

Вадим Щербаков

Судьба художника в России

На Новой сцене Александринского театра Валерий Фокин поставил спектакль «Мейерхольд. Чужой театр». Премьеру приурочили к сто пятидесятому дню рождения Мастера. Отправной точкой действия стало последнее общее собрание работников ГосТИМа, на котором обсуждалась печально знаменитая статья П.М. Керженцева в газете «Правда», объявившая театр Мейерхольда чужим для советского народа. Спектакль, однако, не инсценирует стенограмму собрания – документ служит лишь рамкой (пусть и вполне объемной) к выраженному в сценических картинах размышлению о судьбе Мастера.

Как известно, у каждого пушкиниста имеется свой Пушкин. И все они с убежденностью очевидцев готовы доказывать, что дорогой им образ поэта является единственно правдивым и точным. Конечно, у меня тоже есть свой Мейерхольд. И тот, которого я увидел в спектакле г. Фокина, ему не идентичен.

Дело не в том, *как* играет Владимир Кошевой. Мейерхольд у него получается яркий, энергичный, умный и даже похожий на Мастера: взбитые жадной проседью волосы, подчеркнутая манера запрокидывать голову, выставляя вперед волевой подбородок... Все эти краски умеют пробиться на первый план в нужные постановщику моменты спектакля сквозь смертельную усталость и муку опустошенности, которые диктует ситуация публичного покаяния в формалистических грехах. Они оказываются способны сотворить то, что называлось в театре XIX столетия «захватом» публики, – мощное эмоциональное сопереживание.

В своих мемуарах Э.П. Гарин, вспоминая времена ГВЫТМа, назвал Мастера «добрым серым волком»¹. В «Чужом театре» Валерия Фокина Мейерхольд предстает волком загнанным.

Несоответствие знакомому мне Мейерхольду располагается в области того, *что* режиссер предлагает играть актеру Кошевому. И тут я погружаюсь в мучительные резиныции.

С одной стороны, понимаю, что г. Фокин не обязан иметь мой взгляд на личность и творчество Мейерхольда. Он вообще очень свободно работает с наследием Мастера, воспринимая его вовсе не в качестве образца для подражания, а скорее как источник вдохновения. Валерий Фокин крайне редко цитирует знаменитые мизансцены спектаклей Мейерхольда. Обращаясь к драматургическим произведениям, постановки которых осуществлял Мастер, он пользуется лишь намеками на те спектакли, узнаваемыми отсылками к ним. Это создает своеобразную полифонию смыслов и чувств – владеющий материалом зритель видит, как из сходной точки совсем по-другому разворачивается сценический рисунок. В его сознании сосуществуют обе возможности развития режиссерского сюжета. И в этом многозвучии памяти о традиции Валерий Фокин оказывается прямым последователем Всеволода Мейерхольда, в работе с классикой постоянно предлагавшего актерам играть кусочки роли так, как это делали их великие предшественники.

С другой стороны – знания стучат в мое сердце! Требуют обнаружения и желают протестовать: мол, было все не так. При этом ум говорит, что передо мной современный художественный текст, к которому глупо



В. Кошевой –
Вс. Мейерхольд.
«Мейерхольд. Чужой театр».
Александринский театр.
Фото В. Постнова

вязаться, потрясая документами и сносками. Там, в истории, было не так, а тут так, потому что это нужно для авторских целей...

Выход из ситуации конфликта между тезаи, как известно, только один – синтез. Попробую и я выстроить на бумаге подобие фокинского многоголосия.

Начинается спектакль в зрительном зале. Перед публикой установлены венские стулья разной степени потертости. На узком просцениуме разместился стол президиума. Зеркало сцены закрыто занавесом, всю площадь которого занимает проекция страницы из газеты «Правда» со статьей Керженцева. Прочсть нетрудно. Боковины портала укрыты черными щитами, на них под стук пишущей машинки будут появляться краткие комментарии публикатора (его роль берет на себя автор спектакля), поясняющие, кто из сотрудников попавшего под каток театра выступает. Ряд из венских стульев заполняется сотрудниками ГосТИМа. Здравуются, ждут начальство. Приходят Райх и Мейерхольд, садятся подчеркнуто отдельно, с краю.

Дорогая Мейерхольду (начиная с «Балаганчика», 1906) идея игрового единства подмостков и зрительного зала давным-давно овладела массами и сделалась общепринятой. Дорога она и г. Фокину – вполне возможно, что здесь этот прием стоит воспринимать не только в качестве отсылки к обыденному опыту внутритеатральных собраний.

Выбрали президиум, зачли статью – скороговоркой, не до конца, и так всем известна. Мейерхольд держит речь. Читает по бумажке,

монотонно, будто из-под палки. Кается через силу. В конце – с облегчением – произносит: «Все!»

В 1936 г., когда по стране широко катилась кампания по борьбе с формализмом, Мастер «разоружаться» не пожелал. Выступил с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины», в котором переложил все грехи на своих эпигонов: они, воруящие его приемы, и есть формалисты, а он – коль скоро придумывает решения, исходя из драматургического материала, – таковым признан быть не должен. Думал, что остроумно выкрутился. Однако через год власть недвусмысленно заявила, что эквилибристику его не оценила и не приняла.

Воплощение г. Кошевым актерской задачи (мука покаяния в грехах, которые сам таковыми не считаешь) убедительно, да и сама она выглядит верной. Хотя, на мой взгляд, все собрание было организовано в последней надежде: если партия и правительство требуют развивать самокритику, то – вдруг! – наши флагеллантские упражнения будут сочтены достаточными для сохранения театра².

Такая версия объяснения подоплеку инсценируемого события Валерию Фокину не подошла. В спектакле труппа ГостИМа включается в бичевание своего художественного руководителя со страстью. Стая рвет оплошавшего вожака с максимальным эмоциональным подключением. Зафиксированные стенографисткой речи актеров составлены преимущественно из газетных штампов, читать их – скука смертная. А здесь они говорят о выстраданном со слезами и праведным гневом: зазнался худрук и думает только о своей жене!

Внезапно речь очередного оратора заедает как киноплёнка с оборванной перфорацией. Актеры втягиваются на подмостки, которые распахиваются на глубину первого плана. Там обнаруживается диван из мейерхольдовского «Ревизора», и зрители становятся свидетелями репетиции, быть может, самого великого произведения Мастера.

Повторюсь: г. Фокин дает лишь узнаваемый намек на спектакль Мейерхольда. Диван – из эпизода «За бутылкой толстобрюшки» (на нем разыгрывается хлестаковское вранье), а репетируют первую сцену – «Письмо Чмыхова». Причем из-за стола президиума чиновники расползаются на карачках, как «мистики» из «Балаганчика»...

Мейерхольд преображается, кричит актерам: «Крысы!» Вскикивает на стул и стремительно меняет выразительные ракурсы, отсылая публику к двум знаменитым фотографиям, на которых они с Гариным искали позы для Немой сцены. Тогда, в 1926-м, Мейерхольд назвал



«Мейерхольд. Чужой театр». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

эту съемку дуракаваланием, здесь – с толпой чертей в глазу – комментирует: «Гротеск!»

Из всех аттракционов первого эпизода мейерхольдовского спектакля г. Фокин берет только горящее письмо. В спектакле Мастера тесно сгрудившиеся вокруг стола чиновники, постоянно подпаливая свои разнообразные по длине чубуки с помощью бумажек, случайно поджигали послание, предупреждавшее о приезде чиновника из Петербурга. И тут же заливали его квасом, не переставая читать. Валерий Фокин – во всеоружии современных технологий – дает письму долгое горение: полукругом стоящие актеры тупо смотрят на пылающее письмо в руках одного из них, наверное, секунд тридцать. По меркам спрессованного сценического времени – целую вечность.

Мейерхольдовский «Ревизор» всегда волновал Валерия Фокина. Видимо, поэтому первая репетиционная сцена производит впечатление настоящего творчества. Владимир Кошевой в ней оказывается очень похож на того художника, с которым я считаю себя знакомым.

Однако она заканчивается – в отличие от собрания. Забавный чернокожий актер Вейланд Родд (был и такой в труппе ГосТИМа, мечтал сыграть на его сцене, конечно же, Отелло) требует от Мейерхольда, чтобы он не забывал о своей всемирно-исторической ответственности перед угнетенными всего мира. Очередной ученик Мастера исповеду-



«Мейерхольд. Чужой театр». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

ется в том, что ему стыдно приходиться на работу в театр, который перестал быть революционным. В духе Фомы Опискина, он с болью видит в сегодняшнем театре Мейерхольда не человека, а Фалалея – то есть не «Мистерию-буфф», а «Даму с камелиями».

И вновь автор спектакля переносит нас на репетицию. Открывается еще один план сценической площадки. В глубине – силуэт лестницы. По ней ловко сбегает актер, изображающий молодого М.И. Царева в роли Армана Дюваля. Падает на колени за спиной актрисы, играющей З.Н. Райх, играющую Маргерит Готье. Она – как в короткой компьютерной анимации – постоянно меняет положение конечностей: то левую ножку отставит, то правую. Рядом третий актер декламирует по-французски с заунывными интонациями. В правом углу актриса вполне корпулентной комплекции старательно вскидывает ноги, репетируя канкан. Вполоборота к ней – Мейерхольд. Не прекращая дымить папиросой, вещает: «У вас лицо испуганного бобра...» Та, оправдываясь, бормочет, что четыре года ничего не играла...

Выглядит это все смешно и нелепо. И как-то не очень по-мейерхольдовски.

В стенограмме репетиции «Дамы» эпизод с бобром выглядит принципиально иначе. Слова Мейерхольда обращены к Райх: «Постарайся не страдать, а обезуметь. Это лицо не выражающее страдание, а это лицо



В. Кошевой – Вс. Мейерхольд, Е. Зими́на – А. Кулябко-Корецкая.
«Мейерхольд. Чужой театр». Александринский театр. Фото В. Постнова

напуганного бобра. Это первая мысль, когда бобер понимает, что его будут расстреливать. (*Однажды Мейерхольд говорил, что бобер перед тем, как его расстреливают, в эту минуту начинает сидеть.*)»³

На мой взгляд, больше похоже на вдохновенно рожденную ассоциацию, чем на высокомерно произнесенную сентенцию.

У г. Фокина, кажется, отношение к «Даме с камелиями» сложное. Его учитель, Л.В. Варпаховский, принимал участие в выпуске этого спектакля в Гостиме и был им крепко впечатлен. Посвящал ему лекции, статьи, воспоминания. При всем том, помнится, давным-давно Валерий Фокин говорил мне: «Ну что “Дама с камелиями”, – просто удачное репертуарное решение». Понимай – поставил ее Мейерхольд исключительно ради кассы.

Меж тем спектакль этот легко интерпретировать как доказательство способности Мейерхольда точно предощущать веяния времени. «Дама с камелиями» стала первой ласточкой целой череды больших и не очень театральных произведений, в центре которых стояла женщина в огне страстей.

Кроме того, спектакль давал советским зрителям – с их унылым бытом после ударного труда – ценнейшую прививку сопереживания понятным человеческим чувствам в оправе изысканной красоты. Секретарь Мейерхольда А.К. Гладков записал за ним: «Когда я ставил “Даму



Д. Белов – Ф. Канышкин. «Мейерхольд. Чужой театр». Александринский театр.
Фото В. Постнова

с камелиями”, я мечтал, чтобы побывавший на спектакле пилот после лучше летал бы»⁴.

В общем, зря Валерий Фокин с нею так обошелся.

Особенно в свете того, что вслед за «Дамой» в его версии собрания в ходе одного происходит коренной эмоциональный перелом. Монтировщики ликвидируют лестницу, и на пустую сцену из-за кулис – из производственных глубин – выходит столяр Ф.Ф. Канышкин в исполнении Дмитрия Белова. Волнуясь, сверяясь с мятой бумажкой, он говорит о том, что художник подобен изобретателю, а потому все разговоры об искажении классики яйца выеденного не должны стоять. Мейерхольд и ГосТИМ – на пороге освоения новой сцены, которая принципиально отлична ото всех существующих ныне. В строительство вбуханы огромные народные деньги, и будет сплошной бесхозяйственностью лишить Мейерхольда возможности показать на этой площадке задуманное им. Конечно, Мастера надо посечь, коли провинился перед партией и правительством, но театр закрывать нельзя!

Глас пролетария сотворяет чудо: президиум собрания сначала впадает в ступор, а затем будто выходит из морока – весь состав труппы бросается на сцену, которая углубляется еще на один план, и начинает показывать нам какой-то апофеоз на тему сталинских парадов. Машут красными флагами, выстраивают пирамиду, славят вождя – Мейерхольда,



«Мейерхольд. Чужой театр». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

многократно скандируя его имя. Тот вознесен на высокую трибуну, облачен в «посадочную» кожанку и фуражку. Вещает через жестяной рупор.

Здесь г. Фокин сознательно спрессовывает два очень разных исторических времени: начало 1920-х (когда Мейерхольд полгода возглавлял Театральный отдел Наркомпроса) и конец 1930-х (Мастера арестовали в 1939 г. в Ленинграде, куда он приехал ставить физкультурный парад). Автору современного спектакля понадобилось ввести тему обольщения художника властью. И ответственности художника за то, что искушению подвергся.

На мой взгляд, к Мейерхольду это отношения не имеет. Да, несколько месяцев он был одним из всероссийских администраторов, руководил ТЕО. Да, быстро проникся политическим новоязом и восхитился эффектностью решительных мер. Вот только не перестал быть лидером обновления сценического искусства, утратив властные полномочия. Сколько он бился за здание бывшего опереточного театра Зона! Каждый спектаклем доказывал свое – вовсе не очевидное для любимой им советской власти – художественное право на площадку. До конца 1926 г. его театр не имел государственной дотации, оставаясь кооперативом, который жил только с доходов от показа своих произведений. А затем и дотация эта была несопоставимо меньше тех, что получали академические театры.



В. Минахин – И. Эренбург. «Мейерхольд. Чужой театр».
Александринский театр. Фото В. Постнова

Мейерхольд не был художественным генералом, материальных подачек от государства не имел. Когда его товарищи по первой труппе МХТ отправлялись за границу, они *получали* валюту на расходы, а Мейерхольд и Райх *обменивали* ее на заработанные рубли. Квартира, дача, машина – все было ими куплено, а не подарено за лояльность.

В качестве материала для страшного комиссарства Мастера Валерий Фокин выбрал фрагмент мемуаров И.Г. Эренбурга. Актер Владимир Минахин рисует симпатичный образ: очки, доверительные интонации – мягкие, как кофта, данная ему художником вместо пиджака. Стоя перед сценой, рассказывает о временах совместной работы в ТЕО, где заведовал репертуаром детских театров. Однажды некий военный моряк принес ему пьесу из рыбьей жизни. Угнетенные хладнокровные пылко взбунтовались против хищников и организовали «рыбий совнарком». Эренбургу пьеса не понравилась. Он ее забраковал. А затем в свой кабинет его приглашает Мейерхольд – в рассказ включается г. Кошевой – и строго выговаривает Эренбургу, что тот выступил против Театрального Октября. Вызывает коменданта Наркомпроса и требует арестовать борца с графоманией за саботаж. Приходит суровый комендант и долго играет в гляделки с Эренбургом. Наконец, прибегают монтировщики, хватают друга Пикассо и Леже под руки и уносят его прочь.

Мемуар Эренбурга г. Фокин на этом прерывает. Может быть такой концовкой он просто хотел показать, что рассказчик дело свое сделал и его убирают с игровой площадки как отработавший реквизит. Однако подавляющим большинством зрителей такой финал однозначно читается как приведение приказа в исполнение.

Сам Эренбург вспоминает совсем иной финал: «Комендант выполнить приказ отказался и посоветовал Мейерхольду обратиться в ВЧК. Я, возмущенный, ушел и решил, что больше в ТЕО не будет моей ноги. На следующее утро Всеволод Эмильевич позвонил: ему необходимо посоветоваться со мной о театре Петрушки. Я пошел, и вчерашней сцены будто не было...»⁵

Пока я – чего скрывать – закипал от раздражения по поводу прерванного рассказа Эренбурга, спектакль вышел на код. Портал закрывает черный экран, на который проецируется череда фотопортретов Мейерхольда. От детского фото Карла Теодора Казимира – до того, что прикреплено было к следственному делу обвиняемого в антисоветской деятельности гр. Мейерхольда-Райха. Посередине – кажущаяся бесконечной последовательность разных лиц одного и того же человека. На каждой запечатлен очень серьезно всматривающийся в нас художник.

Экран раздвигается и открывает Владимира Кошевого. Он стоит один посреди пустой сценической площадки. В гимнастерке и галифе, без пояса, босой. Так расстреливали во время Гражданской, сберегая ценную амуницию. Стоит и смотрит на нас – будто в жерла винтовок расстрельной команды.

Трагедия всех «левых» художников в 1930-е гг. коренилась в том, что они остались революционерами, а власть повернула страну на ледник. Славя в речах Великий Октябрь, начальство на деле постаралось выморозить беспокойное пламя революционных идей. Стремнина стихийного формотворчества во всех областях жизни сменилась ледоставом, торжеством среднего эстетического вкуса, ползучие представления которого о «правде» были признаны единственным критерием искусства. В начале 1920-х Луначарский с Троцким придумали термин «попутчики» – его стали применять к писателям, не разделявшим идеалы РКП(б), но и в эмиграцию не уезжавшим. В 1930-е временными «попутчиками» власть признала тех, кто некогда искренне поддержал революцию. И явно указала им, что время их вышло.

За спиной Мейерхольда раздвигается задник. За ним обнаруживаются окна, сквозь которые видны светящиеся фонари и крыши засне-

женного Петербурга. На сцену поднимается актриса Олеся Соколова, играющая в спектакле Райх, набрасывает любимому Севке на плечи пальто. И они уходят из своего театра. Мимо кулис, превращенных художником Алексеем Трегубовым в черные стены мрачного коридора, – уходят в вечность зимы и прекрасного города.

Свое предисловие к первому тому «Наследия» (1998) Борис Зингерман, потрясенный собранными в нем автобиографическими документами мейерхольдовского архива, назвал «Судьба Артиста в России». Прописная литера указывала на широту обобщения – в него вмещены были все творческие профессии на театре. «Судьба художника в России» – так мог бы называться и спектакль Валерия Фокина.

¹ См.: *Гарин Э. С Мейерхольдом*. М.: Искусство, 1974. С. 34.

² См. мое предисловие к публикации фрагментов инсценированной В. Фокиным стенограммы в: Обсуждение статьи «Чужой театр» на общем собрании работников ГосТИМа 22, 23 и 25 декабря 1937 года // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. В 2-х т. Т. 2. С. 320–321.

³ Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой, вступит. Тексты М.М. Ситковецкой и О.М. Фельдмана. М.: АРТ, 1993. Т. 2. С. 90.

⁴ *Гладков А.К. Мейерхольд*. В 2 т. М.: СТД РСФСР, 1990. Т. 2. С. 295.

⁵ *Эренбург И. Старший друг* // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1967. С. 353.