

1167.02.04
(1967)

Мейерхольд Всеволод



Смех Пьеро

Александра ТУЧИНСКАЯ

130

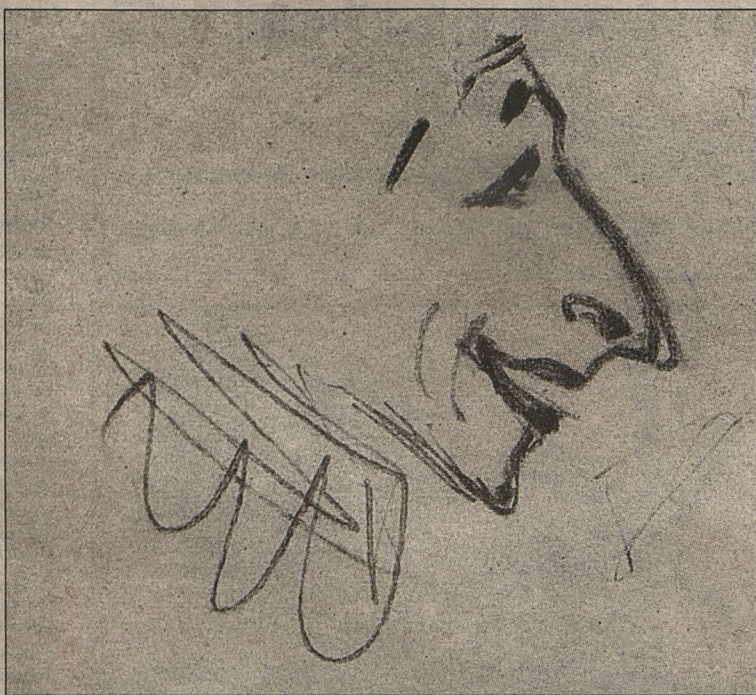
летие Всеволода Мейерхольда относится к таким культурным событиям, которые не могут быть достоянием только исторической памяти. Есть имена и даты, что отмеряют путь, еще не пройденный до конца, путь, на котором мы сами и наш опыт — зарубки межвековых. Влияние Мейерхольда на мировой театральный процесс не прекратилось ни после его насильственной смерти в сталинских застенках, ни после долгих лет запрета, наложенных на его память советским официозом.

Мейерхольдовские гены вот уже целый век формируют лицо мирового театра. Последователи великого театрального Мастера пользуются его открытиями, вовсе не всегда зная, откуда что взялось. Опыт "раздевания" и разбитовления театра, отсутствие занавеса, выход участников действия из зрительного зала, объединение этого зала с недоступным прежде для зрителя сценическим пространством, эпизодная структура действия и свободное переплетение планов трагического и комического, наконец, школа игры, основанная на выразительности актера, его пластики и голоса, — все это из арсенала средств мейерхольдовского Условного театра.

Мейерхольд впервые выдвинул идею живой связи современных сценических исканий с традициями и техникой театральных культур Востока и Запада, со всем многовековым опытом Театра. Маска и просцениум античной сцены, импровизационная легкость и демократизм итальянского и французского средневекового балагана, изысканная пластическая и изобразительная символика китайского и японского традиционных стилей — вводятся им в практику современного театра.

Философ и Учитель — "мэтр сцены", как подписывал он свои описания 10-х годов, Мейерхольд искал в театральном искусстве прежде всего действенную силу преображения жизни и способ обретения власти над несовершенством социума, конечно, власти эстетической. Его "комиссарские" должность и облик после революции многим до сих пор кажутся определяющими знаками его натуры, между тем это была одна из наиболее удачливых масок его вдохновенной и искренней игры с миром.

С 1918 года Мейерхольд член партии большевиков. Всю свою творческую жизнь работавший для Революции Театра, он решил, что ему по пути с революцией в жизни и шел с ней в ногу до конца, пока не стал ее жертвой. Он был одним из организаторов, а вскоре и возглавил Театральный отдел Наркомпроса. Он создал среди разрухи в голодном Петрограде, где сам заболел от истощения. Курсы мастерства сценических постановщиков (КУРМАСЦЕП). Нужно видеть документы тех лет с его подписью, чтобы понять, как важна была для него неизбежная административная работа, дающая право отстоять помещения для занятий, добыть пайки и прова для слушателей этой первой советской школы театральных кадров. В сущности, студийное экспериментальное движение, начатое им до революции, Мейерхольд поставил на государственные рельсы и направил на подготовку квалифицированных режиссеров и художников. Из эстетствующе-



го профессионала, Мастера, боготворимого учениками, Мейерхольд превратился в государственного деятеля. Это было одно из самых масштабных и самых иллюзорных мейерхольдовских превращений. Авангардный театральный манифест XX века — манифест "Театрального Октября" Мейерхольд подписал: "Первый художник, работающий над изменением мира, — Всеволод Мейерхольд".

На государственном поприще Мейерхольд подвизался еще до Октября. Императорские театры стали ареной его гладиаторских турниров с рутинной косноязычьем закулисного уклада и публикой — чудовищем ("гидрой" по Гоголю), пожирающим привычные продукты артистических трудов — "румяные пироги Александринского театра" (по Мандельштаму). О том времени вспоминал в 1923 году в юбилейном приветствии Мейерхольду Сергей Городецкий:

Когда ты в рыцарском поединке
Делал театр из Александринки.

Погребу шампанского
Вскрывая пробки.

Чтобы взорвать стены театральной коробки...

Поэт Городецкий был свидетелем и более ранних "взрывов", преобразующей творческой энергии Мастера. В театре Комиссаржевской, в скромном здании на Офицерской улице, где "деревянный амфитеатр, белые стены, серые сукна — чисто, как на яхте, и голо, как в лютеранской кирхе" (О.Мандельштам), Мейерхольд поставил "Балаганчик". Это было в рубежный для истории театра сезон 1906—1907 годов, когда театральный кормчий поворачивал руль своего корабля каждый раз в другую сторону, но не сбивался с пути. Мейерхольд опробовал в каждой постановке новые приемы организации сценического пространства: по разворачивал действие вдоль линии рамы, группируя фигуры актеров как в скульптурных барельефах на фоне живописных полотен, то протягивал его по вертикали; то топил в серых сукнах, то ослепительно высвечивал предметы, лица, фигуры людей. "В вашем

театре тяжелая плоть декораций наиболее воздушна и пронцаема, наименее тяготит лирику", — писал постановщику "Балаганчика" автор пьесы.

Пьеса, выросшая из стихотворения и посвященная Мейерхольду, разрешалась режиссером новаторским приемом, обнаженной идейной программой. Блок сформулирует эту программу только через год — в 1908 году. Знаменитые статьи Блока этого года — "Народ и интеллигенция", "Стихия и культура", безусловно, спровоцированы спектаклем Мейерхольда и грандиозным скандалом, который им был вызван. Поэта волнует проблема вовсе не только театральная, но социально-политическая: проблема публики, а значит, перспектива творчества и творца в омещанившейся стране. В сущности, Блок размышляет о перспективе страны, не зря образ гоголевской тройки, от копыт которой разрывается застоявшийся воздух, проходит через всю блоковскую публицистику 10-х годов. "На современной сцене и за кулисами водворилась мещанская жизнь. Это оттого, что мы работаем в пустоте, оттого, что мы сами — инициаторы, исполнители и судьи. Из зрительного зала никогда не пахнет на сцену свежим воздухом благоговения или проклятия". "И ясно становится..., что с этой публикой ничего не поделаешь (курсив автора), что ее интересуют только собственные дела и делишки, что она будет через час спать — поголовно и страшно одинаково, будь на сцене Шекспир или Протопопов, Дузе или провинциальная любительница". Блок пишет именно об интеллигентной и даже о специальной публике, публике премьер. Несмотря на весь пессимизм и даже эсхатологические предчувствия поэта, он оставляет место надежде — именно на "стихию", на "народ", который, пусть даже ценой катастрофы, освежит художнические (театральные) аудитории живой реакцией, освободит художника из душной кельи индивидуализма. Сегодня мы знаем, как были разрушены надежды поэта: что от мещанского равнодушия и покойного

сна публику не спасают даже революционные катастрофы, а освобожденный от пут индивидуализма художник запросто может превратиться в ээка, приговоренного к слишком свежему воздуху Гулага...

Мейерхольд публику считал, вслед за своим учителем Станиславским, одним из краеугольных элементов театра. И не только иллюзионную "четвертую стену", а все стены он считал преградой для контакта артиста со зрителем. Поэтому он убирал рампу, занавес, осваивал как площадку для действия весь зрительный зал, мечтал сделать все театральное здание, а еще лучше площадь — местом театральной игры. Все можно — играл же его театр в 20-е годы "Великодушного рогоносца" на Воробьевых горах... Но публика в новом театре должна постоянно ставиться в новые условия: она не должна ни узнавать, ни расслабляться, перед нею нельзя заискивать и пошло ее в себя влюблять. Теория мейерхольдовского гротеска: переход из одного только что постигнутого плана в другой — это прежде всего тактика завоевания активного зрительского внимания. Стратегия Мейерхольда — борьба, штурм.

"Балаганчик" и был таким первым штурмом — штурмом новых пределов сценической реальности. Точнее, Мейерхольд вырывался в беспредельность. Маленький театрик, построенный на настоящей сцене, насмешливо разоблачал всю кухню канонической театральной иллюзии, как ухищрения старой кокетки. Вверх взмывали декорации, беззастенчиво обнажая нехитрую механику кукольной "правды жизни". Поэту и композитору М. Кузмину, написавшему музыку к "Балаганчику" в духе салонной стилизации, нравилось, как уплывала кверху из-за головы Пьеро ваза с розами — из открытой картины выдергивался галантно-тривиальный предмет. Голубая романтическая даль в окошке трещала разорванной бумагой: Арлекин выпрыгивал в нарисованное на бумаге окно и где-то за маленькой сценой шлепался оземь; раненый паяц истекал клюквенным соком и кричал, как от настоящей боли. Мистики чинно деревенели и буквально теряли головы — так Мейерхольд балаганным трюком вышучивал святая святых поэзии — метафору. Трагический образ разрешался комической буквальностью: вертепная смерть с косой подменялась девушкой с толстой косой. Этот прием переключения плана трагедии в план комедии Мейерхольд и назвал сценическим гротеском. В стиле гротеска он сыграл в "Балаганчике" самую знаменитую свою роль — тревожно неприкаянного, нелепого и насмешливого, кукольно-гибкого и по-человечески уязвимого Пьеро.

Ирония, которая по Блоку есть страшная болезнь "вечно зацветающего, но вечно бесплодного духа", в этом образе была преодолена высоким трагизмом художественного воплощения. "Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним". Этот мейерхоль-

довский образ оказался очень востребованным и был подхвачен балетом ("Карнавал" М. Фокина) и эстрадой (ранний А.Вертинский). Много лет спустя Бронислава Нижинская вспоминала своего партнера Мейерхольда, который исполнял пантомимическую роль Пьеро на премьере балета "Карнавал" как "великого", "несравненного артиста".

Надо сказать, что именно в этой роли Мейерхольд впервые на себе испытал спасительную силу маски, не только не закабалюющей живую мимику и пластику актера, но освобождающей его воображение, его темперамент от случайных черт натуры и от неизбежных претензий амплуа — "игнорируя частности", как написал он в статье "Балаган". За плечами Мейерхольда — актера был замечательный опыт МХТ, где он сыграл Треплева и Тузенбаха, Иоганнеса Фокерата и Ивана Грозного; были роли, с успехом иггранные в провинции, и здесь лучшей была едва ли не самая сложная роль современного репертуара тех лет — Освальд из ибсеновских "Привидений". За ним закрепилось амплуа неврастеника, и только ленивый не бросал упрек его внешности, его голосу, слишком резкой определенности его физического и интеллектуального существа. Под защитой маски Мейерхольд обрел свободу раскрывать свою душу и глубоко прятать то "капризно-насмешливое отношение к жизни", что для него было нераздельно с трагической неудовлетворенностью — "невозможностью справиться с действительностью во всей ее полноте". Маска надолго, если не навсегда, сделалась основополагающим элементом мейерхольдовской театральной концепции.

В сущности, Мейерхольду — большевику или декаденту, традиционалисту или вождю "Театрального Октября" удалось преодолеть ту роковую "раздельную черту" между интеллигенцией и народом, которая так мучила Блока. Сам театр для него с юности стал той единственной возможной сферой общественного служения, которой он никогда не изменял. Еще в начале своей деятельности в МХТ он не хотел быть "потешателем богатых людей", позднее не стал он ни придворным чиновником, ни советским театральным функционером.

Он никогда не заигрывал с властью, он сам был властелином того построенного им мира, который и сегодня интригует нас неразведенными тайнами и сокровищами. Блок, оплакивая Врубеля, очень точно обрисовал этот тип художника: "При всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, — судьба современного художника".

В 17 лет сын водочного фабриканта Карл Мейергольд записал в своем дневнике: "Чтобы эта действительная жизнь не казалась слишком несносной, я выбрал жизнь мечтательную". Честный и, как оказалось, деятельный выбор. Прекрасный пример для нового времени и нового поколения, которое, быть может, когда-нибудь, одурев от жижи суррогатных забот и зрелищ, выдаваемой за свежий продукт, предпочтет — выберет крепкий радикальный эликсир творческой молодости — Театр Мейерхольдовской Мечты.

● Рисунок неизвестного автора на программу первого представления "Балаганчика" А.Блока в театре В.Ф. Комиссаржевской. (Из собрания Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства)

Экран и сцена —