



Александра ТУЧИНСКАЯ

МЕЙЕРХОЛЬД И «ТЕАТР СИЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ» АНТРЕПРИЗА КАЗАНСКОГО, 1909 ГОД

Участие В.Э. Мейерхольда в деятельности Литейного театра, где в сезон 1908/1909 г.г. антрепренер В.А. Казанский открыл коммерческий театр миниатюр по типу парижского *Gand Guignol*, принято рассматривать как случайный, хотя и показательный эпизод насыщенного и целенаправленного пути театрального Мастера. Действительно, с осени 1908 г. Мейерхольд жил неподалеку от Литейного театра на Жуковской, 11, где начала работу его первая петербургская Студия – лаборатория сценических опытов. Это было время разочарований и материальной нужды для Мейерхольда, только что не без скандала поступившего на императорскую сцену, но отнюдь не получившего никаких гарантий на будущее. Позади недавний болезненный разрыв с Комиссаржевской, охладевшей к режиссерским новациям перед недоумевающим лицом ошарашенной публики, позади эксперименты последних провинциальных гастролей, воскресивших поиски новых путей. Впереди рутина службы в казенных театрах и будничных забот о необходимом заработке для семьи. Но впереди – и «традиционалистские» шедевры императорской сцены, и студийно-любительские опыты, которыми Мейерхольд открыл дорогу театральному авангарду XX века...

В это промежуточное время особенно интенсивной становится его

исследовательская и теоретическая работа по изучению истории и выразительных средств театра, цель которой не только конкретные постановочные планы (например, «Тристан и Изольда» Р. Вагнера), но и обобщающие итоги, а также программа пути к Новому Театру. История и интернациональные традиции театральных культур как источник обновления современного языка сцены, опошленного потребительской практикой буржуазного театра, – вот тема публичных лекций и печатных высказываний Мейерхольда в эту зиму. Основные положения своей статьи «Театр. (К истории и технике)», изданной в конце 1907 г. в «Книге о Новом театре», Мейерхольд развивает осенью и зимой 1908-го в новых эссе, которые войдут затем в книгу 1913 г. «О театре». Не случайно чуткий биограф Мейерхольда Николай Волков считал, что 1908 «стал как бы концом сценической юности»¹ Мастера: «унылая зима 1908/1909 г.» начала новый период его жизни и... второй том его биографии.

Сама характеристика даты – «унылая зима» – принадлежит Мейерхольду и стоит на обороте титульного листа печатного текста его мелодрамы в трех актах с двумя перерывами без антрактов «Короли воздуха и дама изложии» по рассказу датчанина Германа Банга «Четыре дьявола». Этот «пустячок»



Вс. Мейерхольд

¹ Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 43.

Мастер-класс

Мейерхольд написал, «болея инфлуэнцей»² в январе 1909 г. для антрепризы Казанского. В том сезоне в Литейном театре служили режиссер П.П. Ивановский, знакомый Мейерхольда по провинции, актер М.А. Бецкий – давний его сподвижник, участник «Товарищества Новой драмы» и спектаклей знаменитого сезона 1906/1907 гг. в театре Комиссаржевской, Е.А. Нелидова – участница его севастопольских спектаклей 1903 г. и Студии на Жуковской. Повод к этому драматургическому опусу был вполне меркантильный: заработок нужен был и ему, и знакомым артистам, нуждавшимся в репертуарной занятости. Проталкивая пьесу в цензурный комитет вне очереди, чтобы она была поставлена на Масленой неделе, Мейерхольд писал барону Н.В. Дризену: «Я хлопочу, конечно не для Казанского, а для актеров, которые у него служат и не получают жалованья. Среди них у меня много знакомых, которые и передают мне о безвыходном положении театра, а следовательно, и их самих»³. Скорее всего Мейерхольд сгущал краски: репертуар антрепризы Казанского постоянно обновлялся за счет переводных пьес, «а также и обзрений, которые пишутся известными писателями по специальному заказу дирекции»⁴, как сообщалось в анонсе. «Ряд интересных новинок» привозил антрепренер из-за границы. Вообще Казанский, если верить случайной реплике театрального обозревателя, «благодаря своей душевной доброте и милому симпатичному характеру <...> пользовался в театральных кругах искренней любовью»⁵. Что, впрочем, не мешало ему задерживать жалованье артистам, при этом используя их

в работе на двух площадках (кроме Литейного, Казанский держал еще и театр «Невский фарс»). Во всяком случае, все эти гиньольные «вендетты», «одержимые бесом», «некрологи», «морозы по коже» и «силы любви», наскоро состряпанные каким-нибудь «авторитетным пером», шли на Литейном по пять-шесть штук в один вечер, да еще и менялись через две-три недели. Предприятие Казанского испытывало недостаток не в репертуаре, а в его художественности, на восполнение которой без промедления поднялся не умеющий празднично болеть Мейерхольд.

Тем более, что его собственная театральная затея кабаре «высокохудожественной пробы»⁶ *Überbrett Theater* – «сверхподмостков» на почве русского «художественного балагана»⁷ потерпела крах именно в это время. Закрылся театр миниатюр «Лукоморье», не осуществился проект «Общества интимного театра», на который возлагалось столько надежд, прежде всего – надежда на эксперимент с амбивалентным жанром зрелища со сценическим гротеском.

В интеллектуальных сферах все чаще обсуждались новые перспективы тех жанров, которые, как писала в 1908 г. Л. Гуревич, «лицемерно изгонялись у нас за черту просвещенного интеллигентского внимания»: фарс, кафешантан, открытые сцены – все, что существовало «вне контроля строго взыскательного ума»⁸. Тот же Герман Банг, чью повесть так бесцеремонно перекроил Мейерхольд, в статье «Упадок сценического искусства», опубликованной журналом А.Р. Кугеля незадолго до премьеры «Королей воздуха», писал об истощенности для современной



В. Казанский

² Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 123.

³ Там же. С. 124.

⁴ Хроника // Обзорение театров. СПб., 1909, (№ 847), сент.

⁵ Хроника болезни В. Казанского // Обзорение театров. СПб., 1909, (№ 689), апрель.

⁶ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 119.

⁷ Там же. С. 122.

⁸ Гуревич Л. Петербургские «Überbrett!» и ночное кабаре // Слово. СПб., 1908, 10 дек.

Pro memoria

сцены опыта «неподвижного театра» Метерлинка. Новое очарование «маленьких театров» Парижа и Берлина, ставших «убежищем фантастических жанров – <...> пантомимы, танца босоножек, живых картин, танцовщиц-серпантин» – составило, считает Г. Банг, европейскую театральную моду и получило в Берлине «имя, которое нашло широкое распространение: Интимный театр»⁹. В сущности, речь шла об освоении новых аудиторий, прежде оставленных на откуп «легкому» жанру.

О кризисе исконного единства «театр-зритель» размышлял тогда и Мейерхольд: «Театр наш – такой, какой нужен улице: пестрый, безвкусный, как вывески и плакаты»; «только двух мотивов ждет по привычке “интеллигенция” от сцены: либо тенденции, либо развлеченья»¹⁰; «у современного театра нет единой аудитории. Театр наш дошел до последней степени дифференциации»¹¹ – это написано им в 1909 г. Антреприза Казанского меньше всего походила на тот Единый Театр будущего, ради которого, по мысли Мейерхольда, только и «стоит работать на театральном поприще»¹². Но на этом чужом пространстве можно было перевести «зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»¹³ – т. е., опробовать теорию сценического гротеска, которую Мейерхольд тогда разрабатывал и внедрял в театральную практику.

Для этого им выбирался литературный материал, дававший возможность «переключать» или «синтезировать» жанры. Поиском «новой драмы» сопровождался весь режиссерский путь Мастера. Разрабатывая формы и средства

Условного театра, Мейерхольд всегда искал среди современных писателей своих союзников. К ним в то время наряду с Александром Блоком и Федором Сологубом он причислял немецкого поэта и драматурга Франка Ведекинда, чье творчество Мейерхольд начал активно пропагандировать в России. Пьесы Ведекинда – их постановка или перевод – в поле деятельности Мейерхольда, начиная с 1905 г. «Гениальный пошляк, Прометей богемы»¹⁴, как называл его немецкий критик А. Керр, Ведекинд был не только писателем, но и актером, певцом, выступавшим с песенками собственного сочинения в артистических кабаре Мюнхена и Берлина начала века. Эта фигура, рожденная эпохой модерна, предложила по определению Л.Д. Троцкого «русской интеллигенции как раз то, что ей нужно было: комбинацию социального нигилизма <...> с эротическим эстетизмом»¹⁵. Она, тем не менее, заняла в западной культуре место вовсе не такое скромное, какое отводил ей в 1908 г. критик-марксист, а вслед за ним и более поздние исследователи.

Поэт, органично соединивший в своем *credo* две эстетики – литературного салона и бульварной эстрады, Ведекинд положил начало тому популярному жанру сценического творчества, который предвосхитил художественно-музыкальное ревю XX века: от оперы Альбана Берга, зонгов Бертольда Брехта–Курта Вайля до современных рок-шоу. Эпатирующая антибуржуазность, трагический нерв и структурная новизна привлекали Мейерхольда в пьесах этого автора. Сгущение бытовых красок до символа, разрушение драматургической

⁹ Банг Г. Упадок сценического искусства // Театр и искусство. СПб., 1909, 15 фев. (№ 7). С. 131.

¹⁰ Мейерхольд В.Э. О театре // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 177.

¹¹ Там же. С. 178.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 227.

¹⁴ Керр А. Новые драматурги. Ф. Ведекинд // Библиотека театра и искусства. Кн. VII. СПб., 1908. С. 33.

¹⁵ Троцкий Л.Д. Франк Ведекинд // Троцкий Л.Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 327.

Мастер-класс

повествовательности за счет иронической спайки контрастных эпизодов, обнаженный лиризм на подкладке «криминального читва» – эти опознавательные знаки гротеска Мейерхольд увидел и обнажил в Ведекинде, оказавшись провидцем. Пьеса Ф. Ведекинда «*Erdgeist*» («Дух земли»), где фетишизация женского тела (немецкий вариант Вечной Женственности) ведет к жертвенным смертям апологетов и, в конце концов, к уничтожению воплощенного кумира Джеком Потрошителем, стала основой значительнейших явлений театра и кино XX в. и, прежде всего, новаторской оперы Альбана Берга «Лулу» (1934). В 1908 г. в петербургском издательстве «Шиповник» по инициативе Мейерхольда она была напечатана на русском языке, первую часть пьесы – «Вампир» – перевел Мейерхольд. Название вполне для театра – *Guignol*.

Страсть и смерть – основа сюжета мелодрамы «Короли воздуха и дама из ложи», сочиненной Мейерхольдом не без влияния Ведекинда. «Глубина и экстракты, краткость и контрасты» – почему бы не применить «излюбленный прием Балагана»¹⁶ там, где делается ставка на «жестокий» жанр зрелища, а именно в «театре сильных ощущений» (так расшифровывался *Grand-Guignol* в анонсе Литейного театра). Почему бы не прочертить в театре ужасов сценический сюжет в переменчивых ракурсах «капризно-насмешливого отношения к жизни»,¹⁷ которыми играет гротеск. О том, что этот свой опыт Мейерхольд считал удавшимся, говорит его письмо Любове Гуревич по завершении работы. «Ах, как хотел бы я прочитать Вам этот пустячок <...>. Вышло очень трогательно

и эффектно»¹⁸, – писал он критику, мнением которой дорожил.

Одноактное действие, насыщенное смешными невнятицами разноязычных диалогов, трюками с жонглированием и световыми эффектами, лирическими монологами на фоне цирковых шумов и музыки оркестра, пестрой суетой циркового закулисья, которым окольцована невидимая арена, интермедия с тремя смертями в финале – такова контрастная ткань экспликации Мейерхольда. Это была не столько пьеса, сколько «готовый режиссерский экземпляр»¹⁹. Из литературного первоисточника Мейерхольд взял основную коллизию: любовь и ревность как причину цирковой катастрофы, но усилил и подчеркнул конфликтную ситуацию, внедрив в нее мотив «ложи». Инсценировщик сделал героев датской повести русскими воздушными акробатами, гастролирующими в Париже, и возвел избитый любовный треугольник к символической схеме. Врывающаяся в жизнь артиста «любовь из другого мира», к «даме из ложи» по версии Банга разрушает его душу и тело, по Мейерхольду же – убивает его искусство, заставляя изменять не только прежней возлюбленной, но и самому себе. Несомненно, что именно этот уайльдовский мотив увлек режиссера в истории, описанной Бангом. В свой вариант Мейерхольд ввел даже автобиографические штрихи. Пензенское сиротское детство «короля воздуха» Алексея, вообще пензенское «происхождение» цирковой темы – это сублимированная память детства самого Мейерхольда; так же, как напряженно-мистический характер любви-мезальянса – из впечатлений его ранней юности.

¹⁶ Мейерхольд В.Э. *О театре* // Мейерхольд В.Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. 1. С. 224.

¹⁷ Там же. С. 225.

¹⁸ Мейерхольд В.Э. *Переписка*. С. 123.

¹⁹ Волков Н. *Указ. соч.* Т. 2. С. 49.

Pro memoria

Французская графиня, которая отбивает русского циркача у его подруги и потому становится косвенной причиной его смерти во время воздушного трюка, в действительности не участвует. Эта совершенно условная фигура появляется только в финале безмолвным сомнамбулическим знаком Смерти. Отсюда последнее, не мотивированное сценическим действием убийство, введенное Мейерхольдом в развязку и многим показавшееся «ненужным»²⁰. Потерявший из-за графини брата и партнершу акробат в полной тишине вонзает в нее нож, как в цирковой муляж, и, хладнокровно отвернувшись, усаживается «в позе фата» рядом с трупом. Ящик, который не дал опрокинуться на пол безжизненному, точно распотрошенная кукла, телу, шляпа, съехавшая на лицо мертвой темным пятном, окровавленная прикосновением к даме рука мужа, подоспевшего к трагической развязке – в этих балаганских эффектах, в «клюквенном соке» трагикомического балагана узнаваемы постоянные мейерхольдовские мотивы.

В 1907 г. в рецензии на постановку «Балаганчика» остроумный А.Р. Кугель язвил: «Это парижские *“Guignoles”*, театр “кукол”, перенесенный г-жой Комиссаржевской к себе в театр...»²¹. Тому же Кугелю принадлежит самая лаконичная и точная формула спектакля: «Под видом “Балаганчика”, очевидно, должно разуть мир, под обликом Пьеро – шутовскую роль человека»²². Обычно ругательства из противоположного лагеря Мейерхольд расценивал как компас верного направления. «Картонная невеста», неживое подобие, макабрская гримаса подменной любви и

муляжной смерти – эти реминисценции «Балаганчика» будут развиты в знаменитых режиссерских опусах Мейерхольда: в «Шарфе Коломбины», «Дон Жуане», а далее – в «Маскараде» и «Ревизоре».

Собственно, сам прием «сцены на сцене» был предопределен все той же «счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока»²³. Мейерхольд подробно описал в «Даме из ложи» декорацию, изображающую закулисные подробности как часть подразумеваемого, но не показанного целого. Деревянная пристройка к наружной закругленной стене цирка, в которой располагаются артисты и служители, – место действия пьесы с деталями убранства, но без потолка. Это условный собирательный образ какой-то всемирной арены. Занавеска, открывающаяся при подъеме обычного занавеса, должна «дать синтез настроений»²⁴ и, конечно, воспоминаний и впечатлений от уличного театра и уличных увеселений. «Паноптикумы, карусели, петрушки, провинциальные маскарады»²⁵, завлекательная музыка оркестра – перечисляются вроде российские забавы, а подразумевается игровой инстинкт неведомо какой страны, а может, и всех стран сразу. Тот «основной инстинкт», который заставляет ноги только что родившегося Буратино бежать к шатру кукольного балагана.

Занавеску эту «с одной стороны на другую, как в народном японском театре» волочит по проволоке «Негр в очень театральном костюме какого-то бедуина»²⁶. Он остается сидеть на авансцене сбоку до конца представления. Да это же слуга просцениума, черный негатив театрального действия, извлеченный

²⁰ Там же. С. 50.

²¹ Кугель А. Театральные заметки // Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. М., 1997. С. 100.

²² Там же.

²³ Мейерхольд В.Э. О театре. С. 103.

²⁴ Мейерхольд В.Э. Короли воздуха и дама из ложи: Мелодрама для театров типа парижского «Grand-Guignol» по рассказу датчанина Германа Банга «Die vier Teufel». М.: Изд. И.Ф. Смирнова, 1909.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

Мастер-класс

из запасников традиций японского театра! Курого или курамбо в театре Кабуки всегда одеты в черное, они лишь помощники, «затушеванные» ассистенты театральной игры. Мейерхольд перенес эту черновую фигуру японского зрелища в европейский театр, чтобы подчеркнуть условный характер сценического действия, и сделал ее опознавательным знаком художественной структуры. Поэтому «мейерхольдовы арапчата», переходя из спектакля в спектакль, были всегда одеты «очень театрально», но по-разному. В «Дон Жуане», например, они были облачены в нарядно сверкающие ливреи дворцовых слуг. У Мейерхольда они всегда являлись неким курсивом сценического текста, в отличие от А.Н. Бенуа, у которого «арапские» мотивы выполняли лишь сюжетно-орнаментальную функцию. Технический прием восточного театра Мейерхольд превратил в поэтический образ «новой сцены» – в одну из самых любимых своих театральных масок. И она была пока лишь названа в этом «пустячке».

Налицо здесь и просцениум – площадка, где происходит действие, задана как изнанка цирка, как составляющая, вынесенная за скобки его постоянной формулы. Цирк, его традиционно круговая планировка, обозначенная лишь намеком, его многонациональный состав, переданный разноязычными диалогами (в мелодраме кроме русского звучит французский, английский и даже французский с немецким акцентом)²⁷, наконец, его профессиональная игра со смертью у Мейерхольда выведены как символический образ мира.

Тема цирка привлекла его не впервые. На программную



Литейный театр в Петербурге

значимость этой темы для творчества Мастера и вообще для европейского искусства XX в. от Мейерхольда, Пикассо и Чаплина до Барро, Феллини и Г. Белля справедливо указал К.Л. Рудницкий, когда разбирал в своей книге одну из лучших ролей Мейерхольда – роль старого клоуна Ландовского. «Cirkusleute» – «комедию из закулисной жизни цирка» австрийского драматурга Ф. фон Шёнтана в 1903 г. Мейерхольд перевел вместе с Н.А. Будкевич под названием «Акробаты». Эта пьеса, поставленная им в начале режиссерского пути в Херсоне, была первым его режиссерским шедевром, признанным в провинции. Помещенные «от переводчика» планировки и схемы к знаменитому третьему действию «Акробатов» – не что иное, как упрощенный вариант описания обстановки сцены в «Королях воздуха». Планировки Мейерхольда к 3 акту «Акробатов» несколько расходились с планировками автора пьесы, начертившего прямоугольный бытовой павильон с иллюзионной перспективой зрительского амфитеатра, приоткрывающегося из-за занавеса. Мейерхольд же задолго до «Балаганчика» упразднил

²⁷ Во второй части «Духа земли» Ф. Ведыкинда в пьесе «Ящик Пандоры» три акта написаны на разных языках: немецком, французском, английском.

Pro memoria

сценический павильон и сделал попытку зашифровать в самом пространстве сцены модель мира, независимую от параметров реальных подмостков, точнее, манипулирующую этими параметрами. Отсюда выгнутая кривая, динамичная параболы планировок, оправданная сюжетом: действие происходило тоже за кулисами цирка, перед его закругленными наружными стенами. Цирк, где решались судьбы героев, был показан куском как бы в аксонометрической проекции, т.е., с верхней точки. Такой аксонометрический рисунок режиссерской планировки есть в примечаниях переводчиков к 3 акту.

Он играл Ландовского как персонаж драматический, хотя пьеса эта и относилась к комедийному репертуару. Нелепый эгоизм старого клоуна, готового рисковать дочерью ради тщеславия, Мейерхольд снимал рыцарским достоинством и отрешенностью артиста-профессионала, драмой его одиночества в окружении буржуазных ценностей и целей. Не случайно Мейерхольд дал переводу из Шёнтана название «Акробаты», а не более точное «Люди цирка». Драма мастерства – драма артистизма, отвергнутого ради торжества «человеческого, слишком человеческого» его всегда волновала больше, чем любые «драмы жизни».

Как и в «Акробатах», в «Королях воздуха» Мейерхольд возводил цирковой сюжет до уровня экзистенциального. Цирк у Мейерхольда – образ творчески освоенного художником мира, где опасность и восторг полета тесно спаяны, в «одной петле», которую стоит развязать партнеру (как это делает ревнивая акробатка) – и все погибло. И где люди «из ложи» всегда

готовы отобрать у тебя самое дорогое, чтобы приумножить собственное богатство. В сущности, вся инсценировка «Королей воздуха», вероятно, и затеяна Мейерхольдом как развернутая вариация третьего циркового акта того херсонского спектакля. И если в «Акробатах» профессия побеждена требованиями жизни – любовью, то в «Королях воздуха» те же требования предъявляет победительница-смерть.

«Люблю Вас за то, что Вы несете крест искусства, что Вы не пошляк и не буржуй»²⁸, – писала Мейерхольду в октябре 1908 г. В.П. Веригина, лучшая маска его «Балаганчика», одна из самых верных ему актрис, постоянная участница его театральных начинаний 1900-х годов.

На первом листе изданного в мае 1909 г. текста мелодрамы «Короли воздуха и дама из ложи» стояло: «Вс. Мейерхольд посвящает эту пьесу Валентине Петровне Веригиной». Пьеса была дозволена к представлению 28 января. Премьера в Литейном театре состоялась 19 февраля. Цензор драматических произведений барон Н.В. Дризен подписал машинопись 12 февраля. 10 февраля – день именин Веригиной, всегда шумно отмечавшийся в мейерхольдовском кружке театра на Офицерской. Видимо, отдавая весной цензурованный экземпляр в печать (в Москву, в издательство И.Ф. Смирнова), Мейерхольд вспомнил не только «унылую» уходящую зиму, но и прежние более радостные зимы – святки своей театральной молодости, неотделимые от имени и облика «маленькой актрисы».

Была еще одна ассоциация – тематическая. Веригина и Бецкий играли вторую пару влюбленных в постановке «Балаганчика» в театре

²⁸ Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 120.

Мастер-класс

на Офицерской: их черно-красные наряды символизировали нераздельность любви и смерти. Притягательная витальность веригинской маски таила угрозу и агрессию: «Ты смела мне черты, завела во тьму», – говорил ей партнер, Бецкий. На Литейном в мелодраме Мейерхольда он играл акробата Антона, который поражал ножом в грудь даму из ложи. Герой-маска «Балаганчика» взбунтовался, он больше не был «покорен участи строгой». Он отомстил за потерю брата и... искусства – безжизненному фетишу, а не живой женщине.

Конечно же, опус Мейерхольда весьма отличался от обычных пьес антрепризы Казанского, от тех, что шли с ним в один вечер, – это отметили все рецензенты. Один из них писал: «Вчера я видел в Литейном театре французский этюд “Мороз по коже” и мейерхольдовских “Королей воздуха”. Вот два типа пьес прямо противоположных. У Мейерхольда много интересного, красивого циркового быта, целая драма, старая, но неизменно нравящаяся публике закулисная трагедия. Но хотя здесь целых три смерти – мелодрама не дает впечатления ужаса, потому что действие заменено мелкими аксессуарами»²⁹. Рецензент отмечает необычное решение сцены последнего убийства, когда «ни убийца, ни пораженная в грудь кинжалом жертва не издает ни единого звука, и это очень сильно и стильно». Другой рецензент отмечал «массу эффектов в паузах»³⁰, а также удачное исполнение актерами эпизодических ролей, вообще масштабную и хорошо подготовленную массовку: «Все происходит в трех коротких действиях, причем на сцене фигурирует

более тридцати человек, из которых у двадцати есть слова»³¹. Речь идет, конечно, о режиссуре, к которой, безусловно, имел отношение сам автор. В программке вечера П.П. Ивановский значится ответственным режиссером за все шесть миниатюр. Если учесть, что на постановку «Королей», которая всеми оценена как самая тщательная, ушло чуть более двух недель, ясно, что без Мейерхольда здесь не обошлось. Кроме того, самый ритм постановки был далек от «гиньольного». Рецензент писал: «действие <...> не развивается с той быстротой, какая нужна для подобных зрелищ»³². Это был иной, режиссерский ритм, где «эффекты в паузах» замедляли интригу и компоновали сценический сюжет. В этом сюжете живописный парад циркачей, чтение всеми его участниками на всех языках афиши «королей воздуха» при вспыхивающих и гаснущих огоньках спичек, прыжки и жонглирование, чечетка и просто дефиле героев в цирковых костюмах – события более значимые, чем разговоры, выяснения отношений и даже финальное убийство.

Не зря все критики адресовали и похвалы, и упреки именно Мейерхольду, хотя обсуждать автора было не принято в рецензиях на спектакли Литейного театра. Злобные выпады прессы метили тоже в него: «Магомет нового театра <...> Его пьеса должна быть откровением. И какое разочарование <...>. Шаблоннейшая, стереотипная тема <...>. Из сильных ощущений самое слабое от пьесы Мейерхольда, а самое сильное от отвращения к ней. Это не эстетический оппортунизм, а сценическое шарлатанство»³³.

²⁹ Старый Воробей. Листки театра // Обзорение театров. СПб., 1909, 26 фев. (№668). С. 5.

³⁰ А.-К.-в. Литейный театр Казанского // Театр и искусство. СПб., 1909, № 9, С. 162.

³¹ Там же.

³² Старый Воробей. Указ. соч. С. 5.

³³ Лезри А. Литейный театр с Мейерхольдом // Биржевые ведомости. СПб., 1909, 20 фев. С. 5.

Pro memoria

Впрочем, здесь, скорее всего, было не без интриги. Тон и даже терминология этого самого резкого отзыва уж очень напоминает филиппики в адрес Мейерхольда, содержащиеся в тексте, казалось, не имеющем отношения к этой премьере, но прямо связанные с тогдашней атмосферой Литейного театра. Его режиссер П.П. Ивановский в конце 1908 – в начале 1909 г. опубликовал свои «Записки режиссера», смесь мемуарных трюизмов и самолюбивых претензий заурядного представителя театральной жиронды, где главные раздражители автора – театр «исканий» и его вождь Мейерхольд. Оставив без комментариев формулировки мемуариста, среди которых есть и «театральное шарлатанство» и «бредовое помешательство»³⁴, заметим, что Ивановский, который значился постановщиком пьес Мейерхольда, выступил как идейный противник его новаторских устремлений. «В театрах “исканий” пока еще ничего, кроме чепухи, видеть нельзя <...>. Это раскрытие тайников человеческой души, – писал он, – а не жизни и человека вообще, практически невыполнимо, утопично»³⁵. Что не помешало Ивановскому воспользоваться инициативой талантливого оппонента. Так проявилась оборотная сторона популярности Мейерхольда и косвенный знак успеха: аборигены жанра не прощали ему внедрения в чужую область и упразднения ее главного закона – развлекать.

Но самый этот закон, во всяком случае, в Литейном театре, весьма гибко преобразался не без влияния мейерхольдовских идей и затей, которых отнюдь не чуждался Ивановский. Разумеется,

Мейерхольда в этом театре привлекал жанр, уместный в «кабаре “высокой художественной пробы”». 20 января 1909 г. он писал критику К. Эрбергу: «Я болен, не выхожу из дому, а между тем мне очень необходимо, чтобы вы рассказали мне, как в вольцогеновском *Überbrett!e*, когда этот театрик был на гастролях в Петербурге, ставился и исполнялся “Сосед”. Пьеса пойдет скоро в театре Казанского. Режиссер этого театра П.П. Ивановский (мой старый знакомый) обращается ко мне за советами. Поможем ему!»³⁶.

Помощь эта была весьма конструктивной со стороны Мейерхольда. Следующий сезон начался еще одним опусом Мейерхольда: в его переводе с немецкого была поставлена старинная японская трагедия Такеда Идзумо «Теракойя». Предваряя отчет о премьере, театральный обозреватель высказал «несколько общих мыслей», которые сводились к тому, что театр сильных ощущений эволюционирует в сторону разнообразных ощущений и не теряет при этом внимания зала. Русская публика не так кровожадна, как публика парижского «Гиньоля», «она готова принять и сильную драму, и острую комедию, и драматический парадокс, <...> так как на одних ужасах далеко не уйдешь»³⁷. Успех новой премьеры, прошедшей с аншлагом, говорил, что она готова принять и японский стиль – новейшую театральную моду. «Я сказал бы: пьеса поставлена очень стильно П.П. Ивановским, но кто из нас был в Японии и знает японский стиль? Мы только думаем, что это было по-японски, и этого уже достаточно»³⁸. Пьеса шла вместе с тремя другими в постановке того же режиссера, но о чем-то, кроме сюжета, тем

³⁴ Ивановский П.П. *Записки режиссера* // Библиотека театра и искусства. СПб., 1909. Кн. 1. С. 39.

³⁵ Там же.

³⁶ Мейерхольд и другие. *Документы и материалы* // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. М.: ОГИ, 2000. С. 287.

³⁷ *Скиталец*. Гиньоль // *Обозрение театров*. СПб., 1909, № 850. С. 7–8.

³⁸ Там же. С. 8.

Мастер-класс

более о стиле, позволяла говорить только эта пьеса. «Г. Мейерхольд перевел японскую “Жизнь за царя” – “Теракойя”. Эта пьеса при всей грубости красок и примитивности фактуры дает благодарные светотени для проявления борьбы чувства и долга и любопытна, как образчик театральных форм восточного театра. Пьесу блестяще в декоративно-костюмном отношении обставила дирекция и стильно, оригинально поставил режиссер г. Ивановский. Играли пьесу характерно и дружно»³⁹, – резюмировал еще один рецензент.

В сущности, ориентальная мода была не так уж нова. В конце XIX в. на гребне европейского модерна она вошла в архитектуру и прикладное искусство, а в начале XX в. огромной была популярность гастролей японских трупп в Европе и в Америке. «Вы бросали в нас цветами незнакомого искусства, непонятными словами опьяняя наши чувства»⁴⁰ – в этих стихах Н. Гумилева, напечатанных в Париже в 1908 г. и обращенных к японской актрисе Сада-Якко, сформулирован весь «японский комплекс» романтического европейца.

Мейерхольд был тоже увлечен искусством Сада-Якко, но восторгала его не экспортная экзотичность, а экономная точность и совершенство ремесла, имеющего древние ритуально-танцевальные корни. Японский театр: его символика и техника, ритм и живописная природа пластики – в этот переломный период все больше привлекал профессиональный интерес режиссера. И если толчок к возникновению этого интереса он получил от немецкой книги Георга Фукса «Театр Будущего», то развитию его был обязан российской

провинции, предоставившей невозделанное поле для экспериментов. Так весна 1908 г., когда Мейерхольд выезжал с гастрольной труппой в юго-западные губернии с новыми спектаклями, прошла под знаком «японского метода»⁴¹. Он «очень подошел»⁴² для всех авторов и жанров, к которым Мейерхольд тогда обращался: для Ведекинда и Блока, для Сологуба и Гуго фон Гофмансталя.

И в «Королях воздуха» Мейерхольд опробовал этот метод: сценические паузы, на которых строился его сценарий, выпадали из границ бульварного жанра – зато воспроизводили самоценность паузы, главный принцип традиционного японского спектакля. Не движение сюжета, но пауза, сценическая фермата, есть способ действенного выражения для актера и источник наслаждения для зрителя, она рождает «сильные ощущения» в японском театре. В 1920-е годы Мейерхольд, разрабатывая приемы биомеханики и вводя их в свои спектакли, тоже отталкивался от японского метода. Из насыщенных музыкально и пластически японских пауз родился принцип «предыгры». Но начало педагогической системы Мастера было положено в тот переломный сезон 1908/1909 гг. Опыты ритмизованного чтения, развиваемого в пантомиму, опыты музыкальной декламации, которые Мейерхольд предпринимал вместе с М.Ф. Гнесиным в домашней Студии на Жуковской – первая попытка реализации все того же «японского метода» в учебном процессе. В японском театре речь строится по законам тональности и ритма. Разработка музыкального метода организации и записи драматического текста Гнесиным

³⁹ Тамарин Н. Литейный театр // Театр и искусство. СПб., 1909, № 36. С. 657.

⁴⁰ Гумилев Н. Сада-Якко // Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 61.

⁴¹ Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 111.

⁴² Там же.

Pro memoria

привлекла к нему Мейерхольда и сделала их сотрудниками.

1 февраля 1909 г. Сергей Городецкий, которого Мейерхольд привлёк к работе над стихотворным текстом, присылает свою правку перевода «Теракойи», по-видимому, уже готового, а на следующий день присылает еще один стихотворный фрагмент. Но только 8 сентября перевод оказался в цензуре и успел к открытию нового сезона. Никаких документальных доказательств участия Мейерхольда в постановке нет, к тому же, известна его занятость этой осенью в двух театрах. В Александринском он репетировал одну из лучших своих ролей – принца Аррагонского в «Венецианском купце», а в Мариинском готовил программную постановку оперы Вагнера «Тристан и Изольда» и начал работу над «Орфеем» Глюка.

Однако режиссура «Теракойи» явно выбивалась из ряда. Ивановский значился в афише режиссером трех миниатюр программы, но имя режиссера упоминали с единодушным одобрением все рецензенты только в связи с японской пьесой. Любопытно, что в своих записках, бичуя язвы модернизма, Ивановский более всего нападал на «стилизацию», которую нарекал не иначе, как «театральной накипью»⁴³. И при этом пожинал лавры за постановку стилизованного под японское зрелища. Вряд ли от Ивановского шла идея в прологе спектакля дать эффектный выход процессии исполнителей, одетых в кимоно, через весь зал – аналог ханамити театра Кабуки. Мейерхольд был первый европейский режиссер, который использовал прием появления актеров среди зрителей – этот

мощный переключатель зрительского внимания в традиции Кабуки («Победа смерти», 1908). И еще один вполне мейерхольдовский прием был в «Теракойе»: травестия. В пьесе действовали дети. Японских мальчиков играли две юные актрисы детской труппы Чистякова, выступавшей на сцене Литейного театра, их ангельский облик умножил зрительские симпатии.

Злопыхательство записок Ивановского явно замешано на обиде и завистливом внимании к экспериментам неприемлемого «реформатора», причем Ивановский был весьма осведомлен в делах мейерхольдовской студии, которые держались если не в тайне, то подальше от посторонних глаз и ушей и не зря были замкнуты «маленьким кружком»⁴⁴ участников. Так в письме М.Ф. Гнесину в мае 1909 г. Мейерхольд обязывался хранить секреты «ордена»: «Дорогой Михаил Фабианович! Музыкально-драматическое училище Поллак пригласило меня давать уроки драматического искусства на втором курсе. Я принял это приглашение. Считаю своим долгом сообщить Вам об этом и предупредить: я не буду там даже намеками раскрывать то, чему начали служить мы вдвоем совместно. – Я должен “учительствовать” у Поллак из-за денег, без которых гибну с большой семьей»⁴⁵. Речь шла об экспериментах с голосом и пластикой – системе музыкальной декламации, ставшей их общим делом в Студии на Жуковской. Так что Ивановский «собирал материал» лежавший вовсе не на поверхности и как настоящий провокатор подавал его в уничижительно-компрометирующем тоне: «устраивая “студию” и ища звуков, заставлял подвывать

⁴³ Ивановский П.П. Указ. соч. С. 39.

⁴⁴ Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 125.

⁴⁵ Там же.

Мастер-класс

их (актеров – **А.Т.**) по-волчьи»⁴⁶; «Мейерхольды между тем под шумок работают и образуют “студии” – легковверные поддаются и заражают этим бредовым помешательством неопытных и юных и среди зрителей»⁴⁷. «Под шумок» Мейерхольд подкидывал свои постановочные планы на сцену Литейного театра, потому что был лишен в то время сценической базы для своих экспериментов, которые ему необходимо было опробовать на публике. Он, видимо, готов был даже жертвовать своим режиссерским авторством.

Премьера в Литейном театре состоялась 18 сентября в программе, которой открылся новый сезон. «Деревенская школа» – таков русский эквивалент японского названия пьесы. На сцене развивался вполне гиньольный сюжет. Учитель деревенской школы для крестьянских детей (его играл М. Бецкий) прячет среди своих учеников сына канцлера, которого ему велено убить. Чтобы спасти мальчика, он собирается убить другого ребенка и предьявить его отрубленную голову преследователям. Но лица его деревенских учеников не похожи на облик аристократического отпрыска. Случайный приход матери с новым учеником, оставленным в школе, решает дело. Ребенок с благородными чертами лица убит, и его голова подменила голову спасенного таким страшным образом юного князя. В финале выясняется, что это был не случай, а продуманная акция родителей убитого ребенка, принесших в жертву долгу свое единственное дитя.

История о том, как в верности опальному канцлеру соревнуются его вассалы, защищая его род – его сына – от уничтожения

ценою другой, менее значимой жизни, даже если это жизнь собственного сына, конечно же, привлекла Мейерхольда своей символичностью. Жертвенное служение рафинированной породе, сохранение любой ценой корней и поросли высокого предназначения – суровая школа благородной традиции, противостоящая злобе дня, соотносилась с максимализмом его размышлений о профессии, с его философией служения искусству.

Мейерхольдовские эпизоды в антрепризе Казанского, похоже, тоже были чем-то вроде такой жертвенной игры-подмены. Это тоже была продуманная акция, и, как всегда у Мейерхольда, она тесно вплеталась в неслучайный свиток его творческой программы. Причины и следствия здесь достаточно сложны и не поддаются однозначному выводу: «Пьесы, которые ставили в театре Казанского, переводные или отечественные, гиньоли или пародии, были, как правило, решительно нехороши, даже когда автором Литейного театра выступал не кто иной, как В.Э. Мейерхольд»⁴⁸. Скорее, правда состояла в том, что когда автором даже решительно нехороших пьес выступал В.Э. Мейерхольд, они становились художественным событием, предвосхищавшим будущее.

⁴⁶ Ивановский П.П. Указ. соч. С. 39.

⁴⁷ Там же. С. 36.

⁴⁸ Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 143.