

Вадим ЩЕРБАКОВ

«ЛЕС» В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

ТЕАТР ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ

«Лес» играет в творчестве Мейерхольда роль исключительную. По своему художественному значению и по своему новаторскому пафосу он стоит в ряду величайших творений режиссера. Но так же, как для истории мирового театра, этот спектакль оказался чрезвычайно важен и для самого его создателя. «Лес» принес ответы на многие, годами преследовавшие Мейерхольда вопросы. Бурные аплодисменты десятков тысяч зрителей, их простодушные вызовы «автора» в конце спектакля (со всей очевидностью подтверждавшие удивительную современность мейерхольдовской реализации старой пьесы) доказали: воззвания теоретиков пролетарской культуры о скорой гибели

профессионального искусства, в которые почти уверовал режиссер, лгут. «И если до „Леса“ Мейерхольд часто говорил, – справедливо отмечал Константин Рудницкий, – что театр должен выйти из своего тесного помещения на площадь, на улицу, к массам (и экспериментировал в этом направлении), то после премьеры „Леса“ он эти декларации будто позабыл. Он понял, что театр способен быть в полном смысле слова народным и массовым, оставаясь в своих собственных пределах. Более демократичного зрелища, нежели мейерхольдовский „Лес“, театр не знал и не узнал»¹.

Радостное, бесшабашное и трогательное представление Мейерхольда – впервые за всю историю

¹ К. Рудницкий. «Лес» Мейерхольда. // Театр. М., 1976, № 12. С. 106.



Макет игровой установки

попыток внедрения «балагана» на подмостки российского эстетического театра – пробило стену, упорно отделявшую эксперименты «в духе» народной комедии масок от собственно народа, которому абсолютно непонятны были изыски «левой» режиссуры. «Лес» имел колоссальный успех у самой что ни на есть демократической публики; фурор, производимый этим действием на массового зрителя двадцатых и тридцатых годов, – полагал Борис Алперс – «может быть сравним по своему значению



Эпизод 2
«Таинственная записка».
З. Райх – Аксюша,
Н. Сибиряк – Карп

Эпизод 21
«Люди мешают...».
З. Райх – Аксюша,
И. Коваль-Самборский –
Петр

только с успехом первых чеховских спектаклей среди интеллигентной аудитории Московского Художественного театра начала нашего века»². Такое сравнение говорит о многом – и прежде всего о том, что «Лес» выразил время, что художественная правда этого условнейшего представления звучала в унисон с чувствованиями и мыслями современников.

С тех пор, как умер стрэдфордский Бард, никто еще не смог добиться такой близости высокого сценического искусства к народу, такой легкости его восприятия людьми самого различного культурного уровня. Шекспировы динамичность и абсолютная театральность композиции мейерховдовского спектакля превращали «Лес» в многослойное зрелище,

²Б. Алперс. Театральные очерки. М., 1977. Т. 2. С. 111–112.

Мастер-класс

каждая страта которого оказывалась захватывающе интересной для той или иной части аудитории.

Подобно Шекспиру, без всякого смущения переписывавшему чужие сюжеты, Мейерхольд подошел к пьесе Островского как к материалу для драматизации. Всякий пьестет перед классическим наследием был отброшен. Режиссер становился автором спектакля (и в этом качестве он имел полное право выходить кланяться за Островского); его своеволие, основанное на ответственности за все представле-

сгущает динамику развития действия, придает ему упругость разжимающейся стальной пружины. Заигранная до беззубости сатира, превращенная рутинной «традицией» исполнения в благобно подтрунивающую рождественскую сказку, в руках «непочтительного» режиссера обретает свою «первоначальную памфлетную силу»⁴.

Сам Мейерхольд мотивировал необходимость переделки пьесы стремлением организовать ее по законам *современного* театра. Новая техника сценического искус-



Эпизод 20
«Пеньки дыбом».
И. Ильинский –
Аркашка,
И. Коваль-Самборский –
Петр



Эпизод 20
«Пеньки дыбом».
И. Пырьев – Буланов,
М. Мухин –
Несчастливцев,
И. Ильинский –
Аркашка,
Б. Захава –
Восмибратов,
И. Коваль-Самборский –
Петр

ние в целом, не допускало существования каких-либо табу. Пьеса признавалась одним из элементов спектакля – важным, но одним из многих, каждый из которых требовал *свободного и непредвзятого* подхода постановщика.

«Театр имеет право на разночтение пьес»³, – утверждает Мейерхольд и дробит классические явления и акты на 33 эпизода, переконпоновывая их порядок. Он

ства и «учет зрительного зала» предопределили метод постановки «Леса»: «Я применил к нему лучшие приемы всех театральных эпох – говорил Мейерхольд. – Эти приемы нужно изучать, ... эти приемы незаменимы. Я только выбираю лучший крючок для подцепки зрителя. Новый зритель – это просто народный зритель. Отсюда и особое площадное, народное построение спектакля»⁵.

³ В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. М., 1968. Ч.2. С. 55.

⁴ А. Слонимский. «Лес»//Театральный Октябрь. Л.-М., 1926. С.62.

⁵ Письмо из Москвы//Жизнь искусства. П., 1924, № 10. Цит. по: Театральный Октябрь. С. 27.

Pro memoria



Эпизод 23
«Лунная соната».
В. Ремизова – Улита,
И. Ильинский –
Аркашка,
Н. Сибиряк – Карп

Эпизод 31
«Сцена из "Пиковой
дамы"».
М. Мухин –
Несчастливцев,
Е. Тяпкина –
Гурмыжская

В словах автора спектакля о «лучших приемах всех театральных эпох» – путь к разгадке секрета успеха «Леса». Потрясающая импровизационная легкость этого представления была результатом той огромной подготовительной работы по творческому освоению опыта *Commedia dell'Arte*, балагана, средневекового фарса, которой Мейерхольд отдал много времени и труда. Все самые для него дорогие театральные идеи предыдущих 15 лет были реализованы в «Лесе» одновременно и составили качественно новое единство.

Спектакль был построен Мейерхольдом по присущему площадному действу принципу открытой, без полутонов, оппозиционности структурных элементов. Мир этого балаганного зрелища предстал перед публикой разделенным надвое: подобно всем народным комедиям прошлого – будь то паллиата или *Commedia dell'Arte* – на подмостках существовали (именно существовали, активно играя свои роли) два четких места действия,



«два дома», один из которых явлен был в бесконечно близком русскому самосознанию образе дороги. Превращение одного из домов в дорогу предельно подчеркивало их абсолютную противоположность друг другу. Изящная параболла уходящего вдаль и ввысь моста, легко парящего над стоячим бытием усадьбы Пеньки, становилась обиталищем воли, пространством той свободы, которой не ведали домочадцы помещицы Гурмыжской.

Мастер-класс

Сам режиссер в многочисленных околопремьерных выступлениях неоднократно утверждал, что, приспособлявая дореволюционную пьесу к нуждам современности, он руководствовался классовым подходом. Но под словесной социологической шелухой его газетных интервью скрывалась вновь созданная Мейерхольдом в театре XX века *чисто балаганная, народная система масок*. Он заново открыл при постановке «Леса» *архаический, долитературный, действенный способ знаковой типизации*, который есть не *обобщение*, но *олицетворение*.

Этот путь превращения частного, индивидуального в знак первороден как миф; олицетворение подобно персонификации стихийных сил – создаваемая им маска состоит из одних *функций и чувственно-впечатляющих черт, неизмеримо усиленных*. Исследуя древние формы комического, О.М. Фрейденберг писала об олицетворении: «Мы привыкли называть вызванный им результат *гротеском*. Как в одном из видов кривых зеркал, тут все с чрезмерностью увеличено в размерах, а потому сливается с фантастическим. Масштабы нарушены. Фиксируется только одна черта, которая с настойчивостью перекрывает все остальные, проникает во все детали и вырастает до шаржа ... гротеск и гипербола всегда возникают из *мифологического ... мышления* (курсив мой – **В.Щ.**)»⁶. Недаром Мейерхольд в 1910-е годы видел самого Дьявола в гении интриги – Арлекине!

В самом деле, ведь никому не придет в голову называть «социальной» маску ателланы, средневекового фарса, *Commedia dell'Arte*

или балагана. А между тем именно в них постоянно ощущима сориентированная на демократического зрителя оппозиция «свои–чужие»: ведь там действуют изнеженные *патриции* и расторопные *рабы*, беспомощные *господа* и ловкие *простолюдины*, похотливые *купцы* и лукавые *слуги*, всегда умеющие устроить счастье влюбленных. Конечно, стихийный демократизм народной комедии позволяет, на первый взгляд, отнести каждую из этих масок к одному из «антагонистических классов», но подобная сортировка неизбежно будет вульгаризацией, никакого отношения к искусству не имеющей. Ибо эти маски, в первую очередь, суть персонификации определенных драматургических функций и усиленных до бурлеска физиологических черт, подлежащих сатирическому осмеянию.

В отличие от «Великодушного рогоносца», «Лес» стал зрелищем необычайно ярким, даже крикливым, раскрашенным в бьющие по глазам тона. На фоне принципиально бесцветной установки буйствовали желтые, красные, зеленые, золотые и синие, черные и белые, в невообразимых сочетаниях сплетающиеся между собой цветные пятна костюмов и париков, по интенсивности зрительного воздействия подобные залповой пальбе. Какофония красок буквально обжигала глаза – но... видевшие спектакль, тем не менее, почти единодушно писали о его *красоте*.

Ригоризм униформы – методологически очень важный ранее – здесь был преодолен и забыт. Если в «Рогоносце» на одно из первых мест выдвигалось умение ничем не приукрашенного актера сработать

⁶ О.М. Фрейденберг. *Миф и театр*. М., 1988. С. 52.

Pro memoria

образ прямо на глазах у публики, то в «Лесе» вперед выходило комедиантское мастерство игры в маске и с маской, сразу же – с первого появления на площадке – предьявленной во всей своей красе. Это вовсе не были исторически или бытово достоверные костюмы – такие детали во времена постановки «Леса» Мейерхольда не волновали. Сценический облик здесь – это знак маски, заявляющий о сатирических и драматургических задачах персонажа.

Огненный, «страстный» парик Гурмыжской, красная баранья шевелюра и борода Восмибратова, золотая, из елочной канители, растительность Милонова, зеленые (первоначально замышлялось сделать их из водорослей) волосы Буланова должны были с первых же минут действия свидетельствовать о похотливости или тупом упрямстве, пошлом «благолепии» или молодой, да ранней скользкости их обладателей. Ту же функцию исполняли романтический плащ Несчастливцева и аркашкина поганая шляпчонка да на всю жизнь запомнившиеся зрителям клетчатые его порты.

Игра красок, игра масок соседствовали в «Лесе» с другой, важнейшей для этого спектакля, игрой – *игрой вещей и игрой с вещью*. Реальные бытовые предметы, заполнившие пространство «Леса», не имели самостоятельной жизни, сами по себе не существовали. Эта груда мертвого строительного материала оживала лишь по прихоти актера, от его прикосновения. Комедиант-демиург, своей игрой преображая действительность, строил новые формы бытия из того барахла, которое валялось в руинах старого мира.



Аркашка.
Рис. И. Шлепянова

На протяжении спектакля в руках актеров обретали жизнь и статус подлинности, а затем вновь становились никчемной мнимостью: зеркала, рояли, садовые скамейки, голубятня с голубями, качели, гигантские шаги, трельяжные беседки, столы, кувшины, носовые платки, пистолеты, шкатулки, тазы, фрукты, банки, вальки, тарелки, простыни, деньги, чайник и т.д. и т.п. Причем утилитарная предназначенность вещей не имела никакой обязательности, напротив – была подчеркнута относительной. Обыкновенные венские стулья использовались в представлении «то по прямому своему назначению, ... то как чисто игровые предметы, выражающие различный смысл, смотря по тому, как их обыгрывает актер. У Буланова, делающего утреннюю гимнастику ..., они превращаются в гимнастические приборы. У Несчастливцева в финале спектакля, когда он ...

Мастер-класс

бомбардирует ими пошлых мещан, они приобретают значение кирпичей или бревен разрушаемого дома»⁷.

Игра с вещью имела и еще одну – сугубо театральную – функцию: через нее, также как через продуманную, точно расчисленную пластическую партитуру, Мейерхольд управлял всем сложным организмом спектакля. Придуманные режиссером для актеров столкновения, взаимоотношения, простые или требовавшие виртуозного мастерства физические действия с вещами активно и неожиданно интерпретировали текст, рождали парадоксальные смысловые эффекты, свежие и глубокие ассоциации. Каждый эпизод «Леса», почти каждая его мизансцена – от полетов на гигантских шагах до непочтительного акюшиного лупцевания скалкой по белью во время диалога с Гурмыжской – могут быть тому примером. Через эти противопоставления текста и физического действия, через комбинирование звучащего слова с движениями актеров и жизнью вещей в их руках – выявляла себя, властно обращаясь к уму и сердцу зрителя, режиссерская мысль.

«Лес» Мейерхольда – как любое вершинное, этапное произведение – был и итогом и истоком одновременно. Все заветные театральные идеи, более пятнадцати лет определявшие становление и развитие театральной системы режиссера, собраны были в здесь воедино, чтобы явить новой демократической публике зрелище безудержное и бесшабашное, лирическое и сатирическое, буффонное и трогательное – не знающее препон и авторитетов игровое условное действие, ставшее апогеем,

блистательной кодой звучаний темы *Commedia dell'Arte* на русском театре. И в то же время, мощная творческая энергия «Леса» окончательно трансформировала саму проблему сценической маски, сняла дотоле почти неизбежную необходимость непосредственно апеллировать к истокам театра масок и к его «золотой поре». Этот спектакль внес в сокровищницу искусства XX века понимание *метода* конструирования маски.

Примечательно однако, что метод, с помощью которого его создатель смог творить позднее самые противоречивые и парадоксальные химеры, окончательно выкристаллизовался в произведении абсолютно гармоничном. Ни с чем не сравнимая свобода постановочных решений «Леса» полностью соответствовала сути и смыслу этого вольнодумного действия. Удивительным образом большевистская цензура, справедливо гордившаяся своей невиданной ранее эффективностью, не разглядела никакой опасности в спектакле, который нес в себе традиционное для любого народного зрелища убеждение, что те, кто наверху житейской пирамиды, куда ограниченнее тех, кто внизу. И «Лес» доказывал эту ограниченность весьма недвусмысленно: в нем отчетливо читалась мысль о том, что *воли нет и быть не может у тех, «которые власть имеют»*. Именно хозяева жизни, помыкающие как им заблагорассудится своими подданными, оказывались здесь совершенно несвободны.

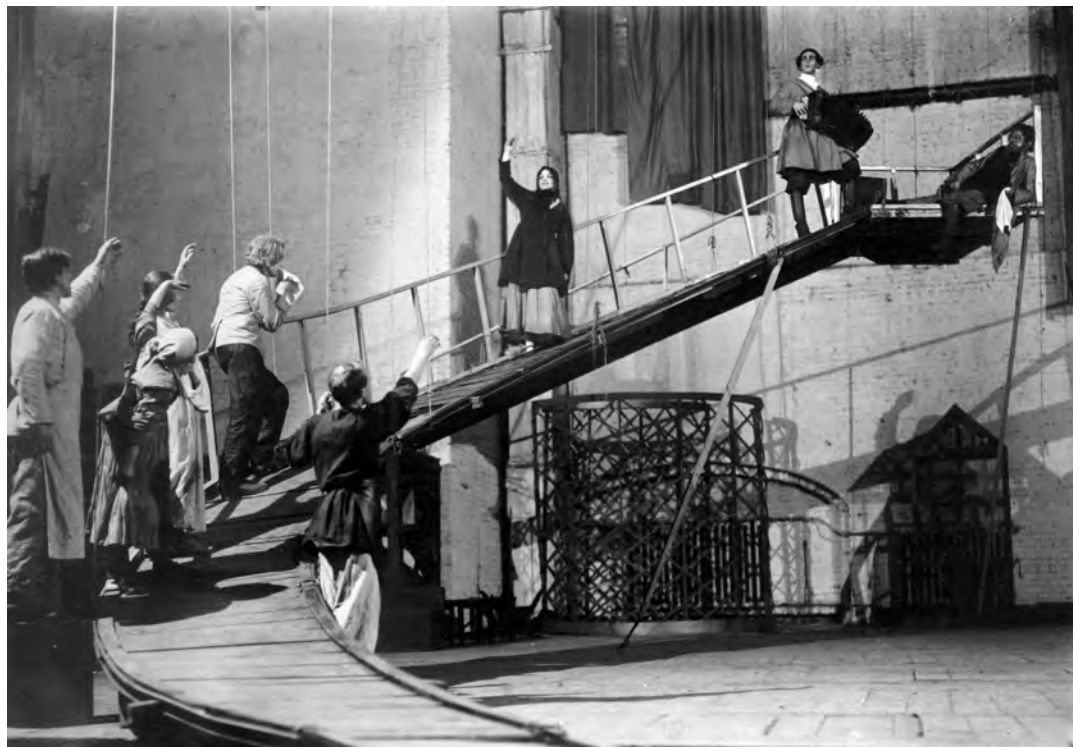
Конечно, все – и автор спектакля, и актеры, и цензура и зрители – знали, что пафос обличения несвободы власть имущих, их ущербности и ограниченности



Восмибратов.
Рис. И. Шлепянова

Улита.
Рис. И. Шлепянова

⁷ Б. Алперс. *Театральные очерки*.
Т. 1. С. 57.



направлен был против побежденных и почти добитых уже классов. Но идея эта была столь ярко, столь убедительно выражена, что приобретала абсолютный смысл, заставляя советскую публику вспомнить о красоте и силе некогда жившего в русском народе свободолюбия.

«Осовремененный», динамичный спектакль имел очень грустный, растянутый финал, – вспоминала падчерица Мейерхольда Т.С. Есенина. – 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 на встречу новой жизни. Это странное несоответствие

не осталось незамеченным, но не получило объяснения⁸. Может быть щемящая нота финала выразила ту ностальгию по народному свободолюбию, которую испытывал Мейерхольд, наблюдая его быстрое и безвозвратное исчезновение из современной жизни? До мертвящего ужаса «Ревизора» оставалось почти три года, страх не стал еще единственной и абсолютной силой, скрепляющей новое советское общество. Но эта пронзительная грусть финала «Леса», в котором вместе с Аксюшей и Петром покидала остающихся в зале и жажда воли, прокладывала путь мрачным пророчествам гоголевского спектакля.

Эпилог

⁸ Т. Есенина. Дом на Новинском бульваре // *Согласие*. М., 1991, № 4. С. 166.