

НИКОЛАЙ ПЕСОЧИНСКИЙ



«МЕЙЕРХОЛЬД» И МЕЙЕРХОЛЬД

«Мейерхольд». Театральная компания «Открытое пространство». Автор пьесы, режиссер, художник Роман Габриа

Даже если бы по сюжету спектакль Романа Габриа повествовал о чем-то другом, в нем была бы память о режиссуре Мейерхольда: она в способе театрального мышления.

Это гротеск. Смешное — страшное. Условное — натуральное. Возвышенное — низкое.

А. Журавин в спектакле.
Фото М. Мироновой

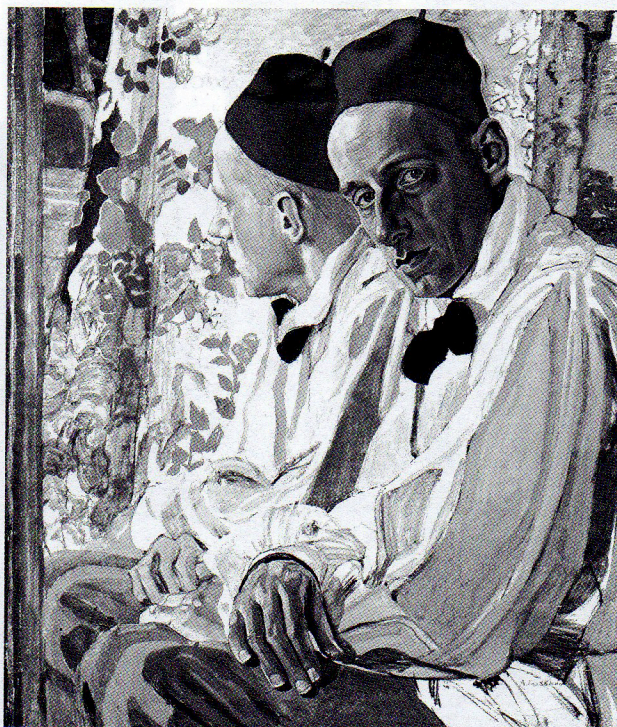


Это резкий монтаж планов, смысловых и образных. Монтаж, который преодолевает повествовательность и придает спектаклю объем, выходящий за границы исторической биографии. Анатолий Журавин играет Мейерхольда по-мейерхольдовски — маску Мастера: позой, жестом, ритмом существования, формой проявления эмоций. Совершенно не иллюстративным образом удается передать и характер, и масштаб образа Мастера.

Образ режиссера больше, чем конкретный человек, это и его творчество, поэтому феномен Мейерхольда создается всеми средствами спектакля: конструктивистским пространством, электронной музыкой в стиле IDM, визуальными намеками на постановки Мастера, кинопроекции исторических обстоятельств, репетициями с Зинаидой Райх — главной героиней его спектаклей и его жизни.

По-мейерхольдовски спектакль строится не в линейной логике повествования, а в появлении и взаимодействиях новых и новых мотивов — сюжетных, пространственных, эмоциональных, звуковых. За несколько первых минут вводится многомерная партитура жизни героя. Поцелуй Мейерхольда и Райх, звук телефона, хроникальный текст на одном из трех экранов, фотографии — на других, горький смех Мейерхольда, когда он рвет

Портрет Мейерхольда.
А. Я. Головин. 1917 г.





В. Мейерхольд и З. Райх.
Берлин. 1932 г.

афишу «Чайки» в Художественном театре; вскоре появится поучающий Луначарский, Райх окажется на мгновение в образе Фосфорической женщины (персонажа «Бани» — фантастического идеала будущего) и станет губительной примадонной на обсуждении «Дамы с камелиями», появится музыкальная тема вердиевской «Травиаты», Мейерхольд будет гневно читать письмо Станиславскому, отвечая на обвинения в том, что он интриган и тиран, а ближе к концу — совсем иначе, слабым голосом пролепечет слащаво-пафосное письмо тому же Станиславскому... Жизнь Мейерхольда подобна сложной полифонии музыки XX века, и хотя музыки Стравинского, Шостаковича, Ше-



С. Мендельсон в спектакле.
Фото М. Мироновой



А. Журавин, А. Данишевская в спектакле.
Фото М. Мироновой

балина (которая была в его спектаклях) в спектакле Габриа нет, — такой тип образности и структуры воплощается в действии.

Вот визуально: на сцене беспредметная конструкция, вариация форм «Великодушного рогосца», это ожидаемо, но оригинальность в одновременных потоках нескольких изобразительных рядов — идет актерское действие, а на двух экранах мы видим чередование фотографий (как бы с браком старой пленки), не напрямую связанных с сюжетом этого действия. Плюс текстовые титры. Плюс тени за конструкцией. Плюс игра света и цвета. Фотографии тоже не простые: например, однажды мы видим превращение лица одного мужа Зинаиды Райх в лицо другого, Есенина в Мейерхольда и обратно, а в конце тюремная фотография Мейерхольда «расплавляется» и исчезает. Костюмы и грим ведут свою игру: можно, например, изобразить Луначарского, наклеив полоски пластыря на лицо и создав таким способом портрет с бородой и усами. В последней сцене Зинаида Райх появляется в платье с красными разводами у горла. В абстрактном пространстве особенно сильно смотрятся акценты на деталях. Поглощает реальную пищу критик, пошло обсуждающий театральные методы (кстати, часто в постановке Габриа сценические сю-

жеты отсылают к мейерхольдовским спектаклям, вот тут можно вспомнить эпизод «Горе уму», в котором пирующие обыватели как будто пережевывали проходящего вдоль их стола «психа» Чацкого). Закрытие театра и арест Мейерхольда сделаны с лаконизмом восточного театра: конец творчества — скатывают ковер; конец свободы — он переступает через ковер, как через последнюю черту.

Действие преодолевает быт, создает новые смыслы. Во время диспута с обличениями Мейерхольда в формализме он как бы лепит мизансцену, подправляет позу выступающего, организует эффектный биомеханичный ракурс. А после убийства Райх, перед своей смертью он выходит на площадку с доской на спине, ложится под нее, и доска падает со стуком; вместо музыки появляется «белый шум», фотографии на экранах искажаются, и он читает знаменитые письма — одно к Райх, другое из тюрьмы к Молотову, соединенные вместе, — уже совершенно бесчувственным голосом.

Спектакль не подчиняется быту визуально и так же не подчиняется быту эмоционально. Звуковая ткань музыкальна, в ней есть повышения и понижения тона, обрывки реплик, крик, стон; сердечный приступ Мейерхольда (когда начинается политическая травля) сопровождается какофонией индустриальных звуков; слова письма Ста-

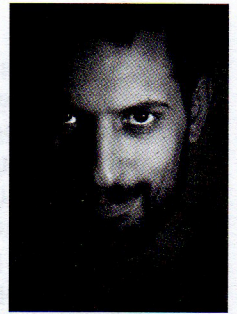
лину сходящей с ума Зинаиды Райх не проговариваются, а пропеваются; а потом энкавэдэшник ее душит под многократное повторение слова «Чушь! Чушь! Чушь! Чушь! Чушь!» о том, что Мейерхольд — шпион.

В рисунке условно-театральных ситуаций, наполненных очищенными от быта, чуть преувеличенными, отточенными чувствами, развивается и актерская игра Анатолия Журавина — Мейерхольда, Аллы Данишевской — Зинаиды Райх, Сергея Гвоздева, сменяющего маски всех остальных, окружающих, в большинстве унижающих, оскорбляющих Мейерхольда деятелей и обывателей.

Мейерхольд призывал: «Не копировать, а творить!» Спектакль Габриа сделан именно так.

Расширяя тему, спросим себя, можно ли обнаружить в современном театре черты метода Мейерхольда через 80 лет после того, как он реально был вытеснен со сцены и уже два поколения не могли видеть ничего подобного?

Вот, скажем, принцип превращения пьесы в спектакль. Луначарский как-то с раздражением заметил, что Мейерхольд «из всякой пьесы сделает фрикадель». И Мейерхольд действительно исторически был первым, кто превращал литературный текст в сценарий для действия. Его



Портрет В. Э. Мейерхольда.
Б. Д. Григорьев. 1916 г.



А. Журавин, А. Данишевская в спектакле.
Фото М. Павловского

(и М. Коренева) переработка «Ревизора» минимум на полвека опередила историю драматургии, она похожа на режиссерские сценарии фильмов Феллини, Бергмана, Тарковского, на пьесы абсурдистов, на инсценировки прозы для режиссуры Любимова и так далее вплоть до нашей «новой» новой драмы: реплики являются одной из строчек сложной партитуры предполагаемого действия, в контрапункте с другими рядами, требуют визуальности, выстроены на основе общего ритма сценического текста, готовы порождать визуальные образы, иногда противоположные прямому смыслу. То, что автор спектакля не литератор, а режиссер, сегодня кажется очевидным.

Музыкальность театра Мейерхольда, конечно, была совершенна по качеству. Но она в принципе свойственна и любой сегодняшней хорошей режиссуре. Спектакль строится по отчетливым законам тематического и ритмического симфонизма, в комбинациях частей, размеров, ритмов и темпов, в сочетании «инструментов» (артистов и визуализированных режиссерских акцентов). Смыслы передаются не декларативно, не вербально, а как в музыке: эмоционально, настроением, чувством, воплощаются невидимо и беспредметно в «мелодию» действия. Вспомним любой спектакль Э. Някрошюса, А. Васильева.

Мейерхольд первым ввел в практику открытый монтаж планов действия, отойдя от линейности драматической структуры. Эпизодный принцип оказался более перспективным для яркой образности и широких смыслов. Опять же, теперь это наиболее частый принцип композиции спектакля, от Любимова до Диденко, от Додина (особенно в постановках прозы, Шекспира) до Серебренникова.

Следуя романтическому принципу «иронии», затем символизму, затем «традиционализму» (использованию приемов эпох яркой театральности), утверждая феномен балагана сущностью театра, Мейерхольд всегда сочинял сценический сюжет как игру воображения вопреки реалистической претензии на создание иллюзии жизни. Конечно, всякий театр условный, но у Мейерхольда театр был открыто условным. Обнаруживалась, открывалась его игровая природа, которая могла сочетаться с острой актуальностью. Про постановку «Леса» П. А. Марков писал как про «Шекспиров театр русской современности».

Начиная с 1960-х годов в отечественном театре именно через «игру» стали отходить от жизнеподобия. Классиком этой эстетики стал Любимов. Но и многие другие создавали отличный «игровой театр» — например, посчастливилось всей новейшей истории театра Ленсовета: Игорь Владимиров, Владислав Пази, Юрий Бутусов. Ранний период творчества Анатолия Васильева строился на теории «игровых структур». Интересно, что даже свой первый спектакль — «Соло для часов с боем»

во МХАТе с артистами-учениками Станиславского, который критика хвалила за полную жизненную достоверность, режиссер считает чисто игровым, в котором персонажи существовали в иллюзорной жизни.

Редчайший спектакль сегодня разыгрывается в бытовом пространстве. Как у Мейерхольда. У него слуги сцены на глазах у зрителя соединяли половинки моста на сцене Тенишевского училища и держали в руках зажженные бенгальские огни — звезды («Незнакомка»), у Додина из-под колосников спускается стог сена («Дядя Ваня»); у Мейерхольда двенадцать закрытых дверей на арьерсцене могли открыться в потустороннюю реальность («Ревизор»), у Юрия Бутусова действие «Макбета» происходит на киносъёмочной площадке с необходимым на ней оборудованием; у Мейерхольда дорога, на которой встречались бродячие актеры, представляла собой подвесной помост над декорацией усадьбы («Лес»), у Жолдака видеопроекция мрачного леса дается на зачехленные стулья партера, а на планшете соседствуют игрушечный домик и межпланетный корабль («По ту сторону занавеса»)... Именно по принципам театра Мейерхольда сценическое пространство в современном театре не является оформлением, а активно обыгрывается, организует мизансцены, участвует в действенном создании смыслов.

Метафорический режиссерский язык — открытие Мейерхольда и основа его эстетики. Ткань действия лишь напоминала ход жизни и легко преворачивалась овеществленными иносказаниями. Головы и руки мистиков высывались из дырок занавеса («Балаганчик»), мельничные колеса начинали вращаться от пробудившихся чувств поэта-ревнивца («Великодушный рогоносец»), в отделении полиции задержанного пропускали через «обезьянник» в форме громадной мясорубки («Смерть Тарелкина»), Полянька ходила вверх и вниз по лестнице, делая выбор между честностью и богатством («Доходное место»), мечтающие о свободе влюбленные летали над землей на гигантских шагах, а барыня с приживалкой сопровождали спор ударами скалки о гладильную доску («Лес»), ноги попавшего впросак надменного жениха разъезжались на движущихся в противоположные стороны кольцах сценического круга («Мандат»), упоминаемые в повествовании Городничихи любовники-офицеры заполняли сцену («Ревизор»), отчаявшийся в будущем безработный обращал реплику к бюсту Гете («Вступление»)... Мейерхольд был первым в истории режиссером, в изобилии сочинявшим расходящиеся с реальной логикой жизненного поведения фрагменты действия, являющиеся визуализированными ассоциациями. Сколько раз мы видели повторения и вариации перечисленных сцен или сцены подобного типа... Это основа языка современного спектакля. У Додина бесцельно живущие люди плещут-

ся в бассейне («Пьеса без названия»), у Праудина стремящийся к деятельности помещик выезжает на сцену на тракторе («Месяц в деревне»), у Могучего персонажи Островского разговаривают фолк-рэп-речитативом и поют классику («Гроза»), у Васильева в главные моменты драматических столкновений танцуют рок-н-ролл («Взрослая дочь молодого человека»), танцуют канкан и набрасывают кольца на обручи («Серсо»), у Фокина смотрины женихов происходят на катке («Женитьба»), у Кулябина лишенные возможности жить полной жизнью персонажи не слышат и не говорят («Три сестры»).... Стоит ли упоминать о Жолдаке. Глупо перечислять. В 1920-е годы только в одном театре, театре Мейерхольда, сценический текст был в своей основе построен по свободному поэтическому, иносказательному принципу, тогда как в реалистическом театре метафор, конечно, не могло не быть, но они подстраивались под максимальное подобие жизни. В наше время свободная образность настолько очевидно стала инструментом режиссуры, что новая драма ставит своей особой задачей фиксацию жизни такой точно, как она есть, и игру в ноль-позиции, без «красок».

Способ актерской игры в театре Мейерхольда существенно отличался от «жизни характера». Один из принципов: состав роли из А1 и А2 (автора и персонажа), ведущий к «переключению», отстранению, выходу из роли, стал по-настоящему актуален для театра лишь в последнее время, с утверждением постдраматического театра, когда театр осознает себя как событие, происходящее с реальными людьми (перформерами и зрителями) в данном пространстве и времени, и когда имитация какой-то истории является лишь одним из планов этого события. У Мейерхольда Игорь Ильинский мог в разгар страстного монолога на несколько секунд «выключиться» из роли, чуть поменять позу, почесаться или откашляться, выразительно посмотреть на зрителей и «включиться» снова, продолжить «жить» персонажем. В истории послевоенного русского драматического театра принято говорить об отстранении в театре Любимова, но, кажется, все же чаще роли там были цельными, даже брехтианские комментарии артисты произносили в том же «характере», в котором показывали персонажа, ведь и персонажа они показывали условно, без бытовых черт; вступление к Гамлету с пением Высоцкого под гитару было исключением. Теперь, конечно, мы часто видим имидж «самого актера» вне роли, и к Вырыпаеву ходить не надо.

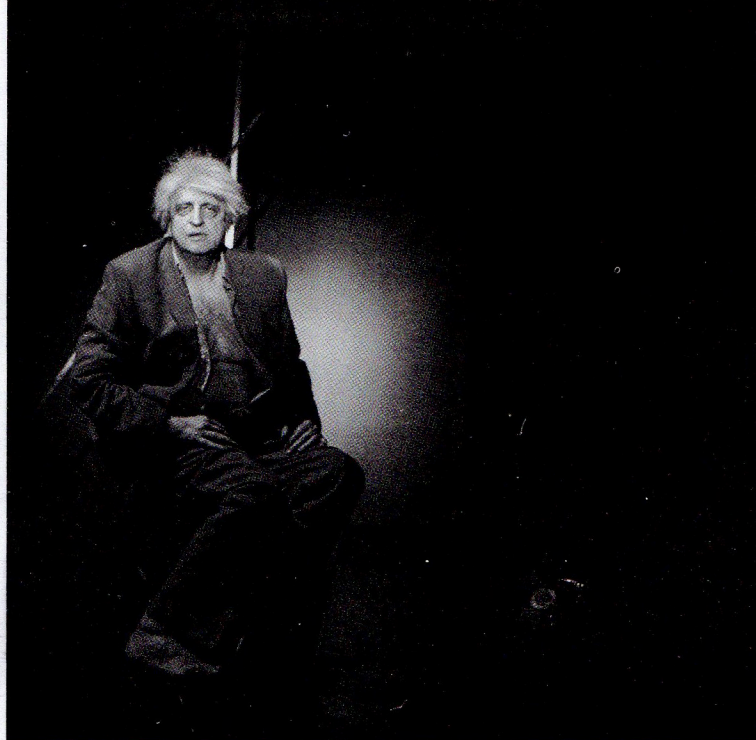
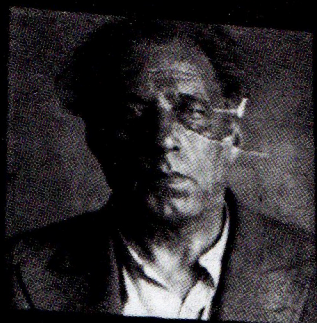
Сложнее с наследованием от Мейерхольда феномена маски — важнейшего для него. По Мейерхольду, маска в некоторых случаях дает только главное в образе, не то чтобы его упрощает, но переводит в минималистский символический намек, визуализирует главные черты. В сложных ролях маска театрализирует единичный «характер», обнаруживая в нем вечный игровой тип и тем самым углубляя. Можно сказать, это архетип (Михаил Чехов утверждал в лекции «О пяти великих русских режиссерах», что Мейерхольд мыслит архетипами, Корней Чуковский также считал, что Мейерхольд «великий психоаналитик»). Архетип в языке театра Мейерхольда, однако, был не строго мифологический, а сценический. Скажем, в считающейся реалистичной драматургии



А. Журавин, А. Данишевская, С. Мендельсон в спектакле.
Фото М. Мироновой

Островского режиссер обнаруживал театральность, почти как в классическом испанском театре, и игру вечными масками. На репетициях «Бориса Годунова» к образу Пимена Мейерхольд вел артиста через Тень Гамлета-отца, через другие образы писателей — ему было важно выявить маску Свидетеля истории. Под конкретными чертами (времени, характера, сюжета) в персонаже театра Мейерхольда должна была угадываться вечная, философская, архетипическая сущность. Такого типа «масочность», пожалуй, редко свойственна сегодняшним актерским школам, все же исходящим из конкретности человеческой жизни.

Главной «фишкой» театра Мейерхольда считается актерская биомеханика, она же главная проблема в наследовании метода. Биомеханику как бы преподают на разных коротких курсах. По моему убеждению, это полное шарлатанство. Разучивается несколько упражнений, которым кого-то



А. Журавин в спектакле.
Фото М. Павловского

научил кто-то, кого научил Алексей Левинский, а иногда и просто видел, как кто-то кого-то учил, это подкрепляется парой цитат, фотографиями, единственной сохранившейся четырехминутной съемкой этюдов 20-х годов с Ириной Мейерхольд, Зосимой Злобиным, Рахилью Гениной и Львом Свердиным, и — готово. Левинский действительно прошел начальный курс у Н. Кустова, который преподавал в театре Мейерхольда в последние годы. Левинский почувствовал суть школы глубоко и на бессознательном уровне, у него само био-механичность в подсознании, в «подкорке» дей-ствования, он живет с этим сорок лет. Он сам делает это замечательно. Редко объясняет правила, тут есть суть старинного (или восточного) спо-соба передачи мастерства. И добивается некоторых результатов у участников своих мастерских. Не-которых! Некоторых! Некоторых результатов. Но когда я как-то его спросил, может ли один из про-двинутых участников его уроков преподавать био-

механику, он засмеялся и абсолютно определенно однозначно ответил «Нет!» Биомеханика — сложнейшая вещь. Артисты театра Мейерхольда овладевали ею, во-первых, еще долго после известных нам на поверхностном уровне упражнений и этюдов, а во-вторых (и это главное), день за днем, месяц за месяцем, год за годом — репетируя и играя в спектаклях Мастера, в ритмах, в мизансценах, в эстетике, в психологии, в философии это-го именно театра. Поэтому Гарин-Хлестаков мог бесплотным, плоским, двухмерным нематериальным телом с отключенным от реальности взором как штопор ввинчиваться торжественно куда-то вверх от реального дивана и от обалдевшего Го-родничего, сидящего на нем, поднимая разящий меч в руке, и так же необъяснимо с ужасом ввин-чиваться обратно...

Биомеханика — часть гротескной системы, она развоплощает реального человека на сцене, меняя законы движения жизненные на театральные, при-давая телу возможности, формы, движения, ракур-сы, подчиняющиеся иной логике, не жизненной, а нежизнеподобно образной, самостоятельно-теа-тральной. Здесь работают сложные механизмы ко-ординации всех частей тела, связи корпуса и по-звоночника, энергетические связи, лежащие в ос-новании восточных практик, ритмика игры тела, рефлекторное единство эмоциональности и те-лесности, обязательная цепь элементов игры: со-знательных-физических-эмоциональных-дыха-тельных-голосовых-сознательных-физических и т. д., координация действующего лица с вре-менем, элементами пространства (а оно кон-структивистское), с партнерами, и эта координа-ция на нескольких уровнях — игровых, физиче-ских, эмоциональных. Вхождением в архаичные пратеатральные, ритуальные формулы ритма и движения артист достигает состояния пре-экспрессивности, готовности к игре. Такие слож-нейшие задачи руководители нынешних курсов якобы «биомеханики» подменяют физическими упражнениями по координации, применимыми для любой эстетики. Суть биомеханики при этом теряется. Врожденная биомеханика свойствен-на артистам традиционного театра, в частности восточного. Вспоминаю, как в нашем институте преподавала японская актриса Сайоко Нисимия, владеющая техникой Но и Кабуки. Кроме занятий с актерским курсом, она провела одно занятие для сценографов как будто на простую тему: как на-деть сценический костюм. В аудиторию она вошла обычной современной женщиной, по-европейски одетой и причесанной. И начался долгий, почти ритуальный процесс трансформации: надела юка-та («нижний» слой) костюма, надела кимоно, по-вязала пояс оби — и тело изменило линии и форму, превратилось в марионетку. Надела парик, нало-жила грим — и лицо стало маской, а голова скульп-турой. Надела носки таби и обувь гэта — и пол-

РИММА КРЕЧЕТОВА

ностью изменились движения, походка, способ действия. Реальный человек стал произведением искусства. Такое происходит во всех старинных типах театра — античном, средневековом, ренессансном испанском и английском, в комедии дель арте... Мейерхольд на эти техники ориентировался и их хотел использовать в режиссерском театре, в системе авангарда XX века.

Чтобы войти в биомеханику, надо прежде всего глубоко поменять сознание. Надо стать готовым к переходу от существования в формах жизненного поведения к другой реальности, к игре и ритуалу. Это, в силу требований системности, недостижимо для сегодняшней театральной практики.

В измерениях эстетики театр Мейерхольда был уникален и едва ли доступен для повторения. Нашей современности не свойствен метод стилизации — образное воссоздание синтеза культуры, частью которой был драматургический текст (эпоха Людовика XIV, испанское барокко, русский романтизм), абсолютно исключаящее восприятие пьесы как «жизни». Такой способ остранения (в точном значении термина формалистов) всего спектакля в целом, видимо, был историческим этапом искусства, и этот этап не повторился. Хотя, как исключение, можно упомянуть, например, «Илиаду. XXIII Песнь» Анатолия Васильева, поставленную в эстетике ритуала.

По убеждению Мейерхольда, театр, «возникнув из гротеска обрядового маскарада», является «внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта». Его язык — «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем». Более того, «при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия» театр «неизбежно разрушается». Это радикальное отрицание театра как имитации жизни и утверждение его как другой реальности, обладающей своими «чувственными» и «материальными» качествами. В наше время к этому своим путем приходит посттеатр, ничего не имитирующий, остающийся живым реальным событием, в котором он открыто «комбинирует» любые «явления».

После закрытия «чужого» театра имени Мейерхольда в 1938 году его метода как бы и не существовало. Но, видимо, не исчезает, архивируется, а потом возвращается то, что глубоко коренится в природе искусства.

Июнь 2019 г.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ? В ТЕАТРЕ? А РАЗВЕ ТЕАТР — ИСКУССТВО?

1

Ну что можно запомнить, если каждый вечер спектакль играется заново и один вечер чем-то непременно не похож на другой. И всегда есть место случайности, кардинальной ошибке. Событию вполне стихийному, вторгающемуся на сцену на тех же абсолютных правах, на которых оно вторгается в жизнь. И можно ли положиться на «эстетическую память» зрителя, который увидел, например, на Таганке «Товарищ, верь!» с четырьмя Пушкиными вместо обычных населявших его пяти. Я видела этот спектакль. Он выглядел вполне художественно завершенным и, очевидно, таким и остался в «эстетической памяти» тех, кто в этот вечер был в зрительном зале. Или вот «Ревизор» в одном чрезмерно уважаемом столичном театре. Спектакль, бодро прошедший без то ли Бобчинского, то ли Добчинского (уже и не вспомню), не явившегося по какой-то своей причине... Попробуй убедить зрителя, что тут актерский проступок, а не режиссерский замысел. Но ведь вполне бы могло таковым и войти в анналы эстетической памяти.

Да мало ли таких примеров. Но это только «изюминки», смешилки. Думаю, у любого критика в памяти не один разговор, когда похвалу какой-то яркой детали спектакля режиссер встречал смущенным безмолвием и взгляд его был непонятен. Или когда в ответ на критическое замечание вам объясняли, что, к сожалению, вот именно в этот вечер... И т. д. И т. п. Какая же может быть «эстетическая память» при такой хрупкости результата? Такой его незакрепленности? И вдруг возникает вопрос — а искусство ли на самом деле театр или его надо отнести к какой-то иной категории, более соответствующей настоящей его природе?

Да, природа искусства сценического, его уникальность как раз в принципиальной неповторимости. И важнейшая его составляющая — живые энергии непрерывного общения сцены и зала, ради которого они и встретились здесь и сейчас. Спектакль — это плоть жизни, которая