

А. БЕНУА И В. МЕЙЕРХОЛЬД В 1917 ГОДУ

Оппозиция Мейерхольд - Бенуа - известный факт русской художественной культуры начала XX века. Итог наблюдений за этой полемикой давно стал аксиомой: критик-консерватор "не понял" прогрессивного режиссера.

Действительно, Бенуа оказался самым серьезным и последовательным противником Мейерхольда. В течение десяти лет он был непримиримым оппонентом многих драматических и всех оперных постановок Мейерхольда. Но это не означало непонимания. Бенуа не принял спектакли не из-за новизны приемов, как многие критики, а по существу. Почему?

Чтобы приблизиться к ответу, начнем с постановки имен: Бенуа - Мейерхольд. Традиционно в центре внимания была фигура режиссера. Интерес к Бенуа определялся, главным образом, выразительными подробностями его текстов, необходимых для характеристики спектаклей. Однако, чтобы понять Бенуа, нужно представить его главным героем истории. Что обозначил Мейерхольд в "пространстве" Бенуа? Какие идеи культуры символизировало для него имя режиссера? Что заставило Бенуа стать внимательным критиком Мейерхольда?

Бенуа - "человек театра". Театр предстает не только полем его многогранной деятельности. Театр, в особенности музыкальный, для Бенуа событие духовной биографии. Феномен, который раз и навсегда определил личные и творческие пристрастия, существенно повлиял на формирование эстетической концепции, на художественно-критическую позицию. Попав впервые в театр, Бенуа пережил "минуты, принадлежащие к самым счастливым в ... жизни"⁽¹⁾: он понял, что "нашел себя"⁽²⁾. Сильнейшим впечатлением юности были спектакли Мариинского театра 1890 года - "Спящая красавица" и "Пиковая дама". Главным открытием в них стало отношение к прошлому.

Бенуа почувствовал идеальность прошлого: в нем соединились красота искусства, гармония духа и тайна бытия. Прошлое было самоценно, не нуждалось в поправке с точки зрения "настоящего". Более того, оно казалось даже "более близким и понятным, чем настоящее"⁽³⁾. Это был совершенный, абсолютный мир - не ушедший, а живой, "сплетающийся с текущей действительностью"⁽⁴⁾. Для Бенуа прошлое стало не только эстетической, но философско-духовной, бытийной категорией, вбирающей в себя все. Это было особое чувство жизни, основанное на переживании истории культуры как личного духовного события.

Пассеизм определил художественную концепцию Бенуа. Ее суть - включенность прошлого в современность в качестве живой, значимой части настоящего. Прошлое - это существующая всегда культура. В такой позиции - признание абсолютной цен-

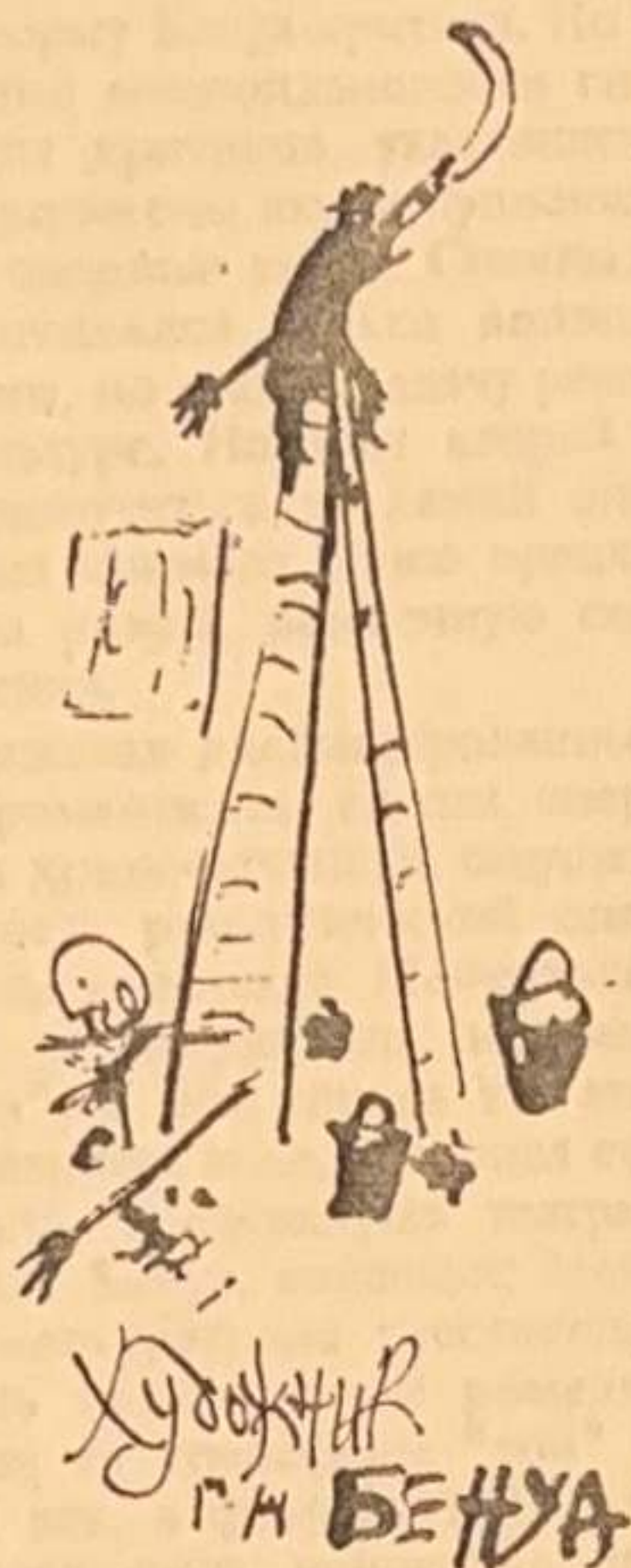
ности искусства, его независимости от времени. Искусство не может быть "несовременным", ибо изначально выше "течения времени". Искусство как высшая духовная субстанция есть безусловная ценность. Не совпадая с "сегодняшним днем", оно актуально всегда как органика жизни, как ее вечная духовность.

Пассеизм - не "уход" от современности, а ответ на нее. Отчаянная попытка преодоления рубежа, стремление утвердить, несмотря ни на что, идею целостности культуры. Пассеизм был внутренней драмой Бенуа, ибо означал ясное понимание итоговости момента; "обреченности на гибель" "самой сути русского прошлого"⁽⁵⁾. "Нет прошлого в искусстве", "увлечен всем организмом искусства" - пишет Бенуа в 1909 году⁽⁶⁾. Понимание итога - и нежелание мириться с ним...

Вот почему спектакли Мейерхольда так взволновали Бенуа. Они затронули самые важные стороны его художественного мира, заставили ясно очертить свое кредо. Полемизируя, Бенуа "вживался" в спектакль, всегда давая его целостный облик, раскрывая принципиальные стороны режиссерского замысла. Потому анализ спектакля тяготел к раздумьям о судьбе русской сцены, русской культуры. По своему внутреннему движению статьи Бенуа сливаются в монолог, устремленный к разгадке феномена театра - драматический монолог; кульминационным финалом которого в феврале 1917 года стал текст о постановке "Каменного гостя" А. Даргомыжского в Мариинском театре.

Накануне премьеры Мейерхольд выступил в печати: "В "Каменном госте" перед нами как бы маскарадная Испания, возникшая в представлении поэта, вкусы которого отразили все особенности художественного настроения России 30-х годов XIX века. Вследствие этого постановка избегает даже намека на этнографическое в сценическом воплощении пушкинской Испании"⁽⁷⁾. В "Каменном госте" В. Мейерхольда и художника А. Головина была двойная стилизация: русский образ Испании, сформированный театром пушкинского времени, и "театр в театре", ставший единым образом спектакля (уменьшенная, обрамленная порталом сцена на возвышении, с малым занавесом). Как и во всех постановках Мейерхольда, огромную роль играла пластика: живому, мятущемуся герою (И. Алчевский) противостоял заданный, ритуальный мир в лице Командора. В одном из интервью режиссер описал последнюю сцену: длинный, глубокий коридор, откуда появляется статуя; Дон Жуан "дан в рисунке нервных трепетных зигзагов" "в противоположность беспощадной сосредоточенности статуи"⁽⁸⁾. Мейерхольд не раскрывал здесь смысла этой сцены, но ее выразительное, пластическое ощущение служило намеком: естественный, стихийный герой задыхается в замкнутом, сужающемся пространстве.

В своем спектакле Мейерхольд дал не только новую для своего времени трагическую трактовку произведения Пушкина-Даргомыжского, но и новое понимание культурного контекста, из которого родилось такое прочтение. "Театр в театре" выражал взгляд современного художника на культуру ушедшей эпохи, деформировал, остраивал ее театральное мышление. Маленький театрик на большой Мариинской сцене являлся знаком театральной России пушкинского времени и обобщенным образом уходящей театральной эпохи. Сооружая в своем театре "макет" старого театра, режиссер словно играл на дистанции в прежние театральные представления, очуждая их. Поэтому "театр в театре" стал отражением сложного взаимодействия разных театров, принадлежащих двум эпохам в рус-



ской художественной культуре. Постановочный замысел был неизмеримо шире, чем просто воплощение оперы: она стала объектом эстетического осуждения, позволив режиссеру явить новый взгляд на культуру прошлого - сделать объектом сценической интерпретации.

Для Бенуа это было уже слишком! Критик не открыл для себя ничего нового в режиссерском методе Мейерхольда. "Каменный гость" был понят как естественное продолжение линии, начатой режиссером в постановке "Тристана и Изольды". Последний оперный спектакль Мейерхольда воспринимался как яркая кульминация этой линии. Резко осудив постановку "Каменного гостя", суммировав в статье все особенности мышления режиссера, какими он их видел, Бенуа подвел итоги.

Через все тексты критика - как об оперных, так и о драматических спектаклях Мейерхольда - проходит сквозная мысль о невоплощении в спектакле художественного мира самого произведения: будь то "Тристан и Изольда" Вагнера (1909 г.), "Орфей и Эвридика" Глюка (1911 г.), "Дон Жуан" Мольера (1910 г.) или "Гроза" Островского (1916 г.). Всякий раз критик указывал, что автора пьесы в спектакле нет и авторские замыслы принесены в жертву самодовлеющим намерениям постановщиков.

Направленность режиссерской фантазии не к переживаниям героев, а к обстановке и костюмам означала для критика пренебрежение как автором пьесы, так и идеей театра. Происходила, по мысли Бенуа, подмена: вместо внутреннего течения действия внимание акцентировалось на аксессуарах...

В "Каменном госте" Бенуа увидел все то же, но усиленное еще более. Критик рассматривал действие, которое вновь отличали "вкус" и "продуманность"⁽⁹⁾ - на сей раз эти слова он заключил в кавычки, - но не нацеленное на внутренний мир пьесы. Бенуа хотел видеть героев Пушкина и настоящую Испанию. В спектакле же были персонажи "с абажуров" - "трубадуры" в "жеманных позах" с "кокетливыми пастушками" - и стилизованная через оперные представления "Гишпания"⁽¹⁰⁾. Бенуа, однако, требовал "определенной и подлинной Испании"⁽¹¹⁾ как соответствующей намерениям Пушкина. Настаивая на "правдоподобии"⁽¹²⁾ (но не "жизнеподобии"), критик хотел верить героям спектакля. И критик предлагал свой прием - дать Испанию через ее культуру, к примеру, через "Испанию Гойи"⁽¹³⁾.

Но культурный образ должен быть конкретным, узнаваемым, определенным и в этом смысле "подлинным". В спектакле же Мейерхольда Бенуа воспринял лишь трафареты культуры, усредненные массовым вкусом эпохи. В нем действительно не было "правдоподобия" в понимании Бенуа. Он увидел персонажей, одетых в "самые оперные", "самые трубадурные" костюмы - словом, критик увидел пьесу, трактованную не через высокое искусство, а через "оперность" романтической эпохи. Это был театральный образ Испании, который могли дать оперные спектакли пушкинского времени, причем так, как их уже представляло художественное зрение XX века: подчеркнуто, неестественно театральным. Об этом критик и спросил у постановщиков: неужели же у Пушкина представление об Испании "составилось по оперным впечатлениям"?⁽¹⁴⁾

В этом вымышленном "эпошном маскараде"⁽¹⁵⁾ Бенуа не почувствовал художественного мира пьесы, а вместо героев Пушкина встретил неестественных, придуманных персонажей, которые могли напомнить Бенуа фигурки из кукольных театриков его детства. Вспоминая о них через много лет, Бенуа

произнесет те же слова, что и о спектакле Мейерхольда: "Стиль этих декораций и костюмов был курьезный, "самый оперный", "трубадуристский"⁽¹⁶⁾. Эту театральную нарочитость критик и уловил в "Каменном госте", сказав о спектакле: "верх искусственности"⁽¹⁷⁾.

Суждения о "Каменном госте" обобщили художественную платформу Бенуа-критика. Но их ценность - и в раскрытии многоплановости спектакля. В отличие от многих критиков, указавших, что в "Каменном госте" выражены вкусы пушкинской поры, Бенуа уточняет: оперные вкусы. Спектакль Мейерхольда не ограничивался только воплощением оперы Даргомыжского, но ставил задачу реализовать новый сюжет в культуре. Но этот второй план и мешал Бенуа сосредоточиться на самой опере: активная интерпретация снимала с нее ореол вечной ценности, открывала новую, рожденную сегодняшним днем точку зрения.

Мейерхольд показал дистанцированный образ культуры русского романтизма, сделав оперу - как жанр - средоточием художественных ощущений минувшего. Театральность романтической оперы становилась персонажем спектакля. Мейерхольд обращался к прошлому, не погружаясь, подобно Бенуа, в "атмосферу эпохи", а преподнося эту атмосферу в "снятом", утрированном виде, помещая ее в иной контекст. Кукольность, подчеркнутая театральность, которые почувствовал Бенуа, означали: Мейерхольд подводит черту; демонстративно расстается с прошлым. Подлинность переживаний романтических персонажей, вынутая из атмосферы "той" эпохи и перенесенная в XX век, в февраль 1917 года, превращалась в ненатуральность, придуманность. Спектакль означал прощание с романтическим театром. "Реконструкция смешных сторон романтической эпохи"⁽¹⁸⁾, понятая и осужденная Бенуа, выполняла функцию обобщения - "портрета" всей романтической эпохи, мастерски сделанного художником XX столетия. Художником, который, в отличие от Бенуа, не противостоял времени, а менялся вместе с ним.

То, что для Бенуа было живым и значимым - его настоящим - Мейерхольд осмыслил как прошлое. Режиссер обобщил в спектакле кардинальную переоценку культурных и художественных ценностей. И это совершил художник, которого Бенуа ставил едва ли не выше всех в театре!.. Потому-то статья о "Каменном госте" и отразила внутреннюю драму критика, не выдержавшего публичного прощания с прошлым, посягательства на дорожную для него идею единства культуры: свою миссию критика Бенуа видел в том, чтобы противостоять разрыву времен, чтобы, выражаясь его же словами, "завязывать порванные нити".

Образ романтического театра, ставший персонажем спектакля, символизировал собой мир ушедший, потерявший подлинность и уже не способный отвечать духовным запросам современника. Это была иная, чуждая Бенуа трактовка искусства: не как вечной, абсолютной ценности, а - соотносимого с временем явления. У Мейерхольда ощущение сегодняшнего дня вносило свои коррективы в произведения искусства, подчиняло их своим задачам. У Бенуа - никогда. Театр должен не меняться "вместе со временем", а противостоять времени своей духовностью.⁽¹⁹⁾ Таким образом, спектакли Мейерхольда означали насилие над тем, что являлось для Бенуа смыслом всей его жизни - над искусством, трактуемым как мера вещей, как идеал человечества. Искусство - по Бенуа, вечная духовная субстанция, священнодействие - становилось объектом "эстетических игр" режиссера, превращалось в средство воплощения самоценного художественного мира



Муж Серг
и его куклы
Набавле Радомович



постановщика. Словом, все это понималось Бенуа как начало конца культуры: "Лучший признак всякого культурного упадка, это утрата веры, замена эстетической игрой настоящего жизненного искусства", - писал Бенуа по поводу мейерхольдовского "Дон Жуана" еще в 1910 году⁽²⁰⁾.

Александр Николаевич Бенуа не был безоглядным реформатором. Он свято чтил традицию и весь культурный опыт, доставшийся в наследие XX века. В пассеизме Бенуа жило предчувствие грядущих переворотов, неприятие революционности как концепции. Мейерхольд в глазах Бенуа был звеном в цепи разрушений. Всю жизнь, начиная с театральных событий юности, с музыки Чайковского в Мариинском театре, Бенуа сознательно "не прощался" с прошлым. И в 1917 году он не желал мириться с тем, как большой современный художник трактует это прошлое - не просто "обреченным на гибель", но уже "канувшим в вечность"⁽²¹⁾.

Разрушение культуры - тема статей о Петербурге, которыми Бенуа как критик дебютировал в начале века. Его отношение к Мейерхольду не возникло лишь как реакция критика на спектакли, но - как итог всего процесса его художественного становления, ощущения истории, культуры, времени. В 1917 году Мейерхольд заставил Бенуа высказаться предельно ясно, сконцентрировать свое ощущение времени...

Еще в начале века Бенуа утверждал: есть вечные ценности, не зависящие от социальных потрясений. Они не подминают "современного человека", напротив, включают его - суетного, меняющего идеалы - в контекст вечной культуры. На исходе века мы ощущаем это особенно остро.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 1. М.: Наука, 1980. С. 303.
- ² Там же. С. 306.
- ³ Там же. С. 604.
- ⁴ Там же. С. 603.
- ⁵ Там же. С. 603.
- ⁶ Бенуа А. Об отношении к современному творчеству. - Речь, 1909. 4 марта.
- ⁷ Мейерхольд В. О постановке "Каменного гостя". Интервью с Мейерхольдом. - Биржевые ведомости. 1917. 26 января. Вечерний выпуск.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Бенуа А. Постановка "Каменного гостя" на казенной сцене. Речь. 1917. 3 февраля.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Бенуа А. Мои воспоминания... С. 287.
- ¹⁷ Бенуа А. Постановка "Каменного гостя" ...
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Бенуа А. Дневник художника. 1-УШ. - Московский еженедельник. 1907. № 45. С. 43-54.
- ²⁰ Бенуа А. Балет в Александринке. - Речь. 1910. 19 ноября.
- ²¹ Бенуа А. Мои воспоминания... С. 653.



Француз



Хорошо

