

Вышли в свет «Лекции» Мейерхольда

ПРОРОЧЕСТВА ИЗ КУРМАСЦЕПА

О том, как Всеволод Мейерхольд думал о Гинкасе и Фоменко

Ильинская галл. - 2004. - Вайраис. - с. 7
Майя Туровская

НЕ ПОДУМАЙТЕ, впрочем, что КУРМАСЦЕП — это какое-нибудь прибалтийское местечко, вроде Куркмяки, Юрмалы или Куршской косы. КУРМАСЦЕП — одна из удивительных аббревиатур незабываемых 1918–1919 годов: КУРСы МАстерства СЦенических Постановок, основанные Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, где он прочел цикл лекций («ЦЛ») о путях театра, пророческий смысл которых можно по достоинству оценить из перспективы следующего века.

Книга «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919» издана О.Г.И. добротой и элегантно. Во введении «От составителя» (Олег Фельдман) указаны источники (лекции сохранились главным образом в записях и конспектах учеников В.Э.). В «Предисловии» Бориса Зингермана с обычной для него лапидарной ясностью определен переломный и одновременно связующий смысл перехода от эстетики 10-х к 20-м, а заодно алгоритм таких художников, как Мейерхольд или Пикассо, вечно изменчивых и субъективных, но следующих объективному движению искусства. Обозначены во вводной части программные вопросы момента: условность, родство театра с балаганом, а не с литературой, назревшее «упрощение», гротеск. Констатировано создание матрицы обучения «сценической постановке», т.е. режиссуре.

Если не слишком углубляться в историю театра века уже прошедшего, фантастически богатую открытиями, то добавить к этому кроме благодарности, собственно, было бы и нечего. Но прочитанный в высшей степени «производственно», в момент, когда само существование театра могло показаться сомнительным, ЦЛ входит в наш сегодняшний день, перефразируя слова другого из Большой МММ — тройки авангарда (Маяковский, Мейерхольд, Малевич), — через головы театров и правительств, на правах пророчества. Может быть, оттого, что мастер не только учил тому, что вынес из своего богатого опыта, но и готов был учиться сам: «Я не учитель, а искатель новых берегов театрального моря... моя задача — плыть дальше и дальше».

Многое из им предположенно В.Э. осуществит сам — в ГВЫРМ и ТИМ — от духоподъемного «манифеста» «Великодушный рогоносец» до не увидевших света «Самоубийцы» Эрдмана и «Как закалялась сталь» Островского. Но все им тогда обдуманное пригодится на следующих переломах: от наследия «ждановщины» к театру «оттепели»; но еще более — от театра времен кино и радио к театру эпохи СМИ.

Обратим внимание: буквально на второй странице лекций, почти «эпиграфически», В.Э. упоминает о «новой теории относительности» — тогда действительно еще новой, во всяком случае для общекультурной сферы. «...Переворот, совершенный в науке физико-математиками, ставит театр в особые условия». Тем самым он хоть и в неявном виде формулирует принцип «хронотопа» спектакля, что существенно отличается от «декорации». Декорация описывает, хронотоп выражает; он становится «тропом». Разумеется, практика театра пользовалась им и прежде — вспомним хотя бы спектакль МХТ по Леониду Андрееву, где пространство вообще уничтожалось фоном черного бархата, перетекая в экзистенци-

альное время «Жизни человека». Но В.Э. принадлежит честь как институализации, так и реализации хронотопа в спектаклях. К примеру, знаменитый «станок», построенный конструктивисткой Поповой для «Великодушного рогоносца», был не только «машинной» для актерской игры, как тогда же аттестовала его критика, не только жестом прощания с «декорацией», но и шире — жестом свободы. Между тем как глухое полукружье дверей красного дерева, замыкавшее сцену в «Ревизоре» — тропом запертости не только в пространстве, но и во времени, хронотопом социальной клаустрофобии, посетившей Мастера очень рано.

В современном театре хронотоп стал почти универсальным образом обратимости времени-прост-

ранства театра как бы моделировала соотношение островка сознания и огромного, безразмерного «бессознательного», которым блазит Коврина из отдаленной сцены фантом его болезни.

Здесь мы подходим еще к одной тенденции, сформулированной Мастером, как борьба со сценой-коробкой: станок «Великодушного рогоносца» он недаром назвал «внесценным».

Время и место мейерхольдовского ЦЛ определили вектор его «внесценности» — наружу, под открытое небо («улицы наши кисти, / площади наши палитры»). Этот принцип, кстати, был оприходован советским театром в феномене «выездного», а впоследствии «фронтального» спектакля. Нынешний театр склонен загонять

корреспондент и, можно сказать, друг Чехова выбрал в качестве «отрицательного примера» именно своего кумира. Тем более парадоксально, что как раз литератор Чехов своими «еретическими» пьесами преобразил театр минувшего столетия не менее чем совкупный «режиссер», и поставил режиссеру задачи, и до сего дня не до конца решенные. Во всяком случае, на фоне вероятности развития отношений сцены и литературы пошло по иному пути. И если что позволило театру приблизиться к своей сущности, то не вечные и вечно-вариабельные схемы и ампула комедии дель Арте — они-то как раз отошли во владения жанрового кино, а именно золотой запас литературы. В памятной дуэли Гоцци и Гольдони победителем оказался не граф со своими обаятельными фьябами, а плебей Гольдони. Правда, для этого в наше уже время «пьеса» должна была расстаться со своим титулом королевского театра. Литература в целом — от «Махабхараты» до «Чайки», от прозы до стихов — должна была получить прописку в театре. И это не только было догадкой самого театра, но и подсказкой теснящих его со всех сторон СМИ.

«Если, — говорил ученикам В.Э., — пьеса не является... чисто литературной, то можно с уверенностью сказать, что она может быть проверена на пантомиме. Проверив... мы увидим, имеется ли в ней... то, что можно было бы назвать скрытой театральной энергией». «Чайке» не только хватило энергетики на проверку балетом, но приходится констатировать, что между революционной премьерой МТХ (где, увы, меньше всего удалась Заречная) и балетом Большого ничего равнозначного и не случилось.

Мне повезло увидеть премьеру Театра им. Моссовета, где Нину замечательно играла несчастная Караваева со свежим шрамом поперек лица, которое он еще не успел изуродовать. Но это был успех актрисы, а не спектакля. Могу лишь предположить, что «идеальное», которого чаще всего стесняется кризисная современная культура, театру музыкальному феи положили в колыбель при рождении. Но это а прогос. Однако странным образом комплот (?) театра с литературой привел его как раз туда, куда звал его Мейерхольд — к театру «театральному». И, смею предположить, подтолкнул его к этому не старый «балаган», а новейшие «низкие» жанры — реклама и клип. Им пришлось выработать очень лаконичный и емкий «оптический код», которому будущий зритель обучается нынче еще на стадионных скамьях. И оказывается, что не только можно «проверить на пантомиме» Чехова, но и самого «словесного» из русских писателей Гоголя поставить, минуя текст. Между тем в жестком «Нумере в гостинице города NN» уместился, как эссенция во флаконе, весь «дух» «Мертвых душ», выраженный посредством «разговора тела», нескольких почти бессмысленных реплик, да «саундтрека», как теперь говорят, — скрипов, шагов, шумов, шорохов, исполненных ансамблем Марка Пекарского — вот уже поистине «упрощение», дальше которого и идти, пожалуй, некуда.

Кстати, об «упрощенности». В своем ЦЛ Мастер широко пользуется опытом как античного, так и восточного театра. За истекшие годы многие из нас успели побывать в каменных «креслах» античных театров где-нибудь в Эпидавре или в Дельфах и убедиться, что «скенэ» вообще не была местом для представления; или посмотреть Пекинскую оперу или японский «Но». При этом оказывается, что «упрощение» достигается за счет сложения аудиовизуального кода, помимо которого многое в изощренном восточном театре остается недоступным. Именно в этом смысле СМИ оказались универсальным упрощителем. Они обучили своему коду всемирную деревню, и это сделало их не столько соперниками, сколько помощниками театра. Он мог, наконец, ошутить свое родство с клоунадой, забиться в щели или вылиться на улицу, растворить в себе «гротеск». Ритм овладел массами и стал материальной силой. Мейерхольд мог бы быть доволен. Только не стоило Мастеру, поставив в начале «теорию относительности» присоединиться в конце ЦЛ к другим теориям, согласно которым «должен погибнуть всякий слабый и остаться только сильный». Политкорректность, разумеется, самое презренное слово у элиты, но как дорого обошлась авангарду артистическая некорректность...

Итак, прощайте, забавные и грозные аббревиатуры эпохи — КУРМАСЦЕП, ШАМ, ГВЫРМ, ТИМ! Как сказал поэт о своем уж прозаическом МСПО (Московский союз потребителей обществ, кажется?); «Это Мир Страстей Польшай Огнем, / Это Музыка Сфер Пари Откровением новым...» (Эдуард Багрицкий).

И спасибо О.Г.И., что мы получили эту книгу, осветившую будущие пути театра прожектором мысли, заменившим на время羊皮.



Великий стратег Мейерхольд.

ранства. Бескомпромиссным примером может служить решение Давидом Боровским памятного «Гамлета» на Таганке, где занавес вообрал в себя обе субстанции и стал тропом тутошности и всемирности, сиюминутности и всегдашности лжи, предательства и убийства. Его же сценография «Дома на набережной» переводит троп в конкретно-историческую плоскость. Если сам Дом еще и сегодня остается одним из завидных жилых «объектов» Москвы, то серая стена, наглухо зашившая сцену, была символом «большого террора». Стоит упомянуть решение Сергеем Бархиным «Черного монаха» в ТЮЗе. Узкая выгородка

«внесценность» внутрь — в щели и пустоты позднесоветского и постсоветского пространства. Мы еще помним табакерку подвал «в натуре» с деревянными козлами подмосток; преобразование его в элегантную «Табакерку» — само по себе есть метафора социального процесса. Театр уходил в какие-то провалы и полости жилых массивов (Театр на Юго-Западе, не говоря о новом помещении «фоменок»). Даже в театре-коробке спектакль обособлялся от классической оппозиции сцена-зал, нивелировал рампу. Помню, как в Клубе МГУ мы просачивались на не разрешенный еще спектакль Романа Виктюка «Уроки музыки», но не в зал, а на сцену, где исполнители играли почти на коленях у зрителей, и это само по себе было символом неразрешенности, «андерграудности» Людмилы Петрушевской. А Кама Гинкас поставил Достоевского не в театре, а во флигеле — и это было не все «Преступление и наказание», а фрагмент, версия, своего рода «флигель» романа. А коридор ГИТИСа с двумя парами дверей, где македонский ученик Петра Фоменко Иван Поповски разыграл Цветаеву? Его потом скопировали в виде выгородки, а режиссера пригласили в Париж...

Примеров не занимать — одни опыты Спесивцева чего стоили. Но апофеозом «внесценности» стал «Нумер в гостинице города NN» Валерия Фокина, для которого соорудили в недрах Манежа какую-то подвешную кабину наподобие осинового гнезда. Мне пришлось видеть спектакль еще раз в Германии, во время выставки «Москва-Берлин», и немцы так старались воспроизвести «хронотоп», что извинялись долго за ликвидацию двух (!) зрительных мест — пожарные (эти грозные бластители театра) не разрешили...

Да, впрочем, если вспомнить, то у В.Э. с К. С.ом тоже начинали студию не на Дворцовой площади, а на Поварской...

Между тем гоголевский спектакль Фокина возвращает нас еще к одному тезису Мастера — о балаганной родословной и о вреде «литературы» для театра. Защитник вольности и прав сцены в сем случае оказался совсем не прав. Парадоксально, что исполнитель,