

МЕЙЕРХОЛЬД И «МАРКСИСТСКАЯ КРИТИКА»

«Как мог у нас, в стране абсолютного преобладания содержания над формой, в стране строительства и учёбы — возникнуть такой театр, в котором через край бьёт изобретательство в области внешнего оформления, в области зрелища и увеселения для публики?»¹ — пыталась найти объяснение существованию театра Мейерхольда «общественный работник» Лидия Тоом, обобщая мнения членов «литературно-бытового» кружка рабкоров газеты «Правда». В тревоге партийной общественности за театр Мейерхольда многих опередила Е.К.Малиновская, чьё письмо А.В.Луначарскому впервые публикуется в этом номере.

Идея какого-то сомнительного заведения связывалась с театром Мейерхольда среди большевиков не у одной Малиновской. Так, А.В.Луначарский рассказывал об эволюции этого театра в 1924 году не без некоторой фривольности: «Я спрашиваю: какую социальную цель будет преследовать всё это? Раньше Мейерхольд отвечал: повеселить публику, наша публика в театр не учиться ходит, это ваша выдумка, она в театр ходит только повеселиться, мы её веселим [это, видимо, в изложении Луначарского теория игровой природы театра периода "Мистерии-Буфф", "Зорь", "Великодушного рогоносца", "Смерти Тарелкина", особенно поверхностная в приложении к последнему, названному трагифарсу — Н.П.]. Но потом товарищ Мейерхольд перестал так говорить, потому что ему отвечали: повеселить — это хорошо, но ведь не только весёлые дома могут быть допущены в Республике! Ясно, что театр не может быть постоянно таким весёлым домом. Хорошо ещё, если такой весёлый дом в руках коммуниста Мейерхольда...»²

Знаменательно, что в категорию подобных «домов» был зачислен мейерхольдовский театр политически самого ангажированного периода — «Театрального Октября».

«Я утверждаю, — пишет Луначарский в 1920 году, — что пролетарский театр должен начинать скорее всего с техники Малого театра, как музыку он начнёт скорее с подражания Бетховену, живопись — с подражания великим мастерам Возрождения, скульптуру — от эллинской традиции и т.п.»³ Технику Малого театра Луначарский характеризует как «театральный реализм и отчасти романтику», а временем его наилучшего проявления — 40-50-60-е годы XIX века. Критик говорит о «сценической приподнятости» постановок этого театра, «красоте жеста», «красоте дикции», чёткости типов.

Вопрос о том, как музыка должна вернуться из мышления Густава Малера и Рихарда Штрауса к технике Бетховена, как живопись Пикассо должна быть заменена образами Ренессанса, — вопрос абсурдный. Эстетика, таким образом, по Луначарскому, категория внеисторическая. Какая же?

Комментируя в 1919 году Декрет об объединении театрального дела, А.В.Луначарский по-своему объясняет функции театра вообще, давая новое определение театра, который следовало создать в России: «Своеобразный народный институт художественной пропаганды жизненной

мудрости, даваемой в самой приятной, в самой увлекательной форме»⁴ [выделено А.В.Луначарским].

Разделение «содержания» и «формы» в произведении, имевшее целью, по существу, выдвинуть идеологический критерий как подавляющий все остальные, был узаконен. Главполитпросвет (организация, совершенно официально распространявшая партийную точку зрения) опубликовала в 1926 году «как основной материал по строительству нашей театральной критики» материалы «диспута». Краснейшей нитью здесь проходит мысль, совершенно чуждая реальности русского театра, во всяком случае в течение двух десятилетий: «мы раз и навсегда уславливаемся, что для нас в театре основой является пьеса, то есть содержание, а не форма», — утверждал Р.А.Пельше, считавший излишним вообще останавливаться на этом вопросе, «как на само собой разумеющемся»⁵. Все же ответственный оратор разными словами ещё несколько раз регулярно повторял, вернее, внушал общественности: «Мы, коммунисты, должны сказать, что для нас важнее было то, что говорят, что делают, чем то, как говорят, как делают...»⁶. Луначарский, выступавший вслед за Пельше на этом «диспуте», не спорил с этим. Всячески развивая мысль о необходимости постановки реалистической пьесы на современную тему, он тем не менее усомнился: не может быть, что нет сейчас ни одного Пушкина. Все равно, надо переносить подход Малого театра к современным психологическим пьесам, если даже они и не очень хороши, — призывал нарком.⁷ А Мейерхольд — «из всякой пьесы сделает фрикадель»!⁸

Итак, пьеса, содержание, «что» (а не «как») — это может служить целям партии, потому что тенденциозный театр можно превратить в одну из форм пропаганды, идеологический театр, как наименее сложно организованный, имеет и гораздо более прямые, даже прямолинейные связи с общественной жизнью, общественными настроениями и, кстати, политической цензурой.

А.В.Луначарский был недоволен состоянием современной критики: что это за критики, — спрашивал он, — которые не могут пьесу написать, декорацию нарисовать, спектакль поставить и сыграть? «Хорошо поступит тот журнал, который вместо такого рода "критиков" будет иметь просто серьёзных, крупных и сознательных театральных работников разных направлений. Рядом с этим на постановки будут отзываться коммунисты, комсомольцы и даже пионеры; это даст больше, чем те или другие статьи наших специалистов-критиков, "специалистов" по театральному делу»⁹. Это напечатано в 1926 году, после «Новейших театральных течений» Маркова, статей Гвоздева о Мейерхольде, детально проанализированных спектаклей Вахтангова, Таирова, рецензий на «Гамлета» М.Чехова, когда Эйхенбаум, Жирмунский, Тынянов пришли к формулировке теории художественной структуры, которая определила европейское искусствознание всего XX века...

Несмотря на политическую «левизну», эстетические убеждения большевиков были совершенно непримиримы с новым, символистским и постсимволистским искусством, ломавшим структуру, характерную для XIX века. «Театр Синтезов», разрабатываемый Мейерхольдом взамен «Театра Типов», Условный театр трактовались как буржуазное декадентство. Можно считать «классическим» для большевистской идеологии такое преподнесение театральной эволюции и место в ней мейерхольдовского метода, которое было дано А.В.Луначарским: «Революционное содержание вначале являлось у Мейерхольда случайным, ибо он совершенно определённо заявлял себя сторонником формального театра, циркового, мюзик-холльного, позднее ещё и кинематографического уклона его. Оставив в стороне случайную революционность содержания, можно сказать так: буржуазия шла на Западе от декаданса, через кубофутуризм к американизму. Это был процесс внешнего оздоровления, отразивший рост звериного империализма. За идеа-

листическое отражённое, витализм к не у Америки, риканских варварской создаст пест с приправой ризует огол рического п

Поня следили за т эти некото было глубоко законам син ной дидакти он не будет стом житей ством поли В.И.

вать искусс следовательно ных блюд. онизма, фу проявление не испытыв вождём К.Д.

Поз политическ ство всё ра не устраива Резк

начарский истории и было обра «проникает «буржуазни язни», в спе «путаница», носках — в брани? Луна подвижного вия, без тра хольда о со действии на пенгауэров Студии на «Смерти Те ку») Лунач ной» эстети слабодуши — полужиз жвачку, и з активным и объявляют ное, за неч Но «вначал него, к нем Ваш внутр активной э Луначарско чарский на дом Метер вует режис тем и лечне скую концеп ропится с вы будущее); «О щины».

листическим, размягчённым эстетством, отчасти отражённым МХТ, пришло полугимнастическое парадоксальное, виртуозное эстетство. От него буржуазия направилась к некоторому одичанию, заимствуя, даже не просто у Америки, страны художественно дикой, а именно у американских негров. То, что у негров является взрыванием варварской весёлости, кажется допингом для буржуазии, создает пестроту и оглушительный шум, большей частью с приправой порнографии, что как нельзя лучше характеризует оголтелую внешнюю жизненность пушечно-электрического периода умирания буржуазии.

Понятно, что некоторые с величайшим прискорбием следили за таким уклоном русского театра.¹⁰ Понятно, что эти некоторые — были большевики. Отношение такое было глубоко принципиальным. В театр, строящийся по законам синтетической образности, не вложить однозначной дидактики, он не будет тенденциозным, агитирующим, он не будет обращён к широкой массе, мыслящей на простом житейском уровне, — словом, он не может стать средством политической борьбы.

В.И. Ленин чётко говорил о необходимости адресовать искусство рабочим и крестьянам, а не меньшинству, следовательно, переходить на «чёрный хлеб» от утонченных блюд. «Я не в силах считать произведение экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих “измов” высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости», — записывала за вождём К.Цеткин.¹¹

Поэтому как бы Мейерхольд ни импровизировал на политические темы революционной реальности, его искусство всё равно было неприемлемо для большевиков. Оно не устраивало по существу.

Резкое неприятие мейерхольдовской программы Луначарский объявил ещё в рецензии на статью режиссёра «К истории и технике Театра». Тогда с режиссёром можно было обращаться не стесняясь в выражениях: «узкий ум», «проникается идейками», «словно у него наглазники», «буржуазный инстинкт», «декадентский инстинкт жизнебоязни», в спектаклях — «ученическое кропанье», в статье — «путаница», «мертвящая тенденция». «Вы щеголяете в обносках — вот беда, г. Мейерхольд». ¹² Отчего же столько брани? Луначарский категорически не принимал идею «неподвижного театра», с переосмысленной категорией действия, без традиционного героя. В противовес идеям Мейерхольда о современной драме Рока, Театре Синтезов, воздействии на зрителя в сфере фантазии, его трактовке шопенгауэровских и метерлинковских концепций (периода Студии на Поварской и театра В.Ф. Комиссаржевской; от «Смерти Тентажиля» к «Сестре Беатрисе» и «Балаганчику») Луначарский разворачивал тезисы своей «позитивной» эстетики. «Люди, не обладающие активной энергией, слабодушные, робкие — это люди второго сорта: их жизнь — полужизнь, они воспринимают, жуют воспринятое, как жвачку, и это называют своей внутренней жизнью; завидуя активным и ненавидя их, они переоценивают ценности, они объявляют внутреннее, то есть недоросшее, рудиментарное, за нечто более важное, нежели внешнее, то есть акт. Но “вначале было дело”, дело всегда есть и будет, всё для него, к нему, через него, что не дело, то только тень дела. Ваш внутренний театр есть тень театра». ¹³ Театр без героя активной энергии, без его борьбы, победы или гибели, по Луначарскому, — «это гибель живого искусства». ¹⁴ Луначарский находит у Аристотеля и цитируемых Мейерхольдом Метерлинка и Брюсова что-нибудь, что не соответствует режиссёрской теории, и торжествует: «Чем ушибся, тем и лечись!», — торопится противопоставить символистскую концепцию Брюсова теории Условного театра и торопится с выводом (и открывает термин, за которым было будущее): «Это убийственная критика всей мейерхольдовщины». ¹⁵

Пропагандируя театр, который «зовёт к активности и борьбе», Луначарский в 1908 году «худосочные, увядшие, плоские постановки Мейерхольда» противопоставлял тем, что «близки к моему идеалу: это картины, полные жизни, поэзии, красоты... Игра — реалистическая, но широкая... Масса страсти и движения». ¹⁶

Луначарский мог бы позднее счесть эту свою статью ошибочной или устаревшей, однако он не только перепечатывал её в советское время, в 20-е годы, но и снабжал примечаниями: «Боюсь, не остаётся ли верной и сейчас эта, данная ровно восемнадцать лет назад, характеристика!»; «А теперь? Апсихологизм и биомеханика? Впрочем, и это уже вчера. Что-то ещё будет?»; «Нынче Мейерхольд ругает Рейнгардта. Он ушёл от него. Увы, он никогда около не был. Может быть, подойдёт? Хорошо бы! (прим. авт., март 1924)». ¹⁷

Впоследствии Луначарский объяснял союз большевиков с «футуристами» вполне прагматически, почти как брак по расчёту или даже как фиктивный брак. «Правые художники, нечего греха таить, в общем и целом не только не могли в то время, но и не хотели подобной смычки». ¹⁸ И тогда «футуристы» «брались за выполнение такого социального заказа». ¹⁹ Вот этот термин — «социальный заказ» Луначарский повторял неоднократно, демонстрируя (что теперь звучит по-иному и объясняет «красную» фразеологию художников как явно вынужденную «торговую нагрузку») сущностно грань между группой заказчиков и группой исполнителей или группой вынужденных существовать в красном жизненном пространстве. Партия, не была удовлетворена. «Словесные выверты, погоня за формой, — и притом за формой революционной совсем в другом смысле, то есть оторванной от обычного и привычного, — не вязались с агитационными социальными заказами, которые давались поэтам и живописцам, — писал Луначарский в статье “Театр Мейерхольда”, так что это относится и к его творчеству. — Я не скажу, чтобы футуристы с неудовольствием брались за выполнение такого социального заказа, но чрезвычайно характерно, что они подчёркивали как бы коммерческую и техническую стороны этого заказа: мы — умелые люди, мы — мастера, и в свойственных нам красочных и словесных формах мы можем передать всё, что угодно, в том числе, и революционные лозунги. Но, конечно, дело не в революционных лозунгах...». ²⁰

Прагматические договорные отношения, которые рисует Луначарский, на деле были, видимо, несколько сложнее. Во-первых, художники были не так циничны, как заказчики, они не знали дальних планов победившей партии и в какой-то степени ей верили. Хотя постсимволистская интеллигенция была ближе к эсерам, всё же она была ближе к левым, чем к монархистам, — и до революции. Но конечно, мировоззренческий левый радикализм для художников того времени (что естественно для невысокой степени политизации творческой интеллигенции 1910-х годов) не воплощался в участии собственно в политической жизни. Спектакли Мейерхольда показывают, что общезональная радикальность, пафос разрушения и обновления не превращались в изображение каких-нибудь конкретных кампаний большевиков. Недаром Н.К. Крупская была возмущена «Зорями», где усмотрела не русский пролетариат, а шекспировскую толпу, ²¹ а Луначарский позже отказывался понимать, что же революционного видят некоторые в «Лесе» («я утверждаю, что в ней [постановке — Н.П.] нет ни одной тенденции, ни одной идеи, приемлемой с революционной точки зрения»). ²² Большевицское мнение о «Земле дыбом» мило выражено тов. Малиновской, а ведь эти спектакли, плюс «Мистерия-буфф», в которой Луначарский осуждал «новый хлам» футуризма — были единственными непосредственно объявленными как революционные.

С другой стороны, мейерхольдовское искусство лишь на несколько лет военного коммунизма и красного террора не обнаруживало сущностного трагизма, лишь семь лет из тридцати шести лет режиссёрского творчества. Уже в 1925 году, по абсолютно общему признанию, темпы сценического действия замедлились, тревога стала наполнять пространство сцены, гибель европейской культуры (с «Бубуса», 1925) возвращалась и возвращалась во внутреннюю тематику спектаклей. Все заговорили о возрождении режиссёра «Балаганчика» и «Маскарада». «Жуткий хор» увидели в трагикомедии «Мандат», и «Ревизор» наполнялся апокалиптическими тенями. «Горе уму» (1928) музыкально противопоставляло человека Культуры жрущему стаду победителей, «Командарм 2» (1931) казался реквиемом павшим в легендарные времена, «Вступление» (1933) показывало коллапс бездушного государства и беспомощность в нём творческого, да и вообще любого человека — в Германии, конечно, но почему так живо звучала тема отчаяния, в «Свадьбе Кречинского» (1933) застыл страх, все от чего-то пряталось, критики говорили о демонизме «гигантского» Кречинского, «Дама с камелиями» (1934) впервые довела до открыто трагического звучания мотивы невозможности жить искренними чувствами, и жить вообще, потом была «Пиковая дама»... Главный герой почти каждого спектакля погибал, физически или духовно. Закрывали театр после запрета «Одной жизни», признанной пессимистическим пасквилем, и, судя по описаниям репетиций, трагические темы тут не находили разрешения, изнеможение, невозможность преодолеть себя не снимались катарсисом. Театр, названный посмертно в «Правде» чужим, — на самом деле был в большевизме неповинен.

В целом, Луначарский прозорливо заметил, что революционность футуристов, включая Мейерхольда, была — «совсем в другом смысле», чем хотели большевики. И солидаризироваться с такой революционностью он не стал. «Многие этому верили. Лично я никогда этому не верил и как критик всегда был против этого... Центральный Комитет нашей партии уже тогда совершенно правильно подчеркнул, что это шумное и пёстрое искусство, с его крайним сознательным осуждением осмысленного отражения действительности, не соответствует подлинным вкусам и интересам пролетариата».²³

«Заметка по поводу «Рогоносца», в которой «нарком по просвещению» (как он посчитал нужным подписаться) разошёлся решительно со всеми: правыми, левыми, академиками, конструктивистами, — носила вовсе не случайный «вкусовой», а вполне принципиальный методологический характер. Речь шла не только о «трусости формы и чудовищной безвкусоности» (применительно к жанру фарса довольно странные недовольства), но о большем: «Для театра как такового, для театрального искусства это — падение, ибо это захват его области эксцентризмом «музик-холла», и «это не индивидуальный уклон, а целая, довольно грязная и в то же время грозная, американствующая волна в быту искусства».²⁴ Впервые реализованная в этой постановке конструктивистская самостоятельность театральной системы, в которой своя сюжетность, своя логика, своё правдоподобие, действующее только в пределах этого спектакля, с его серьёзностью, юмором, действующими лицами, временем и пространством, — всё это, конечно, полностью разрушало театр как вторичное искусство, театр как интерпретацию литературы и иллюстрацию вербального смысла. Огромный успех спектакля показывает, что эта театральная революция была уже достаточно подготовлена развитием нового театра маски, от «Балаганчика», этюдов-импровизаций Студии на Бородинской до «Мистерии-Буфф». И даже один из ближайших к МХТ критиков Ю.Соболев утверждал, что в «Рогоносце» «нельзя не признать несомненной, убедительной и торжествующей победы Актера — актёра с большой буквы».²⁵ Сравним с этим

мнение Луначарского, который жалел Ильинского: «кривляющегося и неважно подражающего плохим клоунам, жаль всю эту сбиту с толку "исканиями" актёрскую молодёжь».²⁶

В любом мейерхольдовском спектакле элементы действия и связи, продиктованные театральной, игровой (а не бытовой) логикой, были встречены большевистской критикой в штыки, они прочитывались по отдельности, вне синтетического образа спектакля и казались лишними, поскольку не укладывались в сюжетный план. В «Лесе» это было характерно определено Луначарским как «штукарство». «Зрителю подаются интересные режиссёрские трюки, которые отводят от содержания пьесы»²⁷ — так формулировал критик своё понимание феномена «вещного реализма» или «шекспировского театра русской современности» (последнее определение принадлежит П.А.Маркову). Луначарский добросовестно перечислял в своей рецензии на «Лес» «эффекты» этого спектакля, рассчитанные, по неожиданному заявлению радетеля за народное искусство, на ... «не очень культурную» публику: Аксюша гладит бельё, Несчастливцев бреется, летают гигантские шаги, Пётр играет на гармошке... Всё вместе довольно неожиданно было определено Луначарским как «кинематографирование МХАТ» — «в этой работе сразу можно узнать ученика МХАТ».²⁸ Мысль совершенно в духе А.Кутеля, объявившего уже в связи с мейерхольдовской «Грозой», что принципиальной разницы нет в том, какие «щи» готовят режиссёры из «топора» пьесы, натуралистические — как Станиславский — или стилизованные — как Мейерхольд, и то и другое — явления антихристовы на театре. Луначарский оказывается и в середине двадцатых годов на тех же позициях борьбы с театром режиссёра как автора. «Я утверждаю, что в хорошей постановке Малого театра пьеса эта производит впечатление более революционное»²⁹ — ставит критик режиссёру в пример несуществующий спектакль актёрского театра. Снова и снова Луначарский, как и по поводу каждого спектакля Мейерхольда, по поводу «Леса» учит: «В спектакле требуется проведение центральной идеи, а не погоня за внешними эффектами».³⁰

Из всех мейерхольдовских спектаклей наибольший интерес и даже пафос защиты вызвал у Луначарского «Ревизор». Это довольно парадоксально. Мистика, метафизичность, глобальный трагизм, ирреальные связи внутри спектакля, глубокая связь трактовки пьесы с мировоззрением и эстетикой символистов вроде должны были отвлечь от него не только Маяковского, конструктивистов, но и большевистских идеологов. Но Луначарский отрицал существование в спектакле всех необъяснимых реальной логикой феноменов. Это была для него прежде всего постановка классической пьесы. Постановка с узнаваемыми типами, где даже Добчинский с Бобчинским радовали критика («впервые у Мейерхольда я увидел на их месте реальных живых людей»).

Хлестакова в спектакле Луначарский понимает как чиновника из самых нечиновных, которому «полусознательно» приходит идея раздуться индюком, «поэксплуатировать недоразумение провинциальных пентюхов», при этом самая психология его не меняется. Он — самозванец. Превращения Хлестакова тут находят бытовые объяснения.

Офицеры в будуаре Анны Андреевны трактуются как иллюстрация её воображения.

Так же конкретно — каким представляется мир пьяному человеку — трактуется и эпизод «За бутылкой толстобрюшки»: «действительность, искажённая алкогольным возбуждением»... То же — эпизод «Слон повален с ног» — «в курьёзной стилизации пьяного сна»...

Хотя Луначарский и пользуется иногда прилагательным «фантастичный», логика его объяснений всё равно выводит действие к реальной причинности, окрашенной как бы дополнительно в какие-то театральные тона. Режиссура предстаёт в описаниях Луначарского всё-таки как

внешнее оформление, отобразившее реальность. И в «Ревизоре» мелкое чиновничество своей бил глубже, созерцание эт

Итак, ты, несмотря рецензии, Лу го из принци новаторским

Други гическую «те сюжетную, н музыкальн (П.А.Марков на тему о Г здесь в «синт гикомедии», кальных фра томимическа заметил, чт вполне реал чиновники в ного театра. только каже начарскому лены в тако в сложной к

А.Пио циативный рам».³³ А.Л.С приёмамч бу стигал униве что музыкал лизм, но оп между ритм бодные движа без попыток музыкального ти».³⁴ Все схо человека-акте или киноопе ритму, комп

Все з были кратко ности поним ваны многим

Лунач нет, мотиви сути не разр ция парадок стоеинства с факт реалист если Лунача ствительно ля, строивше которые он

Естест листский, и пенно убед альным про циональном объяснённым

С друи зитивистских века призыва ческой начин

инского: «прив-
плохем клоунам,
актёрскую мо-

акле элементы
ной, игровой (а
большевистской
отдельности, вне
лишними, по-
н. В «Лесе» это
как «штукатур-
сёрские трюки,
— так формули-
вещного реализ-
современности»
Маркову). Луна-
й рецензии на
ганные, по не-
е искусство, на
а гладит бельё,
шаги, Пётр иг-
ожиданно было
графирование
знать ученика
еля, объявивше-
», что принци-
и» готовят ре-
ские — как Ста-
ейерхольд, и то-
е. Луначарский
на тех же пози-
ра. «Я утверж-
атра пьеса эта
ное»,²⁹ — ста-
щий спектакль
ский, как и по
поводу «Леса»
центральной

30
й наибольший
арского «Ревиз-
ка, метафизич-
и внутри спек-
овоззрением и
отвратить от
гов, но и боль-
щал существо-
ой логикой фе-
становка клас-
апами, где даже
ка («впервые у
живых людей»).

понимает как
«полусознатель-
поэксплуатиро-
хов», при этом
мозванец. Пре-
объяснения.
ны трактуются
яется мир пья-
бутылкой толс-
алкогольным
вален с ног» —
огда прилага-
ений всё равно
и, окрашенной
е тона. Режи-
всё-таки как

внешнее оформление, раскрашивание, дополнение сцен, отобразивших, по воле писателя-классика, историческую реальность. И если Мейерхольд открыл для критика новое в «Ревизоре», так это то, «что Гоголь сквозь сатиру на мелкое чиновничество — конечно, с изгнанными «повестками» своей самодержавно-бюрократической невестке» — бил глубже, — в основное плотомерно-чревоугодное миро-созерцание этой «толстозадой Руси».³¹

Итак, несмотря на всё сугубо положительные эпитеты, несмотря на патетичный утверждающий тон большой рецензии, Луначарский на самом деле не касается ни одного из принципов спектакля, действительно сделавших его новаторским.

Другие заметили здесь «ощущение катастрофы», трагическую «тему о Гоголе», необычную связь эпизодов — не сюжетную, но тематическую, когда «можно упомянуть и о музыкальных методах в проявлении этой тематики» (П.А.Марков); «сложную и богатую симфоническую сюиту на тему о Гоголе и «Ревизоре»». Персонажи объединены здесь в «синтетический, коллективный хор, жуткий хор трагикомедии», а весь спектакль строится из «сценически-музыкальных фраз», где особой содержательности достигает пантомимическая ткань (А.А.Гвоздев). Кстати, именно Гвоздев заметил, что спектакль Мейерхольда впервые отличали вполне реальные вещи, костюмы и как будто персонажи: чиновники вокруг стола — как в мизансцене Художественного театра. Что же это: изображение настоящего быта? «Это только кажется на первый взгляд, — как будто отвечал Луначарскому Гвоздев. — Куски быта смонтированы, поставлены в такой распорядок, какой существует только в музыке, в сложной композиции симфонии».³²

А.Пиотровский определял как закон спектакля «ассоциативный монтаж, монтаж по овеществлённым метафорам».³³ А.Л.Слонимский детально показывал, как, пользуясь приёмами бурлеска (грубого комизма) режиссёр впервые достигал универсальности «Ревизора». М.Ф.Гнесин рассуждал, что музыкальность спектакля — не ритмический параллелизм, но опыт «блестяще воплощенного «контрапункта» между ритмикой музыки и сцены и (что всего дороже) свободные движения актёра на протяжении музыкальной фразы без попыток сценического воспроизведения мелких долей музыкального ритма. Это и есть высшая степень ритмичности».³⁴ Все сходились на том, что «Мейерхольд смотрит на человека-актёра глазами художника-живописца, графика или кинооператора» (П.А.Марков) и что по структуре, ритму, композиции частей спектакль кинематографичен.

Все законы построения «Ревизора», которые здесь были кратко обозначены, нашли в разной степени подробности понимание, были сформулированы и проанализированы многими авторами, от А.Кугеля до А.Белого.

Луначарский как раз всё это и опровергал: мистики нет, мотивы спектакля реальные, торжествует ничем по сути не разрушенная логика драматургии XIX века. Ситуация парадоксальная. Нужно было отрицать очевидные достоинства спектакля, чтобы пропагандировать его как факт реалистического большевистского искусства. Однако, если Луначарский в данном случае не лицемерил, он действительно не воспринимал основной структуры спектакля, строившейся по тем самым законам Условного театра, которые он яростно обличал ещё в своей статье 1907 года.

Естественно, идеи режиссуры, впитавшей и символистский, и конструктивистский опыт, становились постепенно убедительными для тех, кто ранее был их принципиальным противником, что сказалось в интуитивном и эмоциональном признании Луначарским «Ревизора» (хотя и объяснённым с точностью до наоборот).

С другой стороны, это была ситуация бумеранга позитивистских идей. Провоглашённые в первое десятилетие века призывы к ещё одному псевдоромантизму с политической начинкой, поддержанные правящей партией как го-

сударственная политика в 20-е годы, теперь они приобрели саморазвивающийся характер. И глашатаю этих идей теперь приходилось в значительной степени то ли от них отмежевываться, то ли к ним приспосабливать реальность своих впечатлений.

А в это время товарищ Плестнёв, например, заявлял, что «главная ошибка Мейерхольда в социальной недооценке пьесы как картины жестокой николаевской эпохи. Если Мейерхольд не удовлетворил «Ревизором» рабочих и крестьян, то удовлетворил, вероятно, чьи-то иные вкусы».³⁵ Товарищ Левилов шёл дальше: Мейерхольд — «букинист-анархист-бунтарь-одиночка».

Партийный работник Ю.Ларин (М.А.Лурье) оценивал «Ревизора» вполне в духе всех предыдущих позиций марксистской критики, увидел «смесь превосходной реалистической игры маменьки и дочки с каким-то балаганом в остальном... Искания новых путей, если они были, остались непонятными, в отличие от других постановок т.Мейерхольда».³⁶

Бывший президент Государственной академии художественных наук П.С.Коган говорил о реакционности позднего Гоголя, которого воссоздал Мейерхольд, невзирая на «вопрос, какой Гоголь нужен нам»,³⁷ о том, что творец Театрального Октября, оказывается, не похоронил доктора Дапертутто, но «доктор жив и убил революционного режиссёра».³⁸ Мейерхольда П.Коган уподоблял Арлекину, бубенцы которого иногда «звенят для пустой забавы».³⁹ Применительно к позднему Гоголю этот звонкий образ — едва ли самый удачный.

Большевики, которые никогда не думали разрушать фундамент искусства XIX века, могли торжествовать, принимая возврат внешней формы мейерхольдовского театра (классическая пьеса, костюмы, реальные вещи) к традиции, не замечая или закрывая глаза на те перемены, которые происходили на глубинном уровне образности, связей, синтеза.

Культурная политика Луначарского — Ленина (впитавшая и идеи Горького), впоследствии взятая на вооружение Сталиным, не была бесспорной даже внутри ядра компартии до середины 20-х годов. Оппозицию представлял, как и в собственно политике, Троцкий. Он был левее, и в области искусства, при всех «но», он поддерживал так называемый «футуризм», ЛЕФ. Троцкий был (или воспринимался) покровителем левого искусства. Ему был посвящён мейерхольдовский спектакль 1923 года «Земля дыбом». Троцкого принимали в мейерхольдовской гостиной (по свидетельству Ю.Елагина) в кругу элиты левых интеллектуалов. В том самом 1923 году, когда товарищ Малиновская убеждала Луначарского засадить Мейерхольда в сумасшедший дом, а Луначарский называл театр Мейерхольда «весёлым домом», Троцкий, видимо, в открытой полемике утверждал совсем иное. «Уже сегодня можно сказать с уверенностью, что многое в футуризме пойдёт впрок, послужит к подъёму и возрождению искусства... «Вряд ли теперь возможно начисто отрицать футуристические достижения в области искусства... За самыми небольшими изъятиями вся наша нынешняя поэзия прямо или косвенно подверглась воздействию футуризма... Конструктивизм сделал тоже не малые завоевания, хотя и не совсем по той линии, которую себе намечал. Сплошь да рядом статьи о полном бесплодии и контрреволюционности футуризма печатаются под обложкой, сделанной рукой конструктивиста. В археофициальных изданиях, наряду с убийственными оценками футуризма печатаются футуристические поэмы... Было бы нелепо закрывать на эти факты глаза и третировать футуризм как шарлатанскую выдумку разлагающейся интеллигенции. Если даже завтрашний день и обнаружит, что ресурсы футуризма на исходе, — а я это не считаю исключённым, — то сегодня они имеют во всяком случае больше ресурсов тех течений, за счёт которых футуризм рас-

пространяется». ⁴⁰ Это прямая полемика с наркомовскими «археофициальными» статьями, с идеей других большевиков опираться на «ресурсы» художественных течений XIX века. Анализ концепций «футуризма» в этой работе Троцкого свидетельствует о влиянии на него конструктивистского мировоззрения. В отличие от Луначарского, имевшего в виду временное и вынужденное пользование «услугами» левых художников, Троцкий верит в искренность возможного союза. «Почему же начинать с разрыва» — недоумевает он, и в отличие от своего не названного оппонента, говорит о политике партии не в смысле терпимости к чуждому, а в смысле отсутствия этой политики, преждевременности её формулирования: «Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции театра, об обновлении литературного языка, об архитектурном стиле и прочем у партии нет и быть не

может... Активное развитие искусства, борьба за новые его формальные достижения не составляют предмета прямых задач и забот партии. На такую работу она никого не делегирует». ⁴¹ Каково это было прочесть наркому, автору декрета об объединении театрального дела и инициатору посылки повсюду «инструкторов и инспекторов». Конкретные точки зрения Троцкого, даже в этой работе, конечно, были противоречивы и политизированы. И всё же он, а не Луначарский, склонен был верить, что через несколько поколений на смену станковому искусству придёт слияние искусства с бытом, что ЛЕФ (а не Малый театр) разрабатывает истоки искусства будущего. Троцкий и мейерхольдовскую актёрскую школу считал не трюкачеством, а попыткой «выдернуть из будущего то, что может развиваться как его неотторжимая часть» — всё же из будущего, хотя бы и как его «частичное пред-

Вс. Мейерхольд в роли [Тузенбаха, "Три сестры" А. Чехова]. Александринский театр, 1910.
Фото К. Фишера, N 2035 - 72. Государственный музей театрального и музыкального искусства

восхищение на
лодных и холо
Ставка на Тр
проиграна, поб
линым во втор
при сохранении
го (до 1933 г
чёткой ориента
государственно
искусства. Мей
вали как троцк
хотя с новыми
ности поводов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тоом Л. О театральном посту.
2. Мейерхольд В.
3. Луначарский А.
4. Луначарский А. В. С. 134.
5. Луначарский А. Вестник театра.
6. Там же. С. 8.
7. Там же. С. 41.
8. Там же. С. 44.
9. Там же. С. 40.
10. Луначарский А. В. С. 134.
11. Ленин об искусстве. № 13. С. 24.
12. Луначарский А. В. С. 108-116.
- 13-17. Луначарский А. В. С. 114, 115, 116, 117, 118.
18. Там же. С. 38.
19. Там же. С. 38.
20. Там же. С. 38.
21. См.: Правда.
22. Луначарский А. В. С. 381.
23. Луначарский А. В. С. 381.
24. Заметка по поводу статьи А. В. Луначарского о театре.
25. Соболев Ю. Театр. 1992. № 1.
26. Заметка по поводу статьи А. В. Луначарского о театре.
27. Луначарский А. В. С. 381.
28. Там же.
29. Там же.
30. Там же.
31. Луначарский А. В. С. 393-407.
32. Гвоздев А. А. Жизнь искусства.
33. Пиотровский Л. С. С. 18.
34. См.: Программа.
35. «Ревизор».
36. Там же.
37. Там же.
38. Там же.
39. Там же.
40. Троцкий Л. Д. Театр и революция.
41. Троцкий Л. Д.
42. Троцкий Л. Д.