



# «Серой пахнет», или

*Экран и сцена. 2000. — февр. (№ 4). — С. 10-11*

Наталья ЗВЕНИГОРОДСКАЯ



С тех пор, как Мейерхольд сыграл Треплева и это стало одной из самых крупных удач спектакля Художественного театра, прочно утвердилось мнение, будто роль удалась актеру постольку, поскольку они с чеховским героем были «одной крови»: оба — типичные молодые люди Fin de siècle, изломанные неврастеники, декаденты. Плач Константина Треплева по «новым формам» также идеально вписывался в эту систему рассуждений. Сам Мейерхольд, как известно, признавал: «В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха много моего, особенно в Трепеле. Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним».

И действительно, в то время как его Треплев произносил со сцены: «Я одинок, не согрет ни чьей привязанностью, мне холодно, как в подземе... Я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно», Мейерхольд писал автору «Чайки»: «Я думаю о Вас всегда-всегда. [...] когда задумываюсь над смыслом жизни, когда нахожусь в разладе с окружающим и с самим собой, когда страдаю в одиночестве. [...] Моя жизнь представляется мне продолжительным, мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни. [...] Я мечусь и жажду знаний». Когда Треплев объявлял Нине: «Скоро таким же образом я убью самого себя», Мейерхольд писал: «Я страдаю и думаю о самоубийстве».

Но мало того, что Мейерхольд и Треплев сочувствовали — в том, давнем, значении этого слова. В известном смысле можно говорить о том, что в первые годы самостоятельной работы Мейерхольда в провинции судьба, будто нарочно, повторяет, дублирует для него — уже отнюдь не символически, а в реальной жизни, — ситуацию, опи-

санную в первом действии «Чайки». Повторяет в расширенном и детализированном варианте историю с треплевским театром.

Оставив в 1902 году МХТ, Мейерхольд приезжает в провинцию, вдохновленный заоблачными мечтаниями: утвердить непривычный здесь репертуар, в основе которого новая западноевропейская драма. Он все больше увлекается символизмом и мечтает во что бы то ни стало найти новые формы для воплощения на сцене произведений тогдашних его кумиров: Гауптмана, Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка, Стриндберга, Д'Аннунцио. Причем пытается реализовать свои дерзкие замыслы не где-то келейно, за дверями репетиционных, а на публике. В 1903 году, дав своей труппе название «Товарищество новой драмы», Мейерхольд говорил в интервью одесской газете «Южное обозрение», что намерен уделить много внимания драме новых литературных направлений, «разрывающих с натурализмом», «раскалывающих скорлупу жизни для обнажения ее ядра — души» и «выражающихся связью повседневности с вечностью. Все то, — утверждал он, — что являлось необходимыми элементами старой драмы, как то: интерес к реальному изображению души, к внешней оболочке жизни — все это в новой драме уступает место более важному — душе. Главную роль здесь исполняет душа». До треплевского монолога о мировой душе рукой подать.

Один из местных критиков писал: «Путь, избранный Товариществом, у нас пока рискованный: очень уж мы любим осмеивать и осмивать все и вся, а паче всего то, чего не понимаем». Тут-то и вспоминается ситуация из первого действия «Чайки». Мейерхольдовский экспериментальный театр — это, по существу, треплевский театр у озера. Провинциальный зритель, любопытствующий, но одновременно и недоверчивый, — это та же публика. И она, эта публика, так же разделилась на «аркадиных», недоуменно пожимавших плечами: «Серой пахнет. Это так нужно?», и «дорнов», которые, возможно, и не все поняли, но, по крайней мере, за-

хотели понять и почувствовать.

Один из самых заметных и самых спорных провинциальных спектаклей Мейерхольда — «Потонувший колокол» Гауптмана. В Херсоне пьеса имела ошеломляющий успех, выдержала целых пять представлений. Как только открылся занавес, зрители, по словам рецензента, увидели «поэму горных и лесных трудоб». Филигранная звуковая партитура, «пленительные картины» природы и световые эффекты, столь милые сердцу Мейерхольда (как и Треплева), играли в спектакле не просто декоративную роль. Они становились как бы самостоятельным действующим лицом, своеобразным хором, помогающим ощутить атмосферу. Особенно это сказалось в финале, «когда характер ночных звуков из мирного, какими они были в первом акте, перешел в плачущий, гармонирующий с настроением Генриха и Раутенделей». Рецензент восхищался умением режиссера передать «настроение дикости, глуши и пустынности сказочного мира». Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто...

Но сказку ли рассказал Мейерхольд херсонцам?

Накануне премьеры он поместил на страницах газеты «Юг» анонс, оповещавший о том, что в кассе городского театра имеется в продаже брошюра А. Роде «Гауптман и Ницше» в переводе с немецкого В. Мейерхольда и А. Ремизова, содержащая объяснения к исполняемой пьесе. Зачем все это, если на сцене сказка, что объяснять в сказке? Почему Мейерхольд стремился подготовить зрителя? О чем плакала с героями спектакля охватившая их ночь?

Незадолго до того Мейерхольд записал в дневнике: «Генрих «Потонувшего колокола» вышел в жизнь с известной закаленностью, с большим мужеством, давшим ему возможность бросить семью, детей ради высшего долга, но ему пришлось потратить эту силу на кулачную расправу с людьми-зверями. А когда настала пора для высших проявлений этой силы ради вечных бессмертных идей, силы были уже потрачены, и Генрих погиб». Разве не изложена здесь программа сцени-

ческого произведения в том смысле, как бывает она у произведения музыкального? А дальше, выходя за рамки пьесы, двигаясь от частного к общему, Мейерхольд пытается сформулировать идею всего творчества Гауптмана да и новой драмы в целом: «Гибнет в смуте и сумерках современное человечество, тратя всю свою силу на борьбу с первобытным варварством. И только где-то слышен стон и плач, который зовет к окончательной борьбе с преградами, чтобы раз и навсегда очистить себе путь к тому, о чем мечтает современность, — отстоять человека».

Обратим внимание: в пьесе Треплева «все жизни, свершив печальный круг, угасли», не устояв перед силой мирового зла; в рассуждениях Мейерхольда мировое зло moguче, и все-таки борьба не просто возможна, но необходима, и человечество не обречено. Мы еще вернемся к этой разнице мировосприятий.

Герой пьесы Гауптмана для Мейерхольда не литейщик колоколов — житель маленькой деревушки у подножия гор и не только «сверхчеловек», «творящий», по Ницше и Роде. Генрих становится именем обобщенным, не принадлежащим конкретному лицу, но символизирующим все Человечество. Не здесь ли проклюнулись первые, быть может, едва еще заметные ростки мейерхольдовского символизма, того самого, о котором много лет спустя Мастер скажет: «Мой символизм возник из тоски по искусству больших — обобщений». Вспомним: приведенная выше запись о «Потонувшем колоколе» относится к 1901 году. А вот какое вступление предпосылает Мейерхольд первому представлению в Тифлисе в 1906 году «Смерти Тентажиля» Метерлинка, спектакля, который, по общему признанию, знаменует рождение Мейерхольда-символиста: «Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование. И тогда остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь. Замок там, за этими нависающими тоску мертвыми деревьями... — тюрьма. Тентажил — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И кто-то

беспощадно казнит этих юных прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно. Никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажил». «... Гибнет в смуте и сумерках современное человечество...» — можно было бы продолжить речь. Сказанное некогда о пьесе Гауптмана стало бы ее органичной частью. Тот же стиль, тот же ход рассуждений, едва ли не те же слова.

Безусловно, постановка «Смерти Тентажиля» — точка отсчета, своеобразная дата рождения символистского театра Мейерхольда. Однако зарождался он, видимо, гораздо раньше. И зарождался в спорах.

Через два года после херсонской премьеры в Тифлисе «Потонувший колокол» приняли, мягко говоря, неоднозначно. Наряду с сочувственными откликами были, например, и такие: «Если бы г. Мейерхольд для второго спектакля своего товарищества... поставил просто пьесу, а не сверхпьесу нео-парламентской школы, она, наверное, была бы полный сбор... Но пресловутый «Потонувший колокол» Гауптмана, конечно, никакого сбора не сделал. Г-ну Мейерхольду было, должно быть, неизвестно, что пьесу эту давно уже пробовали рекомендовать вниманию нашей публики, но что «выполне поняти» и оценили ее во всем Тифлисе только два местных рецензента да несколько их поклонников и поклонниц».

То же случилось и с нашумевшей постановкой пьесы Пшибышевского «Снег». Мейерхольд, чрезвычайно увлекавшийся тогда Пшибышевским, стремился раскрыть, говоря словами Петра Яреца, «большую и тревожную душу современности» (вот она опять — мировая душа). Он понимал: нужны новые формы, и применил новый для русского театра тех лет прием. Не было у него ни настоящей луны, ни болевых огней. Но именно на освещение перенес он весь эмоциональный и смысловой груз, в мельчай-





# Нет, он не Треплев

ших деталях разработав световую партитуру спектакля. Тогдашний соратник и вдохновитель Мейерхольда Алексей Ремизов вспоминал потом, что на премьере публика "недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась: "Надо прежде море укротить"! Ха-ха-ха!". Чем не аркадинское саркастичное "Это так нужно?". Однако тут же Ремизов замечает: "А все же что-то тянуло". И действительно, "Снег" повторяли трижды, два раза сбор был выше среднего, что для провинции тех лет явление редкое.

После второго представления газета "Юг" писала, что пьеса "заинтересовала публику", хотя "образы и символы создавать трудно". Ну, не по чеховскому ли сценарию развивалась эта подлинная история? Вот она, реплика Дорна: "Быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть... Странная она какая-то, и все-таки впечатлительное сильное". Год спустя, в Тифлисе "Снег" вызвал настоящий скандал. Газета "Кавказ" напишет: "Не успела наша публика, шарханувшаяся от "Новой драмы" (это они, кстати, о "Потопившем колоколе"). – Н.З.), вполне оправиться и снова начать посещать театр, как г. Мейерхольд счел долгом нанести ей новый удар, навалив на нее грязный "Снег" Пшибышевского". Куда уж Ирине Николаевне с ее "Это что-то декадентское... Теперь, оказывается, он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста!" до тифлисского критика, с жаром призывавшего Мейерхольда не отпугивать публику, "во что бы то ни стало навязывая неудобоваримые блюда модного литературно-кулинарного искусства, где галиматью поджаривают на масле бездарности, прикрывают соусом декадентства и символизма и преподносят на блюде глумления над здравым смыслом и публикой".

Тут бы молодому экспериментатору и вспылить. Метнуть им, этим жалким невеждам, в лицо: "Пьеса кончена! Довольно! Занавес!".

Но в том-то и дело, что взбрыкнуть, бросить все и гордо удалиться он, реальный антрепренер реально провинциального театра, не имел ни возможности, ни права. Травлю прессы и непонимание публики Мейерхольд воспринимал болезненно. Так, второй его сезон в Херсоне не успел еще начаться, а он уже умолял в письме Чехова: "Черкните в Ростов н/Д тому Ваше-

му знакомому, от которого зависит сдача театра на будущий сезон. Хотелось бы выбраться из этой ямы Херсона. Холостой выстрел!".

В октябре 1903 года на очередном заседании херсонской городской думы при рассмотрении вопроса о предоставлении субсидии на отопление здания театра разгорелся спор о назначении и дальнейшем пути театра Мейерхольда. Один из гласных возмущался: "Нельзя же подносить публике такой репертуар, какой подбирают на нашей сцене. Г. Мейерхольд страдает некоторым сомнением, на него нашло затмение, и я, очень желая, чтобы этот туман прошел, предлагаю не давать ему субсидии. Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть. Наконец это становится скучно... Капризный, самолюбивый мальчик"...

Все это даром не проходило. В самый разгар сезона хлынула горлая кровь, его надолго уложили в постель.

Между тем права на каприз, на отчаяние он не имел. Не мог крикнуть: "Пошли вон, дураки!" и тем кончить дело. Не мог, да и не в его это было характере.

В том-то и дело, что Мейерхольд и Треплев, как личности, как психологические типы, различаются принципиально. Чувствуя то же самое, так же страдая, Мейерхольд тем не менее Треплевым не был, и именно это позволило молодому актеру блестяще сыграть чеховского героя. Он мог взглянуть на него со стороны, а вовсе не играл самого себя. К Мейерхольду, как и к Треплеву, часто применяли определение "декадент". Ошибка. Он мог играть в декадента, как всю жизнь играл в кого-нибудь (не потому, что лицемерил, а потому, что это и составляло его натуру, в этом и был его гений). Но по сути, по мироощущению "приходящим в упадок" Мейерхольд не был. Его витальной энергии хватило бы (да, собственно, и хватило на самом деле) на сотню творческих жизней. Его волю неудачи ни в коем случае не парализовали. Скорее даже наоборот, стимулировали. Когда у Треплева опускались руки: "Я не верую и не знаю, в чем мое призвание", Мейерхольд дрался: "Презираю свое слабование и хочу силы, ищу труда. [...] я рвусь к жизнеспособности, к трепетному, здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая". Когда у Треплева все сущее на Земле гило безвоз-

вратно, Мейерхольд готов был бороться.

Кроме того – и это, возможно, самое главное различие, – Треплев ведь, строго говоря, центропуп, все его думы и страдания, вся его неудовлетворенность центростремительны. Для Треплева главная ценность – он сам. Для Мейерхольда – театр. Всегда и во всем. Это был его единственный Бог, и уж ради него он мог переступить через все. Все что угодно и прежде всего самого себя Мейерхольд способен был принести в жертву этому Богу. Им он не пожертвовал бы ни при каких обстоятельствах.

Потому-то этот "треплев" довел свою "пьесу" до конца. Стремясь убедить "аркадных" и укрепить "дорнов", он настойчиво продолжал экспериментировать.

В Херсоне Мейерхольд поставил "Монну Ванну" Метерлинка. Спектакль до сих пор считали фактически провалившимся. Основанием для такого вывода служила фраза, промелькнувшая на страницах "Театра и искусства": "Блестящие краски Метерлинка в "Монне Ванне" были обесцвечены, слинялись, потускнели". Однако более внимательное изучение местной периодики показало, что о "Монне Ванне", подобно другим экспериментальным постановкам Мейерхольда, высказывались прямо противоположные мнения. Рецензент "Херсонских губернских ведомостей" писал: "Монна Ванна" прошла с большим успехом в декоративном и сценическом отношении... Постановка богатая". Никаких доказательств провала нет. Напротив, некоторые факты говорят об обратном. Премьеру давали в четверг, 22 января 1904 года, после чего рецензент пообещал зрителям: "В воскресенье предполагается повторение "Монны Ванны". В воскресенье, 25-го, спектакль повторили, а две недели спустя показали в третий раз, что уж во всяком случае не говорит о провале.

В планировочную книгу Мейерхольд занес самые общие указания по поводу "Монны Ванны", но и они дают представление о постановке. Критик не напрасно назвал ее богатой. Обращает на себя внимание почти полное отсутствие в записях глагольных форм. На пяти страницах – сплошь назывные предложения. Это таит в себе и сообщает читателю некий энергетический заряд, впечатление насыщенной атмосферы роскоши, изысканного великолепия на сцене.

Найдя какую-то деталь, Мейерхольд почти наверняка возвращается к ней. Например, расставляя "вдоль стены вазы с цветами", он чуть погодя настаивает: "большие вазы с цветами", причем слово "большие" подчеркивает двойной линией. Но и этого ему кажется недостаточно, и он указывает в третий раз: "Масса цветов".

Режиссер бросает под ноги героине цветы, ветви кипарисов и олеандра, бусы, ожерелья, ткани, браслеты. Всего этого много, через край. Дважды возвращается он к описанию палатки Принцивалле. Повсюду шелка и золото, оружие, меха, большие открытые сундуки, переполненные драгоценностями и блестящими материями, ковры, свечи, тканые золотом одежды, парчовые мантии. И еще, и снова: груды дорогих мехов, ткани из шелка и парчи, блестящие материи, пояса, мантии, кольчуги, ожерелья, два сундука – переполнены. Ощущение такое, будто сама сцена превращена в один из этих сундуков, ослепляющих блеском и роскошью. Эта режиссерская записи удивительно напоминает пряные описания из романов "Наоборот" или "Там, внизу..." Гюисмаса, который также занимал Мейерхольда в те годы.

Мейерхольд экспериментировал и с пьесами Чехова, построив, например, четвертый акт "Дяди Вани" на игре контрастными внебытовыми цветовыми пятнами – красным и белым. "Досталось" и Л.Н. Толстому.

В 1904 году Мейерхольд показал в Тифлисе премьеру "Плодов просвещения". Он явно отталкивался от виденного еще в сезон 1896/97 годов спектакля Малого театра. Вот как описан один из эпизодов московской постановки в журнале "Артист": "Вово делает из бумаги петушков и расставляет их по столу в комических положениях, а потом неожиданно садится по-турецки и возбуждает новый взрыв хохота". Что же происходило в Тифлисе? "Вово, – негодовал рецензент, – делает из бумаги человекоподобные и звериные фигурки и прикалывает их к юбке толстой барыни. Так поступает сын хозяина дома в салоне высшего московского общества по отношению к гостье, почтенной даме!". Сын хозяина дома, действительно, вряд ли позволил бы себе нечто подобное в салоне высшего общества. Однако фантазия Мейерхольда перенесла вполне реальное и, с точки зрения дальнейшего

развития театра, невинное поведение Вово совсем в иную плоскость. Вово Малого театра – из жизни. Тифлисский Вово – с подмостков сцены. Мейерхольд уже ясно осознавал эту разницу. Уже тогда, находя приемы яркой театральности, взрывал привычные представления, стремился зацепить сознание обостренным пониманием фантазмагорического – невзирая на весь внешний блеск и лоск – пустозвонства великосветского салона. Возмущенный критик назвал режиссерские находки "царевкокшайством", а весь спектакль – "безотрадной тьмой общего искажения". Рождился особый театральный язык, который зазвучит в полную силу через годы в "Смерти Тарелкина", "Леесе", "Ревизоре" и других шедеврах Мастера. Недаром восторженно (по свидетельству того же критика) восприняла "выходки" начинающего режиссера интеллигентная молодежь, встретившая их аплодисментами и восклицаниями "Жест!".

Мейерхольд изобретал и опробовал самые разные приемы и средства выражения. Готов был реализовать любую фантазию. В самом деле, едва ли не серой пахло во время его экспериментальных спектаклей. Новое принимали с трудом. Но это был очень упрямый молодой человек. Гнул свою линию, и смутить его, заставить сбежать с поля боя, оборвав пьесу на середине, было невозможно. Он, словно та лягушка, что, попав в крынку с молоком, не сдалась, лапками била-била да и сбила масло. И выкарабкалась. Он барахтался, барахтался и сбил масло – завоевал свою публику. Подобно Треплеву молодой Мейерхольд "нарушил монополию", но в отличие от чеховского героя сделал это сознательно и на том настаивал. В конце концов на его спектакли приходили. Приходили и смотрели по несколько раз. В 1905 году, когда он будет закрывать сезон в Тифлисе, благодарные зрители напишут в прощальном адресе: "Вы победили! Вы сумели разбить лед сомнения, лед недоверия. Трудной, упорной борьбой, целым рядом художественных побед Вы доказали нам, что путь, намеченный Вами, – верный путь, искусство, которому Вы служите, – истинное искусство!".

Как мечтал, как жаждал услышать такие слова Костя Треплев! Кто знает: быть может, если бы достало ему сил, если бы... Впрочем, финал "Чайки" таков, каков он есть. И в этом смысле литература, как и история, сослагательного наклонения не терпит.

● «Чайка»

Треплев – В.Мейерхольд  
Дорн – Л.Вишневский