

«Чудо святого Антония» в театре на Офицерской (1906): трагическое и комическое в формировании методологии Мейерхольда

«Чудо святого Антония» Мейерхольда¹ – спектакль, заслуженно пребывающий в тени других спектаклей этого, краеугольного для Мейерхольда, периода. Дата премьеры «Чуда...» на Офицерской хорошо знакома всем, кто взволнован русским театром начала XX в., – это 30 декабря 1906 г. День, накануне которого Александр Блок писал в записной книжке: «...На ночь в постели опять уютно буду читать Андерсена. А завтра освищут ли “Балаганчик”?»²

И вот два спектакля идут подряд: «Антоний» и «Балаганчик». Возможно, рискованный эксперимент, каким спектакль казался даже самому драматургу, постарались прикрыть пьесой уже признанного в России (хоть и не признанного Блоком!) «солидного» Метерлинка. Расставляя иронические акценты между спектаклями, едкий Кугель писал, что «к пьесе Метерлинка был пристегнут “Балаганчик” г. Блока – очень странное, немножко рассчитанное на дикость произведение»³. Не менее критично настроенный Влад. Азов (Владимир Ашкинази) прошелся по всем названиям сразу: «После “Бадламчика” г. Блока нам показали “Чудо святого Антония” Метерлинка, превратившееся волею русской цензуры в “Чудо странника Антония”»⁴.

История расставила акценты иначе. «Немножко рассчитанный на дикость» «Бадламчик» стал легендой русского театра. На его фоне не только «Чудо святого Антония», но и многие более значимые спектакли отступают в тень. И тем не менее здесь возникает интересный сюжет. Почему именно «Чудо...» оказалось в паре с этим судьбоносным спектаклем? Тут есть простые, верные ответы: пьеса короткая, удобна как часть сборного вечера; пьеса жанровая, расслабляет зрителя, раздраженного «Балаганчиком»; пьеса, в конце концов, веселая, смешная. Комическая. И вот тут уже появляются более сложные обертоны.

В «Балаганчике» трагическое и комическое неотделимы друг от друга. Бесконечный перевертыш, неразличимость подлинного и ненастоящего обращают к отправной точке слияния трагического и комического в мировой эстетике – к трагической иронии немецкого романтизма. Выдающийся исследователь творчества Блока Д.Е. Максимов предостерегал от чрезмерных параллелей. «Ирония у Блока, – писал он, – если подходить к ней, имея в виду его творчество в целом, не превращается в универсальный, трансцендентальный принцип, как у немецких романтиков, и выполняет скорее лишь ограниченную служебную функцию. В этом смысле она едва ли не соответствовала у него формуле Серена Киркегора: “Ирония, как отрицательное, есть... не истина, а путь”»⁵. Пояснить эту сложную мысль помогает современница Максимова, выдающийся историк философии П.П. Гайденко, в книге о Киркегоре: «Для романтика его ирония... не выступает как трагедия его личности..., она проявляется как эстетическая игровая установка... Позицию Киркегора... можно было бы сформулировать как требование принять всерьез ироническую точку зрения»⁶.



В. Коленда. Эскиз декорации к первому акту «Чуда странника Антония». 1906

Действительно, красота игры, которая занимала немецкий романтизм, видится Блоку только в трагическом разрезе – это бездна перевертыша, в котором человек никогда не может ни на что опереться. Однако, что и подчеркивал Максимов, душа человека у Блока свободна от иронии. Это почти буквально передано в финальной сцене «Балаганчика», где Пьеро, будучи куклой и одновременно самым живым персонажем пьесы, стоит один на абсолютно пустой сцене. Это в полной мере выразил Мейерхольд как режиссер и исполнитель роли Пьеро. Участвовавшая в спектакле В.П. Веригина вспоминала: «Коломбина и Автор исчезали, и маски разбегались. На сцене никого. Упавший Пьеро приподнимался и тихо грустил все о той же картонной подружке. Занавес опускался за ним, и он оказывался лицом к лицу с публикой. Теперь он смотрел на нее в упор, совершенно просто, нисколько не смущаясь. Казалось, что он смотрит каждому зрителю в глаза. <...> Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Говорили, что этот момент был самым сильным у Мейерхольда»⁷.

Но при двойственности романтической иронии, одновременно радостной и трагической, в ней был задан трагический потенциал, далее развиваемый течениями конца XIX – начала XX в. В русле трагической иронии, безусловно, существует и кукольность персонажей Блока,

которая тоже содержит трагический перевертыш, – как в случае с Пьеро, который был и куклой, и лирическим героем (а в исполнении Мейерхольда «за пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон»⁸).

О связях пьесы и спектакля с немецким романтизмом пишет современный исследователь В.А. Финогенов в статье «В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвига Тика»: «В сказках Тика и зрители, и персонажи, и персонал театра – актеры кукольного театра, которые, даже перемещаясь из пространства сцены в зрительный зал и обратно, бунтуя и подчиняясь, всегда сохраняют в целости веревочку, за которую их дергает осязаемый или неосязаемый кукловод. Наиболее ярко эти мотивы выражены в “Принце Цербино”, где главный герой пытается отмотать действие пьесы в начало, тем самым отменив собственное существование <...>. Мейерхольд впоследствии воплотит идеи марионеточности в постановке “Балаганчика” Блока – пьесы, по многим параметрам напоминающей сказки Тика. “Театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного”⁹. Характерно, что исследователь приводит слова Мейерхольда из комментария к списку режиссерских работ, однако относящиеся не к «Балаганчику», а к «Чуду святого Антония»¹⁰. При цитировании это следовало бы проговорить, но интуитивно Финогенов прав: здесь ощущаются параллели.

Мейерхольд ставил в один вечер две пьесы, в которых ирония делала комическое трагическим. В обоих спектаклях Мейерхольда романтическая ирония сопряжена с романтическим мотивом кукол. Однако очень по-разному. Живые куклы «Балаганчика» – и мертвые автоматы «Чуда святого Антония»: то и другое – ракурсы, заданные романтизмом. Сам Мейерхольд эти связи прослеживает: «Когда... Метерлинк пишет “Жизнь пчел” и “Чудо св. Антония”, особенно отчетливо проступает его мирозерцание, так совпадающее с мирозерцанием другого романтика, который имел столь же сильное тяготение к марионеткам, – Э.Т.А. Гофмана. <...> Для того чтобы сгустить ироническое свое отношение к действительности, Метерлинку, как и Гофману, нужен театр марионеток...»¹¹ Для Мейерхольда эта ирония – мрачная и безысходная. «Марионетки, которых показал театр в постановке “Чудо св. Антония”, не должны были быть смешными, сколько страшными и даже кошмарными»¹².

Установка на марионеток была понятна актерам и считывалась критикой. Как вспоминала участвовавшая в «Балаганчике» Веригина, в «Чуде...» «наследников Ортанс – Гюстава, Ашилля – и доктора (Феона, Любош, Бравич) Мейерхольд связал условными мизансценами, неожиданными поворотами, придав их движениям марионеточность»¹³. Критик Воротников был недоволен: «Деревянны и невыразительны буржуа. Больше жизни в кюре и в докторе. Движения служанки Виржини часто напоминают механическую куклу плохого изделия. Бесцельно карикатурна походка гарсона Жозефа, почему-то превращенного в поваренка. <...> Разгневанные наследники Ашиль и Гюстав говорят сердитые слова, как будто волнуются, но остаются приклеенными к своим местам на сцене, как куколки на музыкальной табакерке. Яркое выраженное желание превратить живых актеров в куклы, неудержимое влечение представить театр марионеток. Зачем это в горькой и жизненной сатире Метерлинка?»¹⁴

Ответ на подобную критику давал Ярцев, остро почувствовавший (как и всегда) установку Мейерхольда: «Чтобы сказать, что пьесу нужно было играть просто и серьезно, а не грубо-смешно, как была она сыграна, не нужно быть особо тонким критиком: этот прием в данном случае был бы проще для театра, и театр не мог не знать о нем. Но театр мог хотеть другого..., не хотеть так называемой “высокой комедии”..., а хотеть впечатлений трагических – и он дал для них формы, в искусстве актера перешедшие в водевиль. Марионетки, куклы, которых показал театр, могли быть не столько смешными, сколько страшными – и только страшными в конце концов, кошмарными в последнем впечатлении»¹⁵. Однако Ярцев указывал и на проблему постановки: неготовность актеров к исполнению казалось бы привычной, жанровой драматургии в гротесковых тонах. «Но было недостаточно взять внешнее – то, что единственно может дать театр и что можно взять, – и на сцене из “Чуда святого Антония” получился водевиль»¹⁶. О том, что марионеточное решение не удалось воплотить в целостности, пишет и Веригина: «Внешняя форма не вязалась с тоном актеров, которые не смогли проникнуть-ся духом постановки. Местами чувствовалась фальшь»¹⁷.

Интересно, что с «Балаганчиком» такого не было: многим он решительно не понравился, но не понравился весь, как явление, – а вот претензий к качеству реализации режиссерских идей актерами, кажется, особо не предъявляли. И дело, думается, не только в том, что «Балаганчику» было уделено, вероятно, пропорционально больше режиссерского

и репетиционного внимания, но и в том, что общий экспериментальный характер пьесы и ее поэтический строй направляли актеров к новым поискам, – в то время как в «Чуде...» так легко было нет-нет да и вернуться в простой и понятный жанр. «Пластичность, предметность свойственны этой пьесе Метерлинка в ее целостности – ей свойственен “жанр”, – считает крупнейший исследователь творчества Метерлинка И.Д. Шкунаева. – Материю ее образности составляет быт, “жанровая” реальность»¹⁸.

Жанр и жанризм (а именно в этом значении говорит о жанре Шкунаева) – понятия синонимичные, впрочем и разные. И о жанровом определении «Чуда...» тоже кое-что стоит сказать. Сам Метерлинк обозначает свою пьесу как фарс. Его русские переводчики, супруги-символисты Н.М. Минский и Л.Н. Вилькина, называют ее «сатирической легендой»¹⁹. Устремленные к символистским далям, они, как кажется, хотели напомнить, что в основе «Чуда...» лежит менее приземленный, чем фарс, жанр – миракль. А понимая, что он хорошенько разбавлен критикой мещанства, добавили «сатирический».

Напоминание о миракле полезно и нам. Это позволяет прочертить линию к еще одному важному мейерхольдовско-метерлинковскому спектаклю, случившемуся незадолго до того, – к «Сестре Беатрисе», в основе которой тоже миракль. Метерлинк не случайно создает в 1900-е гг. два миракля и одну сказку («Синяя птица»). Мотив чуда и чудесные жанры (миракль и сказка) становятся для Метерлинка ключами к выходу из безысходного пессимизма его раннего периода. «После маленьких драм... мне показалось более честным и разумным устранить смерть от первенствующего места, – писал Метерлинк в предисловии к своим ранним пьесам. – Уже в последней драме, ...в “Аглавене и Селизетте”, мне хотелось, чтобы она (смерть. – О.М.) уступила часть своего могущества любви, разуму или счастью, но она не покорилась, и я жду, как и большинство поэтов моего времени, чтобы пробудилась новая сила»²⁰.

«Но она не покорилась» кажется признанием собственной неудачи в этой пьесе. Понимая, что простое, как в «Аглавене», разрешение конфликта не побеждает трагизма бытия, Метерлинк обращается к жанрам, в которых чудо легализовано самой жанровой природой. Вынесем за скобки разговор о «Синей птице» – о ней написано многое, и многое еще можно написать. Что же касается «Сестры Беатрисы» и «Чуда святого Антония», здесь можно увидеть, как по-разному Метерлинк обнаруживает границы жанра. В «Беатрисе» классический сюжет

миракля выходит к экстазу, приближающему миракль к мистерии. Для Мейерхольда это было очень кстати: пьеса позволяла соединить поиск живописного условного жеста и слова, начатый в «Смерти Тентажиля» и продолженный в «Гедде Габлер», с экстатическими настроениями модерна и романтическими настроениями актеров, которых традиции звонкого сценического романтизма прельщали гораздо больше, чем мотивы тихой романтической иронии. Выдающийся мейерхольдовед Г.В. Титова обращает внимание на сетования Мейерхольда: «Случайная беседа о метерлинковской форме выяснила для меня, что актеры не любят Метерлинка таким, каким его надо любить. В “Пелеасе” для них ценен романтизм, и только. Но романтик ли Метерлинк в их смысле?»²¹ Прочитав примечания к «Антонию», мы хорошо поняли, что такое романтик-Метерлинк в мейерхольдовском смысле! «Конечно, – комментирует Титова, – и в “Сестре Беатрисе” Метерлинк не был романтиком “в их смысле”. И все-таки эта пьеса давала опору индивидуальному (Комиссаржевская) и коллективному (сестры-монахини) экстатическому взрыву»²².

Как для Метерлинка чудо давало жанровое право на беспочвенный в общем-то оптимизм, так для Мейерхольда мистерия давала жанровое право на чрезмерную красоту и живописность. Экспрессивная красота неподвижных мизансцен в «Гедде Габлер» раздражала зрителя (того же Блока²³), а в «Беатрисе» восхищала (того же Блока!²⁴). Так «Беатриса» довершала этап плоскостного неподвижного театра в творчестве Мейерхольда. А «Балаганчик» – открывал для Мейерхольда подвижность и объем. Но открывал его и другой миракль Метерлинка, «Чудо святого Антония», тяготевший в совершенно другую сторону, чем «Беатриса», – к фарсу, сатире и водевилю.

«По общему признанию, – писал Ярцев – “Чудо Антония” было сыграно грубо»²⁵. Кугель решительно возмущался грубостью как пьесы, так и спектакля. «Итак, наши модники, создавая театр абстракции, неподвижности, барельефов, фантастически бледных теней и взяв за надежнейшего руководителя Метерлинка, наткнулись на неожиданный сюрприз: Метерлинк уже не тот. Последняя мода оказалась залежалым товаром... И что же мы увидели? Декорация с глубиной, актеры с бородами, повязанные салфетками, ковыряющие в зубах зубочистками (mon Dieu! какой натурализм!), прислуга с подоткнутым подолом и ведром воды... Никакими барельефами актеры не стояли, говорили обыкновенными голосами и играли обыкновенными реальными приемами...

Где же “стилизация”-то? “смерть быту”? театр будущего? Выметены вместе с сором служанкою Виржини?»²⁶ Насчет «никакими барельефами не стояли» Кугель несколько преувеличил: симметрия в расстановке сохранялась, о чем свидетельствует, например, Воротников: «Строгая ранжировка в ряд и симметричность в размещении всех на сцене; ради симметрии полицейский становится по другую сторону тела умершей, напротив и поодаль от допрашиваемого им святого»²⁷.

Однако очевидно, что именно соединение симметричной мизансцены (достижение неподвижного периода) с натурализмом и было главной новизной и принципиальным завоеванием именно этого спектакля, важным для достройки всего творческого метода. В тот момент, когда в театр Мейерхольда пришло движение и объем, окончательно и был сформирован мейерхольдовский метод, построенный на гротеске, на соединении несоединимого, на игре подлинного и театрального, движения и неподвижности, красоты и уродства, высокого и низового. И это низовое было единственным, чего не добавил к достижениям неподвижного периода Блок. В «Балаганчике» есть комическая фигура Автора, которая дает обывательство, однако нет грубой материи повседневной жизни. Эта грубость, родственная фарсу как исконно театральному жанру, а также и сатира, тоже близкая театру как искусству, всегда сопряженному с современностью и творимому здесь и сейчас, была необходима Мейерхольду для завершения формирования метода. Без этого трудно себе представить спектакли 1920-х годов – без фарса «Ревизора» с его «скотинством в изящном облике брюлловской натуры», без сатиры – мейерхольдовские политобозрения. И то, и другое можно возвести к маленькому «Чуду святого Антония».

Нужно подчеркнуть, что грубость у Мейерхольда тоже метафизична, она всегда работала на трагическое. «Нас интересует какой-то ужас и комнат, и мебели, или, если мы ставим фарс, интересует та какая-то ирония этой мебели, то есть символ быта, а не сам быт», – писал он, резюмируя этап 1900-х, в набросках к «Истории и технике театра»²⁸. Да и у Метерлинка грубость фарса была не вполне оторвана от его трагических и мистических поисков предшествующего десятилетия. И.Д. Шкунаева распространяет на эту пьесу метерлинковский мотив слепоты. «Групповая слепота этих людей, свойственная именно этому типу сознания, более слепому, чем остальные... Образы слепорожденных – абстракция тех же свойств мещанина второй половины XIX века, которые Флобер воплотил (кстати, незадолго до Метерлинка) в фигурах двух скромных

парижских рантье – Бувара и Пекюше. Отсюда, от образа Дяди и слепорожденных, идут нити к написанной в совсем другой манере “сатирической легенде” Метерлинка “Чудо святого Антония”»²⁹. При том, что слепые ранней драматургии Метерлинка – это люди, поставленные в свое положение роковым мироустройством. Тем не менее есть основание для развития мотива слепых в «Антонии» – тех, кто не хочет видеть и рад не видеть, быть ведомым. Это одновременно и сатирический мотив, и резонанс с живыми автоматами романтизма.

Есть и еще один значимый вклад «Чуда...» в развитие метода Мейерхольда. В методологическом смысле мотив кукол и автоматов определяет развитие ритмической партитуры спектакля. Смена подвижности и застывания – ритм, который становится одним из основополагающих параметров мейерхольдовской режиссуры. Ритм «Балаганчика» не остался незамеченным критиками и историками. Но в «Чуде...» добавляется еще один параметр – темп. Он также связан с жанровыми предпосылками этой пьесы: помимо обозначенных миракля, фарса и сатирической комедии, следует сказать и о родстве с водевилем.

«Играли Метерлинка, – рецензировал спектакль Корней Чуковский, – словно бы это Иван Щеглов (И.Л. Леонтьев-Щеглов, известный своими водевилями. – О.М.). Подчеркивали остроты, передерживали паузы, ускоряли темп игры до водевильного»³⁰. Влад. Азов давал еще одну ассоциацию: «сцена с полицейскими... гг. Жабровским и Лебединским, вообразившими себя en plein “Невский фарс” (театр комических миниатюр под руководством Валентины Лин. – О.М.)»³¹. Водевильным было и само количество персонажей второго плана: «прислуга, глупо прислуживающая, когда она моет пол, или кюре» (Андрей Белый)³², «г. Бравич в роли позитивиста-доктора» (Влад. Азов)³³, «карикатурная походка гарсона Жозефа, почему-то превращенного в поваренка» (А.П. Воротников)³⁴.

«Получилась какая-то обыденная пьеса с водевильными фигурами лакеев, горничной, гувернантки, с бессмысленным образом студента Пети, произнесшего слова “здравствуй, новая жизнь” почему-то с оттенком водевильного комизма, вызвавшего смех в публике»³⁵. Это херсонский «Вишневы сад», который по описанию провинциального критика Я.Е. Болотина вполне можно перепутать с впечатлениями его столичных коллег от «Чуда святого Антония». «Мейерхольд перенаселяет спектакль прислужой, – анализирует Н.Э. Звенигородская режиссерскую партитуру “Вишневого сада”. – Садовник, дворник, извозчик, кухарка,

повар. Отдельно расписывает, “как одета прислуга”. А одета она, особенно мужчины, ярко, колоритно – в аксессуарах с множеством бытовых деталей, а в красках, пожалуй, слегка утрированно»³⁶. В пьесе Метерлинка само многообразие простых типажей привлекало Мейерхольда – эту простоту и типажность он еще подчеркнул, а темп и так короткой пьесы настоятельно усилил. В «Вишневом саде» множественность гостей на балу Раневской удваивала динамику танца. «В рабочем экземпляре пьесы Гурьев отметил, что в третьем акте танцуют кадрили и для нее помимо актеров нужны восемь сотрудников и сотрудниц». Опровергая точку зрения, сложившуюся в отечественном театроведении, составители «Наследия» утверждают: «Толкование “Вишневого сада”, изложенное Мейерхольдом весной 1904 г. в письме Чехову и в незавершенной статье о пьесе и затем развитое в более поздней статье “К истории и технике театра”, несомненно сложилось в стремительно протекавшей работе над херсонским спектаклем»³⁷. И отмечают, что в рецензии Болотина «замечания о “водевильности” могли иметь в виду те особенности режиссерского решения, которыми Мейерхольд стремился передать “беспечность” персонажей, – о ней он писал Чехову»³⁸. К этому хочется добавить, что Мейерхольд писал Чехову не только «что» передать, но и «как»: «В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется»³⁹. Темп для Мейерхольда напрямую связан с трагическим потенциалом комического; чем выше темп, тем страшнее контраст. «Веселье, в котором слышны звуки смерти»⁴⁰. И становится ясным его повторное обращение к водевилю в решении «Чуда святого Антония». Если в комической природе гротеска – вечная несоразмерность, бесконечный перевертыш высокого и низкого, то в музыкальной природе водевиля – чистая подвижность, стремительность, неостановимость перемен. Развивая метод гротеска, Мейерхольд делает темп одним из самых страшных инструментов. А. Левинсон писал, что в «Шарфе Коломбины» «действие развивается с сомнамбулической стремительностью»⁴¹. Легкостью и бегом запоминался Юрьев в роли Дон Жуана – только в стремительности могла осуществиться мейерхольдовская мысль о том, что «Дон Жуан для Мольера – лишь носитель масок»⁴², непохожих и сменяющих друг друга. Темп действия был для Мейерхольда не только двигателем романтического гротеска, но и фактором романтической страсти – в 1911 г., на фоне первых бесед с атерами о «Маскараде» за шесть лет до премьеры,

Мейерхольд писал: «В насыщенной демонизмом сфере своих драм Лермонтов в быстро мчащихся одна за другой сценах развертывает трагедию людей, бьющихся в мщении за поруганную честь, мятущихся в безумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства»⁴³.

Но самые впечатляющие слова о роли темпа в драматическом действии Мейерхольд скажет в 1915 г., в связи с сюжетом «Дон Жуана», только не мольеровского, а пушкинского. Полемизируя с «реальным» подходом к «Маленьким трагедиям» в МХТ, напишет о «Каменном госте»: «Разве не “волшебством” (что тут реального?) звучит та вызывающая и “смех” и “ужас” сцена, когда в комнату Лауры входит Дон Жуан. Войдя, Жуан мчит сцену от поцелуя к убийству Дон Карлоса с такою стремительностью, что для того, чтобы вполне насладиться технического ловкостью поэта в этом появлении, кто не захочет много раз перечесть эту короткую сцену? Но какой посмеет режиссер хоть на секунду замедлить эту сцену при постановке для того, чтобы продлить наслаждение зрителя, лишенного возможности перелистнуть страницу назад. И дальше та же стремительность: только что промелькнула ремарка “Дон Жуан осматривает тело”, и вы сию же секунду видите Жуана снова целующим Лауру. Надо быть музыкантом, чтобы понять всю силу значения той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его “Каменном госте”»⁴⁴.

Таким образом, «Балаганчик» и «Чудо святого Антония» неслучайно шли в один вечер. Расставаясь с неподвижным плоскостным театром, Мейерхольд брал у Блока ритм, а у Метерлинка – темп; у Блока – театральность, а у Метерлинка – связь с реальностью. И неподвижный театр обрастал театральной и жизненной плотью, обретал движение и объем. Когда Ярцев писал, что «театр мог хотеть другого.., не хотеть так называемой “высокой комедии”.., а хотеть впечатлений трагических – и он дал для них формы, в искусстве актера перешедшие в водевиль»⁴⁵, – он чувствовал, что высокая комедия и высокая трагедия в XX в. идут друг другу навстречу, обретая формы трагикомедии.

Завершив разговор о методе, хочется еще несколько слов добавить о трагическом содержании этой маленькой пьесы. «Как мог Метерлинк дойти до своей трагикомедии..? – удивлялся проницательный Кугель. – А.А. Измайлов заметил в своей рецензии, что это, в сущности, сюжет “Великого Инквизитора” Достоевского. Замечание тонкое и остроумное. Но есть одно коренное различие в колорите. “Великий Инквизитор” – трагедия. Когда читаешь эту удивительную главу “Братьев Карамазовых”,

то находишься во власти трагического ужаса. Когда же читаешь “Чудо св. Антония” Метерлинка, то испытываешь раздвоение духа. <...> У Метерлинка обесцвечивается и обесценивается чудо. <...> В том приеме, который употребил Метерлинк, закончив свою пьесу отправлением св. Антония в участок, я не вижу прежнего Метерлинка, благоговейно проповедовавшего чудо – хотя бы в “Сестре Беатрисе”»⁴⁶. Кугель показывает разницу между неироническим мираклем «Беатрисы» и мираклем «Антония», в котором, по сути, высмеивается миракль как жанр и как содержание. Понимая трагедию в высоком смысле, как очищение страстей, Кугель справедливо отмечает, что «Чудо...» не трагедия. Его сущность более трагическая, чем трагедийная. И достигается это приемом комическим – той самой трагической иронией, «понятой всерьез», о которой мы говорили применительно к Блоку и Киркегору. Ужас иронии, которая поедает чудо, – страшное содержание этой пьесы.

За два года до спектакля, рецензируя только что написанную пьесу, об этом высказался теоретик трагедии Вячеслав Иванов. «То отчаяние, о котором мы говорим, одно звучит слишком ярко, чтобы остаться в согласии с верой, ведущей надежду, – писал он. – Напрасно совершилось воскрешение: умершая должна умереть снова, потому что внутренне мертва. Поэт кричит, что нет воскресения мертвым душам»⁴⁷. Помимо сюжетного сходства с поэмой Ивана Карамазова, Иванов дал ассоциацию и более богатую: «шутливое по форме повторение глубокой темы “Идиота”»⁴⁸. Такое сравнение расширяет трагический потенциал комического в «Чуде...». Во-первых – «комичность» святого в суетном мире. И во-вторых – бытийную жуть комических положений: «Пред зрителем – материализация сверхмирного луча, упавшего в мертвую пошлость бездушной мещанской повседневности, воспринятую автором с гоголевским ужасом»⁴⁹. Гоголевские тона пьесы, в восприятии Иванова, пересиливали тона Достоевские, делали пьесу трагической. В докладе «Достоевский и роман-трагедия» в 1914-м, десять лет спустя, Иванов сопоставит авторов и их персонажей: «Мне представляются Достоевский и Гоголь полярно противоположными: у одного лики без души, у другого – лики душ; у гоголевских героев души мертвы или какие-то атомы космических энергий, волшебные флюиды, – а у героев Достоевского души живые и живучие, иногда все же умирающие, но чаще воскресающие или уже воскресшие»⁵⁰. Души героев «Чуда святого Антония» – как умершей старухи, так и ее пока живых родственников, – по Иванову, не подлежат воскрешению. Собственно, в маленькой рецензии

на «Чудо святого Антония» уже заданы образы Достоевского и Гоголя такими, как будут развернуты через десять лет. Пользуясь этим более поздним докладом Иванова, мы могли бы обозначить расстановку сил в «Чуде святого Антония»: Антоний – от Достоевского, «лик души», а все остальные – от Гоголя, «лики без души». Исключением кажется непосредственная и простая фигура служанки.

Подводя итог своего восторженного прочтения «Чуда...», Иванов уверял: «Смелость замысла такова, что создает из пьесы как бы новый литературный род. За аналогиями к такому религиозному юмору приходится восходить, быть может, до античной “драмы сатиров” или до некоторых мотивов Аристофана»⁵¹. Иванов, очевидно, преувеличил значение столь понравившейся ему пьесы. Много лет спустя, в 1925 г., в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» он о Метерлинке не вспомнит. Однако снова увидит в комическом потенциал трагической безысходности. Идеи об очистительном смехе из авторских приложений к «Ревизору» он называет «выдумкою мнительного Гоголя, в оправдание собственного двусмысленного дара “комической силы” (*vis comica*)»⁵². В немецкое издание статьи в 1932 г. Иванов добавил кое-что из черновиков. По поводу реального значения смеха у Гоголя: «Может эстетическая по существу эмоция Смеха быть непосредственным выражением морального пафоса? Не смеемся ли мы над Чертом лишь как над мифическим образом, и лишь в той мере, в какой этот образ не разоблачает, а напротив, скрывает от нас его подлинную природу..?»⁵³ Связывая комическое и прекрасное, Иванов обнаруживал и за прекрасным хаос. В трагедии красота обещает преображение – в комедии красота всегда готова обернуться чертовщиной. И в этом трагическая сущность комедии, в противовес просветленной сущности трагедии.

Это трагическое мироощущение, в общем-то, противоположно той теории трагедии, которую Иванов выстраивал с 1904 г., когда были написаны первые статьи его теории – «Новые маски» и «Вагнер и дионисово действо» – и когда была написана статья о «Чуде святого Антония». Трагические смыслы и в начале, и в конце жизни открывала Иванову комедия своей обостренной связью с реальностью, своей злободневностью и даже грубостью. Обращаясь к трагедии как таковой, он трагическое терял.

Мы не знаем, читал ли Мейерхольд, готовя спектакль по «Чуду...», рецензию Иванова на эту пьесу. Статью о «Ревизоре», готовя «Ревизора», не мог не читать – она была написана по просьбе Мейерхольда

и опубликована им в сборнике «Театральный октябрь». Но очевидно, что грубоватый комизм метерлинковской комедии, так впечатливший Иванова своим трагическим потенциалом, стал неотъемлемой частью метода Мейерхольда и одним из способов выражения его собственного трагического мировоззрения, в высочайшей мере отраженного в «Ревизоре». Первое явление этого комизма мы видим в постановке малоизученного «Чуда святого Антония», потонувшего в лучах судьбоносного «Балаганчика».

- ¹ В афише театра на Офицерской спектакль значился как «Чудо странника Антония» [1, с. 89]. Незадолго до того Мейерхольд уже поставил аналогичный спектакль по той же пьесе в Полтаве, и там он шел под названием «Сумасшедший» [1, с. 424]. Сам Мейерхольд в примечаниях к списку режиссерских работ называет спектакль «Чудо святого Антония» [2, с. 249]. С таким названием спектакль существует и в исследовательской литературе [3, с. 223–322], [4, с. 70–113]. В этой статье мы также используем это название, дословно соответствующее французскому оригиналу и бытовавшее, очевидно, вопреки цензуре в разговорах и обсуждениях с самого начала.
- ² Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом). Том 13. Записные книжки (1901–1914). М.: Наука, 2022. С. 213.
- ³ Цит по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. М.: АРТ, 1997. С. 90.
- ⁴ Там же. С. 90. Интересным вопросом остается порядок спектаклей в вечере. Влад. Азов уверенно фиксирует, что первым шел «Балаганчик»; так же можно трактовать и замечание Кугеля о «пристегнутом» к «Антонию» «Балаганчике». Но общее ощущение от премьеры, хорошо знакомое нам по многочисленным впечатлениям зрителей, – что «Балаганчик» был спорной, даже скандальной точкой вечера. Это подтверждает и дневник репетиций театра на Офицерской, одна из страниц которого хранится в Музее-квартире А.А. Блока. Здесь на листе, посвященном «генеральной второй», рукой Мейерхольда обозначено: «Художник Сапунов не приготовил вовремя декораций, благодаря чему антракт между “Антонием” и “Балаганчиком” длился 1,5 часа». Вероятно, театр пробовал разные последовательности спектаклей.

- ⁵ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. С. 59.
- ⁶ Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. М.: Искусство, 1970. С. 64.
- ⁷ Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 105.
- ⁸ Там же. С. 102.
- ⁹ Финогенов В.А. В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвиг Тика // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2023. №2. С. 16.
- ¹⁰ См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. – Ч. 1. (1891–1917). С. 249.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Веригина В.П. Воспоминания. С. 106.
- ¹⁴ Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 134–135.
- ¹⁵ Там же. С. 145.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Веригина В.П. Воспоминания. С. 106.
- ¹⁸ Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973. С. 138.
- ¹⁹ См.: Метерлинка М. Чудо святого Антония // Эмиль Верхарн. Стихотворения. Зори. Морис Метерлинка. Пьесы. М.: Худож. лит., 1982. С. 465.
- ²⁰ Метерлинка М. Предисловие // Метерлинка М. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.: Типо–лит. «Русского Т-ва печатного издательского дела», 1903. Т. 1. С. 20.
- ²¹ Цит. по: Титова Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб.: СПбГАТИ, 2006. С. 97.
- ²² Там же. С. 97.
- ²³ См.: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 82.
- ²⁴ См.: Там же. С. 83.
- ²⁵ Там же. С. 145.
- ²⁶ Там же. С. 99–100.
- ²⁷ Там же. С. 133.
- ²⁸ Мейерхольд в разные годы: Мейерхольдовский сборник. Вып. 6. М.: ГИТИС, 2022. С. 45.
- ²⁹ Шкунаева И.Д. Указ. соч. С. 54.

- ³⁰ Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 103.
- ³¹ Там же. С. 90.
- ³² Там же. С. 141.
- ³³ Там же. С. 90.
- ³⁴ Там же. С. 134.
- ³⁵ *Болотин Я.* Провинциальная летопись. Херсон // *Театр и искусство*. 1904. №8. С. 178.
- ³⁶ *Звенигородская Н.Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. М.: УРСС, 2004. С. 124.
- ³⁷ Всеволод Мейерхольд: Наследие – 2. Товарищество новой драмы. Создание Студии на Поварской. Лето 1903 – весна 1905. М.: Новое издательство, 2006. С. 275.
- ³⁸ Там же. С. 101.
- ³⁹ *Мейерхольд В.Э.* Переписка: 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 45.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 472.
- ⁴² *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: Ч. 1. С. 221.
- ⁴³ Там же. С. 184.
- ⁴⁴ Там же. С. 276–277.
- ⁴⁵ Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. С. 145.
- ⁴⁶ Там же. С. 99.
- ⁴⁷ Морис Метерлинк в России Серебряного века: сборник; сост. М.В. Линдстрем; авт. вступ. ст. Н.В. Марусяк. М.: ВГБИЛ, 2001. С. 131.
- ⁴⁸ Там же. С. 130.
- ⁴⁹ *Иванов Вяч.И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. 4. С. 130.
- ⁵⁰ *Иванов Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 408.
- ⁵¹ Морис Метерлинк в России Серебряного века. С. 131.
- ⁵² *Иванов Вяч.И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Театральный Октябрь*: Сборник 1. Л.; М., 1926. – С. 92.
- ⁵³ *Иванов Вяч.И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 754.