

Ирина УВАРОВА

«БАЛАГАН ВЕЧЕН»

Об эссе Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди «Балаган»¹

Опыт комментария

Стиль статьи Мейерхольда–Бонди свободен, пожалуй, развязан, во всяком случае, легко, едва не легковесен и как-то программно необязателен. Вроде бы рассказываетя подобие сказки. А по совести говоря, он вообще ни на что не похож. В самом деле – умопомрачительная эйфория. Сплошной восторг. Опьянение разреженным воздухом высот, и высоты здесь имеют место. В таком экстазе К.Э. Циолковский описывал освоение Вселенной. Впрочем, экстаз о ту пору был в чести, вроде транса при камлании. В трансе как раз и открывается истина, скрытая от дневного сознания.

Но, по моему подозрению, оба автора в транс играли, стилизуя его, подсмеиваясь про себя, хотя были убедительны так, будто все это чистая правда. А больше ничего. Только кто же всерьез воспримет эпитет «желанный» по отношению к актеру, и «желанный», и «суженый».

Впрочем, как пронизательно заметила Л. Овэс, именно при редакции журнала «Любовь к трем апельсинам» сложилась атмосфера повышенного, преувеличенного, а порою едва ли не жеманного поведения², игра в манере Калло – по крайней мере, в письменном виде. Атмосфера влюбленности в Карло Гоцци, в комедию дель арте. В Балаган, в коллег, в собственный журнал.

Прежде всего, необходимо постичь, как относятся авторы этого текста к стихам Блока «Балаган», поскольку эпитафия взят как раз оттуда. Кто ж не помнит этот «Балаган» наизусть, кто не читал с выражением:

*Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, побряхтывая дроги,
Мой полинялый балаган.*

Пьеро там бледен, Арлекин – еще бледней, Коломбина прячет в угол пестрые лохмотья, хотя непонятно, от кого лохмотья прятать. Картина, прямо скажем, безрадостная, трагическая. Графика, черная дорожная грязь, и клячи черны тоже оттого, что названы траурными, и балаган – едва ли не катафалк. Да и в словах «Актеры, правьте ремесло,/ Чтобы от истины ходячей/ Всем стало больно и светло!» боли куда как больше, чем света.

Но, взяв эпитафией первые строки блоковских стихов вместе с их тяжелым туманом, слякотью дороги, с балаганом, выдавшим виды и полинялым, и даже с этими усталыми и натужными дрогами, авторы тотчас словно бы вступают в полемику с Блоком. Они не обращают внимания ни на тон его, ни на настроение, ни на описание, наконец!

Оказывается, все не так плохо. Напротив, все с этим балаганом хорошо и даже прекрасно. Ну да, положим, клячи – траурные, но актер... Нет, это совсем не тот актер, которого разглядел сквозь густой дорожный туман печальный поэт. Актер, оказывается, говорит «мой балаган», да не как-нибудь, а звонко и гордо. Коломбина, оказывается,

¹ Опуubl.: Любовь к трем апельсинам. 1914. №2. С. 24–33. Далее ссылки на эту статью см. по изд.: Балаган Ч.1. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2002.

² Овэс Л.С. Студия на Бородинской. Журнал «Любовь к трем апельсинам» Вс. Мейерхольда. К проблеме театральной маски в эстетике сценического традиционализма // Маска и маскарад в российской культуре XVIII–XX веков. Сб. под ред. Е.И. Струтинской М., 2000. С. 182.

хоть и прячет свои лохмотья, но прячет и лепечет, радостная: «**Мои** лохмотья!».

И уж совсем неудержимо: «**Мой** балаган. Сшитые из пестрых лоскутьев мои наряды. **Мои** траурные клячи»³.

И если Блок пишет без особой радости («В тайник души проникла плесень,/ Но надо плакать, петь, идти,/ Чтоб в рай моих заморских песен/ Открылись торные пути»), то для Мейерхольда особо торных путей нет. Ведь счастливый собственник лохмотьев, полинялого балагана, заморские песни Блока он присваивает себе, как и все остальное, – «мои заморские песни».

Во всем этом можно (конечно, не без риска ошибиться) увидеть чистое «балаганничанье», эффект нарочитого искажения. Так, в балаганном «Царе Максимилиане» старик Гробокопатель прикидывается тугим на ухо и, будто недослышав, нарочно перевирает слово собеседника («– Воскрес! – Бес? Какой еще бес?»).

Но, безусловно, и полемика имеет место, и полемика, в первую очередь, интонационная, схватка минора с мажором. Станный этот спор двух балаганов, очевидно, объясняется тем, что для Мейерхольда Балаган уже расположен в сфере довольно ощутимой реальности. Хотя, конечно, нет менее подходящего определения всему этому тексту, чем «реальность».

Однако из восторга по поводу счастливого Балагана, восторга, буквально заливающего несколько страниц этого эссе Мейерхольда-Бонди, этого гимна Балагану, попытаемся извлечь контуры балаганной системы, а также очертания Театра будущего.

Здесь имеется герой, но не совсем обычный, – пока назовем его Некто, о нем речь у нас впереди, поскольку он заслуживает совершенно особого внимания и проникает в некое пространство не совсем тривиальным путем. Скажем лишь, что этот Некто имеет прямое отношение к актерскому племени, а пространство – к театру. Что ж это за Театр?

Однако прежде, чем разбираться с театром, предлагаю уподобить путешествие **этой загадочной персоны** прохождению пути при инициации. Лабиринт – не лабиринт, но путь, и по пути что-то показывают в назидание и в поучение, что пригодится потом, когда благополучно пройденный путь посвящения останется позади.

Теперь вернемся к тому, что этот путь пролегает все-таки не в пространствах элевсинских мистерий, а в некоем театре. Но все же призрак мистерии успевает появиться на мгновение за кулисами театра и спрятаться за корзиной с картонными носами.

Театр этот многослоен, строго говоря, речь идет о трех театрах – один поверх другого.

Срабатывает излюбленный мейерхольдов принцип масок, одна поверх другой. Слои можно проглядеть с помощью рентгеновских лучей, еще лучше – ясновидящим оком. Это, если угодно, система «матрешка». Одна в другой, или, лучше сказать, одно в другом. Мейерхольду важно постичь археологию любого нужного ему явления. Его театры, вырастающие один на другом и на одном и том же месте, смело можно сравнить с храмом... Церковь в Кижях, например, строилась не где попало, но на капище угро-финских, кажется,

³ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С.64.

Гаянэ Хачатурян.
Рисунок на тему
театра.2006



идолов, и до них что-нибудь и было на этом сакрально обозначенном месте, той точке на земле, откуда излучались особые энергии, и во все времена были лица просвещенные, знающие, как эти энергетические потоки находить, как с ними столкнуться, и что дальше с ними же делать. Прошу простить мне этот популяризаторский пример, но только Мейерхольд так и описывает театры: один поверх второго, а там и третий маячит. И судя по всему, не на каком попало месте.

Увидеть все слои одновременно, хоть они и отделены друг от друга плотными мхами времени – кто из его единоверцев по символизму этого не желал? Для того и чтит пушкинского пророка, для того и растили в себе шестое чувство. Хотя, думаю, Мейерхольд не растил, его трезвая интуиция прагматика одна стоила десятка экстрасенсорных чувствительностей. Поводка просматривать необходимое явление «рентгеновым» способом шла от символистов, крайне

чувствительных к тому, чтобы символ, подобно многогранному кристаллу, отразил в своих гранях все фазы явления.

Впрочем, есть заход к предмету и с другого конца – увидеть любое явление, вещь сразу со всех сторон, «метод разверстки», известный проектировщикам. Тому обучает входящий в силу кубизм. И это Мейерхольду известно тоже.

Главное же – манипуляции со временем. На то все без исключения модернисты – большие мастера. По Ахматовой:

*Как в прошедшем грядущее
зреет,
Так в грядущем прошлое
тлеет...*

И вот, на одном и том же месте Мейерхольд установил три здания, каждое из которых принадлежит: одно – прошлому, второе – настоящему, третье – будущему, в порядке метафизического бутерброда. Однако они просматриваются одновременно, и это крайне важно.

Назову их чисто условно: «строение номер один», «строение номер два», «строение номер три».

СТРОЕНИЕ НОМЕР ОДИН

Это венецианский, скорее всего, балаган, такой, должно быть, принадлежал самому Антонио Сакки. Это в его балагане «идет чернильный дождь, идет дождь огненный» (П. Муратов). Крепкая постройка былых времен, еще в хорошем – почти – состоянии, но все же запущенна. Впрочем, все там есть, почти все в сохранности, все учтено, все приспособлено для показа чудес, да и не только для показа, но и для комфортного проживания неких духов с театральным образованием. Этой «труппе inferнальных сил», пишут авторы, уютиться в многоэтажных трюмах театрального закулисья, «и ночью при свете праздничных огней являться перед публикой по замечательному принципу *Deus ex machina*»⁴.

Инфернальная труппа узнаваема. Вряд ли она трюпуется теми же мощными механизмами, какие собирали хитроумные греки для величественного появления Аполлона, ей нужно что-нибудь помельче в качестве средства передвижения в воздушных слоях сценического простора. И она, конечно, известна Мейерхольду, да и Бонди тоже. Кое-что они знают из «Бесполезных записок» самого Гоцци, которые собирался переводить Я. Блох, о чем общалось в журнале «Любовь к трем апельсинам», отрывки из «Записок» приводил П. Муратов в своей книге, ставшей буквально настольной для петербуржцев Серебряного века⁵.

Гоцци вступал с духами в самый непосредственный контакт и

порядком от них натерпелся. Они ему мстили, поскольку он в своих фьябах проговорился о таинствах их ремесла.

Так что чудеса, показываемые в Балагане столь высокого ранга, наши авторы отказываются рассматривать лишь как хорошую работу технического персонала, исправно крутящего лебедки, работающего с блоками да и с любой, куда как сложной театральной машинерией. Не могут же они, и Мейерхольд, и Бонди предать того, кто предоставил имя собственной пьесы, эту «Любовь к трем апельсинам», их журналу!

Момент чуда не может не присутствовать, не имеет права. Да и вся машинерия Балагана достойна особого, совсем особого внимания, как мы скоро увидим.

«...пиллерсы, поддерживающие потолок, и сухие сосновые брусья, которыми унизан пол трюма, все, что так напоминает забавную внутренность рояля, когда заботливый настройщик освободит его на время от прикрывшек»⁶.

И еще: «Привести бы в движение забавную игрушку»⁷.

Перед нами сложнейшее устройство, подобное устройству рояля, перед нами, быть может, и некая сложная музыкальная шкатулка, или же механический дворец Дроссельмейера, тайного советника.

Менее всего тут подходит эпитет «забавный». Забавны пустяки, безделки, так и созданные для забавы, но какие уж тут пустяки! Это для Мейерхольда-то рояль – пустяк, забавная игрушка?!

Тут как раз чисто балаганный пример «отвода глаз», «забалтывания», отвлечения от чего-то важного.

⁴ Там же. С.65.

⁵ Муратов П. Венеция. Век маски // Муратов П. Образы Италии. М., 1993. С. 57-77.

⁶ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С.65.

⁷ Там же.

Опыт

Намекнуть – можно, выдать тайну – ни в коем случае.

Что же это – важное, главное в устройстве Балагана, обращающего его в страну чудес, и почему так уж необходимо его привести в движение?

Не позволяя и себе выдавать тайну, тем более не свою и тем более мне не известную, я все же обращаю внимание на «театральную машину». Мне кажется, Мейерхольд не прошел мимо нее. И не для того он сделал имя героя Гофмана собственным псевдонимом, чтобы не извлечь нечто из тайных знаний, которыми владел сам Гофман, а он кое-что знал об удивительных автоматах, сделанных столь искусно, что трудно было не заподозрить в мастере колдуна и чародея, поскольку человеку, даже и гениальному, такое не под силу, да и не людское это дело.

А что же балаганы? Они не только хранят при себе автоматических кукол. Главное в том, что именно балаганы оказываются идеальным хранилищем реликтовых форм автоматических машин и механизмов, сложнейших или простейших.

Формы различны, от райка до панорамы, до машин, по чьей милости феи летали по воздуху. Но главное в них – идея самостоятельного движения, смены и перемены картин, действий, движений, происходящих БЕЗ участия человека.

Даже если кто и крутит рукоятку, панорама САМА перематывается, обнаруживая перед зрителем все новые картины и тем отправляя зрителя в путешествие по всяким странам.

А Герон Александрийский и вообще изобретал аппараты, действующие таким образом, что человека рядом и не было,

автоматы сами работали, и какие еще показывали чудеса⁸.

Что ж это означало? Да волю высших сил, богов – любых, как бы ни назывался в данный момент их пантеон. По сути, это сами высшие (а то и низшие) силы давали свои представления, заставляя говорить египетские статуи, показывали на пинаке смену дня и ночи, великий потоп и морской бой, а позже и расчленение Арлекина, и полеты ангельского вида фей, и выход чертей из преисподней⁹.

Мне представляется, что Мейерхольд особо ценил на сцене как раз то, что происходит как бы помимо участия актеров. Для чего ему понадобилась машина в «Великодушном рогоносце»? Неужели только лишь для того, чтобы несчастного рогоносца дурить? Или для того, чтобы «отметиться» в авангарде новой цивилизации машин? И почему офицеры в «Ревизоре» высказывали из коробок, как черт на пружине, почему Хлестаков–Гарин двигался по сцене, как заведенный автомат?

Не могу исключить того обстоятельства, что Мейерхольд заимствовал у Балагана некий, так называемый неучтенный член, взрывающий систему, а он свои же системы взрывал, не давая им застояться, заржаветь, окостенеть.

Однако пора вернуться в текст «Балагана». Вот промелькнули образы Калло, актеры дель арте. Мы знаем их по гравюрам. По ним Мейерхольд изучал позы, позиции, повороты корпуса, изгибы тренированного тела¹⁰.

Но, оказалось, он увидел у Калло еще и манипуляции с пространством, тут ему тоже было чему поучиться у «божественного» Калло.

⁸ См.: Брагинская Н. *Театр изображений // Декоративное искусство СССР*, 1984, № 7, с. 52–58.

⁹ По предположению В.И. Новацкого, знатока вертепа, своими личными усилиями вернувшего вертеп в современную живую культуру, вертепный ящик когда-то на Западе представлял механическое устройство, подобное музыкальной шкатулке, и в том был смысл показа сцен Св. писания, смысл в наглядной нерукотворности персонажей сакрального текста. Когда же вертепный ящик дошел до славянских земель, механизм испортился, и кукловод стал водить кукловод, но особым образом. У кукол сохранились те же штыри, какие есть у кукол в механических шкатулках, и такие же, как и в шкатулках, прорези для продвижения кукол.

¹⁰ См.: Фрейденберг О.М. *Паллиата // Фрейденберг О.М. Миф и театр*. М., 1988. С. 57.

Pro memoria

«На первом плане большая фигура Панталона, а в глубине едва заметные, с булабочные головки: и войска вместо копий держат в руках тончайшие иголки»¹¹. И хотя речь идет все-таки о прямой перспективе, в миниатюрных гравюрах Калло расстояние между фигурами первого плана и фигурами плана удаленного, по сути, совершенно безмерно, безгранично.

«Вселенная вся как будто в бинокле, в огромном бинокле с другой стороны», – скажет об изменениях пространства В. Маяковский. А Мейерхольд и Бонди, воздав должное «биноклю» Калло, пишут, ему не противореча.

«Театр не знает геометрической перспективы. Как после внезапно-го преобразования все планы сдвинулись, и все предметы потеряли свою обычную связь.

Для Театра не существует границы в пространстве, актер может уйти в такую даль, что даже его звонкий голос не будет раздаваться.

И время Театр может заставить идти медленно или быстро. Он может время остановить совсем на несколько мгновений, секунда будет расчленена на тысячи долей, и маятник застынет неподвижный, – так медленно он будет качаться»¹². Обратим внимание на это «как после внезапного преобразования».

После внезапного преобразования тут открывается не что иное, как мифологическое пространство-время. Никаким законам действительности оно не подчиняется. Время течет по принципу «долго ли, коротко ли», пространство определяется возможностью героя либо пройти путь во много лет, либо преодолеть его моментально.

Единство времени-пространства-действия расположено в иной

плоскости, чем та, которую принял за основу поздний театр. Но к этому мы еще вернемся, когда речь пойдет о другом тексте Мейерхольда.

Последнее, на чем следует остановиться в «строении номер один», – это люки, заржавевшие за ненадобностью. Заслуживают внимания их формы: прямоугольник, круг, квадрат. А это, как пишет В. Турчин, «уже основные знаки, которыми оперирует теософия, когда желает продемонстрировать основные космогонические элементы»¹³.

Нужно ли присоединять Балаган к теософии, которая, по словам Турчина, подчинила себе практически весь авангард, западный и отечественный? Воздали ли авторы должное этому поветрию? Или же Балаган хранил свои знания сам, не дожидаясь прозрений теософов? Вопрос открыт. Во всяком случае, в списках, приводимых Турчиным, более 50 известных нам фамилий, причастных к таинствам «другого искусства». От театра там – и Вл.И. Немирович-Данченко, что довольно неожиданно, и Н.Н. Евреинов, чего вполне можно было ожидать.

Но Мейерхольд как будто не значится в этих списках. И у меня нет намерения во что бы то ни стало обнаружить его имя в теософских и масонских рядах. Скорее, отсутствие его имени в столь представительном списке имен русского модернизма заставило бы задуматься. Но, полагаю, тайные доктрины были ему известны хотя бы от Н. Кульбина, который в Териоках писал декорацию к арлекинадам (к слову сказать, весьма заурядную).

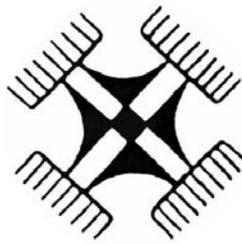
Некие основные знаки, которыми оперирует теософия, когда желает продемонстрировать основные космогонические элементы,

¹¹ Мейерхольд В.С., Бонди Ю. Балаган... С. 65.

¹² Там же. С. 66.

¹³ Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 411.

Старинные рисунки-символы, в которых «могли сопрягаться небеса и земля, высшие промыслы главного архитектора вселенной с их отражением в произведении-нии художника»



как будто налицо. Турчин пишет, что именно они были продемонстрированы Кульбиным, когда он зачитывал доклад В. Кандинского на Втором Всероссийском съезде художников¹⁴.

Нельзя исключить, что дело может быть даже не в контактах с «посвященными», прямых или косвенных. Но можно допустить, что здесь, в этом тексте геометрические начертания – скорее, дань принятому языку «другого искусства».

Порою кажется, и само искусство рубежа веков вырабатывало формулы, в которых могли сопрягаться небеса и земля, высшие промыслы главного архитектора вселенной с их отражением в произведении художника. Скоро мы увидим, что Мейерхольд на эту тему знал куда больше, чем принято считать. Хотя, повторю еще раз, он не мистик. Просто гениальный практик.

СТРОЕНИЕ НОМЕР ДВА

Что же произошло потом? Произошло уплотнение, как у нас будут говорить десяток лет спустя. Собственно, не уплотнение но – поселение на оставленной территории, и, кажется, кто-то сказал театральному бесенку, вытащив его из-за кулис, слова, которые обычно говорят в подобных случаях: «Слазь, кончилось ваше время!».

Говоривший – еще не в бескозырке, напротив, при галстуке, а в помещении уже вселяется театроновосел, а вместе с ним – и «новая громоздкая бутафория, изготовленная на знаменитых фабриках по рисункам маститых декораторов...»¹⁵. Попутно авторы не удержались, чтобы не высмеять этот прославленный «новаторский» театр (в том числе, и вагнеровский

Байрейт), столь архаично и примитивно изображающий прямую перспективу. У них как в жизни: то, что дальше, – меньше, что ближе – увеличено в масштабе. Но вот что важно. Театр нового времени, пришедший на место театра исконного, старого и вечного, все же оказался в роли захватчика, оккупанта, расположившегося на чужой территории. В чем, разумеется, можно и нужно видеть преемственность, столь важную для театральной культуры, но, пожалуй, здесь она практически отвергается, поскольку узурпатору совершенно не пригодилось то самое главное, чем располагало это таинственное пространство.

Что же в нем не пригодилось новому хозяину? Да, по сути, все самое ценное, что входит в состав страны чудес, все, что обеспечивало чудеса в старом балагане. Люки для подачи чертей и привидений более не открываются, стая inferнальных сил решительно никому не нужна.

Итак, не будет больше чудес и чертей, и призраков больше не будет, потому и люки заржавели. Да и кому теперь нужна помощь inferнальных сил, если на сцене, как мы знаем, и без авторов «Балагана» будут пить чай, разговаривать, носить свои пиджаки. И, судя по всему, даже Лоэнгрин будет носить свои пиджаки.

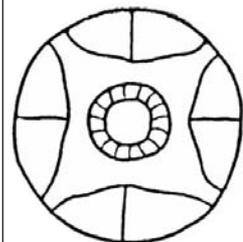
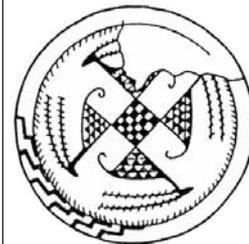
Похоже, новый хозяин ни в грош не ставит загадочную сказку бытия.

Впрочем, о загадочной сказке бытия Мейерхольд скажет в другом месте.

Но сейчас перед нами так называемый натуралистический театр, в ту пору особо ненавистный не только Мейерхольду-режиссеру, но и Мейерхольду-актеру тоже. Недаром в книге «О Театре» он с

¹⁴ Турчин В.С. Указ. соч. С. 411.

¹⁵ Мейерхольд В.С., Бонди Ю. Балаган... С. 65.



особой неприязнью описывает все, что натурализм посылает на сцену: мебель, этажерку с безделушками и даже оконную раму с ватой между стеклами. Во всем этом ощутимо физическое прикосновение к тому, что его крайне раздражает.

Много позже актер Ю. Любимов, еще не снявший сапоги кубанского казака, сделает признание: сидеть под пыльным бутафорским кустом очень противно. Потому в театре на Таганке кустов никогда не было, тем более пыльных. Что касается Мейерхольда-режиссера, он сторонник картонного царства, и ему нужна (пока!) пустая сцена. И он ее сейчас покажет. Но прежде, расставаясь с этим скучным натурализмом, он скажет на прощание так: «Старинные названия Театр сохранил, но скрытого в словах, подлинного их значения никто не знает и не хочет знать. Опустошенными звучат священные слова когда-то замечательных подмостков»¹⁶.

СТРОЕНИЕ НОМЕР ТРИ

Мы миновали первый круг – театр Прошедшего времени. Мы миновали и театр Настоящего (разумеется, по тем временам). А вот и театр Будущего. Театр желанный, театр, который должен, непременно должен осуществиться.

Это – идеальный Балаган, принадлежащий Будущему.

И план прилагается тут же: похож на какой-то каббалистический знак. Указан его таинственный смысл. Впрочем, к смыслу можно отнестись и безответственно, или же достаточно серьезно. Понимай, как можешь.

«Как "при назначении двенадцати знаков небесных по сходству между музыкой и звездами" поступал астролог, так здесь кто-то

начертил такую схему, по которой легко уяснить все значение сложного театрального строения»¹⁷.

Неизвестный Кто-то, сведущий в астрологии, а потому не чуждый тем Мерлинам, которых чтили и Гофман, и Мейерхольд, начертал план театрального здания. План тоже словно бы и нерукотворен, и уж, во всяком случае, не рука обыкновенного проектировщика чертила эти знаки.

Но мистификация наивна лишь на первый взгляд. На самом деле



в создании плана, кажется, задействованы силы, о которых должен быть недурно осведомлен Доктор Дапертутто.

И где же нашлась эта сакральная планировка? Не в сундуке за семью печатями, не в лаборатории алхимика или в башне звездочета, но в самом неожиданном месте. В записной книжке, которую таинственный Некто непринужденно и нечаянно, как рояль из кустов, вынул из собственного кармана. Он, конечно, вступил в завершающую стадию Посвящения, если смог этот план прочесть и постичь. Но книжка, да еще записная - что за деталь! Кажется, нас слишком морочат, кажется, слишком усиленно отводят глаза от самого знака.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 67.

Остов волшебного павильона, приведенного в статью Мейерхольда-Бонди «Балаган»

Хотя он и приведен тут же в графическом виде. Это круг, точнее, система концентрических кругов, пересекаемая крестовиной, широкой и основательной. Крестовина образует оси квадрата, в центр крестовины вписан малый квадрат. Как пишет Турчин, К.-Н. Леду, посвященный в тайны эзотерики, считал: «Круг и квадрат – вот азбука, которую кладут в основу архитектурных текстов»¹⁸.

Имеет место некое описание того, что следует увидеть перед собой, рассматривая сей план.

Во-первых, «через партер ведут на сцену три тротуара: два по бокам вдоль стен, и третий посредине. По одному из них сегодня вечером пойдет актер, играющий раба или вельможу; пойдет, повторяя путь одной из звезд; и не он ли участник в движении систем заколдовал в театре эту сценическую площадку, на которой будут вырастать то сады, то города, то море?»¹⁹.

Что еще мы можем постичь из этого описания? Что есть эстрада, торжественно поднятая над партером, что от нее со всех сторон идут ступени вниз. Следовательно, мы можем догадаться о том, что преодолена рампа, столь ненавистная и Мейерхольду, и Вяч. Иванову, обвинявшему рампу в том, что она разъединила «общину». Что занавеса – два, один – впереди, другой – сзади. Этот, который сзади, пригодится для того, чтобы за ним разгорался золотой сон, как напишет в манифесте «Факелов» Л. Галич. (В хозяйстве Мейерхольда ничто не возникает из ничего, и ничто не пропадет бесследно.)

Круг в плане – что мы можем тут увидеть?

Можем увидеть основание шапито в плане, оно сродни не только



античной арене-сцене, но и цирку. А также народной драме с ее круговой мизансценой, образованной хором вокруг Царя Максимилиана, «Круг – вся земля, – скажет об этом расположении сил А. Ремизов, – Хор – весь народ»²⁰.

Можно увидеть, что шапито стоит в центре площадки, а вокруг снуют «бродячие кондитеры, продавцы игрушек, гадалышки с попугаями в клетках и на плечах, фокусники и нищие. На автомобилях мчатся кавалеры в

А. Яковлев. Портрет жены художника. 1916. На портрете – Бэлла Казарова, в будущем жена Н. Волкова, памяти которой посвящена его книга о Вс. Мейерхольде, «написанная благодаря ее настойчивой и проникновенной поддержке».

¹⁸ Турчин В.С. Указ. соч. С. 411.

¹⁹ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С. 67.

²⁰ Ремизов А. Портянка Шекспира. М., 1997.

смокингх и фраках и дамы в ярких шелках»²¹.

В этом шуме и гаме, в огнях большого города «павильон – будто из тихого старого парка – каким-то чудом»²² он словно выключен из городской суеты, хотя, безусловно, именно он и есть Центр всего пространства.

Наш загадочный Некто оказывается уже в театре, план которого он только что добыл из кармана, как фокусник достает из кармана же шатер, ковер и пару лошадей. И вот он в закулисье. Там все легко, и все годится для чудесных превращений. Лоскутья, куски фольги под рукой художника прямо на актрисе превращаются в чудесный наряд – не их ли прятала Коломбина в углу своего балагана? Легки в лоскутном наряде перья страуса и фазана, и легка маска, вырезанная просто из золотой бумаги. И как зачарованная сидит перед зеркалом одна из актрис, поддаваясь операции театрального преобразования...

Еще о музыке, не смолкающей ни на минуту. «Спектакль сейчас начнется: ударил большой барабан, зазвенели гонги, заиграли флейты»²³.

Таков оркестр, он ярмарочный и восточный.

А также «маски говорили нареспев, как приличествует царству Музыки, и двигались по эстраде поступью, свойственной парадному спектаклю»²⁴.

Но возвращаюсь к плану.

Крестовина, вписанная в круг, словно бы ориентирует план по четырём сторонам света. Положение Балагана в мире утверждено. Это – по горизонтали, а по вертикали?

«Железная витая лестница поднимается вверх. Ты вошел по ней и остановился. Небо?»²⁵.

Ну, конечно, небо.

«Я утверждаю днесь,/ Что радость нам желанна,/ И что искусство смесь/ Небес и балагана», – так много позже и совершенно независимо от Мейерхольда написал Давид Самойлов.

Этот план был первым. В последнем плане, осуществленном в страшном конце мейерхольдовского жизненного пути, был стеклянный потолок. «Ты вошел по ней и остановился. Небо?».

Но, встретившись со всеми знаками «другого искусства», мы уже не можем не учесть, сколь это важно в «другом искусстве» – отражение небесных посланий. Да тому есть и другие примеры. Сакральные формы зданий всегда создавались по проекту, спущенному с небес, о чем неоднократно говорил Мирча Элиаде.

Еще одно.

План – планом и здание – зданием, но его столь основательная, столь безапелляционная посадка, словно он и есть пуп земли, исключает тему вечного движения, постоянного продвижения по земле, о чем писал Блок и что, в конце концов, зачем-то взяли наши авторы в эпиграф – именно те строки, где содержится мысль о движении: «Везут, побряхтывая, дроги/ Мой полинялый балаган». И это немаловажно в теме «Балаган», более того, особенно важно это продвижение по земле, его появление повсюду. Да важна и вся эта временность, и постройки-в-одночасье, вырастающей в урочные дни на городской площади посреди города («другой город», припомним «другое искусство»), легкий на подъем и исчезающий неизвестно куда, когда пробьет его час по окончании Масленицы.

²¹ Мейерхольд В.с., Бонди Ю. Балаган... С. 66.

²² Там же.

²³ Там же. С. 67.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 68.

Гаянэ Хачатурян.
Рисунок на тему
театра.2006



А здание театра, хоть оно и шапито, лишается подвижности, мобильности, возможности свободно дышать пространством. Нельзя не оценить усилий авторов эссе «облегчить» стабильное строение, отчего, я думаю, еще и дополнительно существует мотив выхода в небо. Оттого, я думаю, особо значима беспечная облегченность театрального лоскутного платья (на один вечер – как на карнавал!), а перья, украшающие импровизированный и словно бы необязательный наряд, хоть и взяты от страуса и фазана – тяжеловесных птиц – все-таки птичьи перья, и с ними связаны воздух и полет.

Я полагаю, именно потому эссе «Балаган», это причудливое литературное построение в духе не столько символизма, сколько даже барокко, свершает еще один виток: во славу движения в нем возникает образ корабля.

«Не кажется ли тебе, что высокие каменные стены отделились от земли? Попробуй взглянуть из окон: не движется ли корабль?»²⁶.

Да Мейерхольду совершенно необходимо было, чтобы театр его, с одной стороны, был построен и стоял, не хуже Художественного в Камергерском, но, со стороны другой, чтоб находился в вечном движении. Сам же он пребывал в столь же вечном беспокойстве – движется ли корабль?

Конечно же, метафора, и только. Не собирался ведь он, в самом деле, устраивать плавучий театр на Миссисипи? Просто напомним еще раз, что всякий театр его не оставался на месте, причалив к какому-либо берегу (или иначе – к определенному стилю, к точно на этот час выбранной технике постановок), он готов был «сняться с якоря». Всякий следующий спектакль означал: движение продолжается, и бродяжничество балаганной повозки присутствует при теме корабля как надежный знак движения, как путеводная звезда, если выражаться в галантном стиле этого эссе.

Но Театр-корабль: под самый конец пути-посвящения, все-таки еще раз брошен взгляд

²⁶ Там же.

в сторону укорененности, в сторону породы, в направлении чтимой родословной театра-балагана. Под самый конец многословных и многомерных смыслов, составивших образную систему, примененную в эссе к описанию Балагана, нас не только отправляют в странствие вослед балаганной повозке, но это еще и последний взгляд, брошенный в глубины образных систем, в первоосновы театра, как беглый взгляд, брошенный в глубину колодца, когда из него достают ведро свежей воды.

На самом дне «колодца» мы различаем останки театра-корабля, повозку Тесписа²⁷, первого антрепренера, первого режиссера с его первой бродячей труппой, и корабли Аполлона и Диониса, всей этой малой театральной божественной флотилии.

Но почему они объединились, повозка и корабль, и когда произошло это объединение? Их детище мы застаем уже в Европе, это карнавальный корабль верхом на телеге. Он-то, скорее всего, и породил «полияный балаган», утомленный дорогами Европы, достигший Александра Блока... И Мейерхольда, конечно.

Но, если не принимать в расчет кучи пестрых лоскутьев, Балаган может предъявить лишь одно доказательство своей принадлежности к этому высокому и древнему роду – как раз то справедливое утверждение, что он вечен, что его герои не умирают, а только меняют маски. В самой его природе есть вечный двигатель, но по пути он меняет не только маски, но и формы, способы своего существования, меняет также и собственное имя²⁸.

АКТЕР

Герой эссе Мейерхольда-Бонди – актер, но отнюдь не простой актер. Он находится в пути, в поисках театра, поскольку своего театра у него нет. Его называют Новый актер, и он пришел из «края чудес». Следуя по маршруту, который мы только что описали, он лишь на первый беглый взгляд прогуливается, прохаживается беспечно, впрочем, проявляя интерес к тому, что вокруг. На самом деле можно подумать, что он проходит путь посвящения, следуя из одного пространства в другое, а там и в третье, вовсе уж ирреальное, расположенное в пределах грез и мечтаний, как говорили тогда, или в пределах «тонкого плана», как научились говорить нынешние оккультисты. Его путь может напомнить путь посвящаемого, который должен пройти испытания видениями весьма опасными. В то же время его путь чуть-чуть схож с обходом балаганов и балаганчиков на ярмарочной площади, где тебе покажут Дикого человека вида ужасающего, женщину с бородой, Черномора, зрелище жуткое, и череп твари, науке не известной, но тоже страшной. Хотя Балаган пугает на свой лад, предлагая при этом смеяться, предлагают улыбку и авторы эссе, прогоняющие этого «посетителя» Балагана мимо диковин, мимо таинственностей, мимо байрейтских бутфорских лебедей.

А чего стоит одно только появление этого любопытного наблюдателя балаганных чудес!

Впрочем, об этом следует говорить отдельно и подробно, а потому перенесем размышления о способе его прихода в театральное

²⁷ Согласно договоренности между исследователями, Теспис со своей телегой (кажется, набитой не актерами, но куклами) считается первым передвижным театром.

²⁸ См.: Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М, 2002.

Опыт

пространство и поговорим о том особо и отдельно.

Итак, все три пространства можно уподобить трем этажам пути посвящения – да к этому располагает и хронотоп мифа. И все три с тем же успехом можно сопоставить с тремя видами балагана (даже театру натуралистическому можно найти подобие в балаганах общества «Просвещение и польза»).

Итак, что мы можем узнать из текста об этом загадочном актере?

Во-первых, он пластически развит, физически натренирован, поскольку без видимого усилия старается, расхаживая по краю сцены, воспроизвести изгибы фигур, изображенных на гравюрах Калло, – иными словами, он готов подражать сицилийским комедиантам.

Во-вторых, он чрезвычайно сметлив: Новый актер понял все; он угадал эти законы. Законы же – это законы театра, того самого Балагана, который мы поместили как «строение номер один». И далее: «И тогда простыми открылись новому актеру законы Театра»²⁹.

В-третьих, он готов овладевать знаниями и «с упорством жаждет актер погрузиться в изучение замечательнейших приемов тех эпох, когда театр был театром»³⁰.

Мейерхольд, в гимназии особенно успехами в освоении наук не отличавшийся и высшего образования избегнувший, в конце концов оказался одним из самых эрудированных людей того времени, когда эрудиция была нормой. Гимназические премудрости, юридический факультет Московского университета... Он еще не знал, что ему предстоит освоить новую культуру, язык «другого искусства». Более того, вывести Театр на новый путь, открыть ему двери в искусство Будущего.

Тем не менее. Начитан он был необычайно – не только читал, но и мыслил «вдвое», на двух языках проникал в глубину явления (может быть, это означает еще и удвоенную деятельность мысли). Но того лишь, какое нужно, необходимо было ему для дела Нового театра.

Но это же Мейерхольд собственной персоной, хоть и запутаны следы. Не актер, а он обрел крепкую веру в то, что необходимое все постигается не из книг. Актер, хоть из будущего, хоть и в роли призрака, тут вообще ни при чем. А если и «при чем», то только в роли манекена в руках дизайнера, опять же в качестве куклы. Но какая это кукла? Умная.

В-четвертых, он совсем не думает о том, будет ли над ним стоять режиссер или никакой режиссуры не будет.

«Да, Театр – королевство; но Король его, конечно, не режиссер, как утверждал недавно Гордон Крэг...»³¹. Впрочем, как раз о короле новый актер и не думал. Зато он думал о театре, как о чудесной стране, и «он представил себе владения этого королевства похожими на те японские картинки, которые, если их бросить в воду, из маленькой сухой бесцветной стружки развертываются в большие яркие узоры»³².

Весьма запутанное построение. Попробуем распутать. Во-первых, Гордон Крэг считает королем в театре режиссера. Во-вторых, на самом деле это, как мы видим, ошибочно, поскольку король в королевстве «конечно, не режиссер». В-третьих, да и актер о режиссере, как нам объясняют, не задумывается.

Так кто же, спрашивается, столь безапелляционно заявляет, что король в театре отнюдь не режиссер? Да еще и столь категорически и

²⁹ Мейерхольд В. С., Бонди Ю. Балаган... С. 66.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 66.

³² Там же.

убежденно – «конечно», и это как будто само собой разумеется.

Мы вправе сделать вывод о том, что нас очередной раз морочат, обманывают, и еще раз уточним, что морока не только не противоречит стилю балаганной игры, но даже совсем напротив, входит в ее состав в качестве обязательного компонента.

Однако дело может обстоять несколько иначе. Наши прежние подозрения относительно раз и навсегда заведенной балаганной машинерии, кажется, получают подтверждение. Могу уже с большей уверенностью предположить и даже настаивать на предположении: Мейерхольд полагал найти в Балагане некую систему, способную вырабатывать комплекс определенных театральных положений, действий, в некотором роде самостоятельную, – стоит только «завести забавную игрушку».

Японские стружки – еще одно тому подтверждение. Они сами развернутся в картину, лишь бросишь их в воду. И, если рассуждать таким образом и дальше, режиссер (в иерархии театрального королевства, по Мейерхольду-Бонди, он всего лишь первый министр) только бросает в воду готовые стружки. Но изготовленные в лучших традициях одной из самых высоких культур.

Образ китайских (японских) стружек построен Мейерхольдом на «принципе разворачивания». Художественное событие, состоящее в родстве с чудом. Можно сделать так, чтобы сам собою развернулся дивный восточный пейзаж. Нужно сделать так, чтоб сквозь черты маски, надетой на актера, проступили черты предыдущих.

МАСКА

«Еще не переступив заветного порога, новый актер уже знает, что ему мастерством своим суждено выковать такое произведение искусства, в котором (далее пишу курсивом, чтоб обратить на следующие слова особое внимание. – И.У.) личность его проступит через маску, таящую в себе черты другой маски, уже виденной другими людьми и в иной обстановке»³³.

Не раз еще Мейерхольд вернет нас к теме наслоения масок, она для него едва ли не маниакальна. Маска для него обладает магнетическим свойством стягивать однородные части в одно целое, «привлекать» родственные элементы, разъединенные во времени и пространстве. Он пытался описать это свойство различными способами. Обращался к маске Арлекина, к ее многослойности, к ее множественной образности, многоликости, многоличности. Или нагружал масками марионетку, которой якобы совершенно необходимо скрываться в маске, то в одной, то в другой, чтоб не узнали. Маску в ее материальной конкретности артефакта он поворачивал то так, то иначе, будто держал в руках все тот же символ-кристалл с «многомерной его глубиной», как говорил Вяч. Иванов о символе.

Марионетка на ярмарке, марионетка сбежала, марионетка прячется, в маске она неузнаваема, ибо маска... Он все складывал и складывал миф о маске и кукле, его теория маски нуждалась в стройном мифе, он это понимал не хуже эрудированного историка. И, как истинный мифотворец, как жрец

³³ Там же. С. 64.

при таинствах, он и здесь чего-то не договаривал до конца, хранил про себя.

Его методом было надевание всех и всяческих масок, и, кажется, одновременное надевание. Идет наслаение масок. У Мейерхольда так получается – маска на маске.

Можно сказать, его принцип диаметрально противоположен принципам российской словесности XIX века – «срыванию всех и всяческих масок».

У Мейерхольда наоборот – надевание всех и всяческих масок, и это необходимо запомнить.

Не всех, конечно, но только лишь однопородных.

«Еще не переступив заветного порога, пришедший из края чудес принес в себе крепкую веру, что в каждом произведении искусства, чрез личность сотворившего его смотрят виденья того отдаленного прошлого, тайн которого дано было коснуться одному ему...»³⁴.

Так понимает Мейерхольд преемственность. Описывать ее будет не раз и не два, отыскивая подходящие образы. Читая его тексты, мы можем представить себе еще и такое. В мировой культуре существуют некие «колodцы», в которые каждая эпоха складывает однородные образы, ключевые образы культуры, очевидно, необходимые человечеству.

Настал черед зеркал, пора заняться ими. Тем более что приход Актера с ними связан, и трудно удержаться от того, чтоб не привести пышную цитату, каковая возвещает о его появлении.

ЗЕРКАЛО

У всяких вещей существуют тончайшие формы.

Или подобия их, хоть никто не способен их видеть.

Порознь, но все же, путем непрерывных своих отражений, Видны бывают они, отдаваясь от глади зеркальной.

Лукреций Кар. О природе вещей³⁵.

Итак, вот пышная цитата, возвещающая о том, каким образом тут появляется актер.

«Легкой поступью придет желанный. Два зеркала, поставленные друг против друга, со свечами по бокам, как в вечер крещенский, построят нескончаемый коридор и золотыми рамами отметят грани многих театральных эпох. Уже видно, как, переступая порог за порогом каждого зеркального звена и неся на себе отражение каждой из этих эпох, выходит он – суженый.

Старое в новом отразится отныне по-новому, когда придет желанный новый актер»³⁶.

Это что же, Светлана гадает на суженого-ряженого-желанного? Ничуть не бывало. Это как раз новый актер появляется в некоем ирреальном, но театральном пространстве. В действительности 1914 года его еще нет, а студийцы на Бородинской не в счет - пока, по крайней мере.

Так что запомним: он – гость из Будущего, запомним и то, что из будущего его выманили посредством ворожбы.

«Как в вечер крещенский...» – и далее о технике гаданий в крещенский вечер:

ДВА ЗЕРКАЛА, ПОСТАВЛЕННЫЕ ДРУГ ПРОТИВ ДРУГА, СО СВЕЧАМИ ПО БОКАМ.

³⁴ Там же.

³⁵ Цит. по: Ямпольский М. Что отражает зеркало // Декоративное искусство СССР. 1987. № 5. С. 31.

³⁶ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С. 64.

Pro memoria

Мы имеем дело с магией зеркал, с древней магической практикой гадания на жениха. Жених – «гость из будущего». В зазеркалье же все наоборот: то, что у нас будущее, там уже пройденное, известное, прошедшее. Именно время ставит границы в пространстве, которыми жизнь отделена от смерти и от посмертного удела, но нарушать границы, хотя бы иллюзорно, может как раз зеркало.

В зеркале появляется выходец из иного мира. Не только из прошлого, из будущего тоже (потому и гадания на суженого в народе).

*И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть сюда не мог.*

Это Ахматова – о живом, которому не дано попасть на бал мертвецов в зеркальном зале, но он может отразиться в зеркалах, этот «гость из будущего».

Единство настоящего-будущего-прошлого возможно лишь в зеркальном отражении. Деревенская девушка, смотрясь в зеркало (впрочем, на ее месте могла быть и пушкинская Татьяна), отражается в нем сама, в тот самый момент настоящего времени, когда занялась гаданием перед зеркалом и со свечами, в надежде увидеть жениха, то есть будущего мужа, своего «гостя из будущего». Но там же может появиться и мертвый, гость из прошлого.

И ведь еще вопрос, проникнет ли этот «грядущий лицедей», отраженный в зеркалах, в мир живых, где пребывают на тот момент авторы эссе «Балаган». И уж во всяком случае, тогда, в году четырнадцатом, он не появился в театральной жизни Петербурга. Да, строго

говоря, и после с таким актером были сложности. Поскольку от одного человека, даже если он актер, и актер будущего, актер того театра, который станет гарантом полного преобразования не только искусства, но и человека, требовалось слишком много. И ловкость подлинногистриона, достойного быть изображенным самим Калло, и знаний не меньших, чем у Вяч. Иванова, и прочих свойств, которыми одарены были великие современники Мейерхольда. А, кроме прочего, они были еще и «братья по ворожбе», как полусерьезно полушутит В. Брюсов, и грядущему лицедею стоило б вспомнить свою родню, в которой числились не только фокусники, выпускающие огонь изо рта, не только гадатели, которым открыто будущее, – все они обитали при балаганах. Но также и вавилонские маги, повелители стихий, но также сибирские шаманы, общавшиеся с духами на равных.

А эта историческая, или даже генетическая память может, как мы уже знаем, проявиться в маске, и этому, как мы знаем тоже, может послужить и система зеркал.

Дапертутто и чародейство прочно сопряжены с темой зеркала. Собственно, у того же Гофмана можно было б взять и другие имена других колдунов, в профессиональном отношении они Дапертутто не уступали, занимались подобными же делами. Применяя другие методы, словом, как говорили на Руси, «предавались нарочи».

Но у Дапертутто было зеркало, был способ отлова зеркальных отражений, и М. Кузмин отнюдь не случайно посоветовал Мейерхольду взять псевдонимом имя и звание как раз этого колдуна

Опыт

из новеллы «Приключение в ночь под Новый год». Все там есть – про-стак, влюбившийся в ассистентку Доктора, особу невиданной доселе прелести; это она просит подарить влюбленного его собственное отражение ей на память, и только потом отражение будет передано Доктору Дапертутто. Но что, собственно, будет делать Доктор Дапертутто с тем, что похитила Джульетта, мы не знаем. И можем лишь гадать, зачем все это Мейерхольду...

Что же касается зеркал, поставленных друг против друга, зеркального коридора, то тут, как можно понять, дело не в похищении отражений, дело в выманивании из иной реальности, но также и «выманивания» множественного, добыча разных отражений в сущности одного и того же, сложный зеркальный коридор – залог трансформаций.

Заметим мимоходом, зеркала в балагане именно таковы, чтобы изменять вид того, кто смотрится в них. Балаган знает толк в «комнате смеха», в кривых зеркалах и главное – один и тот же объект по-разному отражается в зеркальном павильоне, различные отражения множатся, трансформируя объект.

А в «Балагане» Мейерхольда-Бонди изменения облика, отраженного в зеркальных гранях-звеньях, происходят тоже, но на других основаниях. Можно сказать, в историческом срезе. А потому в каждом зеркальном звене этот выманиваемый из будущего актер явлен в роли, в образе актера какой-либо славной театральной эпохи, оставшейся в прошлом.

Перед нами усложненная магия зеркал, множаящая, собирающая, проявляющая дробные отражения невидимого. Кажется, эти зеркала,

сложившиеся в определенную систему, явят собой очередное подобие символа, и опять это – подобие магического кристалла, собирающего в себе многие смыслы и образы единого явления.

И снова то же, что и при маске, это магнетическое стягивание однородных частей в одно целое, частей, разъединенных во времени и пространстве. Мейерхольд все пытается описать его разными способами. Не только, конечно, описать, но и постичь, чтобы обрести над ним власть.

В определенном смысле и зеркало, и маска – это его «орудия труда». Но, пожалуй, более явная, и, конечно, в то же время и наиболее загадочная декларация, какую он сопровождал свою деятельность на театре в 1910-е годы, была «зеркальная». Зеркальные эффекты для декларации более всего подходили.

Говоря о том сенсационном событии, когда Мейерхольда Теляковский пригласил в императорские театры, Е. Зноско-Боровский делает ценное для нас замечание: «Превратить казенный театр в балаган, к чему склонялся теперь Мейерхольд, не позволила бы его администрация»³⁷.

Конечно, он взял псевдоним Доктора от Гофмана для того, чтобы не бесчестить императорские театры недостойными игрищами. Но ведь как же прочно он определился в своем «гофмановском», фантазмагорическом пространстве! Доктор Дапертутто ставит кое-что свое на сценах кабаре и вообще там, куда режиссеры Александринского театра и заглядывать-то не должны.

Он издает журнал Доктора Дапертутто.

³⁷ Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 297.

Он собирается выступить в малиновом камзоле с серебряными пуговицами в «Привале комедиантов» в роли самого Доктора, в задуманной Прониным постановке «Гофманианы». Наконец, он позирует художникам уж если не в виде Доктора Дапертутто, то, по крайней мере, с зеркалами, с зеркальными эффектами.

Таким образом, он не только взял прозрачный псевдоним, но и позаботился о том, чтобы псевдоним оброс плотью и кожей мифа.

Он всегда умел ранее других освоить язык набежавшей краткой эпохи с ее новизной и новыми поветриями и пристрастиями. Говорил на языке данной минуты, а данная минута была подходящей как раз для Доктора Дапертутто, со всей его магией, замашками злодея из провинциального немецкого театра, с таинственным поблескиванием зеркал, которые были ему, гофманову Доктору, так необходимы. И Мейерхольд поместил своего Дапертутто в эпицентр оккультных настроений, оказавшись как нельзя более у места, где его близкие и отдаленные знакомые собирались на ночную практику спиритических сеансов, слушали нервных заезжих медиумов и покойников, являвшихся для того, чтобы дать живым довольно здравые советы³⁸.

Итак, зеркало – орудие труда, Дапертутто собирает зеркальные отражения. И все-таки, зачем это все Мейерхольду? И какова в конечном счете, в перспективе, его цель? Игра, игра в балаган, в маски, в отражения. Игра кажется беспечной, но оказывается не шуточной.

Забыв на время игры розыгрыши и шутки, свойственные театру, особенно балаганному, мы оказываемся в эпицентре

энергий, излучаемых самим искусством 1910-х годов искусством Серебряного века. Оказалось, это обстоятельство куда более серьезно, чем практика гофманова и мейерхольдова чародея, которую петербургский Дапертутто не забывал прикрывать маской ярмарочного шарлатана при зеркальном кабинете, куда заманивают на Сырной неделе доверчивого любителя балаганных зрелищ и грубых впечатлений...

Позволю себе «погадать» об этом.

На учредительном собрании в Башне, где все однородные художественные силы Петербурга должны были объединиться, чтобы создать театр символистов «Факелы», где режиссером будет, конечно, Мейерхольд, он произнес речь. Из конспективных его записей можно понять, каким он видит этот театр. Нужен театр-храм, театр мистический, где «мятежная душа человека найдет себе путь к себе»³⁹, и эту самую мятежную он намерен был увести из церкви, в своем роде похитить.

Перед нами – пастор-мятежник, готовый к постановкам мистерий. Где ж еще пойдет речь о душе, да еще и мятежной? А в то же самое время перед нами вот-вот предстанет почти готовый балаганщик. В проекте его театра имеется место не только драме, но и арлекинаде.

Это сказано ДО появления Дапертутто Петербургского, хотя и незадолго. На этом весьма рискованном месте, где пророчествует мятежный пастор, не хотелось бы останавливаться, но и миновать его нельзя. Если отнестись к этому всерьез, он затевал непозволительно опасные игры до того, как слово Дапертутто было

³⁸ Многие реалии жизни и творчества поэтов Серебряного века, их связи с оккультными дисциплинами, содержатся в кн.: Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. См. также: Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000. Но мне ни разу не встретилось упоминание о том, чтобы Мейерхольд непосредственно принимал участие в сеансах потусторонних общений.

³⁹ Мейерхольд Вс. О создании нового театра («Факелы»), о театральном мистицизме. Черновые наброски, январь 1906//РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 386. Л.1–2.

Опыт

произнесено вслух, и слово было веселым или, по крайней мере, беспечным: сказка, фантазия, вымыслы что с них взять?

Но если всерьез! Если серьезно, это в шаманских практиках обращения с душами появляется зеркало, как сосуд для души, используемый при камлании⁴⁰.

Но именно здесь, но именно в то самое время, когда он декларировал столь радикальные намерения, произошел переход в другой регистр. От мистерии к арлекинаде, от театра-храма – прямо в Балаган. В Балагане же тема обрела «веселую относительность» (словами М. Бахтина), беспечность, безответственность. Право на обман и морок... Отлавливатель душ?

Для начала он «похитил» имя гофмановского колдуна, похитил – как добыл первое отражение. Псевдоним давал понять, что его обладатель не прочь вслед колдуну-однофамильцу заняться добычей отражений, а проще – охотой за душами. Конечно, шуточно, не более серьезно, чем злодействует деревянный Мефистофель, беседа с другим доктором, Фаустом, на ширме кукольного балаганчика.

Но это лишь одна сторона дела с магией зеркал, которую осваивал Мейерхольд, во всяком случае, одна из возможных трактовок.

Однако нам более интересно предложить другое толкование техники зеркал, а вместе с тем и псевдонима.

«Дапертутто» – это, как говорят итальянцы, «всюду» или «повсюду».

Находиться сразу в нескольких точках, или же, находясь в одной точке, рассматривая определенный предмет, обрести дополнительную возможность видеть

предмет еще и с другой стороны, невидимой с данной точки. Какая, однако, упорная тенденция времени! Опять же вспомним кубизм с его разверткой предмета в пространстве полотна, который намерен насильственно соединить двухмерный мир с трехмерным. Но если возвращаться к зеркалам, справедливости ради необходимо вспомнить художников прошлого, уже давно знавших секрет зеркала в живописи. Изобразив зеркало, они получали счастливую возможность перехитрить точку обзора. Веласкес поместил Венеру перед зеркалом, чтобы мы могли видеть не только ее затылок, обращенную к художнику спину, но и лицо ее, которого художник, придав Венере (и натуре) именно такую позицию, со спины, видеть никак не может. Но ведь увидел по милости зеркала!

Да и художники нового времени, приступая к портретам Мейерхольда и зная о том, что он еще и «зеркальных дел мастер», не могли пройти мимо темы зеркала.

А. Головин усадил позировать режиссера перед зеркалом гримборной, так что получилось: лицо в три четверти и отражение профиля рядом. Но с каким изощренным изуверством судьба Мейерхольда спародировала позицию портрета в предсмертных тюремных фотографиях – профиль-фас!

Б. Григорьев зеркало не изображал, но в портрете Доктора Дапертутто зеркальным эффектом воспользовался. Поместил две фигуры, раздвоил образ, персоны даже и не похожи друг на друга, но невидимое магическое зеркало тут присутствует, фигуры связаны между собой, как отражения⁴¹.

В случае Мейерхольда допустимо сказать по-русски – отовсюду.

⁴⁰ Элиаде М. Шаманизм. М., 1998. С. 123.

⁴¹ Тут и вага, тут и отражения мейерхольдова зеркального коридора. Мейерхольд в прошлом – гистрион, Мейерхольд в настоящем – от императорских театров. В чертах лица лицедея уже проступает Мейерхольд ближайшего будущего – грядущий революционный комиссар... Один – гистрион в костюме слуги просцениума, с лицом решительным и суровым, другой – во фраке, в изломах и ужимках марионетки.

Это его творческий метод (да, собственно, и метод символистов). Способ создания своего, насыщенного цитатами единокровных авторов, в кавычках и без, стяжения воедино иных творческих импульсов, умножение собственных сил. Отражения «чужого слова» в своем, вовлечения голосов других, родственных ему художников, мыслителей, поэтов. Собственно, это и есть метод символизма, впервые, кажется, декларированный французскими символистами-поэтами.

Символисты считали соби́рание красок со всех палитр, звуков со всех клавиатур, делом полезным и новому искусству совершенно необходимым.

Мейерхольду нужны были позы от Джотто в «Смерти Тентажиля». Ему уже сразу много чего нужно было втащить в постановку Метерлинка, но он еще не мог знать, каким образом станет он в недалеком будущем собирать все родственное, все нужное от мировой художественной культуры, а более всего, конечно, от символистов.

В книге 1913 года он уже точно пользуется методом любимых им японских или китайских стружек. Стоит их бросить в воду нужного химического (или мистического) состава, как начнут «разворачиваться стружки», и становятся отчетливо слышны голоса Вяч. Иванова, А. Шопенгауэра, – здесь ставим пока многоточие. Список «соавторов» окажется бесконечным и безразмерным.

Нам важно сейчас отметить присутствие Доктора Дапертутто с его зеркалом в книге «О Театре».

Соби́рание отражений, похищение, присвоение. Нужно ли уточнять, что речь идет не о плагиате? Да



и какой же эстетически ориентированный клептоман так сам и сознается в том, что он похититель? Ведь прозрачный псевдоним Доктора Дапертутто чего-нибудь да стоит!

Итак, отметим важное: зеркало. И – несколько отдельно – система зеркал. О ней Мейерхольд более не говорит, а потому что заветна. Невыдаваемая тайна. Впрочем, пробалтываемая между делом. В мистической литературе тему зеркал проходят, но, конечно, не до конца.

...Опыт добычи скрытых смыслов из текста, отмеченного знаком мистификации, закончен. Но все ли смыслы нам открылись?..

Тут на память приходит старая восточная притча.

Некий шах повелел мудрецу открыть приемы игры в кости, коими владел сей мудрец. И он повиновался. Но, когда сели играть следующий раз, мудрец выиграл снова! «Как, – спросил Шах, – ты же передал мне все тайны?!» «О, великий, я и правда передал тебе все тайны моего искусства. Но последнюю тайну я оставил при себе».

А. Головин.
Портрет Всеволода
Эмильевича Мейерхольда (фрагмент).
1917