

О. Фельдман

«Отражение нашей судьбы»

К теме: Эрдман и Мейерхольд

— Как же теперь честному человеку на свете жить?
«Мандат» Действие первое

«Мандат» непременно окажется среди тех спектаклей Мейерхольда, историческая значимость которых будет вырастать по мере того, как будет складываться непредвзятый взгляд на пережитое страной и сделанное искусством в 20-е годы

Давным-давно заглушены и подавлены те возможности театра, которые разрабатывал Эрдман в «Мандате» и затем — с удвоенной отвагой и виртуозностью — в «Самоубийце». Давно изъят из театральной практики тот принцип взаимоотношений сцены и зала, на котором построены пьесы Эрдмана и торжеством которого был в свое время мейерхольдовский «Мандат». Пролетав шесть десятилетий в рукописи, «Мандат» и «Самоубийца» тяжело входят сегодня в репертуар; кому-то уже кажется, что цензура с лихвой достигла цели и навсегда погубила их, непоправимо сломала их судьбы. Но дело не за Эрдманом, дело за театрами: пьесы Эрдмана принесут победы лишь тогда, когда нашему театру понадобятся те черты его собственной природы и те все еще остающиеся не раскрытыми его собственные потенциальные возможности, которые когда-то ощутил Эрдман и стихийный прорыв к овладению которыми обеспечил полноту победы Мейерхольда, признанной даже Станиславским.

Окрепшая в «Мандате» и достигшая зрелого законченного совершенства в «Самоубийце», театральная система Эрдмана — одно из высших завоеваний нашей театральной истории. Традицию, в которой работал Эрдман, вернее всего вести от Грибоедова «Горя от ума»: Эрдман воскрешал прекрасный и редчайший жанр — жанр современной политической комедии, с веселым бесстрашием воспроизводящей на подмостках болевые точки современности, чтобы тут же подвергнуть их свободному и пристрастному обсуждению, полагаясь при этом не на одну лишь логику сценического действия, но и на энергично работающую мысль автора и зрителей.

О важнейшей особенности «Мандата» Н. Волков сказал: «Смешные сами по себе, слова в то же время играют тайным смыслом авторского размышления». Растворенный в тексте «Мандата» и «Самоубийцы» неумолчный голос автора, зримо пульсирующая авторская мысль, то поданная нарочитым курсивом, в разрядку, то дразняще оборванная, становятся у Эрдмана важнейшим конструктивным элементом развертывания действия. Эрдман твердо знал силу выбранных им путей к власти над вниманием зрителя, не менее надежных, чем вычеканка перипетий и «сделанность» сюжета. Присутствие автора в речи

персонажей приобретает у Эрдмана черты, еще более изощренные, чем в «Горе от ума». Эрдман напрочь отказывается от проповеди и, легко поигрывая словом, пробуждает стихию свободомыслия, провоцируя зрителя на самостоятельность, отучает от ложного пиетета и заражает своей готовностью испытать на устойчивость любую из обозначившихся проблем, сложившихся догм и сопутствующих им банальностей. Как все составители лучших лекарств, он не боится пользоваться ядом (Когда в середине 50-х годов, в начале оттепели, был возобновлен на сцене все еще не публиковавшийся «Мандат», «Литературная газета» устами кого-то из людей предыдущей эпохи, твердо знавших, кому что позволено и что запрещено, осудила пьесу за то, что автор «все время гарцует где-то на грани непозволительного».)

Вольная нить безбоязненного авторского размышления и есть тот драматургический прием, который позволяет обратить полуанекдотические зарисовки, использующие материал современного быта, в комедию политическую: глядя сквозь современный быт, Эрдман — и в «Мандате» и в «Самоубийце» — видит человека не в зауженных бытовых рамках, а в тисках современной политической ситуации.

Все проявления этой ситуации, от порождаемых ею вздорных нелепостей до ее коренных противоречий, он, смеясь и тоскуя, измеряет единой мерой — человеком, его судьбой. Всесилию и всевластию господствующей ситуации он противопоставляет самое зыбкое, на глазах обесценивавшееся и испепелявшееся — жизнь единичного человека. А по сути дела, преходящему, предрасположенному к окостенению и омертвлению, он противопоставляет человека — как единственно живое, вечное. В «Самоубийце» это противопоставление достигает прозрачной ясности. Столь же обезоруживающе в шутилке «Колыбельной», написанной Эрдманом в стиле стихов для детей (и ставшей причиной его ареста и ссылки), в ее ласково небрежной концовке:

В миллионах разных спален
Спят все люди на земле...
Лишь один товарищ Сталин
Никогда не спит в Кремле

— соседство с живой бесхитростностью простейших истин («спят все люди на земле») обесценивало выпендренную лубочность насаждавшегося казенного мифа. И уже в более раннем «Мандате» традиционные темы «маленького» и «мелкого» человека Эрдман, соединив их, увидел новыми глазами: никчем-

В частности, говорит о «Мандате» как о бытовой комедии и о намерении показать перемены в устройении настоящих вещей с юмором они зря и ка. Но через полгода после премьеры из опыта изъешаний он сам удивлялся: «Мысль в «Мандате» — самое слабое место. Удивительно, как мы решились ее допустить? В «Мандате» главное — был Столовый — стол, разве это столовая? Это стол из канцелярии какого ведомства. Или буфетик, одна ножка, поперек на конструкции. Добавлены венские стулья — разве было этого допускать. Тумба с желобами очень тяжелая. » Разрозненные детали, «клочки мешавшего быта» были поданы условно и преувеличенно. А Пирровский недоумевал: «Что в этом спектакле, превозглашенном кое где образцом бытового, характеризует Москву?» Но, как отметил другой ленинградский критик, сложившаяся в спектакле мера условности легко принималась даже неподготовленной публикой.

Нетождественность предварительных деклараций следовавшим за ними спектаклям не раз повторяется в биографии Мейерхольда и остается интереснейшей проблемой, осложняющей анализ его творчества. Непозволительным упрощением было бы сводить это расхождение «слов» и «дел» к маскировке, прячущей суть «дел» в тень «слов», диктуемую внешним давлением. Магия режиссуры Мейерхольда — и вся логика его пути, сколько бы ни менялась вокруг него внешняя ситуация, — всегда прежде других причин предопределялась могуществом той непредсказуемой творческой стихии, которая таилась в глубинах его личности и, выплескиваясь в спектакль, могла приводить к результатам, далеко отстоявшим от им самим выдвинутых теоретических посылок.

Источники подобных несовпадений крылись в ощущении множественности потенциальных возможностей театра — как ни в ком другом оно жило в Мейерхольде и делало безграничной импульсивную отзывчивость его искусства на глубинные сдвиги, назревавшие в недрах социального и эстетического развития.

«Мандат» принадлежал к самым непронз-
вольным, непредумышленным созданиям Мейерхольда
и к самым прозорливым явлениям искусства 20-х годов.

Встреча Мейерхольда с драматургией Эрдмана вызвала взрывную волну, действием которой был вынесен на поверхность сгусток непредвиденных, казалось бы, проблем — и не только эстетических. Силу взаимовлияний, развернувшихся между устремлениями драматурга и режиссера, невозможно недооценивать. Эрдман был прав, считая, что лишь в руках Мейерхольда «Мандат» обрел литературную завершенность, но искусство Мейерхольда предстало в «Мандате» иным, нежели в предшествовавших «Бубусах» и «Лесе». Свидетели творчества режиссера оказались перед очередной загадкой. Сопровождавшая премьеру разногласия рецензий столько же характеризовала спектакль, сколько тех, кто о нем писал, открылся спор на этот раз не завязался, но несовпадавшие точки зрения обозначились сразу же — по мере того как рецензенты отвечали на вопрос о том, почему

Но адекватны ли слова режиссера тому, что
жизнь в «Маяков»? В период режиссер. Маяковский

рядом выраставшей до трагизма фантазия третьей, тактичной.

Те, кто писал в пьесе легкую комедию, и те, кто воспринял спектакль в духе сатирического агиттеатра — те и другие судили по устоявшимся вечеринным меркам, считали, что автор и режиссер сохранили лишь в первой, веселой части, которая шла под коммерческий смех «я публике не hoeft стоил, в знаете, стоишь волнами катаясь из стороны в сторону и с каждой фразой все снова и снова, зрители изнемогали», рассказывала игравшая Настьку Е. А. Типкина, признававшаяся, что и актеры на сцене, делая свое дело, частенько «между слов, когда никто не видит, сами хохотали до безумия», ей же запомнилось, что Мейерхольд, «когда вечером в театре бывал, в этих случаях выглянет из своего кабинета, его кабинет прямо на сцене был, и поглядывает, стоит и смотрит, что здесь происходит».

И сторонники агиттеатра и те, кто наставительно напоминал режиссеру, что «сценический анекдот должен быть короче, чеканнее», нежели получился «Мандат», сходились в том, что в финале Мейерхольд «перескочил через пьесу». Напротив, А. Пиотровский, один из тех, кто высоко ценил достигнутое Мейерхольдом в финале «Мандата», считал, что пьесе Эрдмана выпала удача стать случайным плацдармом, на котором Мейерхольд открыл путь к мучившему еще Гоголя переключению комедии в трагедию. Были отзывы и скептически высокомерные: так, рецензент «Вечерней Москвы», подчеркнув своим псевдонимом (Старик) свою убежденную старомодность, полагал, что Мейерхольд в равной мере напрасно сначала спускается «до обычной балаганщины под видом народного юмора», а к финалу «поднимается до такой глубины и высоты, которую просто-напросто невозможно понять». Пьеса многим казалась литературным пустяком, да и до сей поры можно услышать, что возникшие из пены обильной эстрадной продукции 20-х годов, пьесы Эрдмана остаются набором клоунских реприз, капризно нанизанных на сюжеты неправдоподобных анекдотов. Тем знаменательнее, что сверстник Эрдмана, В. Масс, еще в 1925 году оценил «Мандат» как обобщение богатейшего опыта сатириков их поколения и показал, что, «начинаясь с простого каламбура», пьеса заканчивается «самыми сложными внутренними ходами».

Власть этих тайных ходов и подчинила Мейерхольда в последнем акте «Мандата». Пленившись сначала сатирическим даром Эрдмана, режиссер в итоге раскрыл нерасторжимость сатиры и трагедии, определяющую природу письма драматурга. П. Марков полагал, что Мейерхольд недооценил текст двух первых актов и лишь со второй половины третьего разгадал его природу. Он склонялся к мысли, что спектакль возник в столкновении двух владевших Мейерхольдом взаимоисключающих заданий, и, подчиняясь первому из них, Мейерхольд сначала саркастически «убивал» персонажей Эрдмана, а затем, в известном противоречии с предыдущим, по-вахтанговски чутко проник к их человеческому зерну. Также думал В. Сахновский: «Мне чувствовалось, что актеры только в третьем

акте (принимая свою и чужую роль в режиссерской работе — не зная) бы и могли показать нечто, что зрительный зал и тогда, что ждал в душе Мейерхольд, ожидал. А прибулденный саркастический герой, так называемый третий акт, и в сценическом Мейерхольде отыскал то, чего я не мог добиться. Первый акт не такой, а в третьем акте Мейерхольд добился того, чего я не мог добиться».

Но Мейерхольд не пугался происходящего в спектакле скачка и новой доли условности в переходе от смеха к тоске и от одного уровня общения со зрителями к совершенно другому.

Акт за актом спектакль прорастал в пьесу. Создававшимся к финалу силовым полем режиссер, по наблюдению И. Аксенова, «рассказывал ощущения аудитории от взрыва хохота до сострадания и подавленного ужаса перед гибелью существ, которые он (зритель) только что принимал за маски, но которые оказываются современниками его существования, со современниками, кое в чем не чуждыми и самому зрителю».

С прямолинейных социологических позиций трагизм последнего акта был необъясним, и потому Х. Херсонский высказал предположение, что «буржуазия, буржуазная интеллигенция и мещанство» изображены в «Мандате» с двух точек одновременно: осмеяны с «нашей» точки зрения и тут же показаны с «их» субъективно трагической позиции. Он даже соглашался признать, что спектакль «более предназначался в качестве зеркала для публики из мещан и буржуазно-интеллигентских слоев», а не тем, кого называли «новым зрителем». Это искусственное построение оперировало костенеющими понятиями и ничего не объясняло. Н. Бухарин, оставивший в книге посетителей ГосТИМа восторженную запись о «Мандате», считал ошибкой (как становится известно из материалов следственного дела Мейерхольда) решение последнего акта.

Мощь — и загадка — «Мандата» была в том, что шутовское преобразалось в трагическое, наполняя отсмеявшегося зрителя неожиданной сокрушающей тоской.

Перелом наступал в то мгновение, когда Мейерхольд лишал зрителей спокойной и удобной возможности смеяться над Гулячкиным, поглядывая на него со стороны, и заставлял погрузиться в его смятенность, будившую не только смех, но ужас и сострадание — сострадание к Гулячкину и ужас не только за его судьбу, но и за свою собственную. Свидетельство тому оставил Аксенов: «Гарин, два с половиной часа заставляющий публику смеяться чуть ли не каждому своему слову... нашел в себе силы довести зрителя до ужаса угрозой повесить новую вывеску и торговать под нею всем, что есть дорогого на свете».

Вершиной спектакля становился тот момент, когда потерянный Гарин — Гулячкин в экстатическом озарении обосновывал пришедшее ему в голову открытие: чтобы ему, Павлуше Гулячкину, выжить при новом режиме, ему нужно сменить старую вывеску и под сенью новой торговать «всем, что есть дорогого

бытовой
А «в ок
миллион
м из го
датель
азись это
ловая
дни воен
повиснет
нельзя
чене та
цанского
А. Пиот
прово
актеризует
граждан
ловности
публикой
х декла
раз по
ется ин
ализ его
было бы
к маски
интуемых
хольда —
менялась
жде дру
той не
танлась в
спектакли,
стоявшим
посылок
ась в ощу
жностей
в Мейер
ю отзыв
назревав
ого раз

непроиз
Мейерхольда
20-х годов
и Эрдмана
орой был
нных, ка
етических
ду устрем
жно недо
ишь в ру
урную за
едстало в
х «Бубусе»
оказались
и премьеру
еризовала
открытый
впадавшие
мере того
м, почему
дата» сме



З. Гарин — Гулячкин

на свете». Начиная спектакль смехом над обывателем, Мейерхольд заканчивал его смятением и муками в корчах рождавшегося приспособленчества.

Тема разрабатывалась на материале анекдотических происшествий, выпавших окраинным обывателям, но вырывалась далеко за рамки рассказа о локальных горестях кучки «мещан» и «бывших». П. Марков считал, что «Мандат» прозвучал предостерегающе. Он говорил об этом и на обсуждении в РАХН, ему принадлежат слова о том, что в «Бубусе», в отличие от последовавшего за ним «Мандата», «мы не видим отражения нашей судьбы». Он находил в «Мандате» отражение проблем, перед которыми оказалась интеллигенция, и старая, «бывшая», и новая, формирующаяся; более того, он назвал «Мандат» пьесой поколения революции, говорящей об испытаниях, сквозь которые оно проходит. «Я не знаю в последние годы более патетических моментов на театре и более волнующих слов, чем монолог Гулячкина», — признавался он.

Спектакль предостерегал отнюдь не против нечистоплотности мещан-приспособленцев, он не задавался прикладными обличительно-морализаторскими задачами, не замыкался в осуждении Гулячкина и не хоронил его. Еще менее он мог касаться вопроса о том, чего достигнут приспособленцы в грядущем — да и чьей фантазии достало бы на это в 1925 году?

Спектакль обнаруживал общезначимую подоплеку тошнотворных гулячкинских метаний и тягостно неясных, катастрофических, униженно смешных взаимоотношений Гулячкина с отбросившей его на

обочину современностью «Мандат» предостерегающе говорил о том, что нынешняя ситуация, которая не сопоставимо могущественнее рядового «маленького» человека, диктует ему приспособленчество и надрывательство над самим собой как способ выжить. Гаринский Гулячкин, чьи мозги которого трещали под перегрузками, предложенными ему историей, бился в силках ситуации, в которой равны — смешны, до гадливости прогивны, трагичны — все, кто вынужден в нее вступить.

Мейерхольд обнаружил исток, питающий лирический пафос сатирической драматургии Эрдмана. Можно предположить, что режиссер пришел к исходной социально-философской позиции Эрдмана, разгадав природу театральности его текста, предложенную Эрдманом структуру сценического образа, диктуемый им принцип актерского существования и взаимоотношений сцены с залом.

Участники спектакля рассказывали, как Мейерхольд предлагал им вслушаться в подачу фразы, свойственную великолепно читавшему свои тексты Эрдману: в невозмутимости его тона сквозь ясности исчерпывающего ощущения смехотворности психологических и бытовых коллизий просвечивала намеренно охлажденная позиция неукротимого всевидящего поэта. По сути дела, Мейерхольд предлагал актерам угадать меру присутствия автора в любой реплике пьесы. Здесь было начало режиссерской разгадки секретов «Мандата». Режиссер, по словам Н. Волкова, «дал своим актерам такой ход произнесения, при котором слово, дискредитируя произносящего, в то же время продолжает жить своей собственной жизнью», и совершается «замечательное и единственное в своем роде распадение сценического образа на создаваемый характер и на абстрактные пути для выявления тематического смысла». В глупейшей словесности забытых богом обывателей светилось напряжение впервые заявивших о себе кардинальных противоречий эпохи, наново формулируемых чужим правду (и беззащитным в своей правдивости — вопреки всем своим хитростям) искусством.

Как мыслишки персонажей не покрывали смысла встававших проблем, так и эксцентрически поданная современная бытовая маска каждого персонажа не поглощала его человеческую сущность. Сквозь нее проступало то отношение к человеку, которое было новым для Мейерхольда и которое Марков на обсуждении в РАХН назвал нежным, чем вызвал насмешливое несогласие присутствовавшего на заседании Мейерхольда, утверждавшего, что он и Эрдман не нежничают, что они — «циники и атеисты». Прорвавшееся в Мейерхольде «необыкновенное умение взглянуть на человека» Марков связывал с возвращением в театр вахтанговского начала (оно, напоминал он, «одно время как-то было забыто»).

Марков был прав, утверждая, что принцип постановки, как бы ни характеризовал его сам Мейерхольд, заключен в разоблачении в маске лирической струи. «Двойное течение», насквозь пронизывавшее все основные роли, с большой точностью выстраивала игравшая Варьку Зинаида Райх. Она начинала с не-

смысли и
смысла
и тунда
раст ком
и ее
напомина
жизни В
всеми и
стоящей
торжество
тоски и з
мечено Н
чувствие
получного

пом даре
при пом
Е. Габри
тября»
«Мандат
слушайте
обыкновен
ре, обид
на галст
психолог
вылезает
галтера,

рического
вых акта
терской
Настьки
теряется
ей режис
Тяпкина
задержан
мику тем
нежнейш
что на н
ливая по
зочным
спектакл
смотрю
шаяся н
хотных р

ского «М
шавшем
тивопост
способле
реанима
логическ
лозунгов
искусств
галически
канстау
третьего
тившее
театров
зор, од
и т.д.

