Независимая газ. – 1999 – 10 февр. – с. 8

# ЮБИЛЕЙНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

## К 125-летию со дня рождения Всеволода Мейерхольда, театрального материалиста

Вадим Щербаков

ДАЖЕ среди великих русских режиссеров, чьими трудами завершена была начатая в конце XIX столетия в Западной Европе театральная революция, Всеволод Эмильевич Мейерхольд – явление исключительное. Нет, пожалуй, в искусстве XX века фигуры более объемной и представительной. Прежде всего он замечателен своей чуткостью к малейшим движениям в недрах стремительно обновляющейся культуры начала века, своей способностью пропустить через себя буквально каждое течение в искусствах того времени. Этим своим увлечениям он, с виртуозностью фокусника, стоящего над раскрытым волшебным сундуком, умел найти конкретные и зримые формы воплощения на театральных подмостках. Людей, разместившихся с ним в одном времени, Мейерхольд поражал внезапными – казалось им – «шараханьями» из стиля в стиль, молниеносной сменой манер и методов работы. Однако если всмотреться попристальнее, обнаружится, что он являет собой как раз удивительный пример последовательной эволюции собственной театральной системы. Невиданная стремительность перемен его постановочного почерка лишь отражала высочайшую напряженность – и эффективность! – работы мысли и воображения, творящих новое искусство XX века.

### СРЕДИ РЕФОРМ

С первых шагов своей жизни в профессиональном театре Мейерхольд оказался втянутым в процесс радикального реформирования того мира, в который он так стремился попасть. После окончания пензенской гимназии Мейерхольд приезжает в первопрестольную, чтобы продолжить учебу на юридическом факультете Московского университета. Но помыслы его были далеки от Римского права, Кодекса Наполеона и Уложения о наказаниях. Почти каждый вечер молодой провинциал проводит в Малом театре, наслаждаясь игрой Ермоловой, Ленского и других корифеев прославленной труппы. В 1896 году, не закончив курса и наполовину, Мейерхольд окончательно решает стать актером. Он поступает в Филармоническое училище, к Немировичу-Данченко. А еще двумя годами позже Мейерхольд, актерские перспективы которого оценивались Немировичем очень высоко, входит в труппу нового, необычайного театра — Московского Художественного.

Он восхищен Станиславским, считает его гением, пишет жене, что «попал в академию театрального искусства». Здесь, в МХТ, Мейерхольд сыграет немало ролей, однако самой важной, многое определившей в его будущей творческой судьбе станет роль Кости Треплева в чеховской «Чайке» (1898). «Без ноты, которую дал Мейерхольд, – писала в биографии Немировича Инна Соловьева, – не могло быть спектакля. Он нес в себе <...> свист неуюта; <...> его Треплев нуждался в успехе страстно и был заранее уверен в провале; Мейерхольд отдавал ему собственную свою подозрительность, агрессивное предчувствие обид... И он же заставлял чувствовать неподложность дара, пусть остающегося пока глухонемым...» Мейерхольдовский Треплев запомнится надолго. И сыграет еще в жизни будущего режиссера немаловажную роль.

В 1902 году Мейерхольд уходит из Художественного театра. Уходит из-за нанесенных ему дирекцией несправедливых обид. И еще – в силу бунта, который составляет суть его индивидуальности, начавшей тяготиться в театре, где «все говорят только о красоте» и не понимают простых, обездоленных людей, каковым он, впитав с юности революционные идеалы, стремится служить своим искусством. Уходит потому, что полагает учебу в «академии» оконченной и сам рвется в режиссуру, в собственное дело. Мейерхольд уезжает на юг России – в Херсон. Там, в арендованном им городском театре, начинает давать спектакли его Товарищество.

Поначалу режиссер Мейерхольд тщательно следует замечательным образцам своих учителей. Ничуть этого не скрывая, он прямо пишет на афишах: «Поставлено по мизансценам Художественного театра». Однако довольно скоро Мейерхольд разочаровался в методах МХТ. Столкнувшись с необходимостью выпускать новую премьеру чуть ли не каждые три дня (темп для провинции того времени абсолютно традиционный), он обнаружил, что с багажом психологического театра такую скоростью поддерживать невозможно. Вживание в образ, «проращивание» роли в себе, на которых строили свою работу с актером основатели МХТ, требовали куда большего репетиционного периода.

Эти обстоятельства гонки за вниманием малочисленной херсонской публики и подтолкнули Мейерхольда к открытию, для всей его последующей творческой деятельности фундаментальному. Он понял, что единственный способ избежать халтуры при столь стремительном темпе работы состоит в том, чтобы развести актеров в такие мизансцены, дать им такие движения и позы, которые помогли бы – и даже заставили! – зажечься нужными чувствами. А если по каким-либо причинам этого не произойдет – сами по себе могли донести до зрителей режиссерскую мысль.

### МАТЕРИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

С тех пор и на всю жизнь Мейерхольд усвоил: театр – искусство материальное, а психология – штука тонкая, зыбкая, опереться на нее нельзя, не ровен час вся постройка рухнет. И потому, не полагаясь на нутро, надлежит в творении каждой роли идти от внешнего, от предметного – от «физики».

Режиссер должен сработать четко отлаженный механизм спектакля. Театр – искусство конкретное, даже грубое. Постановщик спектакля всегда должен знать, из какой кулисы выходит тот или иной персонаж, во что он одет, садится он или стоит (а может – бежит) во время своего монолога. И в то же время – эти простые, конкретные действия оказываются способными в театре говорить публике о сколь угодно возвышенных и сложных понятиях, ощущениях, образах. Надо только научиться правильно пользоваться этими кубиками театрального конструктора.

Провинция сделала из Мейерхольда *театрального материалиста*. Сразу оговорюсь: вопросы мировоззрения режиссера, его видения онтологической картины бытия имеют к этому открытию сугубо косвенное отношение. Не так уж важно – в данном, разумеется, случае, – что в юности Мейерхольд был весьма религиозен, что позже всерьез увлекался мистическими идеями символистов или что еще позже он уверовал в марксистско-ленинское решение основных вопросов философии. Ибо на всем протяжении творческого пути – невзирая на перечисленные перемены мировоззрения – Мейерхольд оставался стойким материалистом в смысле своего *театропонимания*.

Вместе с разочарованием в «художественническом» методе работы с актером Мейерхольда посетили и сомнения в справедливости того эстетического принципа, на котором его учителя основали успех первых своих постановок. Речь идет о принципе «прямых жизненных соответствий», определявшем зрелищное единство спектаклей МХТ. К концу первого своего сезона в Херсоне (1903) Мейерхольд увлекся идеями символистов и предложенной ими новой образностью, новой – отличной от чеховской и горьковской – театральностью. Он начинает упорно и изобретательно искать сценические формы воплощения символистской драмы. Предыдущее credo сменяется упованием на принцип «Все не так, как в жизни, а так, как в сверхжизни» – то есть в поэзии, в живописи, в музыке, одним словом, в искусстве.

Этот новый режиссерский символ веры, конечно же, породил череду скандалов – провинциальная публика не захотела принимать эксперименты Мейерхольда. Но он же открыл дерзкому новатору дорогу в просвещенные столицы.

Почти в то же, что и Мейерхольд, время острое нежелание быть в искусстве только «передвижником» ощущает и Станиславский. И он стремится к новой, символистской образности. Не очень доверяя в деле поиска путей реализации нового репертуара как себе, так и труппе МХТ, Станиславский решает учредить для этого специальный Театр-Студию. Руководство этим театром он поручает Мейерхольду.

Почему именно Мейерхольду? Думаю, в немалой степени в память о том, с каким жаром его ученик проповедовал «новые формы» в роли Треплева. Но в первую очередь – благодаря известиям о достигнутых Мейерхольдом практических результатах в деле воплощения символистской драматургии в провинции. Парадоксально, но именно последовательный театральный материализм Мейерхольда потребовался Станиславскому для решения проблемы мистического театра. Он верит в умение своего бывшего актера решать теоретические задачи сугубо практическими средствами. И именно недоработанность *механизма* метерлинковской «Смерти Тентажиля» стала одной из существеннейших причин того, что Студия так и не открылась для публики.

Новый театр начал репетировать в подмосковной Мамонтовке, в сарае, где соорудили простой дощатый помост, обставленный кулисами и задником из грубого небеленого холста. На фоне этого холста, без сценического освещения и прошел первый показ сцен из подготовленных спектаклей для Станиславского, труппы МХТ и почетных гостей. Показ произвел – по оценке Станиславского – «фурор». Все, и в первую очередь сам создатель Студии, поверили в успех «предприятия». Когда же Станиславский увидел репетицию «Смерти Тентажиля», которой должен был открыться театр, на сцене, в процессе собирания воедино всех компонентов спектакля: света, декораций, костюмов – его посетило глубочайшее разочарование. Неотлаженность механизма зрелища погубила достижения в области методологии актерской игры. Студия так и не открыла двери своего зала для публики. Для Мейерхольда это был жесточайший урок, который он запомнил на всю жизнь.

*Всеволод Мейерхольд, 1923 год. Фото Якова Толчана*

Итак, Станиславскому в последний момент показалось, что поиски Мейерхольда никуда не привели, в Москве началась революция 1905 года – Театр-Студия умер. Но труппа этого театра, ее режиссер и приглашенные им художники (Сапунов, Судейкин, Ульянов и Денисов) работали не зря. Они подготовили несколько спектаклей, в которых действительно были найдены сценические формы для воплощения поэтики символизма. Волею Мейерхольда туманные образы символистов обрели почти невесомую плоть, застывшую в статуарных позах на фоне зыбкого флера перламутровых задников; холодно и однотонно зазвучали актерские голоса, роняя слова, «словно капли в глубокий колодезь». Принцип «сверхжизненности» дал режиссеру возможность сотворить на подмостках призрачный мир идеального бытия духа, найти почти адекватный литературному сценический язык, предельно сглаживающий контраст между земной реальностью актерского тела и космической отвлеченностью символистских пьес.

Этот «неподвижный театр» явлен был публике уже в Петербурге, в антрепризе Веры Комиссаржевской, пригласившей к себе Мейерхольда в 1906 году. Однако довольно скоро Мейерхольд обнаружил, что символистская драматургия перестала его занимать, что ее содержательные ресурсы далеко не безграничны, а стало быть, и метод ее театральной реализации вовсе не универсален.

Выход из наметившегося тупика подсказала встреча режиссера со странной пьесой обожаемого им тогда поэта – с «Балаганчиком» Александра Блока (1906). Сочиняя постановочные «планы» к этой пьесе, Мейерхольд многое переоценил в собственном режиссерском опыте. Столкновение с действующими в «Балаганчике» старинными масками открыло ему возможность трансформации принципа «все не как в жизни». Ведь маски, откровенно играющие с партнерами по обе стороны рампы, воспринимающие своих зрителей как соучастников игры, обретаются в той точке пространства, которая преобразует реальность жизни в некую новую реальность, параллельную первой, принадлежащую ей, но и не зависимую от нее. Имя этой точки – подмостки.

В середине второго своего сезона в театре Комиссаржевской Мейерхольд вновь пережил горечь предательства. Ибо только как таковое мог он воспринять письмо примадонны и директрисы, которым та изгоняла его из театра под предлогом несовместимости их путей в искусстве. Он опять остался не у дел. Но ненадолго – 17 марта 1908 года директор императорских театров В.А. Теляковский подписал с Мейерхольдом контракт о поступлении оного в качестве актера и режиссера в Александринскую труппу и о принятии им на себя обязанностей постановщика оперных спектаклей в Мариинском театре. Произошло невозможное: скандально знаменитый экспериментатор Мейерхольд был допущен в святая святых российской театральной традиции – на «образцовые сцены»!

Методом своей работы здесь он избирает следование «традициям подлинно театральных эпох». Метод этот имел в своей основе принцип «все как в театре», который был им открыт и навсегда усвоен в пору постановки «Балаганчика» Блока. Вместе с художником Александром Головиным Мейерхольд создает на императорской сцене особую – пышную, изощренно-красивую, в чем-то даже избыточную, но чрезвычайно впечатляющую – театральную зрелищность.

Несмотря на то что режиссер и художник умели в каждом конкретном случае (сообразуясь с драматургическим материалом) мастерски синтезировать стиль воспроизводимой на подмостках эпохи, череда их творений вовсе не выглядела эклектично. Все их спектакли обладали отчетливо выраженным собственным стилем. Помимо означенного выше умения, отличительными чертами этого стиля являлись: постоянная конструкция площадки, подчеркнутая включенность в игровое пространство зрительного зала и тщательно разработанная партитура движений актеров, их поз, переходов, мизансцен. Смысл каждого представления выявлялся посредством мастерской комбинации конкретных материальных элементов спектакля.

Хотя само по себе подчинение своевольной придворной труппы единой режиссерской воле уже было новаторством, более решительные эксперименты Мейерхольд предпринимает в 1910-е годы за пределами казенных театров. Вооружившись псевдонимом Доктор Дапертутто, он участвует в бесчисленных театральных начинаниях: организует артистические кабаре, ставит пантомимы, издает журнал «Любовь к трем апельсинам», открывает собственную Студию, наконец.

Студия Мейерхольда (разместившаяся на Бородинской улице) была создана с целью воспитать актера нового, режиссерского театра, с целью разобраться, в чем же должна состоять свобода творчества такого актера и как эта свобода может сочетаться с заранее выстроенной партитурой спектакля. В конечном итоге – с целью определения оптимального соотношения в новом сценическом искусстве заданности и импровизационности.

Вдохновляясь прекрасным мифом о Commedia dell'arte, Мейерхольд в Студии на Бородинской ищет импровизационность во взаимоотношениях актера со своей маской и со своей публикой. Вслед за итальянскими импровизаторами он настаивает на воспитании в актере «радостной души», которая позволяет актеру испытывать заразительную для публики радость от собственного мастерства, от безграничной свободы в обращении с образом, в игре с ним, от виртуозного умения выполнить режиссерский рисунок. Она заставляет комедианта, сообразуясь с реакцией зала, выдумывать каждый раз новые пластические приспособления для такого выполнения и для выявления своего отношения к представляемому типу. Впоследствии, уже в 20-е годы, когда материализм станет правящим мировоззрением, а «душа» – контрреволюционным словечком, Мейерхольд переименует этот фундаментальный принцип своей актерской школы и назовет его «рефлекторной возбудимостью».

Другой важнейшей задачей деятельности Студии была задача создания доступного всем, всенародного выразительного языка чистой театральности. В качестве двух, неразрывно связанных между собой, первоэлементов такого языка Мейерхольд изыскивает маску и движение.

Движение актера на подмостках стало для Мейерхольда (в процессе эволюции его режиссерской системы) основой специфического языка театра, не доступного никаким иным искусствам. Оно было той физической предпосылкой, на которой только и можно строить здание спектакля. Слово в театре Мейерхольда рождалось из жеста, движением предварялось и заканчивалось.

Маска же в мейерхольдовском искусстве есть понятие в высшей степени многозначное, интерпретируемое в каждый из периодов его творчества очень по-разному. То она – знак условности театра; то – своеобразный синоним амплуа, некий устойчивый тип; то – поведение актера (то есть тоже определенная комбинация движений); то – драматургическая функция, необходимая для совершения какого-то действия... Это перечисление было бы неполным, если не вспомнить об образной стороне маски в театре Мейерхольда, о выражаемой ею двойственности человека и мира.

Дьявольская подвешенность людей-марионеток на ниточках Рока, трагическая зыбкость бытия – вот лейтмотивы поставленного Мейерхольдом последнего спектакля императорской России. Речь идет о лермонтовском «Маскараде», премьера которого состоялась 25 февраля 1917 года, в первые дни революции. «Маскарад» готовился более пяти лет с потрясающей тщательностью. Головин сделал около четырех тысяч эскизов – занавесов, декораций, костюмов, мебели, светильников, посуды и даже игральных карт. А Мейерхольд год за годом учил актеров выразительному чтению лермонтовского стиха, находя буквально каждому эмоциональному движению персонажей пластический эквивалент, эмоцию воплощающий в зримую форму.

Все было пронизано в «Маскараде» ощущением катастрофы. Даже праздничная кутерьма масок становилась игрой в жизнь, в которой неминуемо побеждает Смерть. «Монументальная державность николаевской эпохи, поданная с максимальной пышностью головинских декораций и костюмов, – писал в своей первой монографии о Мейерхольде Константин Рудницкий, – <...> была сдвинута к краю <...> гибели». Зрители явственно ощущали поступь Истории; империя величественно тонула в порожденных ею самою водоворотах.

### НА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ВОЛНЕ

Октябрьский путч Мейерхольд принял с восторгом. В сугубо головной схеме социалистического переустройства России, которую прокламировали большевики, он увидел нечто родственное своим взглядам на взаимоотношения идеального мира искусства и преобразуемой им действительности. Кроме того, не следует забывать, что в гимназические годы юный Мейерхольд всерьез был увлечен революционным марксизмом. Захваченный бурной волной социальных катаклизмов режиссер вступает в Компартию и отдает себя служению «победившему народу».

Первый послеоктябрьский спектакль Мейерхольда – «Мистерия-Буфф» Владимира Маяковского (1918), явившийся в столь не похожем на головинскую роскошь оформлении супрематиста Малевича, – продемонстрировал, однако, свою преемственность по отношению к опытам Студии на Бородинской. Старинные балаганные маски, стряхнув с себя легкую пыль стилизации, весело хоронили старый мир. Они с легкостью разыгрывали это «зрелище необычайное», радостно демонстрируя свою пригодность для откровенной политической сатиры.

Формальные новации, впрочем, в «Мистерии-Буфф» все-таки были. Главную из них стоит выделить – имеется в виду активное использование в этом спектакле эстетики и элементов искусства цирка. Инициированная Мейерхольдом «циркизация театра» становится в начале 1920-х годов проблемой наисовременнейшей.

В начале 1919 года по настоянию врачей Мейерхольд уезжает в Крым – лечить туберкулез плеча. Проведя на юге более года в далеко не курортных условиях (в качестве подследственного и заключенного контрразведки Добровольческой армии), он вернется уже в Москву, заведовать Театральным отделом Наркомпроса. В новой столице, куда перебралось – подальше от границ – большевистское правительство, Мейерхольд опять обретает возможность работать.

Труппа Театра РСФСР 1-го, с которой режиссер быстро сладил «Зори» Верхарна (1920) и вторую редакцию «Мистерии-Буфф» (1921), являла собой странный конгломерат актеров разных школ, с большим трудом объединяемый даже творческим напором Мейерхольда. И только после того как безоговорочно поддерживаемая им советская власть быстренько отобрала у Мейерхольда и этот театр, и пост заведующего ТЕО Наркомпроса, режиссер занялся наконец тем, к чему уже давно был готов, – методичным воспитанием актера *своего* театра.

### ТЕЛО АКТЕРА – МАШИНА

В мейерхольдовских мастерских, постоянно реорганизовывавшихся, а потому носящих разные названия – ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГИТИС, ГЭКТЕМАС, главной дисциплиной был курс выразительного движения. Вполне в духе популярных тогда производственных концепций научной организации труда, разработанных американцем Уинслоу Тейлором и его советским последователем Алексеем Гастевым, курс этот получил название «биомеханика». Тело актера – машина, которая устроена постигаемым умом образом, утверждал Мейерхольд. И значит – мозг-машинист просто обязан, во-первых, понимать принципы устройства и законы функционирования этой машины, а во-вторых, уметь с помощью своих знаний добиваться от нее наибольшей производительности труда. Под производительностью актерского труда подразумевалась способность творить наиболее эффективные – в смысле эстетического воздействия на зрителя – пространственные пластические формы с наименьшими затратами психофизической энергии.

Актер в театре Мейерхольда всегда должен был знать, что, как и зачем он делает на сцене. И, следовательно, каждое его движение – в идеале, разумеется, – было избавлено от элементов случайного, отличалось сугубой точностью. Воспитанникам Мастера надлежало постоянно наблюдать за выразительностью ракурсов своего тела – «зеркалить», как говорил Мейерхольд. Ради того, чтобы быть каждую секунду интересными для публики.

Терминология, в которой Мастер трактовал ученикам создание партитуры спектакля, приобретает в этот период прямо-таки инженерный характер. Процесс творения превращается в проектирование сложного движущегося аппарата. Мейерхольд говорит о необходимости скрупулезно рассчитывать, в какой точке, скажем, на двадцать седьмой минуте I акта оказывается тот или иной персонаж, из какого жеста рождается та или иная его реплика, как сцепляются шестерни мизансцен, как ремень интриги передает энергию движения шкивам эпизодов... Мейерхольд даже придумывает целый ритуал самостоятельной жизни партитуры. И настаивает на необходимости его исполнения. Режиссер – утверждает он – должен завести себе большую тетрадь, вклеить на каждый четный лист текст пьесы, а на каждом нечетном ему следует рисовать схемы мизансцен и писать свои ремарки, обозначающие действия персонажей. Открывается партитура списком распределения ролей, подробной монтировкой каждого эпизода и перечнем необходимой бутафории. В эту тетрадь режиссер заносит заранее продуманные и спланированные основные мизансцены спектакля и приходит с ней на репетицию, по ходу которой – в работе с актерами и смоделированным сценическим пространством – вносит коррективы и дополнения в свои ремарки.

В дальнейшем театр Мейерхольда был единственным «зрелищным предприятием» в России, при котором работала научно-исследовательская лаборатория. Как последовательный материалист Мейерхольд верил в то, что можно создать точную и объективную науку о театре, способную выявить основные законы сценического искусства. Овладевая этой наукой, опираясь на ее открытия, будущие режиссеры и актеры смогут, полагал он, избежать привычной дотоле необходимости доходить до элементарных истин путем собственных проб и ошибок. И тем самым обретут подлинную свободу творчества.

Первые плоды признания – и плоды весьма обильные – биомеханическая актерская игра получила на премьере фарса Кроммелинка «Великодушный рогоносец» (1922). В распахнутое пространство этого спектакля вышел ловкий и сильный, молодой и энергичный, задорный лицедей – мим, обладающий умением через себя и собою, своими рассчитанными, стремительными движениями выражать весь мир. Он был весел и свободен, этот комедиант, свободен от косной среды, от цепкой власти вещей, от старой, затхлой театральной пошлости. Грим не скрывал его подлинного лица, единая синяя прозодежда, облачавшая его крепкое, тренированное тело, имела вид простой рабочей спецовки, которую надевает всякий уважающий свой труд мастеровой. Этот актер был преисполнен готовности заново перестроить «дом мира» и уверенности в собственных силах.

Однако конструктивистские «Великодушный рогоносец» и последовавшая за ним «Смерть Тарелкина» (1922) этим самым народным зрителем, ради которого только и следовало творить революционному художнику, воспринимались с явным трудом. Мейерхольд стал высказываться о необходимости выхода театра на улицу, в рабочие кварталы, сочувственно повторяя суждения теоретиков Пролеткульта, провозглашавших скорое торжество самодеятельного искусства. Следующая постановка – «Земля дыбом» (1923) – делалась режиссером с таким расчетом, чтобы ее можно было бы играть вне театральных стен. Но уже в 1924 году Мейерхольд показывает в театре своего имени спектакль, имевший столь грандиозный успех у самой демократической публики, что все сомнения в будущности профессионального театра были им отринуты навсегда.

В «Лесе», о котором речь, ригоризм единой прозодежды и отсутствия грима решительно преодолевался. Спектакль бил по глазам яркими пятнами костюмов, цветных париков, буквально размалеванных лиц, от обилия краски и гуммоза почти превращавшихся в маски. Интересно, что, создавая столь колоритное зрелище, Мейерхольд впервые отказался от сотворчества с настоящим художником. Он сам придумал план оформления «Леса», поручив его проработку своему ученику и ассистенту – режиссеру Федорову.

Так же решительно вторгся Мейерхольд и в сферу драматургии. Пьеса Островского была им смело перекомпонована в новый сценарий из 33 эпизодов. Высвечиваемое прожекторами действие постоянно переносилось в разные места игровой площадки, что придавало старой комедии современную динамику.

Впрочем, этот безумно веселый и трогательный, стремительно развивавшийся спектакль «имел – по свидетельству падчерицы Мейерхольда – очень грустный, растянутый финал. Только мелодия звучала, от которой щемило сердце. А чего, собственно, было печалиться? Счастливые Петр и Аксюша, которых молодой зритель, нацеленный на светлое будущее, воспринимал как своих современников, покидали дикий «лес» и шли навстречу новой жизни. Это странное несоответствие не осталось незамеченным, но не получило объяснения» (Татьяна Есенина. Дом на Новинском бульваре // *Согласие*. М.,1991, № 4, с.166).

Понимал ли уже тогда Мейерхольд, что вольнолюбивым героям «Леса» не суждено выйти из-под опеки «людей, которые власть имеют»? Что революция, грянувшая во имя народа, народными руками совершенная, – поставила над народом новых начальников, отнюдь не лучше прежних? Бог весть. Но в 1926 году, когда был поставлен «Ревизор», точно понимал.

«Ревизор» Мейерхольда – это не просто очередная постановка комедии Гоголя; это даже не еще одна смелая интерпретация классического наследия, каковые в 20-е и 30-е годы составили целый цикл работ режиссера. Нет в истории мирового театра другого такого спектакля, вслед за премьерой которого – по горячим следам оставленных им впечатлений – выпущено было бы целых три книги статей (помимо многочисленных рецензий в периодической печати). Вместе с «Ревизором» Мейерхольд ставил всего Гоголя, стремясь показать через его творчество всю Россию – прошлую и современную, Россию непреходящую, неизбывную.

Во время работы над этим спектаклем режиссер впервые заговорил о своем реализме. Метод постановки декларировался как «терпкий реализм», «музыкальный реализм», но – «на базе условного театра». Маленькие фурки, которые выкатывались почти на авансцену и на которых происходила большая часть действия, были меблированы настоящей мебелью николаевских времен, настоящие фрукты подавались в настоящих хрустальных вазах... Актерам предписывалось не бояться «смачных» физиологических подробностей бытия их персонажей.

Всеми героями мейерхольдовского действа правил страх. Это был спектакль о страхе, который лишает разума, разрушает личность, оставляя от человека лишь трепещущую плоть. Хлестаков Эраста Гарина – фантом, пустота, химера страха – принимал множество обличий, сообразно ужасам, мнящимся чиновному люду. Препарируя конвульсии персонажей, Мейерхольд обнажал механизмы действия страха. Изобретательность и убедительность его сценических решений этой темы нарастала по мере того, как спектакль катился к апогею. Им становился финал, в котором живые актеры подменялись манекенами. «Немая сцена» была действительно нема и бездвижна.

Естественно, что смелый провидческий гений Мейерхольда в 30-е годы воспринимался новым начальством России со все нарастающим раздражением. Режиссер пытался приспосабливаться, говорил нужные слова, но в своем творчестве не был волен – наступить на горло собственной песне в момент работы не умел. От него требовали покаяться в грехах формализма, требовали простого, красивого, радующего глаз «реалистического» искусства. А в ответ у Мейерхольда получалась «Дама с камелиями» (1934), где все было пронизано красотой Мане и Ренуара, весьма далекой от официального понимания красоты.

Одним из самых важных для Мейерхольда творческих замыслов 1930-х было строительство нового здания ГосТИМа. В 1932 году театр на Садово-Триумфальной закрыли на ремонт, который быстро превратился в реконструкцию. Мейерхольд решил практически заново строить принципиально иное театральное помещение. По его плану, превращенному в готовый проект архитекторами Вахтанговым и Бархиным, длинный эллипс сцены-арены должен был с трех сторон охватываться амфитеатром, с четвертой же – замыкаться полукруглой стеной с лестницами и балконом, на который выходят двери актерских гримуборных. На этой лишенной кулис и падуг сцене Мейерхольд собирался показать «Бориса Годунова» и «Гамлета» (сценографию шекспировской трагедии соглашался взять на себя Пикассо). Но грандиозные планы так и остались планами.

В 1938 году Театр Мейерхольда был закрыт «как чуждый советскому народу», труппа его расформирована, а почти уже завершенное новое здание перестроено в концертный зал. Годом позже – в июне 1939-го – Мейерхольда арестовали, изощренно истязали на Лубянке, затем судили за якобы имевшие место вредительство и шпионаж. 2 февраля 1940 года он был расстрелян в Бутырской тюрьме.

Перефразируя Пушкина, к мыслям которого о театре часто обращался Мейерхольд, – судьба человеческая отобразила судьбу народную. ■

---

*Щербаков Вадим Анатольевич – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института искусствознания.*