

Вечный вызов. Русский театральный авангард и его «всемирная отзывчивость»

© 2015, Колесников А.

Сюжет новой книги Владимира Колязина задан впрямую в заголовке и развивается вокруг двух ярких имен нашего театра и двух немецких мастеров XX века: «Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей»¹. Это действительно очерки, но такие, за которыми встает сама история, и уже не одного театра и не одних этих деятелей. А скорее, протяженный эпический процесс, еще не вполне познанный, и он, как в огромной воронке, поглощает любого — мейерхольдовца, таировца, мхатовца, германиста, русиста (кто кем себя числит) — или вообще человека из области музыкального театра, такого как автор этих строк. Открытие новых фактов, их охват, разветвленное взаимодействие и последующее обобщение интегрируют интересы многих направлений современной гуманитарной науки. В этом исследовательском кроссвере Колязина все способны почувствовать свою духовную причастность к историческому процессу, точнее, попытаться в нем заново самоопределиться.

Откуда этот эффект всеобщности? Или «всемирной отзывчивости»? Ею наделяли русских деятелей театра, способных реагировать на болевые точки европейского сознания и выражать их собственной духовной работой, на сцене ли, за письменным столом. И эта способность перенесена в научное исследование и проведена там с удивительной логикой и мастерством. С одной стороны, это время и место: 1920-1930-е годы в Берлине и Москве, время ярких вспышек театрального авангарда и постепенного вытеснения его двумя тоталитарными диктатурами. На эти годы приходится лавина гастролей русских трупп в Германии: Первая, Третья и Качаловская студии МХТ, Камерный театр Таирова, «Габима», Еврейский театр Грановского, «Синяя блуза». Русское искусство воспринимают прямым продолжением дела русской революции. Русская тема проникает уже и в пародии немецких кабаре (с упоминанием Волги). С другой стороны, это, конечно, выбор имен, которые пропустили через себя, проиграли в собственной судьбе сюжеты большой истории и сгорели в пламени собственных авангардных идей, не оставив реальных спектаклей, школы, последователей и учеников, а только неутраченные споры да закрытые архивы. Нет ни одного сохраненного до наших дней спектакля Мейерхольда, Таирова и Пискатора, будто они отделены от нас веками. Но нет сегодня и ни одного спектакля, в котором бы в той или иной форме не сказался их опыт и не сверкнули бы вдохновенные находки. Среди них один Бертольд Брехт оказался самым адекватным, умело лавируя в смертельной близости от мирового зла, включая его в собственные житейские расчеты и в собственные пьесы, давая им там образное раскрытие. Вот — высшая режиссура, молодец, выжил и продолжил дело жизни.

Название первой части книги: «Русский театр как символ веры в Германии в эпоху революции». И это не пафос, объясняет автор, а удивительный феномен притяжения культур в некий миг исторического бытия. «Гастроли 20-х годов в Германии — порождение авангардной культуры нового века, создающей напряжение между невидимыми и разомкнутыми частями целого. Век XIX не знал таких мощных страстей пленения образом Другого, Неведомого, не нуждался в таких скоростях общения и эстетической оценки» (с. 35), — пишет Колязин.

В 1906 году — первые гастроли МХТ в Германии, потрясшие воображение открывшейся вдруг новизной, породившие дискуссии. И Россия как что-то огромное, неизведанное становится полюсом притяжения. А с начала 1920-х — приход нового авангарда, почти протестная реакция на

психологический театр, по-немецки — натуралистический. За короткое время (в масштабе истории почти моментально), когда, кажется, не успели еще отреагировать на красоту и правду художественников и их систему, совершается новое пришествие русских, уже под знаком революции. Теперь Запад изучает наших театральных левых, и Мейерхольд с Таировым становятся главными героями дня. Под определение «левых» попадает, кажется, все, что движется с Востока, знаменует быструю смену театральных форм — и Грановский, и «Синяя блуза» и др. Далее следующий этап: трансформация русского авангарда на немецкой почве. Наблюдающей за нами Европе откроется постепенно суть русской пролетарской революции как движение к тоталитаризму. Произойдет избавление от «коммунистической катаракты», чудесной веры в марксистское преображение. Немецкие деятели театра и культуры — Пискатор, Брехт — уже в 1930-х первыми почувствуют себя обманутыми коммунизмом и примут срочные меры по дистанцированию от СССР. Иные — и немцы и наши — в первую очередь, Мейерхольд — попадутся в смертельные ловушку.

На фоне этой удивительной исторической диалектики предстают главные и второстепенные герои книги Колязина, каждый со своей судьбой, более или менее драматичной. Книга полна значимых имен того времени, равно актуальных для отечественного театроведения, германистики, музыковедения, шире — художественной культуры: режиссеры Макс Рейнхардт и Виктор Барновский, интенданты берлинских театров Фердинанд Бонн и Хайнц Зальтенбург, критики Алексей Гвоздев, Альфред Керр, Юлиус Баб, Бернхард Дибольд, Хервард Вальден, архитектор Вальтер Гропиус и др.

Выбирая тех или иных героев, автор принужден много объяснять в отношении к ним и многое открывать, прежде всего, через новые документы, порой сами себя объясняющие.

Встает феномен Берлина 1920-х, шумного, богатого, большого, в котором совершались динамичные преобразования, происходило культурное, политическое и иное расслоение. Это время называли «веком Перикла» по величественности и силе воздействия происходящих художественных процессов. Там находилось место всем и всему. Рейнхардт — постановщик шекспировских пьес и оффенбаховских оперетт. В театре на Ноллендорфплац Эрвин Пискатор со своими обновленческими работами, а потом — шикарное ревю Эрика Чарелла «Веселая вдова» на музыку Франца Легара. Его же зингшпиль «Фридерика» (о юношеском любовном романе Гете) писался параллельно с пестрым потоком оперетт-однодневок — но и одновременно с «Трехгрошовой оперой» Бертольда Брехта и Курта Вайля; одновременно же с ней и вышел, в очередной раз сведя Берлин с ума.

Смена адресности, смена исторических декораций и никакой остановки «прекрасного мгновения». Есть в этой сменяемости некое высшее равнодушие природы (о ней говорили когда-то тургеневские герои), принимающей любые изменения социума: берлинские сцены переходят из рук в руки от одного хозяина к другому — сегодня там пролетарский трибун, завтра опереточный идол; спектакль для немецких рабочих, а через время в эти стены спокойно войдут руководители Третьего рейха и будут проводить партийные мероприятия. Сталкиваются театральные проекты: знаменитый архитектор-философ Вальтер Гропиус со своим «тотальным театром» — и философы театральной кассы, дельцы братья Роттеры; трест по эффективной продаже билетов Рей-Ба-Ро (Рейнхардта, Барновского и Роттеров). Вернее, не сталкиваются, а сосуществуют и взаимодействуют друг с другом, являя абсолютно демократичную модель общества. Одно другому не мешает. С января 1927 года начались кровавые уличные разборки между нацистами и коммунистами в Берлине и по стране. Из наиболее массовых драк — в Веддинге (северная часть города), на станции «Лихтерфельде-Ост» и в других местах. Показательный переход от «смятения чувств» экспрессионизма к «успокоенности» стабилизационного периода 1923-1929 годов (так формулировал А. Гвоздев в книге «Театр послевоенной Германии», 1933). Всякие революции окончены, революционность не актуальна.

Именно в этот момент, в 1930 году, в Берлин приезжает после долгих отсрочек театр Мейерхольда — этот вызывающий новатор! — и терпит полный крах. «Тень Мейерхольда обогнала его самого», «сверкающая маска бунтаря» (Отто Биха); искусство Мейерхольда «восходит к искусству балагана трехсотлетней давности» (Бернхард Дибольд). Мейерхольд «лишен связей с массами, опоздал в Берлин» (Герберт Йеринг). «С исторической точки зрения Мейерхольд — это тормоз. Возврат к старине. Тормоз

на подъеме» (Альфред Керр). Бездуховно и пошло (о «Лесе»); не создал собственного стиля, не последователен, разбросан. «Мертвечина принципиального коллективизма», «смесь стиля и натурализма». И совсем уж уничтожающие суждения: «интернациональной миссии у него нет», «новатор для Москвы», «унификация всего живого», «главнокомандующий советской театральной армии», «главный комендант»...

Ладно бы это писалось бульварной прессой, озлобленной и недалекой. Но авторы — сплошь известные, искушенные люди, дающие такие разборы (в газетном формате), что их хочется конспектировать. Можно, конечно, как сам потрясенный и вконец разбитый Мейерхольд, приписать это буржуазности Берлина (который был так для него привлекателен) и заговору с целью его уничтожить. Но факт остается фактом: берлинские гастролы закрывались в полупустом зале.

Трагический парадокс и для самой Германии. Тот, кого ждали чуть ли не десять лет, оказался грандиозным мифом! В плен любимых мыслей попался не только художник, но и экзальтированная общественность. Немецкие разговоры апологетов Мейерхольда о скорой победе его условного театра не выдержали проверку временем и сегодня читаются наивными декларациями.

Колязин счастливо избежал апологетики мастеров. Он приводит немецкие цитаты, которые памяти Мейерхольда не прибавят уважения и обожания. Но тем яснее сложность связей внутри творческого цеха. Левое искусство ни разу не отменило правое. Экспериментаторство, от кого бы оно ни исходило, от Мейерхольда ли, Таирова ли, не отменило психологический реализм и мхатовскую идею. Все продолжало жить одновременно во времени и в театральной истории СССР, и в Германии, и во Франции. Все случилось по Чехову: «дело не в старых и не в новых формах...».

И эта истина бросает трагический свет на творчество Мейерхольда. По-прежнему считается, что он жертва неравной борьбы с режимом. Да, так, никто не отрицает. Но, думается, шла борьба идей и в самой природе Театра начала XX века, «борьба видов», и в ней уж никто никому не подсуживал. История равнодушно взирала на смену одного другим, никого не щадя, никого не обходя кризисами и испытаниями. Колязин понимает это стереозвучание театральной истории и передает ее эпическое движение как бы поверх «борьбы видов» и подвидов. И потому книга его не для одних, повторяю, поклонников Мейерхольда, но для всех любящих глубокое погружение в процессы культуры.

Он говорит о конечности идеи политического театра и новом его начале на очередном повороте развития общества. Как это правильно! Всех одинаково накрыли большие события века, и было бы странно предъявлять ему отдельные счета. Кто-то приспособился и сохранил себя, театр, театральную идею, а кто-то не совладал и погиб. Судьбы новаторов — в их «вечном вызове», в их громком, но кратковременном звучании. Закрепить свое искусство во времени они не смогли. Видимо, отчасти самая материя их театра была слишком преходяща и сиюминутна, чтобы отлиться в системные формы на долгие времена.

«Несчастное создание», — сказал о Мейерхольде немецкий философ Вальтер Беньямин. Да, так. И не потому даже, что с Берлином произошло фиаско, а потому, что его театральным идеям не суждено было абсолютно победить и возобладать в будущем. Сцена-коробка не отменена, кулисы на месте, ничего банального или рутинного в самом их существовании поныне никто не находит. Биомеханическая система не создала нового актера. Традиционные театры, слава Богу, полны публикой и не затронуты натиском тотального театра — и у нас, и в Европе (той же Германии). Да и натиска-то никакого. Революционность сегодня вовсе не в том, чтобы ломиться в открытую дверь — суперсовременные постановки с использованием новых технологий прекрасно уживаются на традиционной сцене-коробке. А иные потрясатели основ стремятся обосноваться именно в театре, исторически показавшем себя с хорошей стороны, где поставлено дело, сильная труппа, надежный шеф и приличная смета. И слово на сцене не отменено, и также важно, и не теснит оно театр, как того страшился Мейерхольд, сетуя, что оно подмяло театральную форму.

Иными словами, жизнь мирового театра скорее опровергла мейерхольдовские пророчества и начала это делать еще при его жизни. Он застал время демонстративного отказа театра от истощной революционности. Он увидел некую успокоенность режиссеров его поколения (!), которые вовсе не стремились ничего крушить и опровергать. Одни очень быстро изжили левые настроения внутри себя, исторгли как временное помрачение; другие использовали их с максимальной выгодой, сделали стилем, переплавили в эстетику (Брехт, Пискатор) и пошли дальше; третьи вписались в общий контекст и приспособились. А большинство и не думали присягать левому фронту, оставаясь в лоне собственных убеждений (Малый театр, МХТ, Рейнхардт), и это постоянство спасло их искусство от исчезновения.

И здесь мы встречаемся больше чем с добросовестностью исследователя — с методом, возведенным в принцип, единственно возможным при анализе этих сложных запутанных историй, на которые к тому же столько наслоилось заблуждений, предубеждений, партийности, да и простого незнания. Под методом я разумею и позицию автора, открывшего и разложившего перед нами огромный многоуровневый материал, требующий осмысления. Мы наблюдаем удивительную объективность Колязина — он произносит трагические истины о конечности художественных направлений, стоящих в центре его повествования. «Политический театр вообще сильно ограничен формами политической мысли своей эпохи. Он несет в себе всю тяжесть искания истины, споров и заблуждений текущей политики» (с. 204). Колязин говорит, что и мейерхольдовская, и таировская театральные идеи пережили трагическое отвержение режимом. Он пишет подробно об ужасном, непозволительном опоздании Мейерхольда в Европу. Одна цитата из Райх чего стоит: Мейерхольда обокрали Грановский и Таиров. В том смысле, что показали Европе его открытия раньше него самого. Колязин реконструирует эпизод огромной эмоциональной силы: во Франкфурте-на-Майне, после злосчастных гастролей, мастер на пределе душевного и физического состояния, на грани нервного срыва пишет ночью Бубнову в Москву. Десятки страниц судорожно заполняются и отметаются; снова и снова он пытается объяснить здешнюю ситуацию вокруг театра и себя: это заговор против пролетарского искусства, немецкая буржуазия не поняла революционного импульса его сочинений. Бубнову... Будто тот может изменить ход театральной истории. Показательно все же, как ниспровергатели в минуты отчаяния просят защиты у тех, с кем находятся по определению в конфронтационных отношениях. Сколько таких писем осело в архивах и время от времени выбрасывают на свет голую правду о своих авторах.

Все титульные мастера книги рельефно даны в оппозиции режиму — это само собой. У нас принято все валить на тоталитарный режим. И это слово в книге много раз встречается, обозначая собой самого влиятельного игрока на подмостках всемирной истории. С режимом все понятно. Но, думается, это слишком простое и неполное объяснение трагедийности судеб. Нужен более мужественный анализ, который и дает Колязин. Из приведенного им материала — критики, переписки, воспоминаний — также понятно, что и внутри самих художественных идеологий (связанных с тем или иным именем — Пискатор, Брехт, Вальден, их соратники по эмиграции в Россию) активно развивались кризисные моменты. Захватывающие идеи театрального обновления периода революции быстро выдыхались, переставали корреспондировать с текущим моментом, лозунг всеобщей ломки традиций начинал быть крикливым, назойливым; интерес от таких театров и коллективов в какой-то момент отхлынул. Когда читаешь, что Пискатор не попадал в ритм Советской России (само собой и Мейерхольд) — лидеры из лидеров, революционеры из революционеров — и что «Гитлер опять обогнал» их всех, то тут вырисовывается кардинальная проблема театроведения как такового. Идеи наших героев (и не их одних) старились гораздо раньше, чем воплощались. «Эпоха театрального авангарда и в России, и в Германии конечна. Судьба его идей оказалась драматичной, далекой от желанного всеобщего эстетического триумфа — он был смят и разрушен тогда, когда не завершил еще своей миссии» (с. 13).

Констатировать растерянность большого художника — да что ж в том плохого или преступного? Станиславский с Немировичем-Данченко постоянно думали об исчерпанности какого-то этапа собственных идей и поиске новых. Никакие кризисы не умаляют значения настоящих мастеров и вовсе не унижают их. Это этап и инструмент их самопознания и нашего вслед за ними. Расколы внутри коллективов? У кого их не было: в МХТ (студиях), «Габиме», у Таирова. Как не хватает нам порой подобных мужественных признаний в отношении наших любимых героев. В книгах о Сецессионе,

«австрийской идее» часто встречаю исследовательскую экзальтированность; тема и персонажи разрастаются в сознании авторов до всеобщих размеров. И уже модерн начала века видится их авторам универсальной художественной системой, и рядом с ним даже трудно представить что-то другое — историзм, академизм. А они прекрасно существовали и вовсе не были сметены никаким модерном и никакими нуво. Вот эта сторона театрального и художественного процесса — *равноправное сосуществование различных направлений* — у нас все еще не принимается в расчет.

Равнодушное течение реальности буквально выплеснуло мейерхольдовский авангард из актуального процесса, списало как не поспевающего за ним. Одна из повторяемых по отношению к нему критических инвектив — его отсталость: задержался в своих любимых мыслях, не развивается. В какой-то момент даже возникает ощущение, что он боялся ехать в Европу. С одной стороны, стремился туда. С другой — оттягивал отъезды, срывал договоренности, прекращал отношения с импресарио, становился высокомерным, капризничал, выставлял непомерные условия — мало времени на подготовку, мало денег, не тот репертуар, не та площадка, не та обстановка... Таиров за это время трижды изъездил Германию, Европу и проник в Южную Америку. Грановский с «Габимой» уже там. «Синяя блуза», студии МХТ, еще бог знает кто (в приложении к книге дан обширный список русских гастролеров в Германии и наоборот). А здесь — все не то, не так, заговор, не пускают и пр.

Удивительная обратная диалектика, к которой мы приходим: левые радикалы — кто, как не они, должны были выражать идеи новизны и поспевать за изменениями реальности? — оказываются фигурами страдательными. В книге Колязина эта истина прочитывается на всех уровнях — и документальном, в первую очередь поскольку книга потрясающе оснащена. Впервые публикуются «немецкие конспекты» молодого Мейерхольда 1906-1909 годов, комментированный анализ полного собрания документов РГАЛИ о русско-немецких его контактах. Эти и иные документы открывают природу мейерхольдовского театра, которую Колязин называет синестезийной (смешение чувств). Документальная же его драма предстает в заключительном разделе книги. Огромные извлечения из архивов наших и немецких. Огромный пласт театральной критики на гастроли Камерного театра Таирова и ГостИМа, дающий нам наших же мастеров в иной, исключительно художественной атмосфере, освобожденной от российской, советской газетной конъюнктуры.

В повествовании исследователя попутно возникают боковые, но актуальные тематические подразделы и подголоски. Партийность Пискаatora, Мейерхольда, Брехта. Все трое доказывают на собственном примере, что партийность существует и может становиться эстетической категорией, даже продержаться короткое время. Равно как и поиск чистых форм, оторванный от реалий, людей (или народа), способен выродиться в формализм.

Первенство в открытии театрального приема — использование кино на сцене, станки, машинерия, игра абстрактных форм. Кто первый это ввел — Пискаатор, Таиров, Мейерхольд? Оказывается, идеи возникали автономно, их авторство спорно.

Соотношение ансамбля и звезды. Гропиус и другие говорят, что в Германии ансамбль якобы был осознан как базовая эстетическая категория лишь с появлением МХТ. Колязин пишет о романтической стихии премьеры, которой стремились положить конец Пискаатор, Йеснер, молодой Брехт, но не смогли из-за наступления коричневой чумы. Нет, не из-за нее. Это вообще невыполнимая задача в театре, и не надо ее ставить. Как никакой авангард не отменяет историзма, так ансамблевый театр не отменяет театра звезды. Немецкая театральная ситуация описываемого периода говорит как раз в пользу равноправия звездного типа театра и ансамблевого. А. Гвоздев иронически отзывается о звезде берлинских подмостков: «Опереточная актриса Фритци Массари заняла в это время совершенно исключительное положение...»² Это для него как приговор обществу послевоенной Германии: нельзя пребывать у ног опереточной звезды! У Эрвина Пискаатора в его книге «Политический театр» также проскальзывает сожаление о популярности оперетты, но это уже скорее зависть. Видел актрису в это время и П. Марков — и оставил такое суждение: «У Массари нет ни одного опереточного штампа, а вместе с тем ее исполнение — высшее выражение опереточной поэзии»³.

Культ звезды еще никому не удавалось победить, и авангарду не тягаться с Фрицци Массари и Кэтти Дорш, кинозвездами Хенни Портен и Марлен Дитрих, композиторами Рихардом Штраусом и Францем Легаром, тенором Рихардом Таубером. В мейерхольдовском ансамбле — единственном, снискавшем единодушное признание немецкой критики за техничность и податливость на изменения режиссерской мысли, тем не менее выделили двоих: Зинаиду Райх и Игоря Ильинского. И детище Брехта, программно названное «Берлинер-ансамбль», не обошлось без своих лидеров, без Елены Вайгель. Да и скучно было бы нам всем жить в обезличенном театре без первого актера.

Итак. Малоизвестное стало известным, недоступное — доступным, загадочное — разгадано. Не до конца, не все. Автор дотошно указал, где и какие документы еще спрятаны в тишине от яркого света научной истины. Но уже и то, что есть, надо признать большой победой разума над неизвестностью. Такие исследования побуждают к продолжению, чреватые открытиями, поворачивающими наше восприятие. И дальше может быть что угодно — но не тишина.

А. КОЛЕСНИКОВ

1. Колязин В. Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. Саарбрюкен: Palmarium Academic Publishing, 2013.
2. Гвоздев А. Театр послевоенной Германии. М.: ГИХЛ, 1933. С. 47–48.
3. Марков П. В театрах разных стран. М.: ВТО, 1967. С. 27.