

DOI 10.20310/2587-6953-2019-5-17-84-89
УДК 82-1/-9

**М.А. Булгаков и В.Э. Мейерхольд:
к поэтике авангардистской формы «театр дыбом»
и эротическому приему французского театра «ню»**

Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

**M.A. Bulgakov and V.E. Meyerhold:
to the poetics of the avant-garde form “upside down theatre”
and the erotic reception of the French theatre “nude”**

Vladimir V. KOLCHANOV

Tambov State University named after G.R. Derzhavin
33 Internatsionalnaya St., Tambov 392000, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Аннотация. Проанализирована аллюзия из повести М.А. Булгакова «Роковые яйца», в которой, по мнению большинства литературоведов, видятся взаимоотношения, сложившиеся между М.А. Булгаковым и В.Э. Мейерхольдом. Между тем театральная авангардистская форма «театр дыбом» и эротический прием французского театра «ню», денотированные в ней, говорят об обратном. Они указывают на отрицающую их политическую и социально-общественную атмосферу, складывающуюся в эпоху сколачивания И.В. Сталиным непрекращаемого образа имперского зрелища. Потрафляя вкусам вождя, чтобы быть напечатанным, М.А. Булгаков использует сарказм и намекает, что дальнейшее развитие экспериментального, конструктивистского театра приведет «гениального художника-революционера» (С.С. Мокульский) к неминуемой гибели.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд; М.А. Булгаков; ГосТиМ; «театр дыбом»; «ню»; аллюзия; сарказм; И.В. Сталин; З.Н. Райх

Для цитирования: Колчанов В.В. М.А. Булгаков и В.Э. Мейерхольд: к поэтике авангардистской формы «театр дыбом» и эротическому приему французского театра «ню» // Неофилология. 2019. Т. 5, № 17. С. 84-89. DOI 10.20310/2587-6953-2019-5-17-84-89

Abstract. In this study we analyze allusion from the novel by M.A. Bulgakov “The Fatal Eggs”, which, according to most literary critics, see the relations between M.A. Bulgakov and V.E. Meyerhold. Meanwhile, the theatrical avant-garde form of “upside down theatre” and the erotic reception of the French theater “nude”, denoted in it, say the opposite. They point to the political and social and public atmosphere that denies them, which is developing in the era of J.V. Stalin’s knocking together of the indisputable sample of the imperial spectacle. While indulging the tastes of the leader to be printed, M.A. Bulgakov uses sarcasm and hints that the further development of the experimental, constructivist theater will lead to the “brilliant revolutionary-artist” (S.S. Mokulsky) to impending death.

Keywords: V.E. Meyerhold; M.A. Bulgakov; State Theater named after V.E. Meyerhold; “upside down theatre”; “nude”; allusion; sarcasm; J.V. Stalin; Z.N. Reich

For citation: Kolchanov V.V. M.A. Bulgakov i V.E. Meyyerkhol’d: k poetike avangardistskoy formy «teatr dybom» i eroticheskomu priyemu frantsuzskogo teatra «nyu» [M.A. Bulgakov and V.E. Meyerhold: to the poetics of the avant-garde form “upside down theatre” and the erotic recep-

tion of the French theatre “nude”]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2019, vol. 5, no. 17, pp. 84-89.
DOI 10.20310/2587-6953-2019-5-17-84-89 (In Russian, Abstr. in Engl.)

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!

А.С. Грибоедов

В российском литературоведении неоднократно отмечался тот факт, что между режиссером МХАТа М.А. Булгаковым и режиссером ГосТиМа В.Э. Мейерхольдом установились сложные отношения. Первый негативно воспринимал «постановки Мейерхольда», в частности, отрицал «биомеханику» [1, с. 674; 2, с. 24], второй «обрушивался на мхатовскую постановку пьесы» «Мольер», «ставил в вину А. Таирову постановку в 1928 г. «Багрового острова», «критиковал Театр сатиры за то, что туда «пролез Булгаков» [2, с. 54-55]. В то же время В.Э. Мейерхольд «обиды не держал», относился «к автору «Дней Турбиных» с интересом и сочувствием, содействовал тому, чтобы пьеса не была задержана цензурой», и даже настойчиво «просил у М.А.» «каждую» пьесу, «которую М.А. писал» [2, с. 24, 55], – драматург, между тем, неизменно отказывался – «сохранял позу». Поэтому, чтобы дополнить наши представления о взаимоотношениях двух театральных гениев и одновременно расширить знания о литературном процессе 1920–1930-х гг., следует прокомментировать одну булгаковскую аллюзию, направленную в виде сарказма на собрата по сценическому мастерству. Она содержится в неоднократно исправлявшейся и перерабатываемой повести «Роковые яйца», вышедшей в печать, по официальной версии, в 1925 г. Для ее автора – театрала, «человека играющего», аллюзия отразила самое сокровенное и эпохальное событие XX столетия – историю закрытия футуристического театра, какой олицетворял собой его теоретик и практик В.Э. Мейерхольд.

Аллюзия на футуристический театр и В.Э. Мейерхольда носит одновременно в повести еще и озорной, эксцентричный характер и связана с попыткой поставить на его сцене драму А.С. Пушкина «Борис Годунов». Поэтому приведем текст аллюзии полностью:

Театр покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами, выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску, возвещавшую пьесу писателя Эрендорга «Курый дох» в постановке ученика Мейерхольда, заслуженного режиссера республики Кухтермана¹.

Первый парадокс, который обнаруживается здесь, состоит в том, что «народная драма» «Борис Годунов» в ГосТиМе никогда не показывалась. Но В.Э. Мейерхольд трижды обращался к ней в самые кризисные годы истории России: во время Гражданской войны, в Новороссийске, когда, находясь в плену у белогвардейцев, репетировал пьесу среди арестантов, в первые годы нэпа (1925–1926 гг.), когда репетировал пьесу во второй раз – в 3-й студии МХТ (имени Е.Б. Вахтангова), и в годы репрессий (1936–1937) – в ГосТиМе – когда в итоге пьесу к показу запретили.

Второй парадокс: запрет произошел на фоне крупных театральных мероприятий, приуроченных к 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина. На исходе 1936 г. был выпущен театроведческий сборник «Борис Годунов А.С. Пушкина» под общей редакцией К.Н. Державина, а в 1937 г. спектакль по «Борису Годунову» состоялся во всех местах «необъятного СССР»: в Малом театре, колхозно-совхозном театре Леноблисполкома, Оренбургском, Воронежском, Смоленском, Новосибирском, Орехово-Зуевском, Свердловском, Рязанском, Краснодарском, Башкирском, Таджикском, Коми драматическом театре и мн. др.² Последние месяцы существования ГосТиМа вообще прошли под знаком смерти сценического замысла «Бориса Годунова», и В.Э. Мейерхольд, по свидетельству современников, глубоко переживал провал.

О неосуществившемся замысле поставить драму остались очень скудные сведе-

¹ О содержании процитированной фразы также см.: [3].

² Театральная энциклопедия. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_51.php (дата обращения: 12.12.2018).

ния, но сегодня ясно одно: «категорический отказ от формы так называемого монументального спектакля с большими массовками, с толпами бояр и натуралистическими декорациями», превращение пьесы в «жанр <...> трагической сюиты в двадцати четырех частях», в «борьбу человеческих страстей на фоне десятибалльного народного шторма» [4, с. 59], как характеризовал авангардистские приемы постановки сам режиссер, приводил бы к нарушению сложившегося театрального стереотипа, а в ситуации сколачиваемой И.В. Сталиным новой, советской империи – к разрушению непререкаемого образа имперского зрелища. Не менее страшным и аффектированным являлось и то, что возрождалась не только символистская лирическая «драма-мистерия», но и ее футуристический эквивалент – мистерия-буфф – работа цирковых клоунов группами в условиях социального апокалипсиса. Эталоны их в истории театра существовали – запрещенная к постановке цензурой пьеса «Король на площади» А.А. Блока и «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского, проводившиеся на сцену именно В.Э. Мейерхольдом. Использование сразу двух полярных к социально-утверждающему реализму эстетических конструкций подрывало сами устои тоталитарной мысли в России, вводило мотив брэнности и обреченности любой формы власти и любой формы абсолютизма.

Еще в начальный период содружества В.Э. Мейерхольда и В.В. Маяковского второй совершенно верно предсказал реакцию властей на такое посягательство режиссера на традиции «монументального спектакля» в связи с возможной его трансформацией в «мистирию-буфф». Тогда, по поводу только что поставленной комедии Ж.-Б. Мольера «Великодушный рогоносец» (1922), «озорного спектакля», где «озорство и подкупало», В.В. Маяковский представил эмоции нарком просвещения А.В. Луначарского:

– Анатолий Васильевич, – <...> не только нарком, но еще и драматург, и в своих пьесах он чаще всего любит выводить на сцену венценосных королей и иных величественных и важных персонажей. А теперь представьте себе его негодование и ужас, – продолжал он, – если Всеволод Эмильевич вздумает нарядить этих царственных особ в прозодежду. Мало того, а вдруг ему при-

дет фантазия заставить всех этих королей и героев кувыряться, карабкаться по лестницам или скатываться по этим скользким трапам... на собственной мягкой части тела! Как тут не вознегодовать? Это ли не плевки в душу? [5, с. 603].

А попытки придать солидному спектаклю черты «буфф» – массового циркового шоу – были. Они коренились не только в бродячем театре скоморохов и европейских комедиантов, но и в средневековом «вселенском» действе – мистерии, строящейся на сочетании священного и профанного, «высокого» и «низкого», серьезного и глумливого.

В письме к В.Э. Мейерхольду от 2 ноября 1928 г. музыкальный оформитель мейерхольдовского театра В.А. Шестаков описал режиссеру сценический план четы Лавинских. Речь тогда шла о художественно-декоративном оформлении революционной драмы С.М. Багдасарьяна «Марокко» («В кровавой пустыне»), сценическая архитектура которой строилась необычно. Ее постановка намечалась в сезон 1928/1929 г., но по неизвестным причинам не состоялась. Тогда впервые и возникло футуристическое понятие «трапеции», отмечаемое в процитированном фрагменте. В отличие от цирковой акробатической трапеции или светотехнического приема современного театра, трапеция Лавинских состояла из своеобразного комплекса декораций и отражала тот принцип троичной сценической архитектуры, который использовался в средневековой мистерии. Этот принцип легко увидеть на примере известного всем произведения – драмы И.В. Гете «Фауст». Приведем два отрывка – один из «Фауста» И.В. Гете, второй – из сценического плана «Марокко», отражающего поиски авангардистами 1920-х гг. всенародного, массового действия.

«Фауст»:

Скажите – бутафор вам даст
Все нужные приспособленья.
Потребуется верхний свет, –
Вы жгите, сколько вам угодно,
В стихии огненной, и водной,
И прочих недостатка нет.
В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад [6, с. 14].

Сценический план четы Лавинских:

Пол сцены приобретает при постановке вид наклонной на публику трапеции; по бокам ее стоят колонки, расположенные по законам обратной перспективы. Свободные пространства от наклона заполняются объемными холмами, покрытыми песком. На заднем плане в первой картине показаны силуэты верблюдов, во второй – большая карта, в третьей – тир с изображением негров. Боковые части конструкции, остающиеся в первой картине открытыми, закрываются во второй картине (между колоннами) цветной материей, а в третьей картине – в пространствах между колоннами вешаются различные гимнастические приборы. На наклонном полу в первой картине располагаются молящиеся, во второй картине – большой стол, а в третьей – ставятся гимнастические приборы [7, с. 292-293].

Это был все тот же «театр дыбом», какой выстраивался В.Э. Мейерхольдом в пьесах «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского, «Земля дыбом» С.М. Третьякова и в пьесе «Д.Е.» по роману И.Г. Эренбурга: происходил переворот плоскостей мироздания, картины земли, ада и рая менялись местами и дополнялись новым топосом.

Существовал еще один момент в работе ГосТиМа, предвосхитивший театральные опыты в России постмодернистской поры – эротический. Насколько он воплотился в репетициях «Бориса Годунова» – сказать трудно, но одна деталь в булгаковском описании вводит достаточно чувственную конкретику – гимнастические «трапеции» «рухнули» «с **голыми** боярами (выделено мною. – В. К.)». И здесь, по всей вероятности, не имелись ввиду костюмы цирковых гимнастов, затянутых в трико на трапециях под куполом цирка, – фраза содержала буквальный смысл: театр требовал костюма как части декорации, а раз декорации «рушились», то «рушился» и костюм.

Наглядному обозрению такое действие поддается через пьесу «Дама с камелиями» и французский эротический прием «ню» («обнаженные», «обнажение»). Приступая к работе над пьесой, режиссер в письме к известному своим эротоманскими стихами поэту-адаmistу М.А. Кузмину (от 12 июля 1933 г.) заказал набор скабресных песенок, а чуть раньше в письме к В.Я. Шебалину (от 24 июня 1933 г.) просил композитора вынести на сце-

ну мелодии и ритмы французской эстрады из репертуара кабачков-кабаре конца 1870-х гг. В письме к В.Я. Шебалину содержались фрагменты сценария о постановке пьесы А. Дюма-сына в рамках эстетики декаданса. Письмо должно показаться очень интересным в связи с замыслом «Бориса Годунова». Оно достаточно большое, и, чтобы не занимать много времени и не уходить далеко в поэтику мейерхольдовского театра, приведем всего несколько отрывков. Они, по сути, повторяют план-черновик и команды режиссера на время репетиции:

Пьесу Дюма мы переносим из 40–50-х годов в конец 70-х годов. На действующих лиц этой замечательной драмы мы смотрим глазами Эдуарда Мане. Для выражения идеи, вложенной в эту пьесу ее автором, нами заостряемой, эта фаза буржуазного общества кажется нам более благодарной в свете тех заострений, которые мы намерены провести в нашей композиции этого спектакля. <...>

11. Финал первого акта: это – карнавальная сцена в духе «Бала четырех искусств». В этом карнавальном финале три момента:

а) Карнавал «эспаньоль». Все в сомбреро, плащах, под которыми ню. <...>

б) Испанская карнавальная сцена переключается в острый, бурный, чисто французский канкан. Сбросили плащи, все ню несколько секунд, блеснет, все оголится. Все окунается в оргию. Впечатление у зрителя должно остаться такое: предстоит ужасная ночь, страшная оргия.

в) Необходим хорик (для tutti) нормандцев или бретонцев, немножко на диалекте. Исполняется глуповатая наивная песенка [7, с. 327-328].

Поэтому нет ничего странного, что во второй половине 1930-х гг., в разгар социалистического реализма, первым серьезным предупреждением куртуазному автору на постановку его курьезов стал запрет «Бориса Годунова», вторым – закрытие его «театра дыбом». Приказ о закрытии ГосТиМа исходил от Комитета по делам искусств при Совнарком СССР и был опубликован в газете «Правда» 8 января 1938 г. К закрытию вели как причины личного характера (эстетические взгляды и имперские амбиции И.В. Сталина, его недовольство после посещения в 1934 г. пресловутой «Дамы с камелиями», раздраженное письмо И.В. Сталину ведущей актрисы и второй жены режиссера З.Н. Райх «о

том, что он не разбирается в искусстве³), так и причина, как читатель догадывается, общественно-нравственная.

В.Э. Мейерхольд после закрытия театра не сломался. Железная воля и настойчивость, присущие режиссеру, которые современники отмечали не раз, упорно вели его к трагической развязке. Возможно, одной из главных причин перехода весной 1938 г. в Оперный театр К.С. Станиславского, бывший филиал Большого театра, и стал «Борис Годунов»: там помпезная опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского значилась в его репертуаре с 1929 г. Неизвестно, дошло ли дело до репетиций на этот раз. 20 июня 1939 г. после своей последней работы – оперы «Риголетто» – В.Э. Мейерхольд был арестован и 2 февраля 1940 г., за два месяца до смерти автора «Роковых яиц», расстрелян. В качестве последней капли, переполнившей чашу негодования подписавшего приговор, мог стать сквозной образ булгаковской повести «Роковые яйца» – «красный луч». Он прямо указывал на ту область «вселенской» тьмы, откуда явилась гибель и для чудака-алхимика в «Фаусте», и чудака-зоолога в «Роковых яйцах»⁴.

– Однажды, – вспоминал о репетициях оперы «Риголетто» П. Румянцев, – при освещении последнего акта в окне убийцы Спарафучиле – оно прикрывалось дощатой ставней – случайно остал-

³ Судьба детей Сергея Есенина. URL: <https://leaf-clover.club/sudba-detey-sergeya-esenina/> (дата обращения: 16.12.2018).

⁴ Более подробно о сравнении «красных лучей» в «Фаусте» и «Роковых яйцах» [8].

ся от какого-то фонаря за кулисами узкий, еле заметный красноватый лучик.

– Вот, вот что нужно! – вдруг выкрикнул из зала Всеволод Эмильевич. – Эта зловещая багровая щелочка пусть светит в течение всего акта. Она дает впечатление какой-то опасности. А когда убьют Джильду, пусть она погаснет. Значит, убийцы скрылись.

Он ходил довольный по партеру и говорил, обращаясь к сидящим:

– Правда, какая хорошая черточка? [5, с. 600].

Таким образом, без учета мотивной структуры «Роковых яиц» сарказм, заключенный в процитированной аллюзии, не совсем верно отражает отношения, складывающиеся между М.А. Булгаковым и В.Э. Мейерхольдом, еще больше осложняет и запутывает наше представление о них. Поправка происходит, когда сарказм снимается сверхзадачей писателя – показать истинный ход российской театральной жизни до Второй мировой войны через сквозной образ повести «красный луч». Он становится мотивным указателем (сигнификатом) на то, что настоящей причиной обрушения «трапеций» в конструктивистском театре и «гибели» В.Э. Мейерхольда являются не шаткость сценических конструкций, а социальные обстоятельства и политическая воля Заказчика из темноты. Сарказм, следовательно, скорее всего, удовлетворял вкусам именно этого темного и искусно замаскированного Заказчика, – иначе повесть не состоялась бы. Самому же М.А. Булгакову, любящему театральные маски, как и всегда, пришлось надеть сухой беспристрастный монокль – «биомеханически» «сохранить позу».

Список литературы

1. Соколов Б.В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо; Алгоритм; Око, 2005. 827 с.
2. Михаил Булгаков, Владимир Маяковский. Диалог сатириков / сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М.: Высш. шк., 1994. 555 с.
3. Колчанов В.В. «Троцкисты»: литературно-политический фарс в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Неофилология. 2018. Т. 4. № 13. С. 45-58; № 14. С. 60-71.
4. Гладков А.К. Мейерхольд: в 2 т. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2. 473 с.
5. Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / редкол. М.А. Валентейн, П.А. Марков, Б.И. Ростокский, А.В. Февральский, Н.Н. Чушкин; ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. 622 с.
6. Гете И.В. Фауст. Трагедия // Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2. 512 с.
7. Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976.
8. Колчанов В.В. Катабасис как сатирический мотив в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца»: образ профессора Персикова в свете античной, западноевропейской и русской церемониальной магии // Русская литература XX–XXI веков в национальном культурно-историческом контексте / отв. ред. Н.Ю. Желтова. Тамбов: Изд. дом «Державинский», 2017. С. 170-188.

References

1. Sokolov B.V. *Bulgakov. Entsiklopediya* [Bulgakov. Encyclopedia]. Moscow, Eksmo; Algoritm; Oko Publ., 2005, 827 p. (In Russian).
2. Yablokova E.A. (ed.-compiler, introductory article, comment). *Mikhail Bulgakov, Vladimir Mayakovskiy. Dialog satirikov* [Dialogue of Satirists]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1994, 555 p. (In Russian).
3. Kolchanov V.V. «Trotskyists»: literaturno-politicheskiy fars i satiricheskie sredstva ego vyrazheniya v povesti M.A. Bulgakova «Rokovyye yaytsa» [“Trotskyists”: literary and political farce and satirical means of its expression in the novel of M.A. Bulgakov “The Fatal Eggs”]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2018, vol. 4, no. 13, pp. 45-58, no. 14, pp. 60-71. (In Russian).
4. Gladkov A.K. *Meyerkhol'd: v 2 t.* [Meyerhold: in 2 vols.]. Moscow, Union of Theatre Workers of the RSFSR, 1990, vol. 2, 473 p. (In Russian).
5. Valenteyn M.A., Markov P.A., Rostotskiy B.I., Fevral'skiy A.V., Chushkin N.N. (eds.), Vendrovskaya L.D. (ed.-compiler). *Vstrechi s Meyerkhol'dom: sbornik vospominaniy* [Meetings with Meyerhold: collection of Memories]. Moscow, All-Russian Theatre Society, 1967, 622 p. (In Russian).
6. Goethe J.W. Faust. Tragediya [Faust. Tragedy]. In: Goethe J.W. *Sobraniye sochineniy: v 10 t.* [Collected Works in 10 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1976, vol. 2, 512 p. (In Russian).
7. Meyerhold V.E. *Perepiska. 1896–1939* [Correspondence. 1896–1939]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. (In Russian).
8. Kolchanov V.V. Katabasis kak satiricheskiy motiv v povesti M.A. Bulgakova «Rokovyye yaytsa»: obraz professora Persikova v svete antichnoy, zapadnoyevropeyskoy i russkoy tseremonial'noy magii [Katabasis as a satirical motif in the M.A. Bulgakov novel “The Fatal Eggs”: professor Persikov character in the light of the ancient, Western European and Russian ceremonial magic]. In: Zheltova N.Y. (executive ed.). *Russkaya literatura XX–XXI vekov v natsional'nom kul'turno-istoricheskom kontekste* [Russian Literature of the 20th – 21st Centuries in the National Cultural and Historical Context]. Tambov, Publishing House “Derzhavinskiy”, 2017, pp. 170-188. (In Russian).

Информация об авторе

Колчанов Владимир Викторович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики. Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Вклад в статью: идея, работа с литературными источниками, написание статьи.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Поступила в редакцию 14.01.2019 г.

Поступила после рецензирования 10.02.2019 г.

Принята к публикации 25.03.2019 г.

Information about the author

Vladimir V. Kolchanov, Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Russian and Foreign Literature, Journalism Department. Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation. E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Contribution: idea, work with literature references, manuscript drafting.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Received 14 January 2019

Reviewed 10 February 2019

Accepted for press 25 March 2019