

Александра ТУЧИНСКАЯ

«РОМАНТИКИ» Д. МЕРЕЖКОВСКОГО В ПОСТАНОВКЕ В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

В 1916 г. Александринский театр принял к постановке новую пьесу Дмитрия Мережковского «Романтики». Ставил спектакль Всеволод Мейерхольд. Эта пьеса была самым значительным произведением из новых пьес, которые оказались в репертуаре театра в том сезоне. Ни с «Невестой» Г. Чулкова, ни с «Флавией Тессини» Т. Щепкиной-Куперник, ни с новинками Сумбатова и Шпажинского она в сравнение не шла. Но самым главным было то, что с пьесой Д. Мережковского Мейерхольд вплетался в тот узел идейных и эстетических задач, которые волновали его в эти предреволюционные годы.

Прежде всего, пьеса была посвящена теме преемственности поколений.

Поиск новой идейной и творческой общности молодежи на основе новых перспектив во всех сферах жизни – актуальный мотив многих художественных инициатив 10-х годов. Политические и религиозные, культурные, эстетические, моральные и семейные устои многих поколений «отцов» подвергались сомнению и отрицанию. В исторических романах и пьесах, в литературоведческих эссе Д. Мережковского извечный конфликт «отцов и детей» приобретает катастрофический – эсхатологический смысл. В сущности, жертвами становятся и те и другие: Павел I и Александр I, Царь Петр и царевич

Алексей. Разрешение конфликта требует жертв, невозможных утрат, история ждет будителей (В. Хлебников скажет – будетлян, а Л. Гумилев назовет их «пассионариями»). Отсюда у писателя такой животрепещущий интерес к истории России, к ее прошлому и будущему: необходимо определиться в своем сегодняшнем предназначении. Мережковскому особенно близок вывод А. Герцена: мещанство – окончательная форма западной цивилизации, а недостаточность российской цивилизованности есть следствие онтологической склонности нации к тотальному бунту. В предисловии к сборнику «Царь и революция», опубликованному в Париже в 1907 году и ставшему философско-политическим манифестом кружка, сгруппировавшегося вокруг литературно-религиозного журнала «Новый путь» (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов и др.), Мережковский бросает вызов западному миру от лица России. «Ваш гений – мера, наш – чрезмерность. Вы умеете останавливаться вовремя; доходя до стены, обходите или возвращаетесь; мы разбиваем себе голову о стену. Нас трудно сдвинуть, но раз мы сдвинулись, нам нет удержу – мы не идем, а бежим, не бежим, а летим, не летим, а падаем и притом, “вверх пятнами” по выражению Достоевского. Вы любите середину; мы любим концы. Вы трезвые, мы – пьяные;

вы разумные, мы испуганные; вы справедливые, мы незаконные. Вы сохраните душу свою, мы всегда ищем, за что бы нам потерять ее <...> Вы на последнем пределе вашей свободы – все же государственники; мы, в глубине нашего рабства, почти никогда не переставали быть мятежниками, тайными анархистами <...> Еще Бакунин предчувствовал, что окончательная революция будет не народной, а всемирной. Русская революция – всемирная. Когда, вы европейцы, это поймете, то броситесь тушить пожар. Но берегитесь: не вы нас потушите, а мы вас зажжем»¹.

У многих современников как «общинная» деятельность, так и личность Мережковского вызывала недоверчиво-ироническую реакцию. Андрей Белый на расстоянии прожитых лет удивлялся – «мелочные люди замыслили общину, в недрах которой зажжется огонь: всей вселенной! Не вспыхивал»².

Тот же А. Белый приводит мнение М.С. Соловьева о Мережковском: «радеющий хлыст, называющий пляс и, как знать, свальный грех свой огнем, от которого загорится вселенная»³.

Однако в ту пору, когда Белый был вхож и обласкан у Мережковских, влияние их было значительно и серьезно не только на него, но и на все поколение.

С легкой руки Мережковских понятия «молодость» и «революционность» стали тождеством. В художественной среде, которую называли «декадентской» или «символистской», обсуждались не цели той или иной деятельности, но пропагандировался самый культ «дела», прокладывался «новый путь» во что бы то ни стало и неведомо

куда – к Третьему Завету, в котором сольются Ветхий и Новый.

Фигура Михаила Бакунина – романтика революции не зря возникает во многих статьях Мережковского тех лет. Этот образ в его системе понятий становится символическим: это образ борца и вождя новой общинности, нового жизнотворчества. Молодой Бакунин и его семья стали героями пьесы «Романтики».

Идея творческого сообщества, или «студийности», была особенно близка в эти годы Мейерхольду: она подразумевала школу мастерства и человеческую близость, идейно-эстетическую программу и подвижнический образ жизни, всецело посвященной профессии. Для Мейерхольда понятия «дело» и «огонь творчества» были наполнены очень конкретным содержанием, так же как понятие «молодое содружество».

Именно этот мотив был главным в постановке «Зеленого кольца» в Александринском театре. Первую пьесу З. Гиппиус Мейерхольд поставил в 1915 г., заручившись поддержкой некоронованной царицы Александринки М.Г. Савиной, с которой работал в этом спектакле в первый и последний раз. Гиппиус вспоминала, что на репетициях режиссер добивался от молодых актеров чувства общности, и главной стала в спектакле сцена собрания молодежи.

В «Романтиках» драматург, придерживаясь биографической канвы и даже прибегая к цитатам (источниками стали издания, вышедшие в 1914–1915 годах: монография А.А. Корнилова «Молодые годы Михаила Бакунина. Из истории русского романтизма» и письма В.Г. Белинского), тем не менее, не

¹ Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция. М., О.Г.И., 1999. С. 58–61.

² Белый А. Начало века. М., 1990. С. 213.

³ Там же. С. 189.

Лермонтовский узел

создавал документальный жанр. Документальная основа стала лишь фоном, *couleur locale* драмы идей. В.И. Немирович-Данченко это сразу же понял: «От своих религиозно-философских споров он хочет продемонстрировать через театр свои временные взгляды»⁴. Поскольку эти взгляды были чужды основателю МХТ, он счел пьесу спекулятивной и ставить не стал.

Пьеса вызвала многочисленные претензии критики. Одних раздражала ее несвоевременность. Написанная и поставленная в годы мировой войны – премьера состоялась 21 октября 1916 года – она выпадала из патриотической конъюнктуры и казалась почти вызывающим анахронизмом среди досужих рассуждений о необходимости пьес «с глубоко национальным содержанием»⁵. Даже З. Гиппиус, отметившая в своем дневнике с удовлетворением, что на премьере «успех был определенный»⁶, писала, что все это «неважно», «ничтожно». А уж А. Кугель дал волю иронии: «И то сказать, молодежь сейчас на фронте: ей не до писания пьес. Пишут все лица непризывного возраста... И пишут и за себя, и за молодежь <...> и притом, где их мысли, их настоящие, волнуемые, терзающие мысли – неужели в эпохе 1838 года, как пытается нас уверить Д.С. Мережковский?»⁷

Почти все рецензенты писали о малокровности драматургии, о бледных тенях вместо живых лиц, реальных лиц русской истории. Да, ни полнокровности, ни реальности в пьесе не было. Но именно ее декларативный пафос, ее колорит 30-годов, даже ее схематизм был нужен в тот момент Мейерхольду. В пьесе Мережковского он нащупал узел мировоззренческих проблем, для него более актуальных,

чем прямые параллели с военной катастрофой. Это был «лермонтовский узел». Автор статьи «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», написанной в 1908–1909 годах, (Мейерхольд, уже несколько лет работавший над драмами Лермонтова, конечно, знал ее основные положения) Мережковский в своей новой пьесе дал драматический эскиз, действенную иллюстрацию многих положений этой статьи. Лермонтов, к которому обратились взоры эпохи, оказался ее предвестником, родоначальником «ницшеанского сознания».

Вслед за Вл. Соловьевым Мережковский видит сверхчеловеческое в действенном начале личности и творчества ночного светила русской поэзии, но в своей полемике с Соловьевым он утверждает высокую пользу, неизбежную спасительную, почти религиозную миссию лермонтовского бунта. Лермонтов противопоставлен у Мережковского Пушкину, да и вообще всей русской литературе – ее программной созерцательности: «Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература»⁸. Между тем, современная жизнь, ее трагическая перспектива заставила «обернуться в ту сторону, откуда установились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапятнано давний, почти детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам»⁹. «Как лунатики мы шли во сне и очнулись на краю бездны. Что же привело нас к ней? Созерцание без действия, молитва без подвига, великая литература без великой истории – это никакому народу не прощается – не простилось и

⁴ Письмо В.И. Немировича-Данченко К.С. Станиславскому // Фрейдкина А. Дни и годы В.И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 320.

⁵ В.С. (Владимир Соловьев). Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 9–10. С. 90.

⁶ Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Тбилиси. 1991. С. 266.

⁷ Ното Novus. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 44. С. 889.

⁸ Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 384.

⁹ Там же. С. 385.

нам. На этой страшной мертвой точке, на которой мы сейчас находимся, не пора ли вспомнить, что в русской литературе, русской действительности, кроме услышанного призыва: смирись, гордый человек, – есть и другой, неуслышанный: восстань, униженный человек, – кроме последнего смирения есть и последний бунт, кроме Пушкина есть и Лермонтов?»¹⁰

В «Романтиках» обозначены все позиции «лермонтовского комплекса» Мережковского. Здесь и молодежь, объединенная своим вождем, Михаилом Кубаниным в единую «общину», противостоящую родителям. «Будем же вместе, друзья мои, и пусть весь мир на нас восстанет – мы устоим!» – обращается Михаил к сестрам.

В первоначальном тексте пьесы, рабочий экземпляр которой хранится в Санкт-Петербургской театральной библиотеке, первая вымарка сделана красным карандашом цензора: вычеркнуто военное звание Михаила Кубанина – отставной артиллерийский прапорщик, и вместо 35 поставлен возраст героя – 25 лет. В одной из рецензий очень верно подмечено: «Мережковский не задавался целью воссоздавать исторического Бакунина во всей полноте. Он взял только его молодость. Она нужна была ему как своего рода символ вечно юного романтизма»¹¹. Самой младшей и самой «эмансипированной» героине пьесы Ксандре – 11 лет.

Главный сюжет семейной драмы Кубаниных – разрыв брачных уз сестры Вареньки, которую Михаил Кубанин призывает к полному высвобождению личности от пут пошлой семейственности, включая эротическую сторону брака: ведь «абсолютная» истина, т.е. свобода,

тяготится всяким бременем, даже бременем плоти. Здесь явная реминисценция с лермонтовским «метафизическим отвращением» к христианскому браку и лермонтовская же тайна «нездешнего брака». И хоть цензура купировала самые радикальные призывы Михаила: «Да здравствует бунт! Святой бунт, святое восстание на все, что угнетает человека. Долой все обманы, все призраки!»¹² – осталось бунтарство кубанинской (по Мережковскому – «лермонтовской») программы: «Долой грошовую мораль и жалкий здравый смысл, и долг, рабский долг без любви, преступный, бесчестный, унижающий! Долой все эти цепи проклятые!»

Однако пылкий мятежник Михаил в пьесе, и еще более в спектакле показан не только в романтическом ореоле ниспровергателя и бунтаря. «Нежная жалость» и «великодушье»¹³, которые увидела в отринутом муже Дьякове Л. Гуревич (правда, в пьесе, а не в спектакле, где эту роль исполнял бестемперamentный Лешков), а также упреки отца Кубанина в том, что сын живет на чужой счет, снижают романтику главного образа. В спектакле это снижение было почти на грани пародии. «Бакунин мятежник выступает в пьесе Мережковского достаточно жалким, осмеянным, а, в конце концов, и побитым существом»,¹⁴ – писал рецензент. «Перед Юрьевым стояла дилемма – Бакунин или Кубанин <...> Юрьев избрал второе: в его герое не угадывалось ни сильных чувств, ни яркого темперамента. Были лишь фразы, позы и бесконечное самолюбование»¹⁵.

В «Романтиках» Мейерхольд опробовал тот прием иронического утрирования, гротескно заостренного ракурса взгляда на уходящий

¹⁰ Там же. С. 414.

¹¹ Неизвестный автор. Отзыв на постановку пьесы Д. Мережковского «Романтики» // ИРЛИ. ОР. Ф. 163. Оп. 3. Л. 1–5. Цит. по: Андрущенко. Мережковский неизвестный. Харьков. 1997. С. 210

¹² Цит. по тексту ходового экземпляра пьесы Д. Мережковского «Романтики» // Санкт-Петербургская театральная библиотека. Репертуарная библиотека Императорской русской драматической труппы. ОР-РК-1.5.7.79. Инв. № 3809.

¹³ Гуревич Л. Александринский театр. «Романтики» Мережковского // Речь. 1916, 23 октября

¹⁴ Долгов Н. «Романтики» в Александринском театре // Аполлон. 1916. № 9–10. С. 94.

¹⁵ Н – Д-в. «Романтики»: Пьеса Д. С. Мережковского // Искусство. 1916. № 3. С. 17.

Лермонтовский узел

в небытие мир, который будет одним из важнейших элементов его итогового спектакля – лермонтовского «Маскарада». Пафосно-романтический стиль старинной жизни, старинный герой-волонтерист, старинное театральное амплуа героя-любownika менее всего стремились воссоздать реальность, историческую или современную. Это была лишь прощальная игра масок¹⁶.

Но если в «Маскараде» масочная, окостеневшая карнавальность уходящего мира оборачивалась трагедией, то в «Романтиках» она еще допускала легкий шарж, элегическую усмешку. Не случайно в спектакле самой колоритной была фигура пьяницы-улана – приживальщика Митеньки, по-своему пронизательно реагирующего на философские эскапады Кубанина. Эту роль играл блестящий характерный актер К. Яковлев. Некоторая схематичность действия, камерный его характер при символически глобальных истоках внутрисемейного конфликта дали режиссеру возможность свободного иронически отстраненного пунктира в создании сценической партитуры. И здесь Мейерхольду понадобилась та «оранжерейная», немного манерная на старинный лад стихия, «специалистом» по которой он мог считать Юрия Ракитина.

Ю.Л. Ракитин окончил драматический класс Петербургского Императорского театрального училища по классу В.Н. Давыдова. Профессионально-сценические интересы молодого актера формировались на перекрестке академической традиции и новаторских экспериментов крупнейших деятелей русского и мирового театра эпохи – Станиславского и Мейерхольда.

В 1905 г. молодого актера пригласил в Студию на Поварской ее основатель театра К.С. Станиславский. Студия затевалась как выход из тупика наработанных приемов, превратившихся к тому времени в штамп, и должна была открыть новый театральный стиль, подготовить новое поколение актеров МХТ. Возглавить эту театральную лабораторию Станиславский позвал бунтаря В.Э. Мейерхольда.

Именно здесь, в совместной работе с Мейерхольдом над пьесой «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка для Ракитина открылись огромные творческие горизонты профессии, здесь он обрел вождя новой эстетической веры в лице «театрального Савонаролы» – Мейерхольда.

Энтузиазм молодого актера, его хорошая профессиональная выучка импонировали Мейерхольду. В возобновленном Товариществе новой драмы, которое открылось в Тифлисе с февраля 1906 г., Ракитину нашлось место. Он стал одним из страстных адептов нового театрального метода Мейерхольда. После отъезда Мейерхольда в Петербург, что Ракитин считал своей личной потерей, он поступил в Московский Художественный театр.

В МХТ Ракитин оказался в ту пору, когда кризис внутренней и внешней жизни театра превратился в хронику его существования. Все острее становился конфликт между основателями, по-разному понимавшими пути театра. Немирович-Данченко защищал необходимость репертуарного театра, Станиславский настаивал на необходимости лабораторной работы, без которой театр грозит превратиться в рутинную труппу. Он начал создавать свою «систему» и опробовал ее в работе с актерами.

¹⁶ См.: Тучинская А.Я. Юрьев-Арбенин – первая маска мейерхольдовского «Маскарада» // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000. С. 197–205.

Pro memoria

Самым существенным опытом Ракитина этого периода было участие в репетициях «Месяца в деревне», присутствовать на которых ему вменялось в обязанность как ассистенту по литературной обработке сценического текста пьесы И.С. Тургенева. Тетрадь с записями, сделанными во время работы над спектаклем, Ракитин озаглавил «Под стеклами оранже-рей» и подарил Станиславскому¹⁷. «Оранжевая», хрупкая красота старинного дворянского уклада и человеческих отношений, ставшая предметом ностальгической ретроспекции в огрубевшей разладившейся современной жизни, – тема этого спектакля.

С начала сезона 1911–1912 г. Ракитин принят в труппу Александринского театра по протекции Мейерхольда, внявшего мольбам актера о сотрудничестве. Ракитин видел в Мейерхольде «человека высот», до которого ему хотелось дотянуться. Но Мейерхольд не собирался привлекать его к репетициям «Маскарада», о чем Ракитин мечтал и даже объявил об этом прессе. Однако до совместной работы было далеко. Только к репетициям «Романтиков» Мейерхольд привлек Ракитина как сорежиссера и, главное, как свидетеля и участника репетиций тургеневского спектакля МХТ. Рукою Ракитина обозначены в ходовом экземпляре пьесы выходы актеров, перечень бутафории, время начала и окончания актов, необходимые звуковые эффекты, как, например, серия тревожных звонков в последнем акте, когда готовится отъезд Михаила и Вареньки.

Рукою Мейерхольда в этом экземпляре помечены мизансцены, переходы действующих лиц

и лаконичные указания актерам о направлении движения. В этой партитуре прослеживается стремление к симметрическим мизансценам, к некоторой картинности планировок. Так монологи и диалоги любовного содержания Мейерхольд строит «у лавра» – растительно-виньеточного обрамления поз, как это было в Студии на Поварской в спектакле «Шлюк и Яу», в пору общей для Мейерхольда и Ракитина театральной молодости. Оттуда же – пение под аккомпанемент арфы, нетипичного инструмента для русской усадьбы хоть бы и 30-х благословенных годов XIX века, но совершенно уместного в стилизованной сказке галантной эпохи.

В «Романтиках» Мейерхольд набросал последний элегический «лермонтовский» эскиз, предвосхищающий мощную трагическую симфонию «Маскарада». Первым таким эскизом были «Два брата», перенесенные в том же 1916 г. на сцену Александринского театра. Декорации А. Головина к «Романтикам» были вариантом оформления, сделанного к первой лермонтовской постановке. Особенно напоминало о ней ярко-голубое лунное освещение, льющееся сквозь стеклянную балконную дверь помещицкого дома Кубаниных. Да и предметы, подобранные из реквизита к спектаклям «Два брата», «Горе от ума» и других постановок театра были вариациями на ту же старо-дворянскую тему. Главные же актеры «Романтиков» Н. Коваленская–Верочка и Ю. Юрьев–Кубанин, игравшие и в пьесе «Два брата», скоро войдут в актерский ансамбль «Маскарада» – в прощальный круг масок старой жизни, старой культуры.

¹⁷ См.: Ваганова Н. Юрий Ракитин – трагический весельчак // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., ГИТИС. 1996.