

Марина Токарева

Всегда чужой театр

Полтора века Всеволода Мейерхольда
отпраздновали в Петербурге

**Всеволод Мейерхольд родился 9 февраля
1874 г. 150 лет спустя февральские дни
в петербургской Александринке, где он
работал, были посвящены ему.**

Валерий Фокин на Новой сцене поставил спектакль «Мейерхольд. Чужой театр». С учетом долгих отношений режиссера с памятью, практикой, наследием мастера он обязан был стать событием – и стал.

На первом представлении 9 февраля актер во время сложной масковой мизансцены оступился, упал. На миг показалось: прием, предназначенный выбить зрителя из его ожиданий, подчеркнутый громовым окриком постановщика из-под колосников: покиньте зал! Но оказалось совсем так, как в сюжете спектакля, – в театр вторглась реальность: премьеру вынуждены были отменить.

Она случилась 10-го, когда Мейерхольд и праздновал свой день рождения. Грозовое электричество, особенно сгущающееся в Александринке на премьерах, «разразилось» сильным сценическим текстом.

Спектакль начинается прямо в зале, на первых рядах венских стульев. Между действием и публикой нет барьера: происходящее растворено в общем пространстве и перемешано с настоящим; мы – соучастники пресловутого собрания, к нам обращаются выступающие. На сцене – стол, графин, секретарь Громов (Александр Вострухин).

Стержень сюжета – документ: стенограмма общего собрания коллектива ГосТИМа, которое длилось три дня: 22, 23 и 25 декабря 1937 г. Вся сложнейшая биография Мейерхольда стянута к предфинальному событию, сшибке внутреннего диктанта гения и волчьего диктанта века. Используются стенограммы репетиций, письма, воспоминания. На черных вертикалях по краям сцены возникают фамилии участников, их профессии, годы жизни. Звук каретки пишущей машинки – протокол, гонг эпохи.

Повод собрания – статья Павла Керженцева «Чужой театр». Громов переходит от одного громадного столбца текста к другому: весь задник сцены занят газетной полосой, читает вслух. Статья в «Правде», как те самые огненные письмена, проступившие на стене. Приговор тому, кто взвешен на весах режима и признан лишним. Творящееся в ГосТИМе непредсказуемо красочно усугубляется актерской природой участников.

«Систематический уход от советской действительности, клевета...»
– Слово Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.

И в зал неспешно, рука об руку входит пара: холеная красавица Райх (Олеся Соколова) и мастер (Владимир Кошевой). Мейерхольду нестерпимо произносить покаянную речь, но он знает законы приглашения на казнь. Смотрит прямо перед собой, свой монолог произносит без красок



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

и интонаций: «Я глубоко убежден, что партия и правительство помогут нам выбраться из этого тупика!» И выдыхает без паузы: «Всё!»

Морок общего негодования, нарастающего идейного блуда накрывает зал, выступающие соревнуются, кто предаст убедительнее. Рыдает актриса Гоарина Гоарик (Анастасия Пантелеева), путано пытаются и защитить, и напасть одновременно; тяжелые обвинения ворочает парторг Кудлай (Дмитрий Гирев). Речи прерываются исступленными аплодисментами; возможно, иные ораторы полагают, что спасают учителя, признавая «ошибки», но чем дальше идут показательные выступления, тем страшнее «вина». И вот уже громоздит аргументы ученик Мейерхольда Темерин (Александр Лушин): «...била тревогу партийная организация? Била! Откликнулся Всеволод Эмильевич? Нет!»

Как вдруг!

Посреди обличительной речи его будто сводит некая незримая сила: накрывает тело, меняет голос; меркнет свет в зале, актеры, как замороженные, поднимаются с мест, и на просцениум выплескивается уже не группа согласных участников собрания, а покорная воле режиссера массовка чиновников «Ревизора» – спектакля 1926 г.

Помните хор у Булгакова, в романе «Мастер и Маргарита»? Когда служащие городского зрелищного филиала вдруг начинают петь «Славное море, священный Байкал»? Не хотят петь – а не могут противиться



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

накрывающей волне. Так и здесь: актеры неудержимо устремляются на сцену, ползком, бегом, на брюхе, – и рапидом разворачивается сцена из «Ревизора».

Театральная фантазмагория сильнее фантазмагории реальности – пресекает ее, преображает. Страх перед Ревизором – тем, кто проверит всю жизнь и само право жить – накрывает зал.

А Мейерхольд – точно такой, как на одной из фотографий тридцатых годов, – в белой рубашке, спиной к залу, с сигаретой в высокой поднятой руке. Дирижирует, подчиняет, повелевает – снова маг, творец, а не раздавленный унижением советский постановщик. В этой сцене дышит и торжествует природа гротеска, который так ценил Мейерхольд, полное переключение регистров – зрителей, актеров. При нас выгибается дуга времени. И неспешно входит в зал, проходит перед рядами огромная государственная тень в шинели и наполеоновской двуголке.

Но собрание-балаган продолжается; рефрен речей единый, заданный Керженцевым: «Такой театр не нужен советскому народу, советскому государству! Этот театр чужой!» Мейерхольд один против всех. Актрисы бьются в истерике; мужчины обличают сдержанно, убежденно. «Есть факты... Потеря партийной бдительности... он предан одной Райх...»



В. Кошевой – Всеволод Мейерхольд, О. Соколова – Зинаида Райх.
«Мейерхольд. Чужой театр». Александринский театр. Фото В. Постнова

И опять искривляется пространство, опять в ход собрания вламывается театр. Есть в этом нечто от высшей воли, подчиняющей людское негодяйство. «Дама с камелиями», спектакль 1934 г.

– У вас похоронное лицо (Мейерхольд ставит мизансцену с актером) – лицо напуганного бобра...

Режиссер показывает, как надо признаваться в любви – на коленях, эротично, чуткими, дрожащими руками будто ощупывая тело (в этом жесте весь его роман с женой); снова поворачивается спиной к залу, курит, репетирует.

Фокин внешне очень просто добивается того, чего добивался сам Мейерхольд, – сгустить пространство так, чтобы зритель, сидя в зале, не чувствовал себя беспечным наблюдателем. Чтоб его даже не вовлечь – втащить во тьму времен, которую режиссер разгребает, чтоб взглянуться в своего героя, его свет и тени, унижение и триумф.

А собрание идет. Откуда-то сбоку выходит наконец не артист – работник сцены, плотник Ф. Канышкин. Мнется, стесняется и – произносит речь. Простыми словами он разрывает пелену единогласия, накрывшую зал. И вот, опомнившись от морока, актеры уже кричат: «Ко мне вернулся рассудок, да здравствует товарищ Мейерхольд, да здравствует наш учитель!» Вибрации единодушного восторга охватывают только что почти траурный зал.



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

И возникает, занимая всю площадь сцены, кинохроника физкультурного парада. Узнаваемая и заново увиденная из сегодня темная мистерия, ужас отрепетированной всеобщности, марш счастья на главной площади страны, истекающей кровью, – и пролог гибели мастера.

Стыки внутри спектакля держатся в пазах смысла, внятных метафорах. Действие опрокидывается назад: на сцене появляется Мейерхольд – руководитель наркомата просвещения, вождь театрального Октября (гимнастерка, сапоги, португепя, трибуна), а перед ним в углу сцены съжившийся Эренбург (Владимир Минахин). Их диалог плакатный, почти карикатурный. Но в итоге Эренбурга «за саботаж» по обвинению Мейерхольда ведут в ВЧК, а в спектакль, кроме всем знакомой оппозиции «мастер – власть», «жертва – палачи», входит неумолимый объем реальности. Мейерхольд был и оставался частью советского режима, его героем, соучастником. Кто-кто, а он в своих страстях, идеях, добровольных заблуждениях точно укладывается в строфу Пастернака: «... вы не дрогнете, сметая человека. Что ж, мученики догмата, вы тоже жертвы века...»

Каждый повествователь рассказывает о своем предмете в силу талантливости собственной натуры. Мейерхольд, «пропущенный» через сознание и постановочное умение позднего собрата, таинственно притягателен: вспененные седые волосы, четкая чеканка лица.

Фокин не единожды вводит в действие немую мизансцену: Всеволод Эмильевич вдруг застывает, вздернув голову, глядявываясь поверх всех голов – куда?

Фокин помнит (и портретисты свидетельствуют), что мастер сам по себе был театром: закинутый подбородок, высокомерный профиль, дымящаяся папироса в откинутой руке, ореол неоспоримой значительности. Так и в спектакле – бюст для пантеона, слепок для вечности.

Владимир Кошевой держит рисунок роли дерзко-формально, уверенно, нервно. Ярость Мейерхольда, его властность, его вдохновение отзываются в зале пульсацией живой энергии. Кажется: он тут единственный среди масок, испытывающий боль; единственный, кто подчинен своей природе: остальные – лишь подлости момента.

«Чужой театр» – еще и попытка взлома парадигмы «художник – государство», попытка понять ее возобновляемость в обстоятельствах того же места. От этого бьющая током сила посылает.

Даже то, что сегодня происходит вокруг Александринки – в частности, борьба за спектакль по пьесе Акунина*, нелепая попытка дирекции его спасти – странным образом входит в драматическую сумму компонентов события.

«Чужой театр» – еще и урок Мейерхольда, открытая демонстрация его важнейших приемов. Постановочный опыт, взятый в настоящее, кодирующий биографию и выстраивающий спектакль редкой отточенности, сложности мотивов и ясности внутреннего разбора.

И здесь стоит вспомнить другой фокинский оммаж мастеру – «Маскарад», поставленный семь лет назад на большой сцене Александринского театра, посвященный столетию лермонтовской постановки самого Мейерхольда.

Спектакль начинался грохотом летящего поезда, оглушительно-грозным ходом вагонов по рельсам. Это время летело, это театр (а с ним и мы) мчался в минувшее, на сто без малого лет назад, в февраль 1917-го, в дни премьеры легендарного «Маскарада».

Великий маскарад, именуемый – по формуле Мейерхольда – жизнью, пристально интересовал Фокина многие годы. Его попытка реинкарнации легенды обозначалась программно: «Воспоминания будущего». В этом постановочном подзаголовке – те самые приемы, способы

* признан в РФ иностранным агентом и внесен в список террористов и экстремистов



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

и уроки, которые можно сгруппировать в понятие «наследие». Ведь именно наследием Мейерхольда и центром его имени Валерий Фокин занимался много лет.

Вспомним и мы: недоброжелатели недаром называли Мейерхольда «эффектмакером». Он был мастером гран-спектакля, большой формы. Ключ к его решению – в словах: «Что ж ее отражать, эту современную жизнь, ее надо преодолевать...» И он выбирает невероятную пышность декораций, оттачивает и сдвигает речевые формы роли, ставит пьесу пять лет. Строит спектакль, как не без яда заметил Кугель, словно фараон пирамиду.

Как известно, премьера совпала с февральской революцией 1917 г. Того же Кугеля неистово возмущал контраст небывалой роскоши сцены и улиц Петрограда, на которых голодные толпы с флагами искали хлеба и свободы. За окнами стреляли, в вестибюле театра пулей убило студента, а на премьеру съехалась вся «плуто-, бюро- и тылократия» распадающейся империи. Спектакль, как считается, был ее «реквиемом» – символом заката, панихидой миру, что погибал в те дни. Никто не знает своей судьбы, и Мейерхольд не мог предположить, что и он – неотъемлемая часть этого гибнущего мира, что ему лишь дана отсрочка – двадцать один год, а затем приговор будет приведен в исполнение. Не мог знать, что этот спектакль – пролог и его личной участи. Он был

поглощен возможностью себя опровергать, примерять маску иной стилистики, пробовать другую манеру движения в искусстве.

...Семен Пастух и Александр Бакши, сценограф и композитор, в фокинском «Маскараде» – полноправные соавторы постановщика. Задача постпрочтения – переосмыслить, перелицевать классику – стала поистине завораживающей игрой со сценографией А. Головина и аранжировкой И. Глазунова. Такого наступательно красивого и в то же время отстраненного решения давно не было на сцене. Штанкеты с драпировками-занавесами *à la* Головин – в цветах красного, золотого, лилового, черного – «играли роль» опасной, трагедийной карнавальности. В стеклянных витринах, всплывающих из пола, оживали арлекины, пьеро, коломбины – умопомрачительный балет масок и красок, праздник маскарада как торжества преображения. Маскарад был двойной – сюжетный и жанровый. Следуя за Мейерхольдом, Фокин помещал артистов и публику почти в пространство оперы с ее завершенностью и герметичностью. Актерам тоже правил интонации, менял ритм речи. Арбенин был странный: в мешковатых панталонах, оптически увеличивающих фигуру, романтическом парике с завитками на висках, – изношенный многоопытный муж. Но когда Петр Семак произносил: «...и тяжело мне, и скучно стало жить...» – холод трагедии касался зала. Сегодня, при взгляде на обморочно-измученного Мейерхольда-Кошевого, отчего-то именно эта реплика звучит в ушах...

Когда-то В. Теляковский, легендарный директор Императорских театров, после премьеры пожаловался дневнику: «... вот это так называемое перевкусие [имел в виду совершенство постановки – *М.Т.*] задавило все – и пьесу, и актеров, и их игру...» И сто лет спустя мощная визуальность лермонтовского спектакля Фокина тоже получает самостоятельную силу, хоть внутри и ворочается жестокая тоска по ушедшему театру, каким он уже никогда не будет, и величию им отыгранного маскарада.

... Неизвестный, застыв в стороне, наблюдал за карнавалом; из его уст звучало пророчество: «Несчастье будет с вами в эту ночь...» Маски возвращались в витрины, плавно исчезали, «проваливались».

Перспективу сцены волшебным продолжало кино – там, в глубине, шел тот самый спектакль, пленка царапала слух шорохом минувшего. Процитированная красота того «Маскарада» выглядела странно, почти издевательски – и обольстительно.

Для Фокина сама маскарадность существования, его обманчивая двойственность – тема, идущая через всю режиссуру; бравурными

маршами советского времени она отзывается и в «Чужом театре». В спектакле по Лермонтову звучала тема возмездия, неотвратимого ответа за катастрофу выбора – она звучит и в «Чужом театре».

В шедевре Мейерхольда со сцены в зал глядело прошлое, тянуло тленом империи; в биографическом спектакле, ему посвященном, Фокин сосредоточен на контексте настоящего – советском масштабном карнавале зла. И то сказать, блюдечко с ядом – хрупкое до вычурности основание для трагедии, на наших глазах снова познающей «небо крупных оптовых смертей».

...Время неумолимо подносит Мейерхольда к финалу: играется последний утренник, «Дама с камелиями». И звучит по трансляции фраза, от которой веет могильным холодом: «Партийная организация запрещает Мейерхольду выходить на поклоны».

Да еще раздастся голос Станиславского, зовущий ученика прийти работать в оперный театр... Но над жизнью Театра имени Мейерхольда, над всем театром его жизни уже скрежещет занавес; и два обреченных человека, актриса и мастер, рука об руку безмолвно уходят в мерцающую глубину сцены.

В этом спектакле, поверх действия и сюжета, ощутимо некое сверхусилие борьбы с временем, которое меняет нас всех, борьбы с личными и историческими обстоятельствами, отнимающими нас у нас же, борьбы с сопротивлением материала. Сквозь все это Фокин прорывается к мастеру, который долгие годы значит для него больше, чем пример, вызов и метод. Который и его собственную судьбу выстраивал мистически и конкретно. И возможно, ему сегодня особенно остро хочется понять, что чувствовал Мейерхольд, оставшись наедине с веком, который вчера его возносил, сегодня отторгает, а завтра казнит. И что он различал, что видел, когда, закинув голову, глядел в невидимое...

Овации были долгими.

Неужели снова наступит день, когда мастеру будет запрещено выходить на поклоны?..