

Спектакли Всеволода Мейерхольда в театрах кабаре начала века — малоизученный раздел истории русского искусства.

Л. Тихвинская

Интермедии Доктора Дапертутто

Несколько страниц записной книжки Вс. Мейерхольда за 1908 год, хранящейся в его архиве, заполнены длинным списком фамилий с адресами и телефонами. Среди них имена А. Аверченко, Л. Бакста, М. Добужинского, К. Сомова, А. Ремизова (художника), А. Ремизова (писателя), Е. Лансере, И. Билибина, А. Головина, Ф. Сологуба, М. Кузмина, А. Куприна, С. Городецкого, О. Дымова, П. Потемкина, К. Сюннэрберга, Г. Чулкова, Л. Андреева, С. Ауслендера, Ю. Юрьева, Ю. Озаровского и др. Это — состав Комитета по устройству спектаклей «театрика-кабаре». Отдельно обозначены «предводители фракций»: А. Бенуа — художественной, В. Нувель — музыкальной, И. Радзивиллович — литературной, М. Фокин — хореографической, Вс. Мейерхольд — драматической. Организатором и вдохновителем кабаре и был сам Мейерхольд. Точно полководец, держал он в своих руках нити всего дела.

При страшной занятости (как раз тогда он выпускал в императорском Александринском театре, куда был только что принят, свой первый спектакль «У царских врат», параллельно с этим начинает работу над оперой «Тристан и Изольда» для Мариинской сцены), сам обзванивал людей, вел многочисленные заседания «совещательного комитета» кабаре, на которых обсуждалось абсолютно все — от программы, репертуара, состава исполнителей, оформления, реквизита до названия «театрика». Имя театру после долгого обмена мнениями нашли — «Лукоморье» (еще одно — «Тихий омут» — оставили про запас)... Со всем остальным, репертуаром в особенности, оказалось сложнее. В России авторов для кабаре не было. Из переписки самого Мейерхольда и других причастных «Лукоморью» людей мы узнаем, что для первого вечера полагали восстановить спектакль «Смерть Тентажиля» Метерлинка, доведенный лишь до генеральной репетиции в Театре-студии на Поварской, и чтение стихов в костюмах, что уже пробовали, и с успехом, год назад летом в Териокском театре. И то и другое по разным причинам отпало. В конце концов режиссер оставил в программе несколько пародий, комических сценок, миниатюр, лирических номеров, сочинить которые, впрочем, оказалось для него делом отнюдь непростым. До сих пор ему (как и любому другому профессиональному режиссеру) ни с чем подоб-

ным сталкиваться не приходилось. В спектакле нужно было поставить не одну, а несколько пьес, контрастных с остальными по характеру, стилю, настроению.

После «Пролога» А. Аверченко, представлявшего собой злую издевку над самодовольно-пустопорожними вступительными речами (во время выступления унылого докладчика из зала раздавались ехидные выкрики — это вступала «подсадка», актеры-клакеры, которых Мейерхольд рассадил среди зрителей), сразу шел овеянный мистическим ужасом «Последний из Узшеров». Инсценированный рассказ Э. По, писателя, чтимого в символистских и окосимволистских кругах, Мейерхольд решил в приемах «неподвижного театра». В страшном безмолвии, внезапно разрываемом леденящим кровь музыкальным воем бури, в таинственном полумраке сводчатой комнаты старинного замка вершилась судьба последних отпрысков некогда могущественного рода, отмеченного проклятьем.

Едва замирал последний стон символистской драмы в миниатюре, как за сценой раздавались пронзительные вопли уличного Петрушки. Это уже начиналась следующая сценка. Взяв за основу традиционный сценарий кукольного театра, сохранив постоянных персонажей, П. Потемкин переписал его в расчете на публику петербургского Театрального клуба, где приютилось «Лукоморье». Раешным говорком Петрушка, немец, музыкант, черт,

Театр № 3 1988 Март

Акулина сплетничали о разных разностях, выясняя вечные свои отношения, ненароком проговаривались о событиях художественной жизни Петербурга. Традиционные роли исполняли не куклы, а изображавшие кукол люди с ярко размалеванными лицами, наряженные в пестрые одежды. Подобно своим тряпичным прототипам, они смешно толкались поверх протянутой занавески-ширмы, с которой куклы свешивали свои деревянные ножки. Фоном служил расписанный М. Добужинским задник, изображавший булыжную мостовую, дома, «улицу, фонарь, аптеку».

Городской лубок, осмысленный в духе мирискуснической стилизации, сменял меланхолический романс, затем «Честь и месть», пародия В. Соллогуба, которая осмеивала репертуар и театральные приемы старого романтического театра: рвались в клочья страсти, внезапные узнавания открывали чудовищные тайны, гора трупов, жертв убийств и самоубийств, росла с кинематографической быстротой. Потом опять шел вполне серьезный музыкальный номер, а вслед ему снова пародийная буффонада «Блэк энд уайт» Потемкина и Гибшмана.

«Постановка всех сценических вещей в своем роде роскошна, — писала Л. Гуревич. — Бесподобны декорации Добужинского, Бенуа и Билибина к «Петрушке» и «Честь и мести», художественны гримы, удивителен и жуток музыкальный вой бури в «Доме Уэшеров»... Блеск, роскошь, богатство красок... Пахло свежим художественным трудом, как во вновь отстроенной квартире пахнет красками и лаком...»

То, что произошло на премьере, ошеломило всех. «Лукоморье» провалилось. Безусловный успех у публики имела только одна вещь — сценка «Блэк энд уайт». Придумал этот пародийный гротеск К. Гибшман, игравший в нем роль помощника режиссера, текст написал Потемкин. Литературные достоинства пародии невелики. Дело, однако, было, собственно, даже не в самой пародии (хотя она довольно забавно выворачивала наизнанку расхожие сентиментальные сюжеты из негритянской жизни), а в приеме, на котором она строилась: «сцена на сцене». Пародия-спектакль «Блэк энд уайт» якобы заезжей американской труппы разыгрывался в глубине подмостков. Перед началом этого спектакля выходил помощник режиссера, совсем домашнему усаживался на авансцене, чтобы переводить, как он доверительно сообщал почтенной публике, «с английского». Комизм, собственно, заключался в нем. Упиваясь сознанием необычайной важности порученного ему дела, захлебываясь от

рвения, он переводил не только текст — чудовищную смесь из иноземных ходовых словечек вроде «бутерброд» и «кекс», названий иностранных фирм — «Ундервуд», словесных клише из разговорников и т. д., но и физические действия. На сцене негр Джим сморкался. Помрежиссера, быстро обернувшись к публике: «Он сморкается». Разоблачив выкрасившегося из любви к черной Молли белого, негры надвигались на него с криком: «Линч! линч!» «Линч, — добродушно растолковывал залу переводчик, — это ихнее национальное удовольствие».

Несмотря на то что Мейерхольду представление не удалось, для него оно не было бесполезным. Кабаретный жанр давал возможность прикоснуться к новой для него технологии малой формы. Но в этих поисках Мейерхольд не был до конца последовательным.

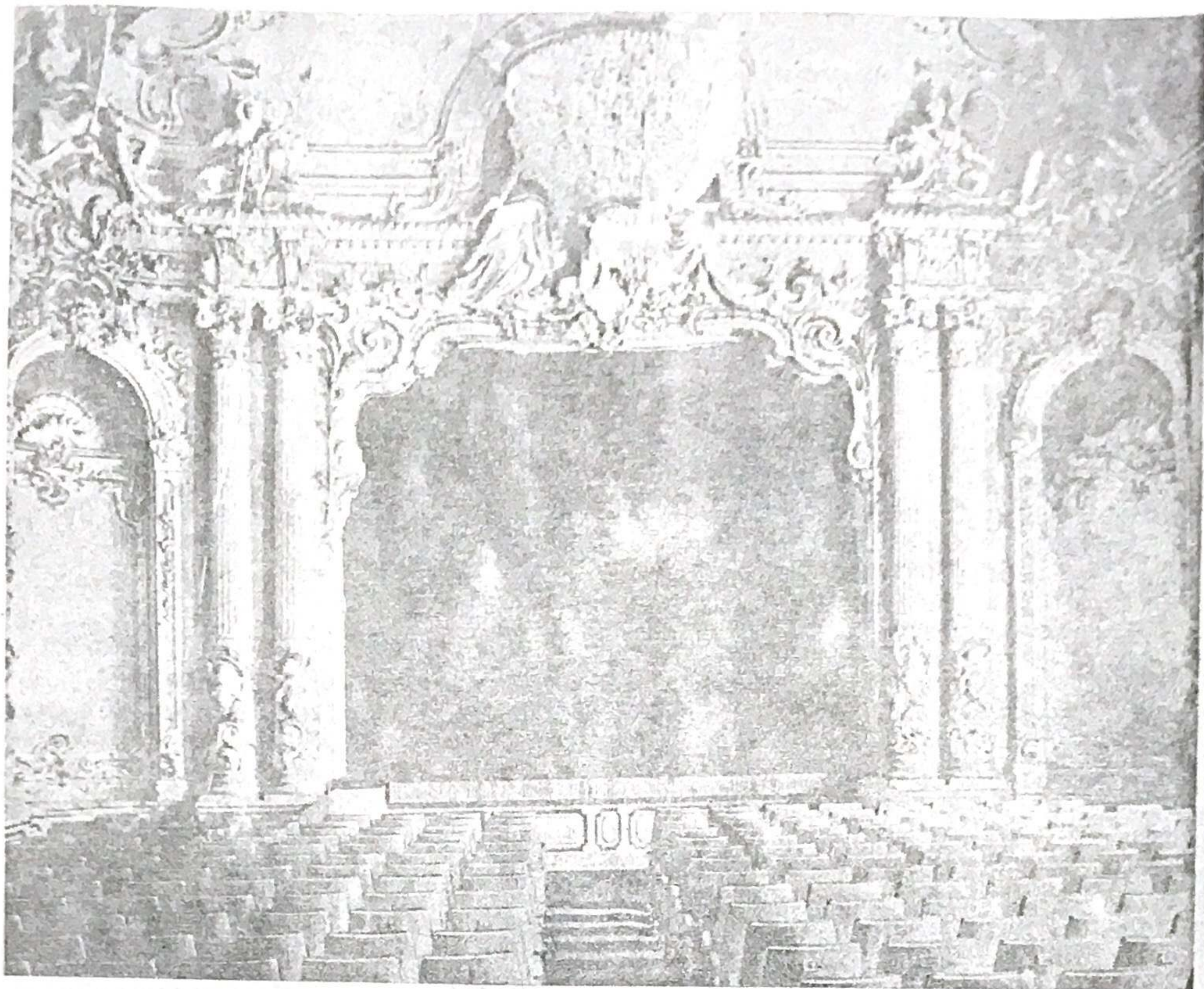
К постановке в «театрике» Мейерхольд подошел вооруженный привычным театральным аппаратом, оказавшимся для кабаре слишком сложным и громоздким. Это и было главной причиной неудачи. «Все-таки это не то, — заключала Л. Гуревич, — как-то слишком все закончено, немного даже зализано. Нет той смелой эскизности, которая имеет свою особую прелесть, особенно в таких нелегализованных формах искусства, нет свободы и порыва у исполнителей. Во многом чувствовался компромисс, недостаток настоящей вольности, капризного вдохновения».

Растекаясь после спектакля по фойе, публика раздраженно гудела. Кто-то окрестил «Лукоморье» «Мухоморьем». Шутка пошла гулять по залам Театрального клуба...

Кабаре сбивало с толку, переворачивало привычные представления, загадывало загадки. Живопись «мирискусников», только недавно начавшая утверждаться в театре, казалась на подмостках кабаре устаревшей. Яркая игра Варламова, одного из великих театральных комиков, и даже экспериментальные актерские опыты, перенесенные сюда Мейерхольдом из лаборатории¹, казались повязанными старой театральной условностью. Самоновейшие приемы символистского театра и изысканнейшие стилизации народной площадной игры, слишком прямо перенесенные с большой сцены, неожиданно начинали отдавать стародавней театральностью. Кабаре давало урок какого-то нового, дотоле неизвестного (а может быть, давно забытого) художественного языка. «Тут была какая-то любопытная

1. В спектакле «Лукоморье» участвовала молодежь мейерхольдовской студии на Жуковской. Они играли в «Петрушке» и «Последнем из Уэшеров».

театральный
«Дома
интермедий»



идея, даже не идея, а какой-то неопределенный намек на новую театральную форму», — писал много лет спустя А. Кугель, пытаясь задним числом осмыслить то, что тогда смутно брезжило.

В эпоху кризисов и потрясений, когда устоявшиеся формы художественной традиции внезапно обнаружили несостоятельность перед лицом новой действительности, все ускорявшей свой ход, поднявшиеся из низин культурного быта неканонические виды искусства, к которым и принадлежало кабаре, оказались способными наиболее полно и точно отразить существо если не времени, то насущного момента. Спонтанно фиксируя действительность в ее непрерывном течении, кабаре смогло поведать об основных ее мотивах. Пестрая череда интермедий, скетчей, миниатюр, лирических и комедийных номеров, смешивающая буффонное и трагическое, серьезное и дурашливое, простодушно-наивное и утонченно-изысканное, намекала на возможность какой-то новой художественной системы, отличной от традиционной, динамической конструкции, способной наиболее адекватно воспроизвести ритм современной жизни с

ее калейдоскопизмом, нервной стремительностью темпов, мгновенной сменой идей и впечатлений, противоречивостью сознания, с внезапными озарениями и ускользающей сутью, с парадоксальными контрастами, неожиданным сближением полюсно противоположных начал. Форма кабаре — детища новой цивилизации, рожденного в лихорадочной круговерти большого буржуазного города, опередив на какое-то время едва ли не все искусства, в унисон вторила дробящимся формам современной жизни. «Корни его лежат глубоко в недрах нашего времени». Это слова Мейерхольда из статьи «Балаган».

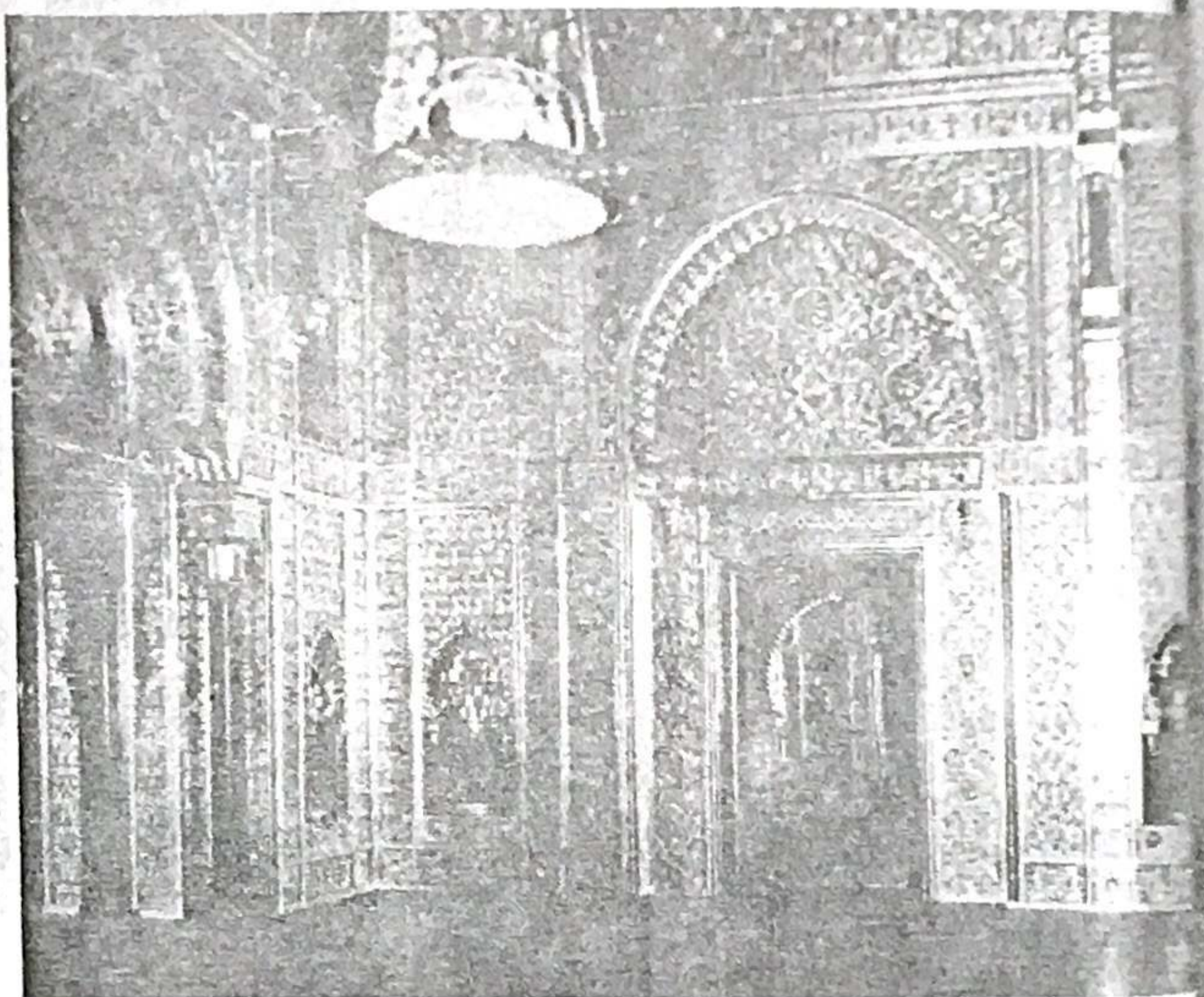
В том, что именно кабаре стало одной из первых и главных в те годы форм «театров исканий», той почвой, где велись поиски нового языка, нет ничего удивительного. Родившееся на периферии искусства, на самой границе его с бытом, оно еще не успело обозначить свои художественные пределы. В отличие от «большого театра» с его сложившейся системой, кабаре было свободно от всех и всяческих правил, от груза традиций, не подчинялось существующим эстетическим законам, без натуг и уси-

дий принимало любые опыты, само было почвой и средой для проб и исканий.

Назвать Мейерхольда Доктором Дапертутто придумал М. Кузмин (для кабаре «Дом интермедий»). Возникнув из соображений практических (состоявшему на государственной службе режиссеру возбранялось работать под своим именем в других театрах), этот псевдоним стал на несколько лет обозначением двойника Мейерхольда. С этого момента у Мейерхольда начинается жизнь в «двух этажах». В «верхнем» он, режиссер императорских театров, ставит спектакли в духе идей театрального традиционализма, пытаясь воскресить живущую в искусстве старых мастеров Александринки эстетическую память великих театральных эпох. В «нижнем», в лабораторных опытах, рвет связи с устоявшимся театральным языком, разрабатывает идеи «Театра Будущего». Кабаретная сцена стала одной из главных испытательных площадок мейерхольдовской революции театра. Но случилось это не вдруг.

Через две недели после премьеры Мейерхольд поставил в «Лукоморье» еще одну программу. Успеха она тоже не имела. За столь короткий срок Мейерхольду и его актерам освоить новую сценическую лексикку не удалось.

Раздосадованный неудачей, он «Лукоморье» закрывает. «Группа, прежде именовавшаяся «Лукоморье», — пишет он в письме к своей постоянной корреспондентке Л. Гуревич, — из Театрального клуба выходит. Группа будет, однако, продолжать свои спектакли в своем собственном помещении, каковое уже найдено. Найдены и средства для поддержания этого дела... Группа образует «Общество Интимного театра». Ближайшая задача: создание художественного балагана...» Уверяя Гуревич, что средства для нового дела найдены, Мейерхольд выдавал желаемое за действительное. Капиталом Общество не располагало. Создание театра затянулось на два года. Не известно, как бы обернулось дело, если бы не случай. В Петербурге в это время появляется некто Михаил Бонч-Томашевский. Недавний студент, изучавший филологию в одном из немецких университетов, завсегдатай европейских кабаре, он вернулся домой, одержимый желанием поднять в России кабаре-движение. В среде петербургской богемы он знакомится с Б. Прониным (еще одним энтузиастом кабаре-искусства), близким к Мейерхольду. Им вдвоем удается выцыганить небольшую сумму денег у некоей Мухиной, которую они сумели прельстить славой меценатки. Бонч-Томашевский назначается директором нового кабаре, Пронин — режиссером-распоряди-



Мавританский фойе в «Доме интермедий»

телем. Художественное руководство берет на себя Мейерхольд. Новый «художественный балаган» назвали «Домом интермедий».

«Дом интермедий» выделялся его идейному вождю содружеством самых разных людей искусства, своеобразным художественным клубом, куда бы они бескорыстно несли «живые творческие импульсы», где происходил бы свободный обмен новыми идеями, где между творческой дискуссией и художественным экспериментированием дистанции почти не было бы. На афишах и в программах кабаре именовалось «товариществом актеров, писателей, музыкантов, художников». На репетиции в театрик-кабаре стекалась привлеченная экспериментами режиссера-искателя петербургская молодежь, и не только театральная. Здесь можно было увидеть большую группу учащихся Академии художеств, среди них — грациозную фигуру студента В. Шухаева, вскоре ставшего известным художником. Ему, неумелому любителю, Мейерхольд предназначил роль Пьеро в пантомиме «Шарф Коломбины», которую ставит для первого цикла «Дома интермедий».

Дилетанты вообще много значили в «Доме интермедий». Мейерхольд искал в те годы единомышленников преимущественно среди людей непрофессиональных или, во всяком случае, не обремененных стереотипами театрального мастерства. В отличие от Бонч-Томашевского, Пронин, например, обучался в театральной школе. Но это не мешало ему оставаться любителем, правда, любительство его было в своем роде виртуозным. Михаил Кузмин, приглашенный заведовать литературной частью кабаре, был к

«Пещера
Доме
интермедий»

тому времени известным поэтом. Но по самому существу своей разносторонней одаренности он принадлежал к тому же типу людей. Прозванный «самым великим из малых поэтов», он недурно рисовал, сочинял музыку, писал прозу, музицировал и неподражаемо пел под собственный аккомпанемент свои оригинальные песенки. Заведовать музыкальной частью Мейерхольд предложил И. Сацу, живописной — Н. Сапунову и С. Судейкину, своим постоянным спутникам в экспериментаторстве по Театру-студии и Театру Комиссаржевской.

Через два года вся эта компания во главе с Прониным (кроме поссорившегося с Прониным Мейерхольда и Бонч-Томашевского, затеявшего собственное кабаре «Трагический балаган», быстро его завалившего, открывшего журнал «Маски», потом ставшего снимать фильмы) создает «Бродячую собаку» — знаменитое литературное кабаре.

Русское кабаре вообще было создано людьми определенного свойства. Их называли богемой — понятие, завезенное из Франции. Но их с давних пор знал и русский художественный быт. Известные лишь узкому кругу завсегдатаев салонов, гостиных, домашних кружков, любительских вечеров, они внезапно потребностью времени были вынесены на поверхность художественной жизни. Люди искусства начала XX века, чреватого бунтом против всевозможных правил, усматривали в творчестве дилетантов, игнорирующих профессиональные нормы, отвагу чуть ли не революционную.

Крупных актеров Мейерхольд на этот раз не приглашал. Хованская, Тиме, Альбов, Голубев, Гейнц, Петров — молодежь, недавно закончившая театральные

школы. Но на сцене «Дома интермедий» они должны были отказаться от привычных театральных навыков, казаться непрофессиональными. Непрофессиональность эта, разумеется, кажущаяся, за ней — мастерство, основанное на иных, не похожих на привычно театральные, способах сценического существования. Н. В. Петров под псевдонимом Коля Петер конферировал, напевал популярные песенки, такие как французский шлягер «А поутру она вновь улыбалась».

Первая программа «Дома интермедий» с обычным театральным спектаклем ничего общего не имела. «Глубина и экстракты, краткость и контрасты. Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях трагедию молча страдающего человечества, и вослед этому движению уже мчится бодрая арлекинада. Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки». Так Мейерхольд пересказывает манифест мюнхенского «Überbrettel» — «сверхподмостков» Вольцогена. Но одновременно это и программа «Дома интермедий». Тот же принцип лежит в его основании. Стилизованная М. Кузминым пастораль «с песнями и плясками» «Голландка Лиза» сменялась пантомимой «Шарф Коломбины», которую Мейерхольд обозначил как «трагический балаган», с пародийной буффонадой «Блэк энд уайт», уже знакомой зрителям по «Лукоморью», контрастировали песенки М. Кузмина, простодушно наивные и глубоко серьезные.

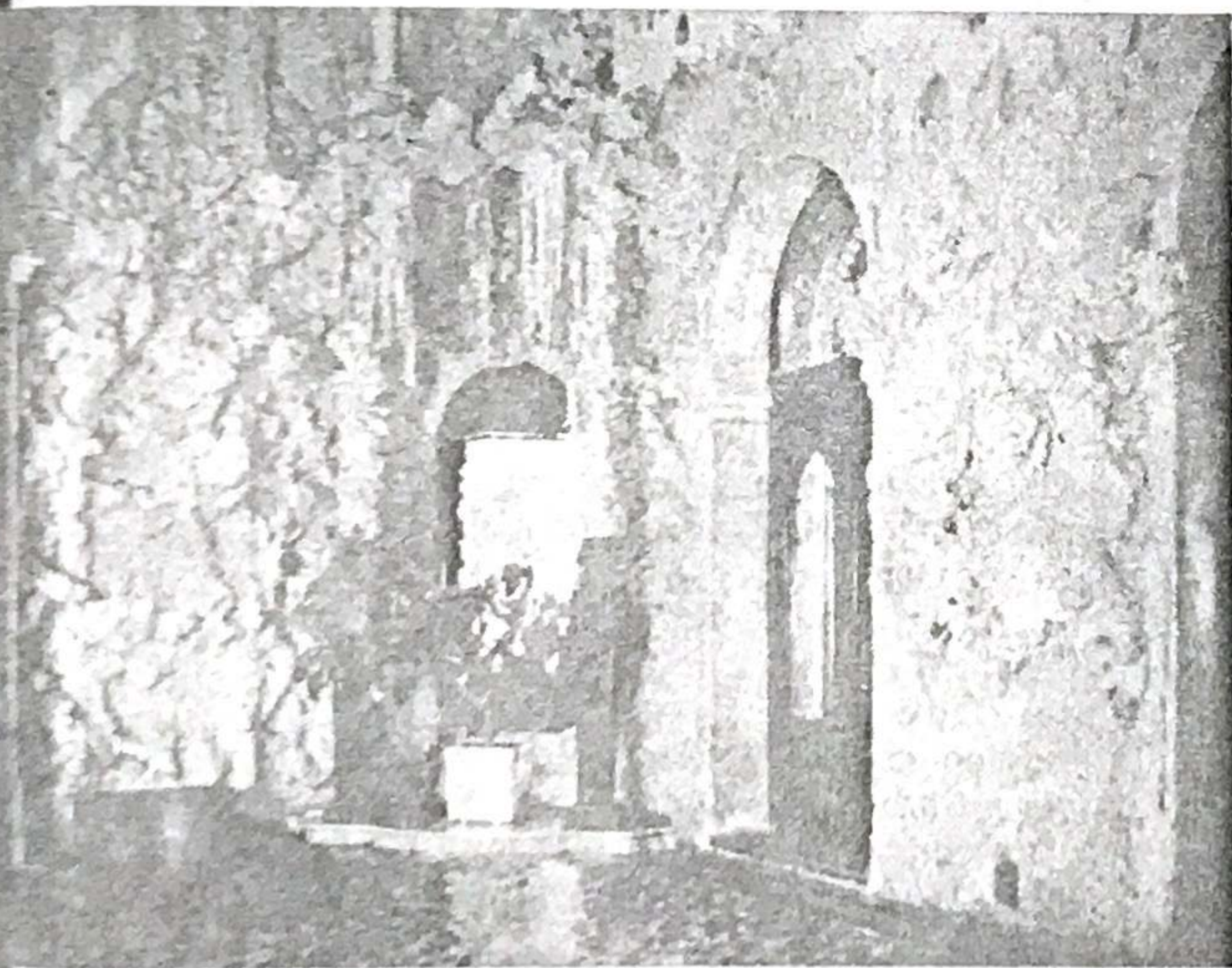
Из всей кабарежной братии, людей серьезных, не совсем серьезных и совсем несерьезных, Мейерхольд был единственным, кого в кабаре привела ясно осознанная цель: поиски нового театрального языка.

В статье «Балаган», теоретически осмысляя итоги экспериментов последних лет, и в частности в «Доме интермедий», он объяснит причину своего интереса к кабаре. «Занятые реформированием современного театра мечтают о проведении на сцену принципов Балагана». «Изгнанные из современного театра принципы Балагана нашли пока себе приют во французских cabaret, немецких überbrettel, английских мюзик-холлах и во всемирных верьете».

...Обаятельные Бонч-Томашевский и Пронин, как и следовало ожидать, оказались никудышными директором и администратором. Прибежав в «Дом интермедий» к концу дня накануне открытия, Мейерхольд увидел, что «в театре нет еще сцены, декорации и всей установки. Среди артистов признаки растерянности и уныния. Открытие будет сорвано». Но тут произошло не-

вританский
е в «Доме
интермедий»

«Пещера»
«Доме
интермедий»



что непостижимое. В архиве Мейерхольда хранится листок с воспоминаниями об этом случае А. Гурина, одного из рабочих сцены. Их стоит привести полностью. «Вс. Эм. произносит короткую сильную речь. Он говорит, что театр должен быть завтра открыт во что бы то ни стало, ценою каких бы то ни было усилий. И пусть завтра на торжественном открытии, — говорит Вс. Эм., — я буду во фраке, сейчас я буду в синей тужурке рядового рабочего вместе с вами строить все необходимое к завтрашнему спектаклю. Эти слова Вс. Эм. оказали магическое воздействие, растерянность и уныние сменились подъемом, настроением бодрости и кипучей энергии. Мейерхольд переоделся в прозодежду и работал наравне со всеми. Открытие состоялось в назначенный день». Воспоминания писались в 1925 году. Вряд ли случайно очевидец вспомнил ту давнюю историю именно в середине 20-х годов — ведь перед его глазами прошел Театральный Октябрь, революционные спектакли Мейерхольда, «Мистерия-буфф», где прозодежду — известные ему синие куртки — он увидел в качестве театрального костюма Нечистых. К тому времени бурно раскрылся талант Мейерхольда — художника, способного заражать людей энергией, подымать их во имя общего дела «ценою каких бы то ни было усилий» — талант, который проблеснул в тот давний 1910 год...

...Могло бы удивить: до премьеры «Дон Жуана» в Александринском театре, назначенной на 9 ноября, остается всего месяц, а Мейерхольд затевает «Дом интермедий», вкладывая в него невероятно много сил. Это объяснится позднее: «Шарф Коломбины» — своего рода генеральная репетиция «Дон Жуана». Вместе с «Дон Жуаном» «Шарф Коломбины» явился началом новой режиссерской манеры. То, что в микроскопических дозах впрыскивалось в организм старого театра и потому не разрушало его систему, хотя и в малых количествах производило впечатление «ослепительной новизны и поразительной смелости» (К. Рудницкий), в «нижнем этаже», в театре исканий, осуществлялось куда радикальнее. Новые идеи здесь возникали в концентрированном виде. Здесь Мейерхольд работал не только на «сегодня», но и для будущего, впрямь, до той поры, когда его идеи смогут до конца и правильно прочесть.

Рампа в «Доме интермедий» не только глубоко вдвигалась в зрительный зал, как в «Дон Жуане», но просто-напросто уничтожалась: она была раздроблена лестницей, которая вела в зрительный зал, где ряды кресел были заменены столами и стульями, публика могла во время действия требовать

еду и напитки, а значит, и чувствовать себя более свободно и активно. Актеры двигались к зрителям гораздо ближе, чем в спектакле Александринского театра. Здесь они входили и выходили через зал, рассаживались на лестнице и среди зрителей. Но — удивительное дело! — в новой, необычной обстановке кабаре новизна этих приемов словно и не замечалась, в сознание публики она проникала как бы незаметно.

«Шарф Коломбины» еще резче и последовательнее рвал с бытовым натуралистическим театром. И удавалось это прежде всего благодаря пантомиме. Вместо сценических движений, построенных на жизненном правдоподобии, актерам предлагалась иная, небытовая пластика, своего рода особый сценический язык, опирающийся на забытую технику древних комедиантов. Мейерхольд в те годы мечтал о возрождении давно забытого искусства гистрионов, мимов, шутов и жонглеров. Ему виделся на театре не актер, рабски копирующий героев современных пьес, опутанных бытом, а лицедей, творец своего ремесла, блестяще владеющий техникой, свободно и прихотливо, лишь по собственному почину играющий формами искусства и жизни.

Справедливости ради следует заметить, что актерам «Дома интермедий» было далеко до тех гистрионов-импровизаторов, технику и дух искусства которых они должны были возрождать на сцене нового театра маски. Они выросли из современного быта, были выучены современной театральной школой, они могли по мере сил только исполнять волю режиссера, были лишь послушными инструментами, которыми он чертил на подмостках геометрические линии вечного сюжета о том, как ветреная Коломбина покинула неутешного Пьеро и ушла с Арлекином.

Однако вчитываясь в сценарий «Шарфа Коломбины», можно неожиданно обнаружить, что в сценарии пантомимы больше всего не от вечной сущности Театра, а от современной художественной образности. Треугольник Пьеро — Арлекин — Коломбина был одной из мифологем русского символизма, который, как известно, охотно пользовался традиционными масками.

Фабула пантомимы проста, но в ней просвечивает второй план: если в него вчитаться, то структура пьесы приобретает значение символическое. Обнаружится, что образы дробятся, обрастают двойниками. Коломбина в «Доме интермедий» ничего общего не имеет со здравомыслящей простушкой площадного балагана. Ее душа разорвана. Чувство жизни, женская трезвость диктует ей предпочесть Арлекина, духовная жажда влечет к Пьеро. Эта раздвоенность Колом-

Сапунов.
Кизы
Тюмов
Спектаклю
Шарф
Коломбины
Шницлер
Донаньи



бины и была доминантой трагического треугольника. Предав Пьеро, перед свадебным балом с Арлекином она, повинувшись безотчетному чувству, снова бежит к Пьеро. Пьеро в пантомиме осмыслен в духе привычных для символизма представлений, как Поэт, Пророк, замороженный смертью. Но и Коломбина, внезапно появившаяся в его полутемной обители, открывается в своем символическом значении. Невеста, в белом наряде, окутанная венчальным шарфом, вечная женственность, капризная и лукавая, она оказывается предвестницей смерти. Веселой ласковой игрой она пытается отвлечь его от тягостных мыслей, но именно ее приход убивает его. И в Арлекине, третьем участнике трагической истории, напрасно было бы искать черты его балаганного прототипа. С тем простецом и веселым оборванцем у него нет ничего общего. Это не маг, не чародей игры, танцор и штукмейстер, а антипод Пьеро, воплощающий дух грубой, витальной силы, одержимый жизнью, победитель в жизни и потому несущий гибель.

Перипетии сюжета разворачивались перед зрителями в напряженном молчании вязью сложнейших движений, которые концентрировали в себе всю экспрессивность драмы. Пластическая партитура пантомимы обладала необычайной психологической выразительностью. В сущности, в «Шарфе Коломбины» Мейерхольд приближался к тому методу актерской игры, на котором впоследствии сосредоточит самое пристальное внимание, открывая его новые грани и значения; в начале 1917 года тема одного из занятий Студии на Бородинской формулировалась так: «Психология в театральнo-условной фигуре». Предельно условный жанр неожиданно обнаруживал способность улавливать то, что словам не поддавалось.

В начале XX века была поставлена под сомнение веками отлаживавшаяся и шлифовавшаяся система словесного языка. В то же время эмпирическая жизнь свободного тела казалась многим людям театра способной вскрыть ускользающую от слова суть вещей.

«Ненатуральные, придуманные жесты» глубже проникали в недра души. Угловато-резкая поза, незаметное перемещение мышц и суставов, преувеличенная мимика позволяли отчетливее рассмотреть нахального, лстивого и потому жестокого в гневе Арлекина и женственно мечтательного Пьеро, томящегося в меланхолической любовной грезе.

Под ярко размазанными масками условных персонажей можно было различить бледные лица, лихорадочно блестящие глаза людей начала века. «Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивающей с толку зрителей, силой», — писал Евг. Зноско-Боровский.

Вряд ли случайно Мейерхольд, задаваясь целью возродить традиции низовой сцены, обращается не к подлинным сценариям комедии дель арте и даже не к тем пантомимам-арлекинадам, которые еще совсем недавно игрались на русских народных гуляниях и в какой-то мере сохранили связь с площадной традицией, а к произведению А. Шницлера, где балаган трансформирован сложным эстетизированным сознанием салонного драматурга, одного из представителей венского модерна. В «Шарфе Коломбины» звучит голос современной действительности. Если угодно, это стилизация комедии дель арте в духе эпохи «модерн».

Может быть, особенность стиля «Шарфа Коломбины» — воспроизведение «подлинной реальности в условно-театральном преобразении» — во многом была достигнута благодаря своеобразию таланта и складу натуры Н. Сапунова, который был художником спектакля. Сам Мейерхольд называл Сапунова соавтором «Шарфа Коломбины». Художественная логика постановки была действительно близка живописной. И это не случайность, а принцип, сознательно разрабатываемый Мейерхольдом. «Реформаторы современного театра, — писал он в те годы, — одним из центров своего внимания сделали живописную сторону спектакля. Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительных группировок... Идею произведения можно выявить... и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор».

Идея в пантомиме «выявлялась и красками». Цвет нес в себе символическое значение. Бледный Пьеро тосковал на громадной пунцово-красной подушке, небрежно брошенной под старыми курантами. Сочетание кроваво-алого, полыхающего в сумраке мансарды, с иссиня-белым отзывалось в сознании публики щемящим предчувствием трагической развязки. Символика белого цвета означала душевную чистоту, вообще духовность, красного — преступления, смерти. Важно, что белый цвет, принадлежавший только Пьеро да еще Коломбине — невесте-Смерти, резко отделял их не только от Арлекина, но и от пестрой толпы приятелей, гостей на свадебном балу, наряженных в кричаще-красные, зеленые, оранжевые, желтые, розовые одежды. Сохранились два эскиза Сапунова к «Шарфу Коломбины», где запечатлен этот бал. Разноколерный хаос аляповатых нарядов, размалеванных рож художник накладывает на пестрый фон — лиловый узор по ядовито-желтому полю обоев в гостиной мещанского дома родителей Коломбины, где вершится шабаш химерических гостей, балаганных монстров, размалеванных уродцев, с монотонностью неживых механизмов бесконечно повторяющих топорно однообразные движения, потерявшие внутренний смысл. «Вместе с Сапуновым Мейерхольд воспринимает стихию мещанства под знаком чудовищных рож и харь, становящихся как бы символом той среды, в которой до конца раскрывается одиночество страдающего художника» (Н. Волков).

Критики, разумеется, сразу вспоминавшие «Жизнь Человека» Л. Андреева, поставленного Мейерхольдом в Театре Комиссаржевской три года назад, уверяли, что бал в «Шарфе Коломбины» был еще

страшнее и страннее. Это ощущение достигалось не только благодаря Мейерхольду и Сапунову, но и композитору Донаньи. В отличие от музыки И. Саца к «Жизни Человека», намеренно банальной, пошлой, с зияющими пустотами кварто-квинтовых интервалов, отдающей «уличным символизмом», в сочинении Донаньи заметно влияние целого ряда композиторов, главным образом Р. Вагнера и Р. Штрауса. В этой Schnell-Polka, с дико сталкивающимися, режущими слух вспомогательными нотами и другими резкими диссонансами, «столько кошмарного ужаса, столько потрясающего трагизма, нервного напряжения» (Е. Гунст). «Когда я вспоминаю кошмарную польку, — писал три года спустя Бонч-Томашевский, — которую играли на разбитых инструментах смешные музыканты под управлением кривого, дьявольски несчастного тапера, когда я вспоминаю тот кошмарный вихрь грубых и пестрых тел, который кружился, обвивая кольцом маленького, со взбитым, как у петуха, хохлом распорядителя танцев, то и теперь я чувствую тот мороз, который скользил по коже... С поразительным блеском, — заканчивает описание Бонч-Томашевский, — выступала основная трагедия: на фоне смешного так страшно было неизбежное».

Соблазнительно это привычное в символистском обиходе ощущение раздвоенности мира, расколотого на ослепительную духовность лирического «верха» и грубую материальность «низа», грозившего вторжением пошлой и ограниченной стихии в трагическую тему. В рассуждениях критиков была бы беспспорная правота, описывая они содержание сценария Шницлера — Донаньи. Но в том-то и дело, что спектакль Мейерхольда от сценария венских авторов сильно отличался. Мейерхольд усилил второстепенные персонажи — роли родителей, слуг, гостей, маскам которых Сапунов придал «особое русское выражение». Рожи страшные, но и смешные, как ярмарочные игрушки. Мейерхольд вообще ввел в пантомиму резкую комическую ноту и даже трюки, сходные с цирковой эксцентрикой. В тот момент, когда слуга отпрашивался на свидание к возлюбленной, в проеме дверей, на экране театра теней, внезапно возникала сама смешная возлюбленная.

И этот комизм не оттеснял основную тему и даже не контрастировал ей, а корректировал ее. Едва наметив антитезу высокого и низкого, Мейерхольд и Сапунов тут же размыывают ее, растушевывают. Трагическое не только контрастировало с комическим, но одно другое пронизывало. В келью Пьеро — искусственно замкнутый неживой мир — то и дело врывается шумная пестрая ватага веселых и добродушных

приятелей с возлюбленными и нелепым тапером (его играл Гибшман), которого постоянно таскали за собой. Тапер, наяривающий разную музыкальную дребедень, был загримирован... Бетховеном. А это уж прямой вызов символизму, грубая пародия на царивший тут культ музыки.

Поругание символистских святынь на этом не кончалось. Распорядитель танцев на балу, персонаж в сценарии незаметный, вырастал в спектакле в одну из главных фигур. Он получал имя — Джиголо. С надменной важностью и каким-то иступленным вдохновением Джиголо то запускал механизм вечеринки на полный ход, то резко останавливал ее стремительное круговое вращение. Он, малейшее движение руки которого заставляло мгновенно повиноваться танцующие пары, воспринимался как некое воплощение самого Рока, повелевающего людьми. А выглядел этот Рок так: Сапунов изобразил его в виде попугая, резко зачесав волосы его парика «сзади наперед, наподобие перьев, и загнул фалды в виде хвоста». Инфернальное существо в обличье попугая выглядело злой пародией на один из основных и излюбленных символистских образов.

Газетные рецензенты отмечали, что пантомима поставлена слишком ярко, грубыми, резкими мазками, что актеры нарочито дерзновенно выходят на авансцену.

Мейерхольд вместо «*gemutlich*» и «*süss*»¹ сознательно пошел на обострение сценической картины. И, что самое главное, изменил внутреннюю структуру пантомимы: разбил акты на эпизоды. Эпизодическое построение сразу и резко изменило вялый и многозначительный стиль шницлеровской пьесы. Эпизоды неслись пестрой чередой, сменяя друг друга, сталкиваясь, сближаясь, дерзко смешивая высокое и низкое, напряженно трагическое и грубо буффонное. И над Пьеро, символом угасающего духа поэзии, и над Арлекином, воплощением грубо-самодовольной витальной силы, и над безвольной изломанной Коломбиной, и над Джиголо, ехидной издевкой над некоей инфернальной силой, — над всеми ними главенствовал упругий ритм веселого и тревожного в своей относительности балаганного действия.

Таким образом, дух балагана в пантомиме возникал и благодаря ритму, и грубо-комическим трюкам, движениям, жестам, и, может быть, больше всего благодаря живописи Сапунова. «В эскизах к «Шарфу Коломбины»... он целиком во власти этой фольклорной стихии... Рисунок пестро расцветывается любимым трезвучием синего, желтого, оранжевого...». Он «очарован

прелестью русского лубка, крестьянских расписных прялок, народной керамики» с их «крикливой многокрасочностью и резким контрастным абрисом, которые могут показаться признаками вульгарности и грубости. В них сказалась характерная для многих художников и писателей того времени мечта войти в хоровод народного праздника для того, чтобы полнее слиться с народной стихией и отречься от всех изысков культуры». Здесь уже явственно начинает ощущаться стремление Мейерхольда и Сапунова (и это больше всего этих художников сближает) вывести свое искусство из рамок самодовлеющего эстетизма, сразу, напролом и вниз, подальше и глубже к истокам балаганного площадного искусства.

Спектакль «Дома интермедий» совершенно свободен от стилизаторства, которое неприятно ощущалось в «Петрушке» Потемкина с декорациями Добужинского, поставленного Мейерхольдом в «Лукоморье». И Мейерхольд и Сапунов стараются освоить поэтику народного искусства, чтобы его языком выразить собственное мироощущение. Фольклорная лексика в «Шарфе Коломбины» не привнесена искусственно. Просто Мейерхольд и Сапунов «разбудили» (пользуясь выражением М. М. Бахтина), высвободили жанровую память, хранившуюся в арлекинаде под новейшим напластованием символистской образности, усилили народные мотивы арлекинады, заставили звучать их сквозь привычные символистские образы и одновременно с ними.

Собственно, «Шарф Коломбины» весь строился на игре двойственности. Сюжет в ней то и дело менял направления, поворачивался различными смыслами, чтобы тут же смениться противоположными. Балаган ощущался то страшной погромной силой, накопленной в недрах мещанского быта, то веселым праздником разрушения, смерти и обновления, то животворной народной стихией, чистым родником, хранителем неразрушимых основ. Мир лирической поэзии представлялся то миром возвышенной мечты, чистоты чувств и неиссякаемой духовности, то казался неживым, вымученным, искусственным, замороженным смертью, обреченным на гибель. Мейерхольд сбивал публику с толку, морочил ее, постоянно переключая из одного только что постигнутого состояния в другое. «Шарф Коломбины» построен на столкновении разных планов, дисгармонических образов, многоярусных противоречивых метафор. Спектакль сложный, многоплановый и необычайно цельный.

Удивительная вещь: «Шарф Коломбины» — единственный экспериментальный спектакль Мейерхольда, принятый без-

¹ Приятный, сладостный, сладкий (нем.).

условно всеми. Он удостоился похвалы постоянного оппонента режиссера А. Бенуа, он произвел сильное впечатление на Станиславского и Вахтангова, впоследствии использовавшего ряд мотивов пантомимы в «Свадьбе» А. Чехова. На спектакль ходила публика. Всем существом своим спектакль связан с временем. Кажется, на нем выбито клеймо: год 1910-й.

1910 год — переломный в истории европейского театра и европейской культуры. Кончилось начало века, все сильнее предчувствие грядущих событий.

«Шарф Коломбины» — не только продолжение символизма, перерабатывание его мотивов, но и преодоление. Здесь Мейерхольд идет дальше «Балаганчика». Пьеро блоковской арлекинады — «какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий» — был единственно живым среди картонных мистиков, кукольных невесты и Арлекина, оставался единственно реальным на сцене после того, как все сгнули. В «Шарфе Коломбины» Пьеро хотя и выделен режиссером и художником белым пятном, но он, бескровным лицом обращенный к смерти, в сущности, мертв с самого начала.

Мейерхольд определил пантомиму как «трагический балаган». Уже в самом обозначении жанра «Шарфа Коломбины» объяснен замысел его и суть метода, которым достигнута цельность спектакля. В статье «Балаган» Мейерхольд назовет этот метод «гротеском». В те годы в гротеске Мейерхольд видел универсальный метод: «гротеск, без компромисса, пренебрегая всякими мелочами, создает в условном неправдоподобии, конечно, всю полноту жизни... сознательно создавая остроту противоречий. Гротеск не знает только высокого и только низкого, гротеск мешает противоположности, синтетически связывая их без всякой видимой законности».

В «Доме интермедий» пантомиму обрамляли две интермедии, сюжетно с ней не связанные,—своего рода Пролог и Эпилог. Текст Пролога, называвшегося «Исправленный Чудак», написал М. Кузмин. Критики дружно бранили его за утомительные длинноты, нестерпимую скуку и пресность. Но, несмотря на это, режиссер его оставил, он был ему нужен. «Меня спросят,—писал Мейерхольд,—но почему обязательно нужны театру все эти прологи, парад и прочее? Разве недостаточно одного сценария? Пролог и следующий за ним парад, а также столь излюбленные итальянцами и испанцами XVII века и французскими водевилистами заключительные обращения к публике, все эти элементы старого театра обязывают зрителя смотреть на

представление не иначе как на игру. И всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубокого, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой и длинным обращением а parte напомнить зрителю, что перед ним творится только «игра»... Новый «театр масок» будет учиться у испанцев и итальянцев XVII века строить свой репертуар на законах Балагана, где «забавлять» всегда стоит раньше, чем «поучать», и где движения ценятся дороже слова».

В «Шарфе Коломбины» действительно можно обнаружить едва ли не все приемы народного театра, в возрождении которого ощутили острую потребность художники того времени: маска, язык пластики, разрушение рампы, обнажение самого приема и многие другие. Но они существуют как набор элементов, образующих внешнюю оболочку, контур, внутри которого находится содержание арлекинады в позднесимволистском духе, «гофманиады». Души подлинно народного балагана, здоровой и цельной, здесь еще нет. Искусство площадного театра интересует в те годы Мейерхольда как свод первичных и вечных элементов театра, как арсенал технических приемов, подготавливающих почву для «Театра Будущего». В настоящем для подлинного расцвета народной площадной сцены не было ни социальных, ни эстетических условий. Его возрождение будет возможно через несколько лет с торжеством нового класса, искусство которого возродит традиции народной поэзии.

Но в лабораторных опытах на сцене «Дома интермедий» уже можно обнаружить эскизы тех революционных преобразований, которые будут осуществлены Мейерхольдом в революционном театре, когда условно-романтический балаган станет балаганом истинно площадным.

Почти через два месяца, 3 декабря 1910 года, Мейерхольд поставил в «Доме интермедий» еще одну пьесу — «Обращенный принц». Написанная Евг. Зноско-Боровским, она входила во второй цикл кабаре вместе со старинной комедией А. Крылова «Бешеная семья», которую М. Кузмин переделал в оперетку — он был автором музыки и режиссером. В конце вечера Коля Петер распевал куплеты из репертуара «Летучей мыши» Баллиева, Казароза — новые детские песенки Кузмина, Гибшман — свою знаменитую «Амалию», Гринев исполнял восточный танец. Зноско-Боровский написал своего рода ироническую парафразу средневекового рыцарского романа. История о принце, гуляке и бездельнике, внезапно охваченном безнадежной



Ульянов.
Молод
Мейерхольд
в театре
про.

страстью к танцовщице Эльвире и отправившемся в дальние страны на поиски незнакомки-плясуньи, дала Мейерхольду повод к увлекательному театральному зрелищу. Действие проходило в условном мире, в условной стране, и хотя герои называли себя испанцами, это тоже была явная условность... «Как в карнавальной шествии, неслись уродливые маски монахов и рыцарей, нежные образы монахинь, открывалась таверна «Бычий глаз», кельи пустынников, мачта корабля, будто в странном фантастическом и кошмарном сне, — писал в рецензии на спектакль С. Ауслендер. — Контуры сюжета, по-сказочному реальные, вдруг истончались, истаявали, сквозь них проступали очертания притчи, исполненной метафорической многозначности. Путешествие, в которое гонит принца его капризная влюбленность через сушь и морскую гладь, сквозь города и годы, в какой-то момент осмыслялось как его жизненный путь (принц отправляется из дома молодым, а возвращается седобородым старцем), где он познает хлад и глад, предательство друзей и трусость слуг, тоску одиночества. А то вдруг условные маски игрушечного

городка — ходячие комические аллегории трусости и предательства — ели бутерброды и совсем по-человечески сетовали на то, что «нет соли».

Работа над «Обращенным принцем» дала Мейерхольду возможность еще больше углубиться в прием гротеска. Двойственность театральной игры, где вымысел замешан на густой реальности, а жизненные реалии углублялись гротеском до той грани, за которой просвечивала область «неразгаданного», «сверхнатурального», та особая атмосфера, которая грезилась Мейерхольду, могла быть воплощена в спектакле несомненно благодаря С. Судейкину, который был его художником.

И впрямь ни на какой другой сцене, кроме кабаретной, нельзя было в те годы вообразить подобного зрелища. Декорации и аксессуары в «Обращенном принце» были подчеркнута бутафорскими, и это как нельзя лучше подходило к «милей неправдоподобности *romans d'aventure*», вносило подлинность детской игры. Через сцену протянуты занавески из материи с нашитыми на них разноцветными тряпками, колонны из синей бумаги, массивные вазы с фруктами из папье-маше, развешаны бумажные фонарики, фантастические красные деревья на фоне небывалого неба с золотыми звездами — во время любовного объяснения принца с Эльвирой на этом небе всходила огромная бутафорская луна; по сцене двигались игрушечные лошади. Эти лошади, на которых принц и его свита отправлялись в далекое путешествие за прекрасной плясуньей, составляли предмет особой гордости художника и режиссера и пример милого его сердцу «условного неправдоподобия», «сценического гротеска», «театральной игры». Лошадей изображали театральные плотники, прикрытые попоной с лошадиной головой из папье-маше. «Художник загнул шеи лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие зазорные страусовые перья, — вспоминал Мейерхольд, — что косолапым театральным плотникам; скрытым под попонами, не стоило большого труда, чтобы изобразить лошадей легко гарцующими и так красиво становящимися на дыбы».

«Обращенный принц» еще лежит в русле символистских образов. И одновременно это первый спектакль, где Мейерхольд так открыто и последовательно применяет театральные приемы, почерпнутые из арсенала площадного театра. Как дать понять зрителям, что прошло много лет? А очень просто. Принцу прямо на сцене привязывают длинную белую бороду и надевают седой парик. Мейерхольд разрушает традиционную сценическую перспек-

тиву, смещает привычные пропорции. Огромные лошади явно громоздки для маленькой сцены. Как в народном лубке, они давили на рампу, выпирали из нее. Казалось, коробка сцены трещит по всем швам — вот-вот разлетится на куски. Но нет, она хотя и с трудом, но все же сдерживала бывший изнутри напор. И это сопротивление крохотной сцены, едва сдерживающей буйство театральной игры, придавало ей упругость и напряженность.

Лошади переступали по сцене несколько шагов и оказывались в «другой стране». Как и узаконено в народном театре, сцена здесь обозначала «весь мир» — и королевский дворец, и поле брани, и площадь Сан-Матильда в столице Камарильского государства. Но как, однако, отделить один эпизод от другого? Как показать зрителям, что герой уже «на другом конце света»? Режиссер нашел решение простое и остроумное. Подвижные тряпичные занавески разделили сцену на несколько планов — отодвигалась одна часть, и герои оказывались на пустыре у стен монастыря; приподнималась другая — принц со свитой на палубе корабля в «бушующем океане». Вставные интермедии то и дело разрывали ткань сюжета. Зрителям ни на минуту не давали забыть, где они и что перед ними театральная игра.

Театральная игра, затеянная Мейерхольдом, в какой-то момент вдруг прорывала измерения сцены, буйствуя, ширясь, она переливалась через ее край, растекаясь по залу, захватывая зрителей в свою стихию. «В этом спектакле впервые была достигнута самая крайняя форма внешнего слияния сцены со зрительным залом, — писал Зноско-Боровский. — Мейерхольд хочет теперь уничтожить зрителя, не принимающего никакого участия в представлении. Ведь цель театра — не показывать законченные произведения искусства, как картину или скульптуру, но заразить зрителя на его глазах развивающимся творчеством, привлечь самого к этому творчеству, чтобы токи, идущие со сцены, встречали ответные из зала. Искусство надо нести в жизнь. Сцену вынести в зрительный зал.

Так сливались в едином устремлении символические теории, социальные чаяния и чисто театральные тенденции. Но только Мейерхольду удалось осмыслить представление кабаре на уровне большого искусства, воплотить на его подмостках, ставших для многих местом веселого времяпрепровождения, художественных шалостей, одну из центральных идей его тогдашнего понимания театра.

Приверженцы эстетического радикализма, остро переживавшие разрыв ис-

кусства и действительности, в поисках опоры для сближения театра и жизни, прислушиваясь к процессам, происходившим в недрах жизни, ощутили в самой публике это подспудное, в то время, может быть, еще еле уловимое движение. Потребность предельно широкой зрительской массы в непосредственном участии в художественном процессе, творческом акте, обнаруживается в начале века в самых разнообразных, внешне, может быть, несхожих, а по существу родственных проявлениях — во всевозможном любительстве, необычайно бурно расцветшем в предреволюционные годы, — причем среди самых разных слоев городских жителей; в необычайном распространении новых для России зрелищных форм — карнавалов, маскарадов, «капустников», дающих возможность публике самой создавать художественную ткань зрелища. Эта неосознанная потребность публики в активной художественной деятельности была своеобразным, опосредованным выражением той концентрации творческой энергии, стремящейся к осуществлению, которая подспудно накапливалась в недрах «эпохи бурь и разрушений».

Возможно, это покажется парадоксом, но идея «соборности», которой одержимы были театральные мыслители начала века, осуществилась в реальности лишь на подмостках кабаре, разумеется, в форме самой веселой и простодушной, бесконечно далекой от «башенных» умствований, на «низовом» уровне русской театральной действительности.

«Дом интермедий» был второй после «Лукоморья» и последней попыткой Мейерхольда перенести на подмостки кабаре поиски новых театральных форм. Очень скоро он убеждается в том, что коммерческая сцена, даже самого современного типа, «театром исканий» долго быть не может. Рано или поздно интересы буржуазных зрителей и театральных новаторов должны были разойтись. Зрители не собирались оплачивать театральные эксперименты. Через две недели после «Обращенного принца» Мейерхольд из «Дома интермедий» уходит.

Интерес Мейерхольда к кабаре не был данью моде. С присущей ему острой проницательностью он увидел в появлении этого жанра глубокую закономерность, обнаружил и осознал связь кабарежного искусства с поэтикой народного театра. Он открыл в кабаре то звено, которое связало далекое прошлое с далеким будущим, древний, позабытый современной сценой язык театра — с новейшими театральными исканиями.

OS INTERMÉDIOS DO DOUTOR DAPERTUTTO

L. Tikhvínkaia.

Alguns dos nomes da agenda de 1908 de Meierhold: A. Avertchenko, L. Bakst, M. Dobujinski, K. Somov, A. Remizov (pintor), A. Remizov (escritor), E. Lancere, I. Bilibin, A. Golóvin, F. Sologub, M. Kuzmin, A. Kuprin, S. Gordiétski, O. Dimov, P. Potiómkin, K. [Sunnebereg], G. Tchulkov, L. Andreiév, S. Auslender, Iu. Iúriev, Iu. Ozaróvski etc. Era a composição do comitê para a organização de espetáculos do 'teatrinho – cabaré'. Estão marcados separadamente os 'líderes das frações': A. Benua – da plástica, V. Nuvel – da musical, I. Radzivilóvich – da literária, M. Fokin – da coreográfica, Vs. Meierhold – da dramática. O organizador e inspirador do cabaré era o próprio Meierhold.

Apesar de estar muito atarefado ele mesmo telefonava para as pessoas, marcava reuniões nas quais tudo era discutido: repertório, programa, intérpretes etc. Depois de muita discussão decidiu-se que o nome do teatro seria "Baía". Mas com o repertório era mais difícil, já que não existiam na Rússia atores para cabaré. Sabemos que para a estréia estavam planejados *A Morte de Tantagile*, de Maeterkinck, ensaiada no Teatro – Estúdio na Povarskáia, e leitura de poemas com figurinos. Mais tarde as duas propostas caíram. No final das contas ficaram algumas paródias, cenas cômicas, miniaturas, números líricos criados por ele. Era necessário montar algumas peças contrastantes em estilo e humor.

Depois do "Prólogo" de Avertchenko, uma paródia dos pronunciamentos de abertura, entrava imediatamente *O Último dos [Uecher]*, baseada no conto de Poe e feito com a técnica do 'teatro imóvel'. Assim que silenciava o último gemido do minidrama simbolista, ouviam-se os gritos de Petrúchka da cena seguinte, baseada em personagens do teatro de bonecos e adaptada ao público de Petesburgo por Potiómkin. Atores que imitavam marionetes discutiam os acontecimentos da vida artística da cidade. Em seguida entrava um romance mealncólico e depois *Honra e Vingança*, uma paródia de Sollogub sobre as técnicas do velho teatro romântico. Entrava um número musical sério e depois a bufonada *Black and White* de Potiómkin e Guibchman.

"A encenação de todos os números cênicos é, num certo sentido, luxuosa – escreveu L. Gurévich. ... Brilho, luxo, riqueza de cores... Cheirava a trabalho artístico fresco, assim como no novo apartamento cheira a tinta e esmalte..." ...

“Uma coisa apenas teve sucesso entre o público – a cena *Black and White*”. A paródia foi criada por Guibchman, que fazia o papel de assistente de direção, e o texto escrito por Potiômkin. As qualidades literárias da peça são poucas. No entanto o que mais chamava atenção nela era a técnica de construção de ‘cena sobre cena’. O assistente aparecia absolutamente à vontade antes do início da ação e se propunha a ‘traduzir’ do inglês. O texto era uma mistura de palavras estrangeiras corriqueiras e nomes de firmas estrangeiras. O assistente traduzia não apenas as palavras, mas também as ações.

“O gênero de cabaré dava a possibilidade de tocar a nova para ele tecnologia da pequena forma. Mas nessas pesquisas Meierhold não era conseqüente até o fim.

Meierhold abordou a montagem do ‘teatrinho’ com o costumeiro aparato teatral, que revelou-se no cabaré demasiado complexo e pesado. Esse era o principal motivo do fracasso”.

O Cabaré confundia, questionava as idéias vigentes. “A viva representação de Varlâmov, um dos grandes cômicos teatrais, e mesmo os experimentos dos atores transpostos do laboratório¹ por Meierhold, pareciam amarrados pela velha convenção teatral. As mais novas técnicas do teatro simbolista e as refinadíssimas estilizações da representação de feira popular transpostos muito diretamente do grande palco, inesperadamente começavam a cheirar a bem velha teatralidade. O Cabaré dava aula de uma linguagem artística nova, até então desconhecida (ou talvez há muito esquecida)”.

Numa época de crise, quando as formas artísticas estabelecidas revelam as suas insuficiências diante da realidade, as formas de cultura popular, tal como o cabaré, eram as mais capazes de captar o momento, sem precisar fixar a realidade. A alternância do lírico e cômico, do ingênuo e refinado, do sério e do bem humorado sugeria um novo sistema artístico com uma construção mais dinâmica, mas adequada à vida contemporânea caleidoscópica, nervosa, com mudanças bruscas de idéias e impressões, com as contradições da consciência, cheia de insights e fugas de sentido, de contrastes paradoxais.

“Ao contrário do ‘grande teatro’ com o seu sistema formado, cabaré estava livre de quaisquer regras, do peso das tradições, não submetia-se às leis estéticas existentes, aceitava quaisquer experiências sem esforço, era ele mesmo um solo para pesquisas e experimentos.

A idéia de chamar Meierhold de Doutor Dapertutto foi de M. Kuzmin (para o cabaré “Casa de Intermédios”). O pseudônimo surgiu por motivos práticos, já que um diretor com cargo de governo era proibido de trabalhar em

¹ Participaram dos números *Petrúchka* e *O Último dos Uecher* alunos do Estúdio.

outros teatros, e durante alguns anos designou o duplo de Meierhold. O diretor começa a viver 'em dois andares'. No andar 'de cima', como diretor dos teatros imperiais, faz encenações no estilo tradicionalista, no 'de baixo' rompe os laços com o teatro estabelecido desenvolvendo as idéias de *O Teatro do Futuro*. O cabaré tornou-se um dos principais palcos das pesquisas de Meierhold.

Duas semanas após a estréia Meierhold encena um novo programa na *Baía*, a qual tampouco teve êxito. Após o segundo fracasso a *Baía* é fechada. Ele escreve numa carta a Gurévich que o grupo continuará as suas encenações num outro lugar, formando a *Sociedade do Teatro Íntimo*, cujo objetivo mais próximo é a criação de uma barraca de feira artística. Meierhold afirmava que já possuía os meios para sustentar o grupo, mas a realidade não era essa. A criação do teatro levou dois anos e ocorreu mais por acaso. Bonch – Tomachévski, ex-estudante de filologia de uma universidade alemã e freqüentador assíduo de cabarés, voltou à Rússia com a idéia de formar um cabaré e conhece B. Prónin, próximo a Meierhold e também entusiasta da idéia. Conseguem uma pequena soma de dinheiro junto a uma certa Múkhina, seduzindo-a com a fama de mecenas. Tomachévski vira o diretor do novo cabaré e Prónin o administrador. Meierhold ficou com a direção artística. A nova 'barraca artística' foi chamada de Casa dos Intermédios.

“ A Casa dos Intermédios parecia ao seu líder ideológico como uma comunidade das mais diferentes pessoas da arte, uma espécie de clube artístico para o qual elas levariam sem nenhum interesse ‘os seus vivos impulsos criativos’, onde não quase haveria distância entre a discussão criativa e a experimentação artística”. ... Ao ainda desconhecido estudante de pintura V. Chukáev Meierhold dá o papel de Pierrô na pantomima *A Echarpe da Colombina*, encenada no primeiro ciclo da Casa dos Intermédios. Nesse período os diletantes em geral tiveram um papel muito importante, pois Meierhold procurava correligionários principalmente entre os não profissionais, ou pelo menos entre aqueles que não estavam presos aos estereótipos da arte teatral. M. Kuzmin, convidado a supervisionar a parte literária do cabaré, já era na época um poeta conhecido, mas pela sua personalidade pertencia ao mesmo tipo de pessoas que interessava Meierhold. Ficaram responsáveis pela parte de pintura Sapunov e Sudéikin, pela musical Sats.

No início do séc. XX os diletantes demonstraram na nova arte uma coragem quase revolucionária. Para atuar na Casa de Intermédios Meierhold chamou jovens atores recém – formados que tiveram que afastar dos truques teatrais comuns e parecer não profissionais. Esse não profissionalismo era apenas aparente, por trás dele estava uma arte feita em novas bases.

O primeiro programa da Casa apresentava os mesmos contrastes do primeiro cabaré. A pastoral *A Holandesa Lisa* era seguida pelo “balagan trágico” *A Echarpe da Colombina*, a bufonada paródica *Black and White* contrastava com as canções de M. Kuzmin. Dentro desta multidão de pessoas “Meierhold era o único que chegou ao cabaré com um objetivo bem claro: a pesquisa de uma nova linguagem teatral”.

Os simpáticos Bonch-Tomachévski e Prónin revelaram-se péssimos como diretor e administrador. Ao chegar ao teatro na noite anterior à estréia, Meierhold encontrou absolutamente tudo por fazer e uma descrença generalizada entre os atores e funcionários. Não haveria estréia. Segundo as memórias de A. Gúrin, Meierhold pronunciou então um discurso afirmando que o teatro seria aberto a qualquer custo e que ele trabalharia como qualquer outro funcionário. As palavras do diretor tiveram um efeito mágico e finalmente o teatro foi inaugurado no dia marcado. Essas memórias foram escritas em 1925. Provavelmente não foi por acaso que esse episódio foi lembrado. Já tinha ocorrido o Outubro teatral, os espetáculos revolucionários de Meierhold. Já tinha se revelado o talento de Meierhold, capaz de contagiar as pessoas.

Poderia parecer estranho que faltando menos de um mês para a estréia de *Don Juan*, Meierhold dedicasse tanto tempo ao novo teatro. Na verdade, a *A Echarpe da Colombina* era uma espécie de ensaio geral para o *Don Juan*, marcando o início de um novo estilo de direção. O que aparecia em pequenas doses no teatro tradicional era realizado de forma bem mais radical no andar ‘de baixo’ do teatro. “Aqui Meierhold trabalhava não somente para o dia de hoje, mas também para o futuro, para reserva, até a época em que suas idéias poderiam ser lidas corretamente”.

A Echarpe da Colombina rompia mais radicalmente ainda com o teatro naturalista, principalmente graças à pantomima. Os atores usavam uma plástica não cotidiana, uma linguagem cênica baseada na *commedia dell’arte*. Nesse período Meierhold sonhava com a ressurreição do ator-criador, que domina completamente a sua técnica. É verdade que os atores da Casa de Intermédios estavam longe desse ideal. Eles tinham sido educados pela escola de teatro do seu tempo e realizavam na medida do possível a vontade do diretor. Porém ao olhar mais atentamente o enredo de *A Echarpe da Colombina* percebemos o quanto há nela de contemporâneo. “O triângulo Pierrô – Arlequim – Colombina foi um dos mitos do simbolismo russo, o qual, como se sabe, usava muito as máscaras tradicionais”.

O enredo era desvendado num silêncio absoluto através de movimentos muito complexos que concentravam a expressividade do drama. A partitura plástica da pantomima tinha uma grande expressividade psicológica. “Na

realidade, em *A Echarpe da Colombina* Meierhold aproximava-se daquele método de representação sobre o qual mais tarde concentrará a sua maior atenção, revelando as suas novas fronteiras e significados”.

No início do séc. XX foi posto em dúvida o poder das palavras e ao mesmo tempo a vida empírica do corpo parecia a muitas pessoas de teatro capaz de revelar a essência escondida das coisas. ... Por trás das máscaras dos personagens convencionais eram visíveis os rostos das pessoas do início do século. Não era à toa que Meierhold querendo ressuscitar as tradições do teatro popular trabalha não com os cenários originais da *commedia dell'arte*, nem com as pantomimas – arlequinadas que fazia pouco tempo eram representadas em praças, e sim com a obra de A. [Shnitsler], na qual a barraca é transformada pela consciência complexa de um dos representantes do modernismo vienense.

p.124 Na pantomima Meierhold reforçou os personagens secundários – ao pai, as visitas, cujas máscaras tinham uma ‘expressão característica russa’. A pantomima estava recheada de comichões e excentricidades. No momento em que o criado pedia licença para ir ao encontro da amada, surgia projetada na porta uma imagem cômica da própria amada.

As resenhas diziam que a pantomima foi encenada em tons muito fortes, que os atores tinham um atrevimento proposital. Meierhold propositalmente tornou mais expressiva a pantomima. Dividiu os atos em episódios, o que mudou o estilo lento da peça. Todos os personagens eram levados pelo ritmo alegre ou tenso, dependendo da ação.

“Desta forma, o espírito de barraca na pantomima surgia graças tanto ao ritmo, como também aos truques cômicos, aos movimentos, gestos, e, talvez, principalmente, graças à pintura de Sapunov”.

O espetáculo da Casa de Intermédios estava totalmente livre da estilização presente em *Petrúchka* encenado por Meierhold na Baía. Agora Meierhold e Sapunov tentam dominar a arte popular para expressar uma visão de mundo própria. Toda *A Echarpe da Colombina* foi construída com jogos de dubiedades. O enredo mudava constantemente de sentido. A barraca era sentida às vezes pela força descomunal escondida no cotidiano burguês, às vezes pela alegre festa da destruição, morte e renovação, às vezes pela presença popular. O mundo da poesia lírica aparecia ora como um mundo de sentimentos elevados, ora parecia morto, artificial. Meierhold confundia o público transformando constantemente as atmosferas. É um espetáculo complexo, de muitos planos e surpreendentemente coerente. Uma curiosidade: foi o único espetáculo experimental de Meierhold que foi aceito por todos. A peça parecia permeada pelo ano de 1910.

“*A Echarpe da Colombina* não é apenas a continuação do simbolismo, a transformação de seus temas, mas também a sua superação. Aqui Meierhold vai mais longe que em *Balagantchik*”.

Na Casa de Intermédios a pantomima era aberta por um prólogo e fechada por um epílogo. O prólogo foi escrito por Kuzmin e apesar da crítica acusá-lo de ser excessivamente longo e cansativo, ele foi mantido pelo diretor. Meierhold escreveu que precisava dos dois para que o público não esquecesse que estava diante de uma representação. O novo teatro de máscaras iria aprender com os espanhóis e os italianos a construir um repertório baseado em barraca de feira, onde ‘divertir’ está antes de ‘ensinar’ e os movimentos valem mais que as palavras. Em *A Echarpe da Colombina* aparecem quase todos os elementos do teatro popular: a máscara, os movimentos, a destruição da rampa, a revelação da representação etc. Mas são apenas elementos externos, a alma da barraca ainda não está presente até porque não existiam ainda condições sociais e estéticas para um verdadeiro teatro popular de rua.

Quase dois meses depois Meierhold encenou mais uma peça na Casa: *O Príncipe Encantado*. De Znosko – Boróvski, ela fazia parte do segundo ciclo junto com a comédia *Família Louca* de Kuzmin, transformada por ele em opereta. *O Príncipe Encantado* era uma espécie de paráfrase irônica do romance de cavalaria medieval. A ação se passava num país imaginário, apesar dos personagens se denominarem espanhóis, e lembrava um desfile de carnaval. Novamente temos a transição do sério para o cômico. A peça ainda pertence à esfera simbolista, mas ao mesmo tempo é o primeiro espetáculo em que Meierhold utiliza tão abertamente elementos do teatro de rua. Por exemplo, para demonstrar que se passaram muitos anos o príncipe recebe em cena uma barba e uma peruca grisalhas. A perspectiva e as proporções cênicas tradicionais são destruídas. Parecia que o pequeno palco ia ser esmagado pelo peso do enorme cenário e pela intensidade da representação. Isso criava uma tensão interessante.

Num determinado momento a representação tornava-se tão imensa que transbordava do palco inundando a platéia. Znosko-Boróvski escreveu depois que esse tinha sido o primeiro espetáculo em que foi atingido o limite da confluência entre o público e o palco; Meierhold queria destruir o espectador que não participava da ação, já que o objetivo do teatro não era mostrar uma obra finalizada e sim contagiar o espectador pela criação que se desenvolve aos seus olhos; era preciso levar a arte para a vida e o palco para a platéia. Assim, uniam-se as teorias simbolistas, as aspirações sociais e as tendências teatrais.

O desejo do público de uma participação maior no processo artístico era sentido pelos partidários do radicalismo estético. Esse desejo se manifestava

das mais diferentes formas: uma grande participação de não profissionais das mais deferentes classes, expansão na Rússia de novas formas de espetáculo, p. ex. carnaval, que permitiam ao público criar o seu próprio espetáculo. Por mais paradoxal que possa parecer a idéia do teatro – templo, tão difundida entre profissionais do início do séc., só foi realizada no cabaré, no nível mais ‘baixo’ da realidade.

A Casa de Intermédios foi a última tentativa de Meierhold de pesquisar no cabaré novas formas teatrais. Rapidamente ele percebe que o palco comercial não pode permanecer um teatro de pesquisa por muito tempo, pois os interesses do público burguês e dos inovadores teatrais não coincidiam. Duas semanas após *O Príncipe Encantado* Meierhold deixa a Casa.

O interesse de Meierhold no cabaré não era apenas um fruto da moda, pois ele percebeu os motivos do surgimento desse gênero, compreendendo a ligação entre ele e o teatro popular, descobrindo no cabaré o elo de ligação entre o passado e o futuro.