

Александра ТУЧИНСКАЯ

Мейерхольд играет Ибсена

Актерское творчество Мейерхольда в контексте «новой драмы» Ибсена

Режиссерское искусство театрального новатора Всеволода Мейерхольда на разных этапах его творческой жизни было связано с переживаемыми им в тот или иной момент литературными влияниями. Для Мейерхольда драматург – это не только автор нового свежего репертуара, без которого нет современного театра, но знак выбранного пути, указатель направления, веха и маяк постоянного движения и обновления.

Многие великие имена входили в круг насущных театральных интересов неутомимого искателя Мейерхольда. Многие из этих имен он и открыл для русского тетра. Так он переводил на русский язык и пропагандировал пьесы Герхарда Гауптмана и Франка Ведекинда, упорно вводил в репертуар театров бытийные драмы Мориса Метерлинка и Августа Стринберга. Своего «бога» молодой Мейерхольд нашел в Чехове. Став мастером, нашел театральный ключ к лирическим драмам Александра Блока и утопическим комедиям-мистериям Владимира Маяковского и первым поставил их. Целый ряд советских писателей получили драматургическое крещение в его театре в 1920-1930 годах.

Огромное значение творчества Ибсена в художественной судьбе Мейерхольда кажется очевидным и не требующим доказательств, поэтому, вероятно, оно никогда не анализировалось вне концепции того или иного режиссерского опуса Мастера. В разные годы Мейерхольд поставил почти все пьесы Ибсена так называемого второго периода. К некоторым из них он обращался несколько раз, причем, это были не обновленные редакции одного и того же спектакля,

как в случае с «Дон Жуаном» и «Маскарадом», а совершенно разные постановки с разными труппами. Так «Кукольный дом» («Нора») ставился им пять раз – в 1903, 1906, 1918, 1920, 1922 годах, «Гедда Габлер» – трижды, в 1902, 1906, 1908 годах. Причем, постановки этой пьесы всегда носили программный характер, как в провинциальных антрепризах, так и в столице. Именно «Геддой» открылся обновленный театр В.Ф. Комиссаржевской с нею в главной роли, это был дебют в Петербурге режиссера-экспериментатора. Кроме этих пьес «Комедия любви», «Доктор Штокман», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря», «Привидения», «Строитель Сольнес» входили в репертуар мейерхольдовских антреприз в провинции, одна из которых не зря получила название «Товарищество новой драмы».

В сущности, термин «новая драма» в русском театре утвердился в связи с Ибсеном, благодаря Мейерхольду. Под впечатлением книги немецкого исследователя Эдгара Штейгера «Новая драма» Мейерхольд с этим понятием стал связывать весь комплекс художественных и социальных идей, революционных как в искусстве, так и в жизни. Сезон 1906 года совпал с

периодом первой русской революции. Мейерхольд провел его на юге России под знаком Ибсена. В память Ибсена, умершего в мае того же года, проводились специальные театральные акции в мейерхольдовском «Товариществе»: вставание публики перед спектаклем «Привидения» 7 июня, 4 июля спектакль «Эдда Габлер» завершился траурной церемонией с участием всей труппы перед портретом великого драматурга под аккомпанемент марша «Смерть Озы» Э. Грига. «Революционное настроение не осталось бесследным для Мейерхольда. Ему кажется, что, ставя пьесы Ибсена, осуществляя идеи театра будущего, он также работает на пользу революции»¹, – писал об этом времени биограф режиссера.

Революционная составляющая творческого облика Ибсена завораживала всех исследователей великого «северного богатыря». Мощная сила протеста, противостоящая буржуазному укладу европейской жизни, привлекала в его драмах Ф. Энгельса. В мире, «благоустроенном до тошноты»², Ибсен одним из первых увидел катастрофу стагнации общества и предсказал перспективу его исчезновения вместе с его укладом и нормами. Отсюда пафос индивидуального противостояния героев Ибсена «благополучному большинству», отстаивающему status quo – неизменность жизни. Отсюда ниспровержение всех сложившихся установлений, продиктованных «разумной необходимостью», которая есть не что иное, как «проклятие для индивида». «<...> Все дело только в том, чтобы не дать запугать себя почтенными установлениями. Государство имело свое начало и, следовательно, будет иметь свой



конец во времени. В будущем предстоит исчезнуть явлениям по важнее; обречена исчезнуть и всякая религия. Ни моральные понятия, ни формы искусства, не имеют в себе элементов вечности. Насколько же мы, в сущности, обязаны держаться их?»³. Даже категория свободы для Ибсена не является «вечной ценностью». «Единственное, что я ценю в свободе, – это борьбу за нее; обладание же ею меня не интересует»⁴. Новаторство великого норвежца коренится в сфере активного жизнетворчества, а, значит, в отрицании всех нормативов. Это и увидели, прежде всего, его современники – как последователи, так и оппоненты.

Г. Ибсен

¹ Волков Николай. Мейерхольд. В 2 томах. Т.1. М.-Л., 1929. С.250.

² Письмо Генрика Ибсена Петеру Хансену от 28.10. 1870// Генрик Ибсен. Собр. соч. в 4 томах. Т.4. М., 1958. С.692.

³ Письмо Генрика Ибсена Георгу Брандесу от 17.02. 1871// Там же. С. 694.

⁴ Письмо Генрика Ибсена Георгу Брандесу от 20.12.1870// Там же. С.692.

Опыт

Бернард Шоу писал об Ибсене в 1891 году: «<> Главная цель его пьес – зародить в обществе сознание возможности поступить аморально. <> Он настаивает на том, что высшая цель должна быть вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной и фальшивой, не буквой, но духом»⁵. Коренной ибсеновский императив состоит в том, что он сам сомневается в правомочности каких бы то ни было императивов, точнее, он постоянно убеждается в их полной несостоятельности. Тем значительнее в его пьесах нагрузка на драматического героя. Герой несет на себе весь груз ответственности за то, что было до него, за то, что будет после. Это удел не только персонажей исторических и легендарных – персонажей «мировых драм». Ибсеновские гиганты, «претенденты на престол», проложили тернистый путь персонажам самым обыкновенным, вроде бы заурядным действующим лицам бытовой драмы, и последние вырвались за пределы узкого предсказуемого быта в опасные сферы глубинных вод или горных вершин. Отсюда бесконечные споры о жанре последних драм Ибсена: что это – мистерии или психологические драмы?

Не виновный ни в чем, чистый Освальд сжигаем огнем чужого, отцовского греха; слабая «птичка» Нора взвалила на себе бремя долга, которое не может с ней разделить никто из ее окружения; слишком просвещенный доктор Штокман, спасая будущее, замахивается на священное «табу» нынешнего человечьего стада – выгоду; Гедда губит других и себя ради красоты величественного жеста. И все они, как строитель Сольнес, покушаются на диалог

с Богом и падают с высоты своей Голгофы, гибельно возносящейся над обыденностью. Потому что, как говорит ассессор Брак о самоубийственном выстреле-победе Гедды, «ведь так не делают». Перманентный личностный порыв обречен, но неиссякаем: в отличие от прежних времен он направлен не на окружающий мир, но внутрь самого индивида, вызывая феномен великана в стране лилипутов или демона, заключенного в сосуде. Ибсен – родоначальник нового типа драматического героя и драматической коллизии. «Обывателю второй половины XIX века, чтобы вести себя как подобает человеку, нужно стать сверхчеловеком»⁶, – так определял конфликт ибсеновской драмы Б. Зингерман.

Добавим: сверхчеловеком пришлось стать и самому драматургу.

Притягательность Ибсена для людей театра, да и вообще для современной ему интеллектуальной элиты состояла именно в острой противоречивости его героев, да и самой личности автора. Она-то и была симптомом рубежа, преддверием «великих канунов». Лев Шестов писал: «Основная черта художественного творчества – совершенный произвол во всем: и в значительном, и в мелочах... Ибсен в одной пьесе заявляет, что отказаться от любимой женщины – величайшее преступление, в другой – он благословляет поэта, отдавшего свою возлюбленную положительному купцу. Когда он говорил правду? Когда был прав? Мы привыкли думать, что из двух противоположных утверждений одно – истинно, другое ложно, что нужно выбирать из них и, однажды выбравши, потом всю жизнь держаться определенного

⁵ Шоу Бернард. Квинтэссенция ибсенизма // Б.Шоу. О драме и театре. М., 1963. С.51.

⁶ Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С.184.

убеждения. А вот Ибсен, никого не спросившись и не считаясь с нашими привычками, поступает иначе»⁷. Свою лаконичную и емкую формулу «ибсенизма» дал Б. Шоу: «Пьеса и дискуссия стали... синонимами»⁸.

«Дискуссионность», заданная, как структура не только пьесы, но и драматического героя, повлияла на возникновение нового объема в разработке сценических характеров. Классическая формула К.С. Станиславского «ищи злого, там, где он добр» родилась именно под влиянием драм Ибсена, которые в первые сезоны МХТ наряду с чеховскими пьесами составляли основу репертуара новаторского театра.

Именно здесь, в МХТ, молодой актер Мейерхольд получил заряд «ибсенизма», разумеется, сквозь призму натуралистических приемов раннего МХТ. Определяющими в отношении Мейерхольда к Ибсену были гражданские, антибуржуазные мотивы творчества великого норвежца, очень близкие настроениям и даже культу революционности в российских молодежных социалистических кружках, с одним из которых был связан в молодости будущий актер МХТ. В бумагах молодого Мейерхольда эти настроения органично вплетаются в рассуждения по поводу драм Ибсена. В неотправленном письме В.И. Немировичу-Данченко содержится не только беспрецедентная в актерской среде тех лет жажда общей идеи, жажда не «только играть», но и «мыслить». Здесь впервые Мейерхольд пытается формулировать новые принципы сценичности, он дает обобщающий, архетипический характер ибсеновской героини. «Гедда Габлер» – преувеличенный



Вс. Мейерхольд

тип... Ибсен искусно собирает миллион отрицательных сторон в Гедде умышленно, чтобы ярче нарисовать, что нравственные устои нашего общества поколеблены... Кто ставит Ибсена для ролей, а не ради ее идеи, тот может произвести на публику впечатление, обратное замыслу автора»⁹. Позднее в записных книжках по поводу консула Берника Мейерхольд рассуждает о буржуа, как семьянине, о лицемерии буржуазных брачных уз. Ибсеном навеяны мысли о том, что «современный брак – болезненное явление»¹⁰ и потому необходимо переустройство института брака. Совершенно «по-брандовски» звучит, например, такой пассаж молодого актера: «Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя, и, если не поднимает, так, по крайней мере, тащит ее на высоты»¹¹.

В этом контексте интересна характеристика Мейерхольда в письме его соратника, актера и режиссера Юрия Ракитина, который в трудную минуту к самому Мейерхольду обращается, как к герою ибсеновской драмы: «Подними же меня хоть немного на гору, ты, человек высот».¹²

⁷ Шестов Лев. Великие кануны // Сочинения в 2 томах. Т.2. Томск, 1996. С.289-281.

⁸ Шоу Бернард. Указ. соч. С. 77.

⁹ Мейерхольд В.Э. Наследие. Т.1. М., 1998. С.243.

¹⁰ Там же. С. 436.

¹¹ Там же. С. 447.

Опыт

Чехов выделял Мейерхольда из всей интеллигентной труппы МХТ. Мейерхольд уже в начале своего пути являлся актером нового типа, одним из тех, кого в эссе 1907 года Андрей Белый называл новыми людьми современной реальности. «Актер сам должен быть новым человеком... движения новых людей должны быть координированы в одно связное целое – в символическую связь»¹³. Это написано в год знаменитых символистских постановок Мейерхольда в театре В.Ф. Комиссаржевской.

Ибсен так же, как Чехов и Гауптман дал Мейерхольду материал для лирической исповеди. Автор «Комедии любви» и «Привидений», «Дикой утки» и «Доктора Штокмана» не однажды в письмах высказывался по поводу автобиографических мотивов многих своих пьес. Известна самоидентификация Ибсена с доктором Штокманом и с другими драматическими персонажами, рожденными его поэтическим воображением. «Бранд – я сам в лучшие минуты моей жизни, это так же верно, как то, что я путем самоанатомирования нашел многие черты Пера Гюнта и Стенсгора. В то время, как я писал "Бранда", у меня на столе в пустом стакане лежал скорпион. Время от времени животное начинало хиреть, и тогда я бросал ему кусочек мякоти плода, на который он с яростью набрасывался, источая свой яд, и опять выздоравливал. Не творится ли нечто подобное с нами, поэтами? Законы природы сказываются и в духовных областях»¹⁴.

Жизненную потребность художника выплескивать в творчестве яд самоанализа часто проецируют на события его реальной жизни, если не физической, то духовной.

Так, философ Лев Шестов рассматривал все драматургическое творчество Ибсена как реализацию саморазоблачительного автопортрета: «Ибсен судит – и судит самого себя»¹⁵. В знаменитом ибсеновском четверостишье сформулировано кредо самого Мейерхольда: «Жить – это значит все снова/ С троллями в сердце бой./ Творить – это суд суровый,/ Суд над самим собой». Пожалуй, таких «троллей» не найти ни у Чехова, ни у Гауптмана, кумиров раннего Мейерхольда. «Моя самокритичность – это моя природа», – так по-ибсеновски в пылу полемики 1930-х годов Мейерхольд, которому недолго оставалось жить, отбивался от своих оппонентов¹⁶.

В первые же сезоны самостоятельной работы в провинции Мейерхольд по примеру МХТ вводит в репертуар пьесы Ибсена и, как известно, ставит их «по мизансценам» МХТ. То было время становления его режиссуры. Но он и много играет, реализует себя в ролях, которыми раньше был обойден. Так, в МХТ в «Дикой утке» он выходил лишь в эпизоде 1 акта одним из гостей Верле, а в пьесе «Женщина с моря» («Элида») роль больного художника Люнгстранна ему только обещали. Теперь долгожданные образы пьес Ибсена дают ему возможность прямого высказывания, открывая со сцены накопившиеся мысли, затаенные мечты. Он выбирает для своих актерских выступлений пьесы и роли, в которых отражены мотивы действий человека творческого или воображающего себя таковым. Особенно важна для Мейерхольда роль Левборга из «Гедды Габлер», которая так поразила его в исполнении Станиславского в первые сезоны МХТ.

¹² Письмо Ю.Л. Ракитина В.Э. Мейерхольду от 28.08.1911// РГАЛИ. Ф.998. Оп.1. Ед.хр. 2293. Л.13.

¹³ Белый Андрей. Театр и современная драма// Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 томах. Т.1. М., 1994. С. 41.

¹⁴ Письмо Генрика Ибсена Петеру Хансену от 28.08.1870// Генрик Ибсен. Собр. соч. в 4 томах. Т.4. М., 1958. С. 691.

¹⁵ Шестов Лев. Указ. соч. С.386.

¹⁶ Выступление В.Э. Мейерхольда на дискуссии в ТИМе «О формализме» от 7.04.1936// Н.А. Басилов. Тетради с записями репетиций спектаклей В.Э. Мейерхольда// РГАЛИ. Ф.2385. Оп.1. Ед.хр. 39. Л. 93-97.

Pro memoria

Одна из лучших ролей Станиславского, сыгранная, как вспоминал Мейерхольд много лет спустя, в «изоощренных приемах мелодраматической игры», укрупняла этот образ и вырывала его из бытового контекста спектакля МХТ. Мейерхольд же играл «“человека-гения”, погрязшего в житейском болоте, пытавшегося возродиться к новой жизни и упавшего с надломленными крыльями в пропасть»¹⁷, – так писал рецензент. В этой роли Мейерхольд отталкивался не только от образа, созданного Станиславским, но и от своих собственных находок в роли Треплева из «Чайки». В образе чеховского поэта, не признанного и отвергнутого любимой, Мейерхольд подчеркивал достоинство и сосредоточенность человека творческого. Разработку этой темы он дал в Левборге. Позже в спектакле театра В.Ф. Комиссаржевской Мейерхольд вообще откажется от бытовой обстановки, и мир творческих грез, прекрасного сна о жизни сделает трагическим фоном всего действия. Так он создаст для будущего театра прецедент новаторского, по тем временам вполне «авангардного» или, по определению Мейерхольда, «условного» прочтения Ибсена.

В «Докторе Штокмане» Мейерхольд играл роль газетчика Гофстада, редактора «Народного вестника», чей «либерализм» и жажда правды при малейшей угрозе его личным интересам не только гаснут, но превращаются в свою противоположность – под лозунгом общественной пользы. И вот он уже готов служить голосу «сплоченного большинства» под знаком капитала. Творческая активность здесь показана сквозь призму пародии. Деятельность как суета,

как ложное движение воссоздавались в спектакле Мейерхольда ритмом 3 акта, развернутого в редакции газеты. Херсонский рецензент, восторгавшийся бытовыми деталями первых двух актов – «копии Художественного театра», – писал, что и третий акт «так же дышит реализмом и жизнью... Незатейливая обстановка кабинета редактора, «наборная» типографии, где наборщики быстро и сосредоточенно набирают гранки газеты и куда из нижнего этажа по лестнице проносят кипы бумаги для печатания, в которых проверяют число листов»¹⁸.

В спектакле Станиславского эта сцена тоже была разработана детально, но рабочие здесь лишь проходили – на обед и с обеда – мимо разговаривающих Бургомистра, газетчиков, доктора Штокмана на фоне всей мизансцены. У Мейерхольда сама типографская работа, которая может, как вознести, так и затоптать истину, стала главным событием акта. Это самая острохарактерная, разоблачительная сцена в роли Гофстада, на глазах зрителя, как хамелеон, меняющего свою позицию и свое мировоззрение. Вероятно, Мейерхольд, занятый режиссерской работой и выступающий, как актер, в обширном репертуаре, взял эту небольшую роль на себя еще и для того, чтобы задавать ритм редакционным сценам. Он и впоследствии, уже не играя главных ролей, выходил на сцену и в театре В.Ф. Комиссаржевской, и в Александринском театре во главе сценических групп, когда нужно было задать и прочертить рисунок общего движения.

Задачу психологической мизансцены Мейерхольд решал сквозь призму ибсеновской «дискуссионной» драмы.

¹⁷ Мейерхольд В.Э. Наследие. Т.1 С. 566.

¹⁸ Там же. С.572.

Опыт

В постановке «Норы» – самой виртуозной и наиболее соответствовавшей духу открытий Художественного театра сценографической планировке, по мнению О. Фельдмана, – «режиссер предусмотрел в единственной декорации спектакля множество игровых точек, позволявших выдвигать в центр площадки одни эпизоды и прятать в ее глубину другие»¹⁹, т.е. пространственно подготавливать эмоциональный эффект мизансцен. В этой пьесе Мейерхольд в разное время играл две роли, Торвальда Гельмера и доктора Ранка, нередко восполняя ансамблевый пробел. Эти два персонажа были полюсами, между которыми вибрировала линия главной героини ибсеновской драмы. Мейерхольд давал здесь разные вариации мужского эгоизма и нравственной глухоты. Трусость процветающего Гельмера и мужество обреченного Ранка равно бесполезны для Норы, не нужны ей, ничего не меняют в сложившейся ситуации. Именно эта ситуация все поставила на свои места. Двое любящих мужчин замкнули круг одиночества вокруг самоуправной героини. Роль Ранка была коронной ролью Иллариона Певцова, актерского alter ego главного режиссера «Товарищества новой драмы». Когда они играли вместе, как это было во время весеннего сезона 1905 года в Николаеве, критика писала о них, как об актерах одного стиля, как о маленьком ансамбле внутри спектакля: Мейерхольда в роли Гельмера и Певцова в роли Ранка характеризует «поразительное понимание души человека в изображении психологических деталей... Весь последний акт артисты соперничают друг с другом в этом отношении»²⁰. Речь шла о самых важных сценах спектакля – о прощальном визите доктора и о последнем объяснении супругов Гельмер.

Роль Гельмера Мейерхольд играл в очередь с другими актерами труппы. Но только его решение ключевых сцен и сегодня представляется по-ибсеновски многозначным. Собственно, сценическая история «Норы» – это реестр исполнительниц заглавной роли. Великие актрисы, игравшие эту гастрольную роль в Европе, – Дузе, Режан, Сара Бернар, включая В.Ф. Комиссаржевскую, с которой Мейерхольду вскоре доведется работать над возобновлением пьесы, – роль Гельмера оттесняли в тень: недостаточный Гельмер должен был контрастно оттенять благородную жертвенность героини. Актрисы всегда сами «играли» свой объект – героя и отступника: чувства и страсти были прерогативой солисток, а партнеру полагалось быть, как в балете, «на подержках».

Мейерхольд, как писала рецензентка николаевской газеты «Южная Россия» А. Виташевская, с самого начала «излишне подчеркнул неприятную сторону характера Гельмера», но развитие роли приковало к нему внимание.

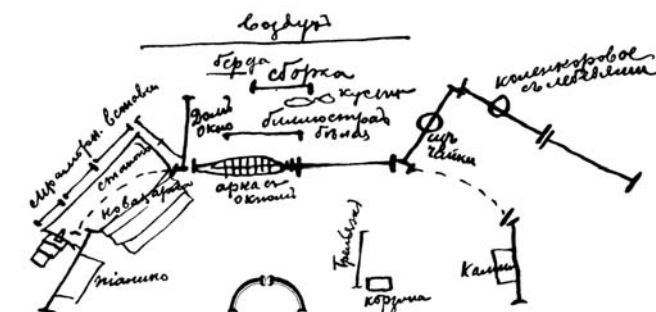
«...Как хорош был г. Мейерхольд в третьем акте, в сцене возвращения с Норой с бала, как естественно выразил недовольство при виде неожиданно встретившейся в лице Христины помехи, как он естественно и просто выпроваживает ее... Несколько рискованная сцена объяснения в любви к Норе была проведена артистом так, что в зрителе отзывался трепет этой страсти, ее сила. А внезапное разочарование и скрытая обида умеющего владеть собой мужчины пред холодностью женщины – момент такой трудный и сильный – был воспроизведен г. Мейерхольдом великолепно. Тем неприятнее, что артист в дальнейшем объяснении

¹⁹ Мейерхольд В.Э. Наследие. Т.2. М., 2006. С. 109.

²⁰ Там же. С.518-519.

с Норой после ее заявления, что она уходит, не взяв надлежащего тона, не оттенил готовности Гельмера сознать свою вину перед ней и все исправить»²¹. Не убедила рецензентку ни готовность Нору-Мунт переродиться в самостоятельную личность, ни способность Гельмера-Мейерхольда эту личность принять и «все исправить»: «...здесь все-таки вина автора... больше, чем артиста»²².

Разумеется, Мейерхольд здесь видел не вину, а замысел автора. Ибсен впервые ставил проблему в таком остром ракурсе, что для премьеры пьесы в Германии пришлось сочинить счастливый примирительный финал. Проблема остается острой и сегодня. Современный немецкий режиссер Томас Остермайер, почитатель и последователь Мейерхольда, совсем недавно поставил «Нору» с экстремистской развязкой: героиня, обитательница новомодного пентхауса, униженная карьеристом-мужем, разряжает в него обойму своего пистолета, купленного для жертвенного самоубийства. Режиссер прочитал пьесу сквозь призму современного мира, доведя до последней черты ее антибуржуазный посыл. Любовь, по Ибсену, не искупает жертвы и не меняет расстановки сил в буржуазной ячейке, где мужчина и женщина – антагонистические союзники. Не дает она права и на выбор рискованного поступка ради спасения, потому что не сегодня, так завтра за него придет расплата. Если ты желаешь удержаться в этой связке, не ослабляй ее звеньев, порядка зависимостей – таков закон вечных галер цивилизации, с разных сторон, на разных социальных уровнях представленный



в ибсеновской драме. Век женской эмансипации здесь ничего не изменил.

Нераскаянность Гельмера вполне закономерна для человека установлений. Гельмер не может ни измениться, ни понять жену, но ее уход для него – катастрофа. Во всяком случае, так следовало из спектакля «Товарищества новой драмы», когда главный режиссер играл эту роль. Мейерхольд подарил своему неприятному герою способность к страсти и любви и, дав ему драматический объем, ввел в круг ибсеновских «жертв судьбы», поэтому спектакль заканчивался тихой, еще не разрешившейся драмой. Драмой Гельмера, его одиночества. Но, судя по рецензиям, это получалось только в исполнении самого постановщика. Режиссура Мейерхольда не распространилась на других исполнителей этой роли, хотя в сценографии спектакля Гельмер выдвигался в центр мизансцен. Так, прочитав в своем кабинете роковое письмо, он показывался в ярко освещенном дверном проеме и стремительно выходил в центр полутемной сцены. Эпизод сжигания компрометирующих бумаг в камине читался, как грозное предзнаменование: из окна лился на Гельмера тревожный лунный

²¹ Без названия. Южная Россия. 1904. 22 февр.

²² Там же.

Опыт

ВМ

свет, а пламя в камине вспыхивало ярче, когда он бросал туда бумаги. Так строил экспрессивные мизансцены режиссер.

Однако тем места, где у Мейерхольда игра, по свидетельству рецензента, была «ярка, стильна и тонка»²³, не удавались его дублерам. Игравшему премьеру «Норы» в Херсоне М. Сазонову были трудны именно «драматические места третьего акта» («драма – не его сфера») ²⁴. В Тифлисе Гельмера играл Н. Щепановский – «типичнейшим средним человеком, представителем уравновешенности». К тому же актер «в начале последнего действия нашел нужным изображать Гельмера порядочно таки пьяным»²⁵.

Игра еще одного исполнителя роли Гельмера, М. Нарокова (второй тифлисский сезон), рецензентом характеризуется, как «вялая и апатичная... Грудной голос артиста превращает у него скороговорку в какое-то сплошное гудение...»²⁶ – все это, по мнению рецензента, расхолаживало исполнительницу роли Норы (Е. Мунт) и не способствовало внятности драматической концепции спектакля. При этом отмечается: «Артистически тонко и продуманно по обыкновению провел г-н Мейерхольд роль болезненного доктора Ранка»²⁷.

В режиссерском опыте Мейерхольда всегда будут ножницы между замыслом и актерским воплощением. Провинциальный опыт показал, что это неизбежные потери режиссерской профессии. Осмысляя в 1906 году свою работу, принимая решение завершить провинциальную деятельность, несмотря на многие соблазнительные предложения, Мейерхольд пишет жене из Тифлиса: «Чтобы работать в провинции, мне приходится приносить свой вкус. Я презираю весь

этот репертуар (в другом письме он писал с горечью: «Ибсен не делает сборов». – А.Т.) мне не нужны эти их [актеров] темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять. Репетиций так мало, что даже приличного строя нельзя добиться. Словом, ужас, ужас, ужас. Я мечтаю о театре-школе и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо»²⁸.

У Мейерхольда очень рано возникла потребность не просто в «своих» актерах, но в студии, где актеров нужно учить играть в русле концепции целого. Студия для Мейерхольда – не только способ опробовать новый метод. Это, прежде всего, актерская школа. Но школа высшего уровня. «Мне надоело быть режиссером-чернорабочим. Мне надоело обучать людей азбуке, я поэт, а не школьный учитель»²⁹, – напишет он из того же рубежного Тифлиса. «И тогда-то зародилась у меня мысль, что школа при театре – яд для актеров, в ней обучающихся, что школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято теперь играть. Школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр»³⁰. Таков вывод первого этапа режиссерского пути, во многом определивший будущие искания Мастера.

Поездка «Товарищества» летом 1906 года в Полтаву, где под влиянием книги Г. Фукса Мейерхольд хотел проверить новые постановочные принципы, имела значение «большого эксперимента»³¹ и для его актерского опыта.

Ею закончились его провинциальные странствия. Наезды в провинцию теперь будут только эпизодическими. Артистический



²³ Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 2. С. 518.

²⁴ Там же. С. 81.

²⁵ Там же. С. 405.

²⁶ Ш. «Нора» // Тифлисский листок. 1906. № 46. 26 февр.

²⁷ Там же.

²⁸ Волков Николай. Мейерхольд. В 2 томах. Т. 1. М.–Л., 1929. С. 228.

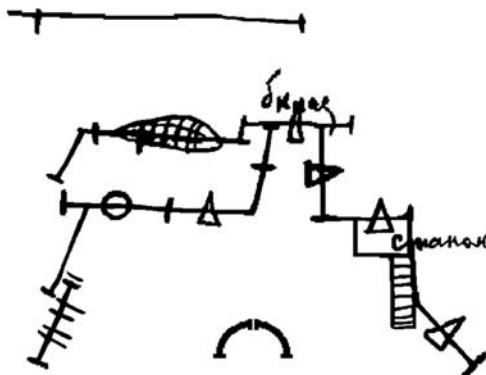
²⁹ Там же. С. 230–231.

³⁰ Мейерхольд В. Э. О театре // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 томах. Т. 1. М., 1968. С. 111.

³¹ Волков Николай. Указ. соч. Т. 1. С. 244.

дар Мейерхольда совершенствуется в динамике его режиссерских исканий. Работа над тифлисской постановкой «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка приведет его к точной формулировке принципа «двух диалогов», где один – внешне необходимый, проявляемый в словах, а другой, внутренний, – «это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений»³². Ибсеновские постановки Мейерхольда с их тихим трагизмом подвели режиссера к новациям метерлинковского «Неподвижного театра».

Мотив неразвившегося, погибшего дара Мейерхольд разрабатывал в лучших своих ролях, сыгранных в провинции, – Яльмарев «Дикой утке» и Освальде в «Привидениях». В Яльмаре Мейерхольд показал художественную натуру без художественного осуществления, вдохновенные без деятельности, магическую тиранию воображения, подменяющую реальность. Интерес к этому образу Ибсена для Мейерхольда имел личную подоплеку. Гений его учителя Станиславского, его собственный гений вождя-режиссера часто обнаруживали свою изнанку. Подавление чужой воли собственной идеей только тогда оправдано, когда оно дает творческий результат. Иначе оно обманывает – выхолащивает живую силу. Убить живую душу, используя ее, лишь как модель для своего творчества, – это трагедия, воссозданная в последней пьесе-эпilogе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Но это и предостережение для начинающего Мастера, который сыграл Яльмара Экдала. Одна из верных учениц Мейерхольда,



актриса В. Веригина, пережившая рядом с ним драму отчуждения, так описывает игру Мейерхольда: «Тут для меня стало совершенно ясно, что Всеволод Эмильевич большой актер. В роли Яльмара он поража́л неожиданностями. Он был смешон, жалок, возмутительно эгоистичен, безволен, обаятелен и могуществен. Virtuозность Яльмара в изысканном попрошайничестве, в умении заставить окружающих трудиться ради своего благополучия выявлялась актером необычайно интересно и ярко. По временам Яльмар-Мейерхольд в блаженном неведении обнажал свой эгоизм, но близкие не успевали это разглядеть, он сейчас же прибегал к спасительной болтовне о высоком, о своих благих намерениях. Мейерхольд был искренен и обаятелен. По временам казалось, что Яльмар такой и есть, каким он рисуется Гедвиг. Смерть девочки он переживал трагически»³³. Мейерхольд-Гельмер тоже по временам был таким, каким он рисовался Норе. Мейерхольда увлекало воплощение в одном образе полярных качеств персонажа. Будущая мейерхольдовская теория гротеска коренилась в его огромной актерской практике, дававшей в конкретном характере

³² Мейерхольд. В.Э. Указ. соч. С.125.

³³ Веригина. В.П. Воспоминания. Л., 1974. С.79.

Опыт



возможность перехода из «одного плана в другой» и воссоздания «всей полноты жизни» в самых разнообразных ролях. Ибсен дал артисту идеальный материал для раскрытия диалектики человеческой природы и указал нескончаемый путь к преображению личности – пусть и ценою жизни.

Трагедия ибсеновских героев – следствие их несоответствия собственным идеалам, в этом их трагическая вина перед жизнью, осознаваемая или чаще не осознаваемая. Мейерхольд, всегда погруженный в социальные и политические проблемы своего времени, тем не менее, рассматривал эту вину, скорее, как онтологический феномен. Ни социальные, ни биологические причины – наследственные или благоприобретенные – не были решающими факторами индивидуальной трагедии героя. В этом ракурсе трактовка Мейерхольдом Освальда в драме «Привидения» существенно расходилась с традицией исполнения этой роли выдающимися актерами на ампула неврастеников. Великие немецкоязычные артисты рубежа XIX-XX веков Йозеф Кайнц, Алесандро Моисси и, особенно, итальянский трагик Энрике Саккони рисовали клиническую картину болезни Освальда – с большей или меньшей степенью детализации патологических черт. Первый русский исполнитель этой роли, гениальный гастролер-одиночка Павел Орленев, даже считал нужным консультироваться с врачом-психиатром и нашел некоторые пластические детали роли в больнице для душевнобольных. Премьера орленевских «Привидений» состоялась в Петербурге 7 января 1904 года, а уже 20 января в Херсоне

Мейерхольд сыграл роль Освальда в своей постановке – цензура сняла запрет на пьесу, благодаря усилиям Орленева. Так что Мейерхольд был одним из первых в России исполнителей этой роли.

Ни патологии, ни «клиники» в исполнении Мейерхольдом Освальда не заметил ни один из рецензентов. Напротив, все отмечали у артиста, прежде нередко прибегавшего к излишней взнервленности, особую выразительную сдержанность, лаконичные краски психологических состояний – подспудно вызревающий трагизм. Контуры нового понимания трагизма требовали новых приемов актерского исполнения, отменяющих прежние эффекты и сценическую «специализацию» актеров по законам ампула. «Мне нужны артисты нового жанра, сущность которого в импрессионизме и мутных контурах. Один характерный жест на одну сцену, один мучительный стон на всю пьесу. Чтобы голос дрожал волной скорби. Недосказанность и тайна, глубокая тайна!»³⁴, – написал Мейерхольд в 1904 году в письме актрисе Е.Л. Загаровой. Мейерхольд писал о том, что старое понятие ампула ушло в прошлое. Полнота жизни дается в обобщении, в лаконизме безошибочно выбранных деталей.

Критика единодушно отмечала новые приемы трагической игры в этой роли Мейерхольда. «Г. Мейерхольд в роли Освальда играл прекрасно. Тяжелая душевная драма, развивающаяся в Освальде, нарастающая и развертывающаяся во всей неумолимости, захватывала внимание, благодаря тонкой работе артиста. Конец драмы в его игре – тихий несложный конец – особенно давил своею тяжестью именно вследствие своей неприкрашенной

³⁴ Мейерхольд В.З. *Наследие*. Т.2. С.348.

Pro memoria

простоты, среди которой даже крики ужаса, вырывающиеся из груди матери..., видящей гибель своего сына, звучали чем-то резким и лишним, бьющим по нервам там, где весь страх, скрывается только в своей грозной тишине и мертвенном покое. Это страх души и ума, а не порыв нервов»³⁵, – писал херсонский рецензент. В Николаеве А. Виташевская, склонная к критической рефлексии, в сдержанном пластическом рисунке, в тишине финала увидела глубину, пронзительность образа. «Г. Мейерхольд дал нам прекрасный, законченный образ. Пред нами был действительно живой Освальд со всеми его страданиями, с его жадной жизни и безысходной тоской, а главное с этим ужасом пред ожидающим его мраком, каждую минуту готовым поглотить его в своих объятиях. Просьба его к матери оказать ему последнюю кровную услугу не поражает зрителя неожиданностью. К этому финалу г. Мейерхольд подготавливает его своей игрой. Тонко оттенены также артистом любовь и уважение несчастного юноши к матери, его деликатное нежелание обвинять ее в чем бы то ни было, хотя он и проклинает данную ему жизнь»³⁶.

«До последнего момента, до сцены тихого столбняка, предтечи смерти, тоска доминирует в игре г. Мейерхольда», – пронзительно заметил один из рецензентов. Причем, тоска Освальда-Мейерхольда не определялась перипетиями сюжета. Тот же автор пишет: «Тоска не развеивалась и тогда, когда его мать снимает с больной души один из ее тяжелейших камней-грузов – неосновательное убеждение собственной вины<...>. Камень упал, но след тяжести остался и тупо гнет сердце»³⁷.

В. Веригина оставила лучшее описание этой важнейшей в актерской биографии Мейерхольда роли. Она играла Регину в новаторской полтавской версии «Привидений» вместе с Мейерхольдом–Освальдом. «Мейерхольд – лучший Освальд из виденных мной. В нем была особая элегантность иностранца, жившего в Париже, и чувствовался иностранец. Его печаль и тревога росли без истерики. Его ухаживание за Региной не носило ни малейшего оттенка вульгарности. В последнем действии в сухом звуке слышалось холодное отчаяние: “Все сгорит. Ничего не останется от отца... и я... хожу здесь и горю...”»³⁸.

Артист и режиссер подчеркивали, что Освальд – художник. Этот мотив отсутствовал у современных Мейерхольду исполнителей, в частности, у Орленева. Красота и одиночество артистической натуры, обреченной смерти, но притягиваемой силами жизни, для Мейерхольда стали программными мотивами многих, в том числе и поздних, его опусов. Начиная с 1903 года, Мейерхольд работал над этой пьесой и над этой ролью до конца своей гастрольной деятельности. Раскрытию образа подчинялось и постоянно обновляемое пространственное решение спектакля. В Полтаве Мейерхольд по-новому поставил «Привидения», используя особенности местного театра, где рампа разбиралась, и место для оркестра можно было преобразовать в сильно выдвинутый в зал просцениум. «В Полтаве “Привидения” были поставлены Мейерхольдом без занавеса, в качестве декорации был использован колонный зал. На просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд–Освальд вел последнюю сцену. Действующим

³⁵ Диоген. Театральные заметки // Херсонские губернские ведомости. 1904. 23 янв.

³⁶ (Три звездочки) «Привидения» Г. Ибсена // Южная Россия. 1904. 20 февр.

³⁷ К-н Я. «Привидения» // Южная Россия. 1905. 1 мая.

³⁸ Веригина В.П. Указ. соч. С.79.



лицам был придан символический облик, с соблюдением колористического принципа. Так Освальд все три действия был одет во все черное, платье же Регины горело ярко-красным цветом»³⁹. Смерть Освальда-художника символизировала смерть музыки, искусства, как среди фамильных предопределенностей, фальшивых фетишей, так и перед лицом чужеродной, витальной «жажды жизни».

Много лет спустя Мейерхольд развернет у рояля самые лирические сцены спектакля «Горе уму» и сделает своего простака-неудачника Чацкого поэтом и музыкантом, погруженным в предчувствии любви в состояние творческого восторга, а потому совершенно неуместным ни в дамском будуаре, ни в бальной зале. Символика этого сценического образа, созданного Э. Гариним, протагонистом

ГОСТИМа, происходит от ибсеновской роли раннего Мейерхольда.

Расплата Освальда за «отцовские грехи» трактовалась Мейерхольдом, как непреодолимый ход рока. Наследственная вина была принята его Освальдом, как дар избранничества. Это был генезис не биологический, но мировоззренческий. Не собственный отец, водочный фабрикант, промотавший свое состояние, здесь виделся Мейерхольду прообразом отца героя. Предтечей страшной «высокой болезни», разъедающей мозг и сжигающей тело, был ряд поколений поэтов-творцов, решавшихся на равных с Создателем творить мир из собственных идей. Ибсен и был одним из таких творцов. Как и сам Мейерхольд.

³⁹ Волков Николай. Указ. соч. Т.1. С.346.