy`j stil` i dekadentstvo // Zodchij. Arxitekturny`j i xudozhestvenno-texnicheskij zhurnal. SPb., 1902. № 6. S. 65–70.
22. *Voloshin M. A.* Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1988. 848 s.
23. *Mejerxol`d V. E`.* Stat`i, rechi, pis`ma, besedy` : v 2 ch. M.: Iskustvo, 1968. Ch. 1. 350 s.
24. *Nashhokina M. V.* Evropejskaya arxitekturnaya integraciya na rubezhe vekov (Nacional`noe i internacional`noe v evropejskom moderne) // Modern i evropejskaya xudozhestvennaya integraciya: mat-ly` mezhdunarod. konf. M.: Gos. in-t iskustvoznaniya, 2004. S. 373–386.
25. *Davidich T. F.* Vedushhaya rol` neoromanticheskogo napravleniya v arxitekture v processe perexoda ot e`klektiki k modernu [E`lektronny`j

resurs] // Novy`j universitet: seriya «Aktual`ny`e problemy` gumanitarny`x i obshhestvenny`x nauk. 2016. № 7–8 (64–65). S. 52–56.

26. *Znosko-Borovskij E. A. Russkij teatr nachala XX veka*. M.: Navona, 2014. 560 s.

27. *Strel`czova E. I. Chastny`j teatr v Rossii. Ot istokov do nachala XX veka*. M.: RATI–GITIS, 2009. 635 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ханик Л. Ю. — annalari2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khanik L. Yu. — annalari2@mail.ru