

ТЕАТР

УДК 7.091.3

**Студийно-театральные новации Вс. Э. Мейерхольда
и С. Э. Радлова начала XX в.***А. Е. Ганелин*

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34
Санкт-Петербургский академический драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Итальянская ул., 19

Для цитирования: Ганелин, Александр. «Студийно-театральные новации Вс. Э. Мейерхольда и С. Э. Радлова начала XX в.». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 393–409. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.303>

Опыт педагогической работы студии Вс. Э. Мейерхольда на Бородинской улице (1914–1917) в большой мере можно считать одним из важных истоков методико-педагогической модели, присущей современной ленинградской — петербургской театральной школе. Принципы воспитания синтетического актера и режиссера, разработанные в стенах студии, сочетали новации в работе педагогов и их учеников как на отдельных этапах педагогического процесса, так и на пути строительства «нового» театра в широком понимании этого явления культурной жизни начала XX в. Уникальная театральная школа-студия становилась автономной художественной структурой, не зависящей от кадровых и финансовых нужд репертуарных и частных театров, при которых обычно в то время существовали подобные студии. Особое внимание Мейерхольд и педагоги студии, особенно В. Н. Соловьёв, уделили реконструкции сценической техники *commedia dell'arte*. Учебные спектакли студии в полной мере отражали несомненные успехи и, что естественно, уязвимые места, свойственные подобным новаторским поискам. Анализ этих постановок широко представлен в театральной критике того времени. В 1918 г. после значительной переработки программа студии была включена в «Проект Положения о Школе актерского мастерства», составленный Л. С. Вивьеном совместно с Мейерхольдом. Анализируется подробный перечень стилевых, мизансценических и декорационных постановочных решений, предлагаемых Вс. Э. Мейерхольдом и Ю. М. Бонди, возможность импровизировать в заранее подготовленном режиссерском замысле. С. Э. Радлов, участник студии на Бородинской, продолжил творческие поиски в предложенном Мейерхольдом подходе к развитию импровизационного синтетического театра. Режиссерская и педагогическая работа Радлова в студии

ях Курмасцепа, «Народной комедии», в Институте (позднее Техникуме) сценических искусств заслуживает пристального внимания в плане научного анализа эволюции его новаторских взглядов начала века и их взаимосвязи с традиционными подходами к театральному образованию и сценической практике тех лет.

Ключевые слова: Вс. Э. Мейерхольд, В. Н. Соловьёв, С. Э. Радлов, «Алинур», студия на Бородинской, учебный спектакль, театральная школа, синтетический актер, импровизация.

Наше научное исследование носит историографический характер и ставит перед собой задачу раскрыть основы методик воспитания актера и режиссера, предложенных Всеволодом Мейерхольдом, Сергеем Радловым и их последователями в студийной, а также сценической педагогических практиках первой четверти XX в. Несмотря на то что современная литература насчитывает множество работ, посвященных творчеству Мейерхольда и Радлова, автору не удалось найти ни одной подробно раскрывающих проблематику выбранной темы. Основные издания, посвященные творческой деятельности упомянутых режиссеров-педагогов (см., например: [1–5]), всесторонне рассматривают биографию своих героев, не акцентируя особого внимания на основных этапах их педагогического становления, несмотря на то что многие методологические принципы педагогико-режиссерской работы с актером и режиссером, заложенные на данных этапах, не только стали новаторскими для своего времени, отразив принципы культурной жизни современности, но и остаются востребованными в отечественной театральной педагогике и режиссуре по сей день.

В 1908 г. Всеволод Мейерхольд выступил с речью, посвященной необходимости появления независимых театральных школ-студий: «Студии заживут своей жизнью самостоятельно, независимо, они начнут свою работу не при театрах, а явят собою новые школы, из которых вырастет новый театр. Каковы будут формы театра будущего, определится в зависимости от дарований представителей тех школ, которые народятся, их идеями, их манерою, проявленной на творческих опытах. Быть может, будут говорить так: “театр школы такой-то”, как говорят: “живопись такой-то школы”» [6, с. 703]. Лекция раскрывала представление Мейерхольда о сути и методе педагогической работы самостоятельной театральной школы-студии. Будучи режиссером-практиком, находившимся в непрерывном поиске новых форм и смыслов, Мейерхольд-педагог видел в появлении независимых театральных школ творческое пространство для широкой реализации новаторских идей педагогов и будущих художников сцены. Такая школа была призвана нащупать и раскрыть творческую индивидуальность будущих деятелей театра, актеров, режиссеров, задавая вектор развития «нового театра».

Спустя пять лет, в 1914 г., Мейерхольду вместе с группой единомышленников удалось осуществить задуманное в студии на Бородинской улице. Педагогами студии были Ю. М. Бонди, С. М. Бонди, К. А. Вогак, М. Ф. Гнесин, Е. М. Мунт, В. Н. Соловьёв, а также сам Вс. Э. Мейерхольд. Вступительные испытания, предлагаемые желающим стать «комедиантами» (учениками студии), во многом схожи с современными. Допущенные к испытаниям лица должны были проявить не только желание работать в студии, но и показать:

- «а) степень музыкальности (играющий на каком-нибудь инструменте должен сыграть, поющий — спеть);

- б) степень телесной гибкости (гимнастическое или акробатическое упражнение; отрывок из пантомимы с акробатическими трюками *ex improviso*);
- в) мимические способности (сыграть сцену без слов на только что заданную тему; *mise en scene* будет установлена, основные приемы показаны руководителем студии);
- г) ясность дикции (чтение *a livre ouvert*);
- д) познания в теории стихосложения;
- ж) познания (если такие имеются) в других областях искусств (живопись, скульптура, поэзия, танец) и свои сочинения, если таковые есть;
- з) знакомство с теорией драмы в пределах гимназического курса (ответы на вопросы)» [7, с. 147].

Поступившим в студию было недопустимо участвовать в публичных театральных постановках и заниматься в других художественных школах без ведома ее руководства. Условие показывает серьезность намерений Мейерхольда: ученики студии становились не любителями театрального дела, желающими ради развлечения прикоснуться к великому, но группой единомышленников, идущей по обозначенному педагогами экспериментальному практическому творческому пути вслед за их признанным руководителем, что до сих пор характерно для критериев отбора в современные театральные вузы России и подчеркивает некий авторитаризм, принятый за один из принципов обучения театральному делу в нашей стране. Достаточно сказать, что в 1950-е годы в Ленинградском театральном институте каждый курс считался кафедрой, руководимой мастером. В отличие от современной программы обучения актера, рассчитанной на четыре или пять лет, в студии на Бородинской не существовало временного ограничения пребывания «комедианта» в студии. Однако руководитель имел право исключить студийца за частые пропуски и неисполнение художественного плана.

Спектакли студии не должны были отличаться от рядовых занятий. Разница заключалась лишь в присутствии публики — тренировке техники сценического существования в условиях повышенного стресса. Напряженное внимание к стройности работы, быстрая смена действия, творческая готовность к немедленному выходу на сцену были обязательны в обоих случаях. Большое внимание уделялось соблюдению творческой дисциплины вне сцены: «Быстрота и точность появления на местах перед выходом на площадку входят в состав игры. Оставление площадки во время работ или подготовки к ней не допускается. При публичных выступлениях все занятые в пьесах должны быть готовы к параду за полчаса до объявленного в афишах начала спектакля» [7, с. 149].

Практические занятия в студии Мейерхольд сочетал с теоретическим их обоснованием в литературно-художественном журнале Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». В каждом номере содержался раздел «Студия», в котором Вс. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьёв освещали программу занятий, практический опыт, отзывы зрителей, и ежегодный перечень вступительных испытаний для новых ее участников.

Первый спектакль «Вечер студии» состоялся 12 февраля 1914 г. Проходил он в концертном зале студии на Бородинской улице, д. 6, рассчитанном на 250–300 человек, с отдельным входом и фойе. В программу вошли интермедии, пластические

этюды и пантомимы, ставшие результатом первого года обучения студийцев («комедиантов»). Журнал «Любовь к трем апельсинам» подробно описывает программу вечера, а также содержит критические статьи.

В первом отделении была представлена интермедия «Саламанкская пещера» по произведению Мигеля де Сервантеса Сааведры в переводе А. Н. Островского. Педагогом-постановщиком выступил «метр сцены» (так именовались педагоги студии) В. Н. Соловьёв. По словам Соловьёва, постановка решена в стиле «литературного балагана». Подробно описаны средства сценической выразительности, примененные Соловьёвым: «В области *mise en scene* — размещение персонажей на сценической площадке в определенном геометрическом рисунке в комбинациях чета и нечета имеющих налицо персонажей; в области речи — неизбежная акцентировка в тексте с помощью своеобразных выкриков, отсутствие “полутонов”, словесная импровизация в пределах темы сервантосовского текста; в области движений актеров — постоянное приплясывание, дающее возможность комедианту шиковать перед зрителем своеобразными изломами тела и четкой чеканкой жеста в строгом соответствии с костюмом и декоративным убранством, разработанными в обязывающей манере Жака Калло» [8, с. 106]. Благодаря дополнительному подробному описанию сценографии, бутафории, костюмов персонажей, музыкального оформления создается детальное представление о специфике каждого этапа постановки. Особое внимание обращено на перечень трюков, «возникших из традиционных сценических правил». Понятие «трюк» здесь включает в себя не только акробатические, цирковые приемы и фокусы в современном понимании, но скорее индивидуальные особенности режиссерского решения каждой сцены. Складывается некий событийный ряд, призванный выработать в актерах-«комедиантах» сугубо индивидуальный способ существования.

Программа второго и третьего отделений включала в себя этюды и пантомимы. Материал представлял собой как работы собственного сочинения учеников, так и их фантазии на основе мировой драматургии. Среди них «Уличные фокусники», «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными», «Две Смеральдины», «Трагедия о Гамлете принце датском: а) Мышеловка; б) Офелия», «Арлекин — продавец палочных ударов», «Три апельсина, астрологическая труба, или До чего может довести любовь к метрам сцены», «Colin-Maillard», «Две корзины и неизвестно, кто кого провел», фрагмент к китайской пьесе «Женщина, кошка, птица и змея».

Трактовка материала свойственна творческим поискам Мейерхольда и Соловьёва тех лет — приближению к сценической технике XVII–XVIII столетий: пантомиме, театру импровизации, *commedia dell'arte*, балаганному театру.

Глубокое впечатление на зрителя произвели сцены «Гамлета». Г-жа(ин) Арн, в своей статье «Школа и студия», опубликованной в вечернем выпуске «Бирж[евых] Ведомостей» от 1 марта 1915 г. [9] и затем на страницах «Любовь к трем апельсинам», передает свое впечатление: «Была превосходная стильная Гертруда, мимическую роль которой исполнила с опытностью настоящей артистки г-жа Вишневская, но у всех (кроме г-жи Вишневской) чувствовался недостаток техники, школы и в мимике, и в жестах, и в читке. То, что намечено было в стиле гг. Мейерхольда и Соловьёва, было разыграно неплохо, — интересно, занимательно, как новизна; но два года работы... это слишком много для молодежи, которую нужно выпустить

для современного театра с его весьма разнообразным репертуаром» [10, с. 134–5]. Ниже журнал «Любовь к трем апельсинам» публикует расширенный ответ руководителей студии, раскрывающий некоторые педагогические задачи педагогов-постановщиков: «Студия не имеет целью выпускать молодежь для современного театра с его весьма разнообразным репертуаром <...> Студия не предполагает никакой школьной программы. В иных обстоятельствах задачи школы достигаются в Студии полнее, чем в так называемых театральных школах; но все это лишь попутно с преследованием основной цели, которую поставила перед собою Студия» [10, с. 136].

Таким образом, стоит отметить, что студия Мейерхольда, в отличие от большинства театральных школ и студий Петербурга начала XX в., делая упор на воспитании прежде всего «пластически мыслящего» актера, являлась театральной лабораторией в современном ее понимании. Благодаря насыщенной программе обучения она обладала широкими возможностями раскрытия таланта студийцев в выбранном Мейерхольдом театральном направлении. «Вообще результаты, достигнутые Студией, весьма удачны. Форма почти везде интересна... Если не везде она богата содержанием, то в том быть может повинен материал, недостаточно гибкий и не обладающий тем внутренним горением, которое составляет основной признак таланта и одно только может одухотворить форму. <...> И все-таки это было очень интересно, в особенности как опыт воспитания артистической молодежи в строгих формах сценической пластики, что вообще составляет слабое место нашего театра» [10, с. 143–4].

Думающая театральная публика поддерживала поиски новатора и его адептов. Зритель единодушно сходил в одном: студия Мейерхольда — это свежее и энергичное дыхание театра. Расширение индивидуальных способностей студентов, полифония разнохарактерных образов, особо отмеченные критиками, стали показателем успеха новаторской теоретическо-практической педагогической программы класса Соловьёва, озвученной им в речи, на открытии студии в 1913 г.: «Я не только должен Вам рассказать историю возникновения западно-европейского театра, подробно познакомить Вас с итальянским театром масок, но и угадать вашу артистическую индивидуальность, узнать, какую из масок вы можете воплотить, что ближе и дороже Вашему сердцу, покрытое ли заплатами одеяние наследника inferнальных сил Арлекина, или ливрея пролазы и плута Бригелла из Бергамо?» [11, с. 10].

Воспитание «комедианта» студии Мейерхольда явилось попыткой создания «нового», в широком понимании — синтетического, актера с ярко выраженной творческой индивидуальностью: «комедиант» студии становился драматическим актером, мимом, фокусником, акробатом и танцором в одном лице. Сценический натурализм отходил на дальний план, исчезал, давая свободу на первый взгляд ироничным, но жестко регламентированным законам искусства театра представления, где серьезное становится забавным, а забавное — трагичным. Мейерхольд оценивал смысл яркого сценического существования лишь в совокупности всей слагаемой суммы его элементов: актер «активно мыслит», «радостно действует» в ткани предложенного, освоенного индивидуального пластического рисунка, обжитого сценографического и музыкального пространства. Особое внимание уделялось «паузам»: «Слово обязывает актера быть музыкантом. Пауза напоминает актеру о счете времени, обязательном для него не меньше, чем для поэта. <...> В ряду дви-

жений драматического актера пауза не отсутствие или прекращение движений, но, как и в музыке, пауза хранит в себе элемент движения» [12, с. 97].

Частично отказавшись в студии на Бородинской от метода традиционного воспитания актеров на основе пьес классического репертуара, в этюдах без слов (или «немая сцена» [13, с. 62], как Мейерхольд называл эти упражнения), он добивался от актера автономности индивидуального существования: сюжет придумывался «на ходу», импровизационно, рождался из «спонтанных» пластических всплесков движений и жестов актера. Эта строго ритмизированная «опера движений» разворачивалась на глазах зрителей без драматургической подсказки, слагаемая импровизацией жестов и мимики, новыми комбинациями *mise en scene*, откровенным уговором актеров с помощью подсказок режиссера. Разрабатываемый в стенах студии прием уводил школу Мейерхольда в сторону от педагогической практики его московских учителей В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского. Исследователь мейерхольдовской школы Ю. М. Красовский отмечает: «Станиславский и Немирович-Данченко разрабатывали органику сценического существования актера, непременно подчиняя ее задачам конкретного драматургического материала, главной целью определяли естественность и непрерывность проживания жизни-роли. Мейерхольд же искал органику данного театрального представления в целом, не связывая себя условиями (рамками) авторского замысла. Проблему первичности театра или литературы Мейерхольд на данном этапе (по крайней мере в педагогике) разрешал в пользу первого. Со временем он выработал комплекс обязательного тренажа, известного как “биомеханика”. Фундамент мейерхольдовской школы Актера закладывался на Бородинской» [3, с. 114].

Излюбленным приемом студии в изучении сценических техник «старого театра» применительно к работе над пьесами жанра *commedia dell'arte* стал так называемый сценический метод, раскрытый Владимиром Соловьёвым в 1914 г. в статье «К истории сценической техники *commedia dell'arte*» [10]. За основу был взят исторический литературный и иконографический материал, посвященный театральным постановкам и манере игры актеров XVII–XVIII столетий. Подробно изучив характеры персонажей и масок героев пьес, «комедианты» вместе с педагогами (прежде всего Соловьёвом и Мейерхольдом, чьи классы были впоследствии объединены) выстраивали мизансценический рисунок той или иной сцены пьесы *commedia dell'arte* в логике действий участвующих персонажей. Затем зафиксированный педагогами рисунок осваивался и расширялся в соответствии с вновь выявляемыми по ходу работы деталями сценического поведения. Оттачивались форма, острое пластическое существование актеров, их работа с маской, сценическая техника. Благодаря отсутствию текста на данном этапе актер чувствовал себя более свободным — добивался цели индивидуальными, личными средствами выразительности. В конечном счете это выглядело не попыткой реставрации «старого театра», а всего лишь применением техники импровизации в русском театре начала XX в. Речь идет о «воспитании у актера чувства возможности ориентироваться в любую минуту и сознательно отнестись к тому положению, какое он занимает в данное время в общем геометрическом рисунке *mise en scene*» [11, с. 14]. В таких условиях роль и острота ее формы рождались постепенно, провоцируя закономерное появление слова (текста).

Здесь стоит отметить внешнюю схожесть метода с системой Станиславского. Связанные с этим методом подготовки актера упражнения на «рождение звука», «рождение слова» направлены на определение места актера в событийном ряду предлагаемых острых обстоятельств, эмоционально провоцирующих студента к совместному действию. Однако Мейерхольд сознательно избегал подобных психологических мотиваций. Его актеры пластически создавали характер персонажа в ситуации сцены, в логически выстроенном рисунке. Появление текста лишь дополняло образ, подчиняясь ему: «Актер владеет знанием тысячи различных интонаций, но он не подражает с их помощью определенным лицам, а пользуется ими лишь как украшением и дополнением к своим разнообразным жестам и движениям. Актер умеет говорить быстро, когда играет роль плута, и медленно и нараспев, когда изображает педанта» [14, с. 219].

Наряду с разработанным Мейерхольдом и Соловьёвым методом коллективного изучения пластического театра, традиций и законов актерской игры эпохи *commedia dell'arte*, более объемному теоретическо-практическому изучению актерских и режиссерских техник способствовала постепенно расширяющаяся педагогическая программа занятий студии, во многом схожая с программой обучения студентов — актеров и режиссеров современного театрального вуза. В сезон 1916–1917 г. она включала в себя:

«Изучение техники сценических движений. Для работающих в студии необходима изоциренность в танцах, музыке, легкой атлетике и фехтовании (руководитель Студии укажет тех мастеров, кто хорошо сумеет обучить технике этих искусств). Рекомендуемые виды спорта: лаун-теннис, метание диска, парусный спорт.

Практическое изучение вещественных элементов театрального представления: устройство, убранство, освещение сценической площадки; наряд актера и предметы в его руках.

Основные принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии (*commedia dell'arte*).

Применение в новом театре традиционных приемов театральных представлений XVII и XVIII вв.

К III и IV. Установление формального канона опирается на условия не школьно-догматического, но генетического изучения традиционных форм, и всякий уклон к безжизненно-академическому эпигонству считается явлением вредным.

Музыкальное чтение в драме» [13, с. 144] (курсив авторский. — А. Г.).

Эти педагогические принципы, подходы к практическому воспитанию студийца (ныне студента театрального вуза) не только легли в основу обучения актерскому мастерству, но и естественным образом стали базовыми в обучении самостоятельным, но тесно связанным с ним специальным дисциплинам: сценической речи, танца, пластического воспитания, вокала, пантомимы, акробатики и др.

В 1918 г. во втором номере журнала «Игра», издаваемом Театральным отделом Народного комиссариата по просвещению (ТЕО Наркомпроса), была опубликована пьеса «Алину», авторами которой были педагоги Курсов мастерства сценических постановок (Курмасцеп) Всеволод Мейерхольд и Юрий Бонди [15]. Основой пьесы стала переработка сюжета произведения О. Уайльда «Звездный мальчик».

Журнал «Игра», позиционировавший себя как «непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры», включал публикации разрабатывае-

мых ТЕО Наркомпроса методик преподавания искусств в общей школе, наряду с чем пересматривался вопрос о «роли искусства в деле общей педагогики». Авторы издания и упомянутой выше пьесы, предложенной ими для экспериментальных постановок, ставили перед современной школой задачи, свойственные «новому» пониманию педагогики: «1) утверждение правильного взгляда на искусства; 2) использование искусств в деле развития творческих и эстетических начал в молодом поколении; 3) использование искусств в деле расширения методов общей педагогики» [16, с. 3].

Предполагалось создать программу преподавания единых этапов развития наук и искусств в теории и практике.

Авторы пьесы «Алинура» Вс. Мейерхольд и Ю. Бонди предлагали «юным актерам разыграть ее в приемах импровизации». Публикация «Алинура», жанр которого авторы определили как «сказка в 3-х действиях, с прологом и эпилогом», включала в себя текст пьесы, рисунки предлагаемых декораций, музыку и текст песен, списки бутафории и реквизита. Журнал также предлагал два развернутых педагогико-методических дополнения к пьесе.

В первом дополнении «В приемах импровизации» Всеволод Мейерхольд раскрывал историю и основные особенности жанра *commedia dell'arte*, в приемах которого читателям предлагалось сыграть «Алинура»: «Мы предлагаем сыграть “Алинура” “в приемах импровизации”. Мы бы могли взамен “в приемах импровизации” сказать так: “Свободно сочини без подготовки заранее”. По канве, которую мы вам дали, расшивайте ваши узоры сами» [17, с. 29]. Мейерхольд не предполагал заучивания исполнителями текста наизусть. Напротив, он находил педагогическую пользу в тренировке навыков свободной импровизации в актерской игре, соответствующей канве сюжета. Образцом метода Мейерхольд приводит итальянских актеров странствующих трупп XVI–XVII вв., обращавшихся лишь к намекам на полноту словесного действия в сегодняшнем его понимании: «Актеры этих представлений упражнялись в искусстве говорить отсебятину по любому поводу. “Товарищ! — говорил один актер другому, — подавай-ка мне побыстрее, повеселее реплики (вот и еще крылатое словечко театра!) а я за словом в карман не полез!”» [17, с. 29].

Предполагалось, что относительная простота и яркость предложенного сюжета пробудит в учениках театральных студий желание самостоятельно разыграть представления в вариациях канвы «Алинура». К началу 1920-х годов в связи с отсутствием в стране достаточного количества квалифицированных педагогов, отвечавших требованиям «нового театра», пьеса, отражая методические разработки учебной программы Курмасцеп(а), была призвана стать важным учебным пособием как для самодеятельных, так и для начинающих свой творческий путь профессиональных коллективов, желавших идти в ногу с первопроходцами театрального авангарда. Педагогическую ценность работы Мейерхольда оценивает профессор РГИСИ Ю. М. Красовский: «Легко убедиться, как доходчиво для непрофессионального актера раскрывал Мейерхольд суть и природу сценической импровизации. Это были не рекомендации режиссера-постановщика, а наставления вдумчивого и опытного педагога» [3, с. 182].

В следующем дополнении к пьесе «Описание рисунков к “Алинуру”» Юрий Бонди достаточно подробно изложил мизансценическое и сценографическое решение каждой сцены с использованием придуманных цепей позитур персонажей

в детально прорисованных, замысловато выстроенных декорациях. Предлагая постановщику готовые решения выгородки, Бонди наглядно демонстрировал особенности успешной работы с декорацией как в целом, так и в каждой конкретной сцене: «Занавесом служит ширма из восьми створок. Она раздвигается в обе стороны так, что одна створка заходит за другую. Рисунок первый изображает момент, когда раздвинута правая створка, для того чтобы публика могла видеть обоих дровосеков, когда они со своей странной находкой возвращаются к хижине Ахмета» [18, с. 31]. Постановочные решения Бонди задавали жанр предложенной работы, побуждая актеров к «правильному» сценическому самочувствию, свойственному *commedia dell'arte*.

Несмотря на ироничное, на первый взгляд, отношение авторов к своему произведению, поэт-символист Александр Блок находил в «Алинуре» «интересно обработанную сказку, в которой есть блестящие в литературном отношении места» [19]. В статье, посвященной разбору пьесы, в издании «Репертуар» от 1919 г. Блок внимательно рассматривал авторские ремарки, оценивая их все же, по его мнению, мало пригодными к реальному сценическому воплощению: «Это достойно чеховского Тригорина: “На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса, — вот вам и лунная ночь готова”. Однако я должен сказать, что чем лучше сказано это литературно, тем менее представляется мне возможным выполнить это в театре. Точно так же нельзя, по-моему, изобразить молодого коня, “мчащегося по красной, выжженной солнцем траве” в “желтых глинистых горах”. Так же нельзя передать при помощи ширм двух кораблей, обгоняющих друг друга в море, “сада, в котором растут большие черные маки в зеленых глиняных кувшинах” и многих других талантливых ремарок, в которых состязаются друг с другом режиссер и художник, не скупясь на образы — все новые и новые, иногда просто красивые и не имеющие отношения к содержанию» [19].

Справедливости ради, стоит обратить внимание на разницу самих подходов к природе пьесы: А. Блока (литературоведческого и режиссерско-постановочного) и ее авторов (общеметодического и учебно-педагогического). Не будучи театральным педагогом, Блок расценивал «Алинуру» как готовый драматургический материал для реалистического театра, чем на самом деле пьеса не являлась. Увлекая своими фантастическими образами, она оправдывала свое предназначение — возбуждать интерес к материалу, будоражить воображение и желание воплотить образы на сцене. Вместе с тем невозможность ее постановки в жанре реализма подчеркивала ее «учебность», подталкивала постановщика к самостоятельному поиску особых средств выразительности в жанре гротеска условного театра, *commedia dell'arte*, тем самым реализуя педагогическую идею Мейерхольда и Бонди.

Постановки «Алинура» не получили широкого распространения. В 1919 г. Петроградский Эрмитажный показательный театр, созданный не без участия Вс. Мейерхольда, В. Соловьёва, С. Радлова, Ю. Анненкова при ТЕО Наркомпроса, представил целый ряд спектаклей ТЕО, в том числе «Алинуру». Представления шли в Гербовом зале Зимнего дворца.

Современная история пьесы ограничивается одноактной постановкой «Алинура» в Московском театре юного зрителя. Премьера состоялась 4 ноября 2002 г., режиссером спектакля выступил А. Левин. Спектакль в канве пьесы принял стойкие очертания синтетического театра: «На сцене рождается удивительный тонкий

синтез — миф и притча соседствуют с современным миром, хорошо знакомым ребенку, анимация — с этнической музыкой, компьютерные технологии — с живым поэтическим словом. В единое целое сплетены вековые традиции театра теней, пластики восточного театра и подлинного психологизма» [20].

Поиски Мейерхольда после отъезда в Москву подхватил один из его талантливых учеников, «комедиант» студии на Бородинской Сергей Радлов. Он посещал группу «XVII век» в составе студии, отличавшуюся «романтизмом своих сюжетов, мягкостью, изяществом и даже манерностью исполнения. В группу входили Елагин, Ляндау, Трусевич, ставшие потом актерами Театра экспериментальных постановок под режиссурой С. Радлова» [21, с. 126].

Вскоре после Октябрьской революции, летом 1918 г., Радлов приступает к самостоятельной работе в репертуарной секции ТЕО Наркомпроса под руководством Александра Блока, преподавая прежде всего филологические дисциплины. В 1919 г. по инициативе своего учителя Вс. Мейерхольда, уезжавшего тогда из Петрограда, С. Радлов становится заведующим Курсов мастерства сценических постановок (Курмасцеп). К тому времени постановки Радлова, осуществленные с помощью воспитанников Курмасцепа в культурно-массовых организациях Петрограда, уже выделялись особой зрелищностью и новизной форм, присущими яркому синтетическому театру.

Биограф и исследователь творчества Радлова Д. И. Золотницкий в книге «Сергей Радлов. Режиссура судьбы» подробно анализирует педагогический и режиссерский опыт мастера, реконструируя массовое представление «Блокада России», показанное 20 июня 1920 г. на Каменном острове: «Не без оглядки на старинные народные и придворные увеселения ставил Радлов инсценировку “Блокада России”. <...> У одного из внутренних прудов выстроили амфитеатр на тысячу зрителей, а на островке среди пруда развернули действо под открытым небом. Островок символизировал РСФСР, его осаждали “канонерки” интервентов» [5, с. 15]. Художница В. Ходасевич, воспитанница Курмасцепа, много лет спустя в книге воспоминаний описала эпизоды оформленного ею зрелища: «Из-за острова выплывает ялик, декорированный под боевой броненосец с башней и пушками. На нем — карикатурный адмирал лорд Керзон (артист Константин Эдуардович Гибшман). Он обозревает Страну Советов в длинную подзорную трубу. Его замечают советские рабочие, обороняются, и после разных приключений он принужден бултыхнуться в воду» [22, с. 168]. Дальше «польский шпион — воздушный гимнаст Серж, удирая от погони, взбирался на дерево, прыгал с ветки на ветку. Польский генерал — клоун акробат Жорж Дельвари двойным сальто летел в воду, где кипело фейерверочное сражение, и т. д. Действо венчал всеобщий апофеоз победившего пролетариата» [5, с. 15]. «Я и Радлов с тех пор сделали энтузиастами массовых постановок под открытым небом», — признавалась В. Ходасевич [22, с. 168–9].

На протяжении многих лет Радлов оставался последователем постоянного поиска новизны форм, развивая художественные направления театрального искусства, предложенные Мейерхольдом в студии на Бородинской.

В первой собственной студии — Театре экспериментальных постановок — Радлов работал вместе с другими участниками студии на Бородинской. Отличительной особенностью театра была работа актера в закрытых масках. Этот прием оказался удачен в массовых представлениях, получивших широкое распростране-

ние в начале 1920-х годов: в толпе участников невозможно было проследить мимику каждого действующего лица, в то время как выразительность широких жестов и позы телесных форм, оттачиваемых студией с помощью работы в маске, выявляли чистоту и целостность художественного рисунка. Результатом работы Театра экспериментальных постановок стали два спектакля: «Близнецы» Плавта и «Сбитенщик» Якова Княжнина.

Следующим студийным опытом Радлова в 1920–1922 гг. стал театр-студия «Народная комедия», расположившийся в Железном зале Народного дома на Петроградской стороне. Здесь амбициозный режиссер и педагог совместил жанры драматической игры, импровизации, эксцентрической комедии, цирковых и эстрадных номеров. В таких условиях речь не шла о психологическом театре. Константин Державин, сотрудник «Народной комедии», писал: «Введение “циркачей” в театр ставит перед режиссером серьезные композиционные задачи. Соль радловских постановок — все же стремление создать единый спектакль на плечах цирковых артистов» [23, с. 2]. Радлов сочинял собственный жанр синтетического циркового представления, отдаленно схожий с жанром *commedia dell'arte*: «Я использовал некоторые свои знания итальянской комедии, которые у меня были, потому что я немножко ходил в Студию Мейерхольда, где несколько процветало увлечение комедией» [24, с. 81–2]. Выступая в роли режиссера и сценариста, он собирал спектакли подчас из готовых номеров, импровизируя на ходу. Зачастую спектакли не имели закрепленного текста. Это позволяло взаимозаменять номера и артистов в ткани непрерывного действия. Динамичное развитие комедийных, сатирических и детективных сюжетов активно привлекало публику. Студия выпустила множество спектаклей, среди которых, самыми популярными стали «Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга», «Обезьяна-доносчица», «Кошмар буржуя», «Приемыш», «Друг», «Любовь и золото». Близость сатирических сюжетов к реалиям НЭПа, «на злобу дня», делали спектакли «народными», что обеспечивало успех у петроградского зрителя начала 1920-х годов.

Наконец, в 1922 г. Радлов возглавляет собственную мастерскую в Петроградском институте сценических искусств (ИСИ), позднее переименованном в Техникум сценических искусств (ТСИ). Среди студентов мастерская прославилась своими «левыми», «реформаторскими» взглядами. «Ваши таланты, коль они у вас имеются, я не могу ни увеличить, ни сделать более яркими. Я могу только научить вас поведению на театре: актер, стоящий на сцене прямо или плоско, никому не интересен. Зрителям скучно смотреть на него. <...> Вы должны знать, что в человеческом теле есть четыре оси: одна вертикальная, а три горизонтальные, проходящие через плечи, таз, колени. И лишь тогда, когда эти оси смещены относительно друг друга, только тогда вы привлечете к себе внимание зрительного зала!» — заявлял Радлов своим ученикам [25, с. 141–2]. С первых дней обучения в мастерской внимание педагога устремлялось к пониманию и развитию беспредметного театра, принципов существования актера в геометрических осях сценического пространства, получению «чистой эмоции». Актриса «Народного театра», режиссер-педагог ТСИ Елизавета Головинская, много лет работавшая с Радловым, оценивала работу над студенческими спектаклями курса: «Рисунку движения отдавалось много внимания; на нем, по существу, сосредоточена была вся работа и в нем в основном искались характеры действующих лиц» [26, с. 60–1].

Радлов размышлял о создании театра, подчиненного единому объективному художественному направлению. В статье «О театральной педагогике», вошедшей в книгу «10 лет в театре» [27], он опирается на «школу», находя в ней ключ к решению этой задачи: «Ценность театров Станиславского и Мейерхольда именно в персональном и внутреннем соединении педагога и постановщика. Трагедия театров с несколькими служащими в них режиссерами именно в полной невозможности осуществить этот идеал. Правда, спасение может прийти с другой стороны: с курса, взятого на объективацию театрального преподавания» [27, с. 243].

Разбирая учебные спектакли мастерской Радлова, Д. И. Золотницкий отмечает методологические особенности, присущие почерку режиссера-педагога Радлова: «Работа режиссера в учебном спектакле вообще складывается из двух составных, не всегда равноценных: из режиссуры педагогической и из режиссуры собственно постановочной. У Радлова не раз случалось, что режиссер теснил педагога» [5, с. 51]. На это намекнул Алексей Гвоздев, который, похоже, не увидел на учебной сцене индивидуальных актерских находок и выделил одни «массовки» (см.: [28]). О том же писал Константин Тверской. Исполнители, на его взгляд, «сделали очень многое», но были еще порядком незрелы, так что «главный интерес этого спектакля все же не в исполнении, а в общей его текстовой и сценической композиции» [29, с. 6].

Первыми учебными постановками мастерской стали «две пьесы старых испанцев»: «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина и «Деревенский судья» Кальдерона. Критики отмечали использование режиссером сильных сторон студенческих дарований и частичный отказ от прежних постановочных крайностей: отход от увлечения «механическим трюком», излишнего «психологизирования» (см.: [5, с. 50]). Режиссер наделил персонажей героикой, подкрепленной цирковыми приемами. Постановка обладала иронией, в свою очередь уводящей от быта. «Деревенский судья» к тому моменту был уже повторно поставлен Радловым. Первая редакция, с Головинской в главной роли, принадлежала периоду «Народной комедии». Вероятно, Радлов примерял некоторые решения, изученные им ранее, оценивая их состоятельность и избавляясь от изживших себя приемов.

Помимо уже привычной для мастерской Радлова работы с «испанцами», в данном случае «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, студенты второго набора показали за время учебы три комедии А. Н. Островского: «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «На бойком месте», «Женитьба Бальзаминова», — «Копилку» Эжена Лабиша, «Как важно быть серьезным» Оскара Уайльда, а также оперетту Фирса Шишигина «Со вчерашнего похмелья». Спектакли разительно отличались друг от друга постановочными и педагогическими приемами.

Спектакль «Фуэнте Овехуна» был пронизан идеями классовой борьбы, мужественного сопротивления «военщине», что, по мнению А. Гвоздева, «особенно четко сказалось на массовых сценах» [28, с. 6–7].

Постановка «Женитьбы Бальзаминова» приобретала очертания и характеристики, присущие музыкальному театру. В моменты наибольшего напряжения актеры переводили речь в ритмизованный речитатив, начинали напевать текст на мотивы городского романса, тем самым «оттесняя локальный колорит быта и стиля» [5, с. 52]. По словам публики, ритмические переходы и музыкальные мотивы не всегда ложились на текст пьесы, создавая грубые стыки и диссонансы друг с другом. Критики, видевшие спектакль, сходились во мнении о неудаче постановки: «Почти у всех дей-

ствующих лиц взятый [музыкальный] мотив не хотел укладываться в ритм текста, пресловутое “напевание” носило явно надуманный характер», — отмечал Н. Верховский [30, с. 6]; «Подбор мелодий, избитых и часто плохо вяжущихся с текстом, рисковал местами опыт синтетического спектакля свести до дешевого попури», — А. Пятровский [31, с. 4]. Полвека спустя Д. Золотницкий соотнес постановку «Женитьбы Бальзамина» с общей практикой режиссуры Радлова: «К тому времени Радлов поставил в театрах с полдюжины оперетт, и его вообще заботила техника переходов от речи к пению и обратно, без перебоев в сценическом ритме и без ущерба для целостности рисунка. Однако Островский был здесь ни при чем. Для опытов в синтетическом роде его пьесы не предназначались» [5, с. 52].

Материалом курсовой работы, призванным выявить и раскрыть индивидуальные способности молодых студентов, стали пьесы Эжена Лабиша «Копилка», Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным», а также оперетта студента курса Фирса Шишигина «Со вчерашнего похмелья». В работе над Уайльдом Радлов не ставил акцента на жесткости форм ролей и интонаций, позволяя актерам самостоятельно приблизить себя к персонажам. Следуя этой цели, в работе со студентами над пьесой «полным именам героев [Радлов] предпочел имена уменьшительные. <...> Адаптация в известных пределах была оправдана и допустима» [5, с. 53]. Спектакль, по мнению зрителя, вышел живым, хлестким и легко воспринимаемым.

«Со вчерашнего похмелья» Фирса Шишигина — поистине авторский спектакль. Он был поставлен Радловым в форме самодеятельного клубного спектакля-оперетты. Музыка к ней была написана студентом курса Ф. Шишигиным. Постановка была тепло принята публикой, критики отметили позитивное влияние музыкального материала, направленное на раскрепощение студентов.

Широкий выбор учебного материала в работе мастерской Радлова способствовал созданию разножанровых студенческих работ, во многом отличавшихся друг от друга режиссерскими и педагогическими подходами. Этот прием выявил одну из основных задач мастерской — воспитание синтетического актера «нового театра» в условиях унифицированной учебной программы студии, подкрепленной не только основами актерского мастерства и режиссуры, но и вспомогательными дисциплинами. Важным этапом в достижении этой цели Радлов видел переход к системе профессионального обучения в расширенных рамках: «Пути к этой цели ведут через преподавание основ актерского искусства и большого ряда тренировочных дисциплин. Справедливость требует указать, что эти предметы (гимнастика, фехтование, бокс, ритмика и т. д.), после того как они пребывали долго в полном забвении, поставлены сейчас в обучении русского актера более удовлетворительно и мы имеем ряд блестящих преподавателей в этой области. Гораздо слабее поставлена органическая увязка этих предметов с преподаванием главного — основ драмы. Мало делать на всякий случай кульбит, купе, контр-батман, дабл-кросс, — важно отчетливое понимание связи этих упражнений с коренными задачами современного актера, полнейшее осознание целевой установки в их усвоении» [27, с. 245–6].

Исследуя этическую сторону педагогики, в статье «Воспитание актера» Радлов более широко формулировал задачи «школы»: «Искони актер — образец для походки, жестов, речи, одежды своих современников. <...> Современный актер не выполнит важнейшей своей функции, если не сумеет стать моделью по-современному организованного человека, подтянутого, собранного, жизнерадостного, физически

натренированного, с эластичным и чутким вниманием, крепкой волей, спокойным и правильным дыханием, четкой и чистой, не сюсюкающей, не шепелявящей речью, правильным и культурным произношением. Такой актер при каждом своем появлении на сцене будет лучшей агитацией за новый быт и нового человека в борьбе с расхлябанностью, ленью, грязью, неловкостью, дезорганизованностью вековечно живучего российского обывателя. Какую же надо исполинскую проделать работу, чтобы научиться формировать не только хороших актеров, но и таких “показательных людей”!» [32, с. 3]

Сквозь призму многолетнего студийного опыта работы с любителями театрального дела, профессионалами и студентами возможное достижение «этического» идеала будущего деятеля театра Радлов видел в отказе от самодеятельности и исключительном повышении общественного статуса театральной школы до рамок института: «Но как же преподавать “этику”? Думается, что преподавать нельзя, а воспитывать можно. И воспитывать через сильнейшее втягивание в общественно-студенческую жизнь. Что прежний актер был зачастую существом антиобщественным — несомненно, но молодость поддается воспитанию — это доказал мне характернейший пример студенческой самодеятельности в Ленинградском техникуме. Именно потому, что это была чистейшая самодеятельность, я могу говорить об этом совершенно свободно — мы, преподаватели, не принимали в этом никакого участия. Вот факты, которые красноречивее всяких комментариев» [27, с. 247].

Несмотря на достаточно авторитарный подход к педагогике, выразившийся в абсолютизации собственных режиссерских идей, прежде всего в жестком достижении цели творческого поиска и раскрытия индивидуальных способностей студентов, Радлов пользовался огромным уважением и любовью своих учеников. Приветствуя «левые» взгляды режиссера, ученики и студенты тянулись к Радлову на всем протяжении его творческого пути, увлекаясь идеями смелого театрального реформаторства.

Подведем итоги. Реформаторская деятельность Вс. Э. Мейерхольда и С. Э. Радлова в русской театральной педагогике начала XX в. стала не только важным объектом истории русского и мирового театра. Она заложила основы петербургской-ленинградской театральной школы. Трудно представить себе современную театральную педагогику без освоения теоретического и практического наследия этих выдающихся мастеров. Речь идет не только о прошлом и настоящем Российского государственного института сценических искусств, но и о многих театральных школах нашего города, появившихся в других вузах. Театрально-педагогические поиски начала XX в. стали одним из краеугольных камней российской театральной школы в целом.

Литература

1. Гладков, Александр. *Мейерхольд*. Сост. и подгот. В. Забродин, вступ. ст. Ц. Кин. 2 тома. М.: СТД РСФСР, 1990.
2. Рудницкий, Константин. *Мейерхольд*. М.: Искусство, 1981. (Жизнь в искусстве).
3. Красовский, Юрий. “Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда, 1905–1919 гг.” Дис. канд. искусствоведения, ЛПИТМиК, 1980.
4. *Мейерхольд: к истории творческого метода. Публикации. Статьи*. Ред.-сост. Николай Песочинский, отв. ред. Елена Кухта. СПб.: КультИнформПресс, 1998.
5. Золотницкий, Давид. *Сергей Радлов: Режиссура судьбы*. СПб.: РИИИ, 1999.
6. Сенилов, Владимир, и др. “Хроника”. *Театр и искусство*, no. 41 (1908): 702–5.

7. Мейерхольд, Всеволод, ред. “Студия Вс. Мейерхольда (1916–1917)”. *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*, no. 2–3 (1916): 144–50.
8. Мейерхольд, Всеволод, ред. “Студия”. *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*, no. 6–7 (1914): 105–15.
9. Г-жа(ин) Арн, “Школа и студия”, *Биржевые Ведомости*, март 01, 1915.
10. Мейерхольд, Всеволод, ред. “К 1-му Вечеру Студии Вс. Э. Мейерхольда 12 февраля 1915 г. (Отзывы ежедневной прессы и замечания редакции Журнала Доктора Дапертутто)”. *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*, no. 1–3 (1915): 132–49.
11. Соловьёв, Владимир. “К истории сценической техники commedia dell’arte”. *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*, no. 1 (1914): 10–4.
12. Мейерхольд, Всеволод, ред. “Студия”. *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*, no. 4–5 (1914): 90–9.
13. Мейерхольд, Всеволод, ред. “Студия”. *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*, no. 1 (1914): 60–2.
14. Мейерхольд, Всеволод. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Сост., ред. и коммент. Александр Февральский. 2 части. М.: Искусство, 1968, ч. 1: 1891–1917.
15. Мейерхольд, Всеволод, и Юрий Бонди. “Алинур”. В изд. *Игра: неперидическое издание, посвященное воспитанию посредством игры*, 1–25. Пг.; М.: Театральный отдел Наркомпроса, 1918, no. 2, ч. 2.
16. Всеволодский-Гернгросс, Всеволод. “О преподавании искусств в общей школе”. В изд. *Игра: неперидическое издание, посвященное воспитанию посредством игры*, 3–4. Пг.; М.: Театральный отдела Наркомпроса, 1918, no. 2, ч. 1.
17. Мейерхольд, Всеволод. “В приемах импровизации”. В изд. *Игра: неперидическое издание, посвященное воспитанию посредством игры*, 29–30. Пг.; М.: Театральный отдел Наркомпроса, 1918, no. 2, ч. 2.
18. Бонди, Юрий. “Описание рисунков к Алинуру”. В изд. *Игра: неперидическое издание, посвященное воспитанию посредством игры*, 31–2. Пг.; М.: Театральный отдел Наркомпроса, 1918, no. 2, ч. 2.
19. Блок, Александр. “В. Мейерхольд и Ю. Бонди. ‘Алинур’”. В изд. *Репертуар: сборник материалов*, 8–9. Пг.; М.: Театральный отдел Наркомпроса, 1919.
20. “Алинур”. *Театр МТЮЗ*. Дата обращения март 18, 2020. <http://moscowtyz.ru/alinur>.
21. Грипич, Алексей. “Учитель сцены”. В изд. *Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний*, ред.-сост. Любовь Вендровская, 114–45. М.: ВТО, 1967.
22. Ходасевич, Валентина. *Портреты словами: очерки*. М.: Галарт, 1995. (Memento vivere: Жизнь художника. Мемуары).
23. Державин, Константин. “Искусство цирка в сценической композиции”, *Жизнь искусства*, апрель 01, 1920.
24. Радлов, Сергей. “Воспоминания о театре Народной комедии”. Публ. П. Дмитриева. В изд. *Минувшее. Исторический альманах*, гл. ред. Владимир Аллой, 80–101. 25 выпусков. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994, вып. 16.
25. Чирков, Борис. *Азорские острова*. М.: Советская Россия, 1978.
26. Головинская, Елизавета. “На пути к единому методу. Очерк по истории преподавания актерского мастерства в Ленинградском театральном институте”. В изд. *Записки ленинградского театрального института*, ред. Стефан Мокульский, 52–85. Л.; М.: Искусство, 1941, т. 1.
27. Радлов, Сергей. *Десять лет в театре*. Предисл. Стефан Мокульский. Л.: Прибой, 1929.
28. Гвоздев, Алексей. “Молодой актер и современность”. *Жизнь искусства*, no. 16 (1925): 6–7.
29. Тверской, Константин. “Смена идет... По студиям и школам”. *Рабочий и театр*, no. 25 (1925): 7.
30. Верховский, Николай. “К речевому театру, ‘Женитьба Бальзамина’ в Доме искусств”, *Ленинградская правда*, апрель 15, 1926.
31. Пиотровский, Адриан. “Островский на пении”, *Красная газета*, Веч. вып., ноябрь 02, 1926.
32. Радлов, Сергей. “Воспитание актера”. *Жизнь искусства*, no. 3 (1929): 15.

Статья поступила в редакцию 1 июля 2020 г.;
рекомендована в печать 27 мая 2021 г.

Контактная информация:

Ганелин Александр Евгеньевич — sganelin@mail.ru

Early 20th Century Studio and Theatre Innovations of Vs. E. Meyerhold and S. E. Radlov

A. E. Ganelin

Russian State Institute of Performing Arts,
34, Mokhovaya ul., St. Petersburg, 191028, Russian Federation
The Komissarzhevskaya Theatre,
19, Italyanskaya ul., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Ganelin, Aleksander. “Early 20th Century Studio and Theatre Innovations of Vs. E. Meyerhold and S. E. Radlov”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 393–409. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.303> (In Russian)

The experience of the pedagogical work of the Studio Vsevolod Meyerhold on Borodinskaya Street (1914–1917) to a large extent can be considered one of the important sources of the methodological and pedagogical model inherent in the modern Leningrad — Petersburg theatre school. The education principles of the synthetic actor and director, developed within the studio, combined innovations in the work of teachers and their students both at individual stages of the pedagogical process and on the path to creating a “new” theatre, in a broad understanding of this phenomenon of cultural life at the beginning of the XX century. The unique theatre school-studio became an autonomous art structure, independent of the staffing and financial demands of repertoire and private theatres that studios during this period experienced. For Meyerhold and other teachers of the Studio, particularly, Vladimir Solov’ev, a top priority was reviving the stage technique *commedia dell’arte*. The student plays of the studio fully reflected the undoubted successes and, naturally, the vulnerabilities inherent in such innovative searches. The article analyzes the detailed list of stylistic, *mise-en-scenic* and decoration production solutions proposed by Meyerhold and Yuri Bondi, the opportunity to improvise in a pre-prepared directorial plan. Sergei Radlov, a participant in the Studio at Borodinskaya, continued his creative search in the approach proposed by Meyerhold for the development of an improvisational synthetic theatre. Radlov’s directorial and pedagogical work in the studios of Kurmascep, “Popular comedy” (*Narodnaya Comediya*), etc., at the Institute (later Technical School) of stage arts deserves additional consideration in terms of the scientific analysis of the evolution of his innovative views at the beginning of the century and their interconnection with traditional approaches to theater education and stage practice of those years.

Keywords: Vsevolod Meyerhold, Vladimir Solov’ev, Sergei Radlov, play *Alinur*, Studio at Borodinskaya, educational performance, theatre school, synthetic actor, improvisation.

References

1. Gladkov, Aleksandr. *Meyerhold*. Comp. and prepared by V. Zabrodin, introd. article by Ts. Kin. 2 vols. Moscow: STD RSFSR Publ., 1990. (In Russian)
2. Rudnitskii, Konstantin. *Meyerhold*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (*Zhizn’ v iskusstve*). (In Russian)
3. Krasovskii, Iurii. “From the Experience of Theatrical Pedagogy of V. Meyerhold, 1905–1919”. PhD diss., GITMiK Publ., 1980. (In Russian)
4. *Meyerhold: On the History of Creative Method. Publications. Articles*. Ed. and comp. by Nikolay Pesochinskii, executive ed. Elena Kukhta. St. Petersburg: Kul’tInformPress Publ., 1998. (In Russian)
5. Zolotnitskii, David. *Sergei Radlov: Directing of Fate*. St. Petersburg: RIII Publ., 1999. (In Russian)
6. Senilov, Vladimir, et al. “Chronicle”. *Teatr i iskusstvo*, no. 41 (1908): 702–5. (In Russian)
7. Meyerhold, Vsevolod, ed. “Vsevolod Meyerhold Studio (1916–1917)”. *Lyubov’ k trem apel’sinam. Zhurnal Doktora Dapertutto*, no. 2–3 (1916): 144–50. (In Russian)
8. Meyerhold, Vsevolod, ed. “Studio”. *Lyubov’ k trem apel’sinam. Zhurnal Doktora Dapertutto*, no. 6–7 (1914): 105–15. (In Russian)
9. Mr (Mrs) Arn, “School and Studio”, *Birzhevyye Vedomosti*, March 01, 1915. (In Russian)

10. Meyerhold, Vsevolod, ed. "By the First Evening of the Vs. Meyerhold Studio. February 12, 1915 (Reviews of the Daily Press and Comments by the Editors of the Journal of Dr. Dapertutto)". *Lyubov' k trem apel'sinam. Zhurnal Doktora Dapertutto*, no. 1–3 (1915): 132–49. (In Russian)
11. Solov'ev, Vladimir. "On the History of Stage Technology of commedia dell'arte". *Lyubov' k trem apel'sinam. Zhurnal Doktora Dapertutto*, no. 1 (1914): 10–4. (In Russian)
12. Meyerhold, Vsevolod, ed. "Studio". *Lyubov' k trem apel'sinam. Zhurnal Doktora Dapertutto*, no. 4–5 (1914): 90–9. (In Russian)
13. Meyerhold, Vsevolod, ed. "Studio". *Lyubov' k trem apel'sinam. Zhurnal Doktora Dapertutto*, no. 1 (1914): 60–2. (In Russian)
14. Meyerhold, Vsevolod. *Articles. Letters. Speeches. Conversations*. Comp., ed. and comment. by Aleksandr Fevral'skii. 2 parts. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968, pt. 1: 1891–1917. (In Russian)
15. Meyerhold, Vsevolod, and Iurii Bondi. "Alinur". In *Igra: neperiodicheskoe izdanie, posviashchennoe vospitaniuu posredstvom igry*, 1–25. Petrograd; Moscow: Teatral'nyi otdel Narkomprosa Publ., 1918, no. 2, pt. 2. (In Russian)
16. Vsevolodskii-Gerngross, Vsevolod. "About Teaching Arts in a General School". In *Igra: neperiodicheskoe izdanie, posviashchennoe vospitaniuu posredstvom igry*, 3–4. Petrograd; Moscow: Teatral'nyi otdel Narkomprosa Publ., 1918, no. 2, pt. 2. (In Russian)
17. Meyerhold, Vsevolod. "In Improvisation Techniques". In *Igra: neperiodicheskoe izdanie, posviashchennoe vospitaniuu posredstvom igry*, 29–30. Petrograd; Moscow: Teatral'nyi otdel Narkomprosa Publ., 1918, no. 2, pt. 2. (In Russian)
18. Bondi, Iurii. "Description of the Drawings for Alinur". In *Igra: neperiodicheskoe izdanie, posviashchennoe vospitaniuu posredstvom igry*, 31–2. Petrograd; Moscow: Teatral'nyi otdel Narkomprosa Publ., 1918, no. 2, pt. 2. (In Russian)
19. Blok, Aleksandr. "V. Meyerhold and Iu. Bondi. 'Alinur'". In *Repertuar: sbornik materialov*, 8–9. Petrograd; Moscow: Teatral'nyi otdel Narkomprosa Publ., 1919. (In Russian)
20. "Alinur". *Teatr MTUz*. Accessed March 18, 2020. <http://moscowtyz.ru/alinur>. (In Russian)
21. Gripič, Aleksei. "Teacher of the Stage". In *Vstrechi s Meierkhol'dom: sbornik vospominanii*, ed. and comp. by Liubov' Vendrovskaja, 114–45. Moscow: VTO Publ., 1967. (In Russian)
22. Khodasevich, Valentina. *Portraits by Words: Essays*. Moscow: Galart Publ., 1995. (Memento vivere: Zhizn' khudozhnika. Memory). (In Russian)
23. Derzhavin, Konstantin, "Circus Art in Stage Composition", *Zhizn' iskusstva*, April 01, 1920. (In Russian)
24. Radlov, Sergei. "The Reminiscences about the People Comedy Theatre". Ed. by P. Dmitriev. In *Minuvshee. Istoricheskii al'manakh*, general ed. Vladimir Alloi, 80–101. 25 issues. Moscow; St. Petersburg: Atheneum Publ.; Feniks Publ., 1994, iss. 16. (In Russian)
25. Chirkov, Boris. *Azores*. Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ., 1978. (In Russian)
26. Golovinskaia, Elizaveta. "On the Way to a Single Method. Essay on the History of Teaching Acting at the Leningrad Theater Institute". In *Zapiski leningradskogo teatral'nogo instituta*, ed. by Stefan Mokuł'skii, 52–85. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1941, vol. 1. (In Russian)
27. Radlov, Sergei. *Ten Years in the Theater*. Foreword by Stefan Mokuł'skii. Leningrad: Priboi Publ., 1929. (In Russian)
28. Gvozdev, Aleksei. "Young Actor and Modernity". *Zhizn' iskusstva*, no. 16 (1925): 6–7. (In Russian)
29. Tverskoi, Konstantin. "The Change is in Progress ... In Studios and Schools". *Rabochii i teatr*, no. 25 (1925): 7. (In Russian)
30. Verkhovskii, Nikolai, "To the Speech Theater, 'Marriage of Balzaminov' in the House of Arts". *Leningradskaja pravda*, April 15, 1926. (In Russian)
31. Piotrovskii, Adrian, "Ostrovsky on a Singing", *Krasnaia gazeta*, evening issue, November 02, 1926. (In Russian)
32. Radlov, Sergei. "Actor's Upbringing", *Zhizn' iskusstva*, no. 3 (1929): 15. (In Russian)

Received: July 01, 2020
 Accepted: May 27, 2021

Author's information:

Aleksandr E. Ganelin — sganelin@mail.ru