Февральский А. В. **Записки ровесника века**. М.: Советский писатель, 1976.

Луначарский 9 [Читать](#_Toc314686800)

Маяковский 32 [Читать](#_Toc314686801)

Мейерхольд 202 [Читать](#_Toc314686802)

Назым Хикмет 319 [Читать](#_Toc314686803)

{5} *Памяти Агнии Александровны Касаткиной —
друга юности и всей жизни*

{7} «Записки ровесника века»…

Означает ли это заглавие, что автор мнит себя шагающим наравне с веком? Вовсе нет. Оно объясняется датой рождения автора: 1901 год — первый год двадцатого века.

Юность человека, появившегося на свет одновременно с новым столетием, совпала с юностью Советской страны. Эпоха великой революции формировала меня, как и моих сверстников.

Биография моя — не из тех, которые называют «типичными» для людей моего поколения. Мои детство и юность не были трудными, — рос я в семье московского инженера, в культурной обстановке. На мою долю не выпало участие в революционном движении, в войнах, в хозяйственном строительстве. Но я был современником грандиозных событий, соприкасался с крупными явлениями культурной жизни нашей родины, встречался с замечательными людьми. Это обязывает меня рассказать о виденном и пережитом.

Впечатления молодости закрепляются в сознании человека с наибольшей силой. А моя молодость прошла в годы решительной ломки старого уклада и бурного созидания нового, дерзновенных исканий во всех областях, в годы, когда жизнь развертывалась стремительно и необычайно разнообразно. И естественно, что воспоминания мои, предлагаемые читателю, связаны главным образом с ранними периодами советской эпохи.

К сожалению, я не вел дневника и редко переносил на бумагу впечатления от встреч, от виденного, от узнанного (когда это не было связано с текущей работой). Но я записывал слышанные мною выступления — сперва А. В. Луначарского, затем {8} В. В. Маяковского и В. Э. Мейерхольда. Кроме того делал различные заметки, собирал и хранил многочисленные материалы наряду с моими литературными работами, — у меня образовался изрядный архив. Конечно, в молодости я меньше всего думал, что когда-то буду писать воспоминания. Но вот — собранное приходилось для них. Так что в этой книге — сочетание-переработка записанного по памяти с записями, сделанными в то время, когда происходили зафиксированные здесь события, и с материалами собственных статей.

Очень досадно, что память не удержала многою, о чем было бы интересно рассказать От «домысливания» же я решительно отказываюсь Я стремлюсь к точности, сличаю сохранившееся в памяти с документами, с данными, появившимися в свое время в печати.

Пишу я не о себе, — о людях или явлениях. Поэтому в моем рассказе нет хронологической последовательности, в нем немало неизбежных перескоков во времени, но везде я стараюсь отмечать даты, — к счастью, память на них у меня неплохая, к тому же я их проверяю. Иногда я вынужден возвращаться к уже упомянутому факту, подходя к нему с другой стороны; порой нужны отступления.

Каждый из четырех очерков, составляющих эту книгу, охватывает по нескольку лет, и, так как содержание различных очерков часто совпадает во времени, они, можно сказать, накладываются друг на друга То, что в моей жизни происходило одновременно, в книге приходится расслаивать.

Читателям предлагаются здесь избранные воспоминания — главным образом связанные с явлениями литературного порядка. Очерки посвящены выдающимся людям, с которыми мне посчастливилось встречаться. Озаглавлены очерки их именами, но это никак не означает, что повествования мои могут претендовать на создание портретов этих деятелей или их подробных характеристик.

Книга представляет собой мемуарные записи литератора-исследователя. Вот почему автор не мог ограничиться воспоминаниями в узком смысле слова, а должен был по ходу изложения касаться в общих чертах обстановки, в те или иные моменты окружавшей людей, о которых рассказывается в книге, должен был личные впечатления дополнять ссылками на документы и печатные материалы, высказывать некоторые свои соображения о творчестве этих людей и. т. п. Таким образом, мои «Записки» — своего рода гибрид мемуаров и публикаций, а также замечаний исследователя.

# **{****9}** Луначарский

## 1

Старые москвичи помнят особняк, стоявший до 1937 года во дворе дома № 22 по Тверской за воротами с красивой решеткой (теперь на этом месте — огромный дом № 6 по улице Горького). Там одно время находилась Малая сцена Московского Художественного театра Еще раньше — в сезоне 1918/19 года — в этом особняке помещался недолго существовавший Театр драмы и комедии.

Второго января 1919 года театр этот давал премьеру пьесы А. В. Луначарского «Королевский брадобрей». В финале спектакля зарезанный своим брадобреем король Дагобер Крюэль (его роль играл известный актер Илларион Николаевич Певцов) опрокидывался в кресле навзничь, и изо рта «мертвого» короля совершенно явственно для публики поднимался густой пар. Театр не отапливался, зрители сидели в шубах. Но в те годы мороз ощущался мало. Накаленная атмосфера эпохи военного коммунизма как бы ослабляла его действие. А романтические монологи драмы в стихах первого народного комиссара по просвещению — драмы, страстно обличавшей деспотизм, — излучали новый, необычный вид тепловой энергии.

Хотя пьеса была написана тринадцатью годами раньше, ее революционный романтизм звучал в унисон {10} с романтизмом первых лет Октября. Именно в эту пору во всю ширь развернулась кипучая деятельность Анатолия Васильевича Луначарского. Прежде всего он руководил народным просвещением, под которым тогда подразумевались все стороны культурной, научной и художественной жизни — от ликвидации неграмотности до созидания новых театров и исследовательских институтов. В то же время он постоянно выполнял ответственные партийные поручения, выезжая в различные города, инспектируя деятельность местных организаций и выступая на сотнях митингов. Он читал бесчисленные лекции и доклады на всевозможные темы, писал статьи и книги, освещавшие актуальные политические проблемы, вопросы народного просвещения, художественной жизни, истории и теории литературы и искусств, создавал большие и малые пьесы.

Многие старые большевики-интеллигенты, работавшие в различных областях политики и экономики, живо интересовались вопросами литературы и искусства и хорошо разбирались в них Так, народный комиссар по иностранным делам Г. В. Чичерин был тонким знатоком музыки, народный комиссар здравоохранения Н. А. Семашко иногда высказывался по вопросам театра, и, хотя он не обладал специальными познаниями в этих вопросах, суждения его обычно были интересными и убедительными. Сказывалась большая общая культура лучших людей партийной интеллигенции, прошедших закалку в дореволюционные годы.

Но и среди этих весьма незаурядных людей Луначарский выделялся как личность исключительная. Он не только поражал своим универсализмом — энциклопедической образованностью, глубокой эрудицией во всех идеологических проблемах, во всех областях культуры Блестящий талант ученого и пропагандиста объединялся с окрыленностью художника и с неутомимой энергией. Универсализмом, да и всем своим духовным обликом он напоминал выдающихся деятелей культуры эпохи Возрождения.

Его творческое кипение особенно явственно ощущалось в его публичных выступлениях. В те годы вообще никто не читал своих речей по заранее заготовленному тексту. Большей частью для подготовки к выступлению просто не хватало времени. А если выступление {11} было предварительно продумано и основные тезисы набросаны на бумаге, то бумага эта обычно оставалась в кармане. Выступал ли Луначарский экспромтом (а он мог экспромтом прочитать доклад едва ли не на любую тему) или имел возможность подготовиться, — речь его звучала как вдохновенная импровизация. Но благодаря необыкновенной широте и глубине его познаний и благодаря его великолепнейшей памяти речь всегда была богата содержанием.

О чем только ни говорил Анатолии Васильевич! Усердный посетитель его лекций и выступлений в Москве, я записал для себя содержание многих из тех, на которых присутствовал в 1917 – 1921 годах. Думаю, что перечень этих выступлений сам по себе интересен, и поэтому привожу его:

«Рабоче-крестьянское правительство» — 16 (3) декабря 1917 года[[1]](#footnote-2).

«Современное искусство и его новые пути» — 23 мая 1918 года.

«Трудовая школа» — 11 июля 1918 года.

Речи на диспуте «Религия и советская; власть» — 18 и 19 августа 1918 года.

Вступительное слово на открытии сезона Советской оперы — 5 сентября 1918 года.

Речь на митинге «Социалистическая революция и высшая школа; наука и рабочий класс» — 7 декабря 1918 года.

«Пролетарская культура» — 8 декабря 1918 года.

Лекция о школе — 9 декабря 1918 года.

«Философия империализма» — 12 декабря 1918 года.

«Карл Либкнехт и борьба с милитаризмом» — 26 января 1919 года.

Речь на «митинге искусств» — 29 марта 1919 года.

Речь на дискуссии о пролетарском искусстве — 23 ноября 1919 года.

«Почему нельзя верить в бога» — 28 декабря 1919 года.

Речь на диспуте «Рабоче-крестьянский театр и театр неореализма» — 1 марта 1920 года.

{12} «Воспоминания о прошлом большевистской печати» — 3 марта 1920 года.

Чтение пьесы «Оливер Кромвель» — 7 марта 1920 года.

Речь памяти писателя П. К. Бессалько — 28 марта 1920 года.

Чтение пьесы «Канцлер и слесарь» — 12 апреля 1920 года.

Речь на вечере Гос. института декламации — 25 апреля 1920 года.

Чтение пьесы «Народ» — 30 апреля 1920 года.

Речь-ответ В. Я. Брюсову «О мистике» — 7 июля 1920 года.

«Литература и революция» — 21 июля 1920 года. «Надежды и задачи предстоящей зимы» — 1 октября 1920 года.

Чтение пьесы «Герцог» — 10 ноября 1920 года.

Вступительное слово к 100‑му концерту Гос. квартета им. Страдивариуса — 12 ноября 1920 года.

«Комментарии к моим драмам» (речь на диспуте о пьесах А. В. Луначарского) — 26 ноября 1920 года.

Лекция «Марксизм и искусство» — 6 и 18 декабря 1920 года.

Речь на втором диспуте о пьесах А. В. Луначарского — 8 декабря 1920 года.

Речь перед исполнением Девятой симфонии Бетховена — 22 декабря 1920 года.

Чтение поэмы «Концерт» — 15 апреля 1921 года.

Речь на концерте из произведений Скрябина — 8 мая 1921 года.

Выступления в Мастерской коммунистической драматургии — 13 и 20 мая 1921 года.

Речь на собрании работников изобразительных искусств — 21 мая 1921 года…

Конечно, это только ничтожная часть его выступлений за этот период; учесть все их вряд ли возможно.

Публичные выступления Луначарского сыграли очень большую роль в приобщении интеллигенции к советскому строительству, в перестройке миросозерцания многих людей старших поколений и в формировании {13} советского мировоззрения у молодежи. Лично мне, только что вышедшему из школьного возраста юноше из интеллигентской семьи, его лекции, статьи и книги во многом помогали воспринимать сущность Октябрьской революции и ее культурные цели и приблизиться к пониманию многих проблем.

Слушателям Луначарского, конечно, очень импонировали его широчайший кругозор, его гуманизм в самом высоком смысле этого слова; Анатолий Васильевич убеждал силой, глубиной и тонкостью марксистского анализа.

Особенно возрастало влияние выступлений Луначарского благодаря его блистательному ораторскому искусству. У Луначарского был скорее высокий и звонкий голос, богатый оттенками, живая, но не назойливая жестикуляция. Речь его, довольно быстрая, была очень темпераментна, притом без малейшего наигрыша. В эмоциональности его выступлений ощущалась подлинная взволнованность: то, о чем он говорил, было им не только продумано, но и пережито, перечувствовано. И эта взволнованность передавалась слушателям, увлекала их. Живость и яркость речи Анатолия Васильевича усиливалась ее образностью. Он мог черпать образы из самых различных источников, вплоть до священного писания; так, например, он часто употреблял выражение «кимвал бряцающий», когда хотел охарактеризовать какие-нибудь речи или писания, лишенные внутреннего содержания.

От захватывающей патетики Луначарский легко переходил к тонкому, а подчас разящему остроумию. Его юмор, подчеркнутый умной и лукавой усмешкой прищуренных глаз из-под стекол пенсне и своеобразно оттененный мягким южнорусским произношением, становился сильным оружием в полемике, — а бойцом в словесных поединках Луначарский был отменным. И он умел сразу и очень метко реагировать на реплики из аудитории.

Из турниров на трибуне с участием Луначарского особенно запомнились диспуты на религиозные темы, где частым его противником выступал протоиерей (впоследствии митрополит) Александр Введенский. Происходили диспуты в Большой аудитории Политехнического музея. Слушатели, переполнявшие зал, были {14} необычайно захвачены происходившими перед ними спорами. Луначарский, автор вышедшего до революции очень талантливо и увлекательно написанного, хотя во многом спорного исследования «Религия и социализм», глубоко изучил проблемы религии. Протоиерей Введенский, так же как и его соперник, был очень образованным человеком и отличным оратором. Это усиливало содержательность и остроту диспутов. Наиболее яркие места выступлений, наиболее сильные аргументы и остроумные полемические выпады вызывали взрывы аплодисментов то одной, то другой части аудитории, — в те годы еще многие придерживались религиозных верований. Луначарский и Введенский относились друг к другу с уважением, и, хотя нередко тот и другой резко нападали на положения противника, их полемика оставалась корректной.

Едва ли не в каждом выступлении Луначарский поражал слушателей своей разносторонней образованностью. Одно из собраний, на котором он выступал, стало в этом отношении легендарным, — о нем теперь часто пишут и рассказывают, черпая сообщения из третьих рук и нередко отходя от подлинных фактов. Мне посчастливилось присутствовать на этом собрании. В сентябре 1925 года редакция «Комсомольской правды» (где я тогда в течение нескольких месяцев — одновременно с работой в «Правде»[[2]](#footnote-3) — заведовал отделом театра и кино) командировала меня в Ленинград в качестве корреспондента на торжества по случаю двухсотлетия Академии наук. В программу торжеств входило, в частности, заседание Ленинградского Совета вместе с гостями, прибывшими на юбилей, в бывшем Таврическом дворце (9 сентября). Среди гостей было много иностранных ученых. И вот, поднимаясь на трибуну в различные моменты заседания — то для обращений к гостям, то для перевода речей ораторов, выступавших по-русски, Луначарский говорил по-французски, по-немецки, по-итальянски (а этими языками он отлично {15} владел), сказал и несколько фраз по-латыни[[3]](#footnote-4). Иностранцы были поражены Ведь некоторые из них еще не успели расстаться с представлениями о «большевистском варварстве». Конечно, ни в одном капиталистическом государстве не было министра просвещения, который мог обращаться к слушателям на нескольких иностранных языках так же легко, как на своем родном.

И несомненно, не было министра просвещения, пользовавшегося такой популярностью, как Луначарский. Мало того, что он был членом правительства, которое поставил у власти народ и которое проводило в жизнь заветные чаяния народа Он был еще и выдающейся личностью, человеком, обладавшим большими творческими силами и душой, открытой для людей. Сам постоянно проявлявший широкую инициативу в различных областях, он живо откликался на инициативу других Его интерес к самым различным сторонам человеческой деятельности и его общительность сближали его с людьми науки и искусства; со многими из них у него установились личные связи, в которых с его стороны не было ни тени «начальственности». И к нему относились так запросто, что при всем уважении, которым он пользовался, иной раз в эстрадных выступлениях свободно «продергивали» за те или иные прегрешения и Наркомпрос, и самого наркома, а он сидел в зрительном зале и посмеивался. У каждого из работников культуры, непосредственно знакомого с Луначарским или не знакомого, было свое, личное отношение к нему.

{16} Окончив передовую для своего времени московскую частную гимназию, осенью 1918 года я поступил на первый курс историко-филологического факультета Московского университета и одновременно в только что открывшуюся Социалистическую академию общественных наук. Но занятия в университете не удовлетворяли меня — уж очень они оказались далеки от окружающей кипучей жизни. Большинство студентов делилось на две категории: или юноши в очках с толстыми стеклами — юноши, для которых жизнь едва ли не ограничивалась древнегреческими аористами, или же молодые люди, с увлечением занимавшиеся флиртом. Я был одним из немногих, приходивших в университет с вечерней газетой в руках (занятия происходили по вечерам). Совсем по-иному жила Социалистическая академия общественных наук. В то время это было и научно-исследовательское учреждение и учебное заведение. Лекторы, а также многие из студентов принадлежали к числу советских и партийных работников; среди лекторов были наркомы и их заместители и другие руководящие деятели (в частности, А. В. Луначарский, М. Н. Покровский, И. И. Скворцов-Степанов, Д. И. Курский).

Но с обострением гражданской войны, усилением хозяйственных затруднений и все возраставшей занятостью лекторов учебная работа постепенно сходила на нет, — лекции все чаще отменялись, а потом и вовсе прекратились. Как исследовательское же учреждение академия, в дальнейшем переименованная в Коммунистическую академию, просуществовала до середины тридцатых годов.

Лекции в Социалистической академии, которые я прослушал, в отличие от занятий в университете пробуждали все больший интерес к советской действительности.

Еще до этого, летом 1918 года, огромный благотворный сдвиг в моем сознании произвело выступление В. И. Ленина, на котором я присутствовал[[4]](#footnote-5). Хотелось {17} самому принять участие в строительстве советской культуры.

Седьмого декабря на митинге в университете выступал Луначарский. По окончании митинга я подошел к нему и сказал ему об этом желании. Он ответил: «Напишите мне заявление, завтра я буду читать лекцию в Политехническом музее, — если хотите, приходите туда и там можете передать мне заявление». Так я и сделал. Но подумал: пока еще мое заявление рассмотрят, пройдет много времени. К моему удивлению, на следующий же день я получил официальную бумагу, приглашавшую меня прийти в Научный отдел Наркомпроса. И через день я уже был сотрудником этого отдела Как я поспевал с Мясницкой (нынешней улицы Кирова), где я жил, на службу в Большой Левшинский переулок у Пречистенки (теперь улица Щукина и улица Кропоткина), оттуда обедать в главное здание Наркомпроса на Крымской площади, затем в университет на Моховую и потом в Социалистическую академию на Покровский бульвар, — теперь я уже не понимаю. И это ведь при пешем хождении, так как трамвай — в то время единственный в городе общественный транспорт — из-за разрухи то ли уже выбыл из строя, то ли, как говорится, дышал на ладан. Хотя чего не сделаешь в семнадцать лет, а главное — в такую эпоху! И я был вовсе не единственным, кто и служил и учился в двух высших учебных заведениях; впрочем, университет я скоро бросил.

В Научном отделе работы для меня оказалось очень мало. Сперва мне давали какие-то поручения, а потом приходилось по целым дням сидеть без работы, и оставалось лишь перелистывать книги, лежавшие грудами в углу комнаты. Так прошли три месяца. Безделье мне надоело, и я написал профессору, заведовавшему отделом, по-мальчишески нахальное заявление, нарком, мол, определил меня в ваш отдел не для того, чтобы я занимался вынужденным ничегонеделаньем, а потому прошу освободить меня от должности Профессор, естественно, рассердился. И наложил резолюцию: заявление удовлетворить, но справки о том, что такой-то работал в Наркомпросе, не выдавать. Однако это не помешало мне через несколько дней поступить в РОСТА.

## **{****18}** 2

В сложных перипетиях тогдашней литературно-художественной жизни Луначарский стремился быть объективным, и это ценили творческие работники. В те годы сосуществовали, а подчас яростно боролись друг с другом многие художественные течения и группы, и деятелям государственных учреждений, соприкасавшимся с ними, было нелегко занять верную позицию. Луначарский считал, что такой деятель обязан быть беспристрастным. 7 июля 1920 года в письме к управляющему Отделом просвещения и пропаганды Народного комиссариата рабоче-крестьянской инспекции И. Ф. Попову Луначарский, опротестовывая запрет агитпьес Маяковского заместителем Попова М. В. Китаевским, писал:

«Очевидно, т. Китаевский — человек, не любящий ничего, что пахнет хоть отдаленно футуризмом. В общем я разделяю его мнение. Но я считаю и настаиваю на этом, как нарком, совершенно лишней идею государственной борьбы с тем или иным направлением. Государство может пресекать вообще контрреволюционное, но заявлять: ему нравятся такие-то краски, такое-то сочетание слов, такое-то направление в искусстве — культурное государство не смеет. Всякий может ошибаться, всякий может аплодировать или шикать, сидя в кресле театра, будучи публикой, но из того, что у него на лбу надета та или другая кокарда, совершенно не следует, что его личные вкусы приобрели внезапно необыкновенную чистоту и ясность. Надо уметь отделить в себе государственного человека, у которого не может быть никакого литературного вкуса, как у такового, от своих личных привязанностей»[[5]](#footnote-6).

Сам Луначарский, как руководитель, во всяком случае старался быть беспристрастным. Может быть, ему, по его художественным взглядам и вкусам, был ближе всего Малый театр, однако наряду с ним он энергично поддерживал и Художественный, и Камерный, и другие театры. Театральная политика Наркомпроса в {19} целом определялась установками партии, указаниями В. И. Ленина, но все же в отдельных вопросах в ней подчас проявлялись колебания. Уже после своего ухода из Наркомпроса Луначарский, рассказав, что он говорил В. И. Ленину о своем намерении «применить все усилия для того, чтобы сохранить все лучшие театры страны», продолжал:

«Владимир Ильич внимательно выслушал меня и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет пришпоривать конкуренция молодых явлений»[[6]](#footnote-7).

Это указание Ленина проводилось в жизнь недостаточно последовательно. В деятельности Наркомпроса замечался известный крен в сторону старых театров. Сохранение их было, безусловно, его большой заслугой, но поддержка новым, молодым театрам оказывалась недостаточная. Даже такой выдающийся новаторский, революционный театр, как театр, руководимый В. Э. Мейерхольдом, часто находился в очень трудном материальном положении — гораздо худшем, чем «академические» театры. А ведь именно деятельность Мейерхольда в первую очередь «пришпоривала» старые театры, своим примером подталкивала их к перестройке, к поискам новых путей в обстановке социалистического строительства.

Непоследовательным было и отношение Луначарского к Мейерхольду. В этом стоит разобраться.

В тридцатых — сороковых годах лица, писавшие о Луначарском, считали необходимым чуть ли не в каждом случае распространяться о его ошибках. Потом бросились в другую крайность: каждое высказывание Луначарского стали подавать как истину в последней инстанции. Так некритически приводятся все отзывы Луначарского о Мейерхольде, но по существу некоторые {20} из них далеко не бесспорны. Конечно, перемены в оценках Мейерхольда, исходивших от Луначарского, во многом объяснялись творческой эволюцией режиссера. Но известную роль играли и личные моменты. Их некоторые критики и литературоведы не учитывают. А ведь и у выдающихся деятелей, тем более у людей темпераментных и остро воспринимающих различные явления жизни, личные моменты, столкновения, может быть, даже недоразумения иной раз в какой-то мере влияют на их общественное поведение. Такими людьми были и Луначарский и Мейерхольд.

Немного дальше читатель увидит, как энергично поддерживал Луначарский «Мистерию-буфф» Маяковского в постановке Мейерхольда. Но вскоре после этого Луначарский не воспрепятствовал закрытию Театра РСФСР Первого, руководимого Мейерхольдом, — и их отношения охладились. 14 мая 1922 года Анатолий Васильевич выступил в «Известиях» с необычайно резкой «Заметкой по поводу “Рогоносца”»[[7]](#footnote-8), подписанной, в отличие от других его отзывов о спектаклях, официально: «Нарком по просвещению Луначарский». Объяснять, почему отзыв Луначарского о «Великодушном рогоносце» был несправедлив, теперь нет надобности: ведь уже давно этот спектакль (краткую характеристику его читатель найдет в очерке «Мейерхольд») признан классическим, сыгравшим видную роль в развитии советского театра.

Через год на юбилей Мейерхольда Луначарский прислал весьма холодное приветствие. В ноябре того же 1923 года Луначарский написал статью «Немножко полемики», в которой выступил против моей рецензии в «Правде» на пьесу Алексея Файко «Озеро Люль», поставленную Мейерхольдом в Театре Революции. (Статья Луначарского не была опубликована в свое время и оставалась неизвестной в течение 47 лет, пока не появилась в 1970 году в 82‑м томе «Литературного наследства».) Досталось от Луначарского и А. М. Файко, и художнику спектакля В. А. Шестакову, и мне. Но примечательно, что при всех обвинениях постановки в «убожестве», в «театральном недомыслии» имя Мейерхольда, {21} как и в «Заметке по поводу “Рогоносца”», ни разу не названо, если не считать прилагательного «мейерхольдовский» в упоминании о том, что «указывает рецензент», то есть я. Заметим, что если в этот период Мейерхольд и отвечал Луначарскому, то очень сдержанно.

А после постановки «Учителя Бубуса» в 1925 году отношение Луначарского к Мейерхольду снова переменилось, и он стал положительно оценивать его постановки, более того, он выступил с очень глубоким анализом мейерхольдовского «Ревизора», не понятого многими критиками.

При всем этом Луначарский не раз справедливо критиковал слишком далеко идущие «левые» увлечения. В 1926 году академические оперные театры Москвы и Ленинграда поставили оперу Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Отклики печати на этот факт нашей художественной жизни были разноречивыми. В некоторых газетах появились возражения против постановок из-за религиозного характера оперы. Так, я писал в «Правде» от 4 июля: «“Китеж” проникнут духом, резко противоречащим всему характеру нашей революционной эпохи». Отмечая «огромные художественные достоинства» «Китежа», я продолжал: «… чем художественнее, чем “прекраснее” эта музыка, тем искуснее и тем вернее проводит она в подсознание человека религиозное мироощущение, тем она вреднее». Точку зрения двадцатипятилетнего начинающего литератора, каким я тогда был, разделяли и некоторые значительно более зрелые и опытные критики. В том же номере «Правды» в таком же духе выступал видный музыковед, профессор Е. М. Браудо. А профессор Н. Н. Фатов, писавший в вечернем выпуске ленинградской «Красной газеты» от 12 июля, занял противоположную позицию и заявил, что «постановка “Китежа”, конечно, одна из больших заслуг наших академических театров».

Луначарский в большом газетном «подвале» «Боги хороши после смерти» («Известия» от 27 июля; в 1964 году перепечатано в третьем томе собрания сочинений А. В. Луначарского в восьми томах), подробно разбирая проблему искусства и религии, возражал всем нам. «Вопрос о религиозном искусстве не так прост, как {22} предполагает проф. Фатов, и далеко не так прост, как предполагают тт. Февральский, Блюм, Браудо и другие». Утверждая, что «мы (то есть советские люди. — *А. Ф*.) церкви не *боимся*», Анатолий Васильевич справедливо считал, что «культурные достижения, которые мы имеем благодаря нашему свободному отношению к этому вопросу, по своей ценности значительно перевешивают тот микроскопический дополнительный вред, который получается вдобавок к многосторонней работе церковной пропаганды, с которой мы боремся, но которую не пресекаем».

Категоричность суждений противников спектаклей «Китежа», к которым я принадлежал, оказалась своего рода «перегибом», а принципиальная постановка вопроса Луначарским была правильной. Несколько позже было найдено решение этой сложной проблемы, отвечавшее особенностям тогдашней обстановки. Как сообщил Анатолий Васильевич в заметке «По поводу оперы “Град Китеж”» («Известия» от 23 октября 1926 года), коллегия Наркомпроса создала специальную комиссию с его участием. В резолюции, принятой комиссией, говорилось:

«Сюжет и либретто оперы “Град Китеж” проникнуты устарелой и плоской православной философией, которая при нынешнем культурном уровне публики должна быть признана вредной. Моральная тенденция пьесы фальшива и нелепа. Музыкальное оформление оперы высокохудожественно и представляет собой исключительный интерес как по обработке народной песни и стихов, так и по блеску инструментовки.

Признавая таким образом за этим произведением музыкально-художественные достоинства, комиссия постановляет: принимая во внимание интересы музыкантов и лиц, интересующихся музыкальной формой, разрешить постановку этого спектакля, несмотря на бросающиеся в глаза недостатки его, не чаще, однако, одного раза в месяц».

Решение комиссии было оправданным в условиях тех лет, но потом, когда «культурный уровень публики» так значительно повысился, ограничение количества спектаклей стало, конечно, излишним.

Луначарскому приходилось решать очень сложные задачи. И здесь огромное значение имело то, что он работал {23} под непосредственным руководством В. И. Ленина. Связанный с Лениным годами совместной революционной борьбы, глубоким взаимным уважением и дружескими отношениями, Луначарский постоянно обращался к Ленину за советами и получал их. Владимир Ильич, пристально следивший за развитием советской культуры и активно стимулировавший рост ее коммунистических начал, относился с большим интересом и вниманием к работе Наркомпроса. Оказывая благотворное влияние на укрепление партийных позиций в государственной и общественной деятельности Луначарского, он направлял эту деятельность и поправлял Анатолия Васильевича, если тот ошибался. Известно, как высоко ценил Ленин Луначарского и как благодарен был Луначарский Ленину за его руководство и помощь.

По-ленински поступал Луначарский, оказавшись перед лицом одной из основных трудностей, вставших на пути социалистической революции. В первые годы советской власти среди интеллигенции было еще немало людей, отрицательно или, по крайней мере, настороженно воспринимавших Октябрьскую революцию и мероприятия рабоче-крестьянского правительства. Если эти люди не являлись нашими заядлыми врагами, нужно было привлечь их на сторону революционного народа, побудить их отдавать свои силы и знания строительству нового общества, делу народного просвещения. И тут Луначарский был незаменим. Он терпеливо и очень тактично разъяснял им сущность и стремления советской власти, убеждал их в подлинной прогрессивности начинаний нового правительства, в огромных перспективах, которые эти начинания раскрывали перед развитием культуры. Будучи сам интеллигентом в высшем значении этого слова, он разговаривал с этими людьми на их языке: с деятелями науки — как ученый, с деятелями литературы и искусства — как писатель и художник. И это имело огромное значение. Нащупывая точки соприкосновения с людьми других взглядов, Луначарский никогда не поступался коммунистическими принципами. А если он сталкивался с фактами саботажа, он умел отказаться от своей обычной мягкости и, действуя энергично, пресекал антисоветские происки.

Не раз обличал Анатолий Васильевич реакционные {24} выступления против новой культуры, и не раз должен был он исправлять промахи, которые допускали в области культуры некоторые лица, руководствовавшиеся благими побуждениями, но в силу ограниченности своего кругозора не дававшие себе труда глубоко разобраться в новых, сложных явлениях и рубившие сплеча (такие люди, на словах ратовавшие за коммунизм, своими действиями только мешали привлечению деятелей культуры к социалистическому строительству). Анатолий Васильевич решительно отвергал и ту и другую крайность, и это сказалось, в частности, в его отношении к первой советской пьесе — «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского и к спорам вокруг нее.

Луначарский присутствовал на первом чтении «Мистерии-буфф» в Петрограде 27 сентября 1918 года и очень высоко оценил ее. Мейерхольд вместе с Маяковским поставил «Мистерию-буфф» в день первой годовщины Октября. Перед премьерой Луначарский поместил в «Петроградской правде» от 5 ноября 1918 года статью о «Мистерии-буфф», озаглавленную «Коммунистический спектакль». А затем, когда против пьесы в газете «Жизнь искусства» выступил бывший сотрудник буржуазной прессы Андрей Левинсон, Луначарский в той же газете от 27 ноября дал отповедь его клеветническим измышлениям.

Прошло два с половиной года. Мейерхольд вторично поставил «Мистерию-буфф» — уже в Москве, в Театре РСФСР Первом. Теперь против пьесы Маяковского ополчились другие лица — люди, обуянные коммунистическим чванством, что было связано с недостатком у них подлинной культурности. «Коммунистическое чванство, — говорил Ленин в том же 1921 году, — значит то, что человек, состоя в коммунистической партии и не будучи еще оттуда вычищен, воображает, что все задачи свои он может решить коммунистическим декретированием»[[8]](#footnote-9). И вот в Московском губполитпросвете такие противники «Мистерии-буфф» состряпали документ, в котором, основываясь на неверных данных, постановили: «… немедленно все постановки 1‑го театра РСФСР воспретить»[[9]](#footnote-10). Луначарский в письме к заведующему {25} Губполитпросветом К. И. Ландеру 30 июня 1921 года, указав на абсурдность и незаконность постановления, писал «У некоторых наших товарищей есть цензурный зуд, который особенно широко разыгрывается, когда дело идет не о старой пьесе, а о первых попытках создания коммунистического театра. Эти попытки как раз в самых талантливых проявлениях встречают какое-то свирепое сопротивление…» И далее Луначарский называл «Мистерию-буфф» пьесой, «прославляющей Октябрьскую революцию и наше движение с первого слова до последнею», а постановление Губполитпросвета — «имеющим во всяком случае характер публичного скандала по отношению к такому человеку, как наш партийный товарищ Мейерхольд»[[10]](#footnote-11).

## 3

Активная защита Луначарским первой советской пьесы ярко характеризует его неустанную борьбу за утверждение новой, советской культуры. Эту борьбу он вел и как государственный деятель, и как публицист и критик, и как автор художественных произведений.

В один день с премьерой «Мистерии-буфф» — 7 ноября 1918 года — там же, в Петрограде, была показана со сцены маленькая пьеса Луначарского «Братство». Текст пьесы (он был в тот же день напечатан в приложении к «Красной газете» и не переиздавался) давно уже сделался библиографической редкостью, поэтому я вкратце перескажу ее содержание.

Написано «Братство» в приемах бытовой драматургии. Действие первой картины происходит до революции, второй — непосредственно после свержения власти буржуазии, третьей — в будущем. Выступают в пьесе одни мужчины: фабрикант Саватеев, рабочий Орехин, их сыновья и прекраснодушный идеалист — «соглашатель» (хотя и не названный этим словом) Семечкин. Мысль пьесы заключается в том, что братства между трудящимися и эксплуататорами не могло быть ни до социальной революции, ни в период ее свершения {26} и лишь в бесклассовом обществе, которое сложится в результате победы революции, люди станут братьями.

Вскоре — 1 мая 1919 года — на площадях Петрограда актеры передвижных трупп разыгрывали эстрадную агиткомедию Луначарского «Петрушка», написанную в духе русского народного театра. Позже в числе небольших пьес, намечавшихся к постановке в Московском Теревсате (Театр революционной сатиры) в 1921 году, значился написанный Луначарским «Сон Ллойд-Джорджа».

Но наряду с этими пьесами Луначарский писал драматические произведения совершенно иного характера.

В первые годы революции, в романтическую эпоху гражданской войны особенно ярко расцвел романтический театр поэта-драматурга Луначарского. В богатстве тем, мыслей, красок, фантазии, в широте перспективы сказались и личность автора и размах эпохи. Склонность людей, пытавшихся сузить кругозор искусства, к ханжеству, прикрывавшемуся «р‑революционной» фразой, была Луначарскому как нельзя более чуждой. Наоборот, его можно было упрекнуть в чрезмерной широте — в такой, которая увлекала его драматическую поэзию в миры туманной символики и позволяла далеким от революции идеологиям накладывать свою печать на отдельные его пьесы.

Вскоре после «Братства», в начале 1919 года, Луначарский создает «драматическую фантазию» «Маги», в том же году — «драматическую сказку» «Василиса Премудрая» и ее продолжение «Митра-Спаситель», в следующем — «миф» «Иван в раю». Он писал эти произведения по ночам, после напряженнейшей и утомительной работы, создание их было для него отдыхом, — он, по его словам, «просто хотел забыться и уйти в царство чистых образов и чистых идей» (предисловие к «Магам»), В том же предисловии к «Магам» Луначарский писал: «Что касается основной идеи — идеи панпсихического монизма, — то я никогда не решился бы выдвинуть ее как теоретический тезис, как философию, которую я стал бы теоретически защищать», но поэзия, по его мнению, «имеет право выдвигать любую гипотезу и одевать ее в самые поэтические краски». В последующие годы Луначарский, несомненно, не {27} взялся бы отстаивать такую точку зрения. Да и в своей творческой практике он скоро отошел от этой позиции.

В тот же период, вслед за агитками и вслед за символическими и мистическими пьесами, драматургическое творчество Луначарского развивается по двум другим направлениям: он пишет пьесы исторического и культурно-исторического характера и пьесы на современные сюжеты. Здесь в какой-то мере синтезируются в измененном виде некоторые тенденции агиток (общественно-политическая направленность) и символических пьес (тяготение к философским проблемам). В прошедших веках драматурга, как это показывают заголовки его пьес, интересовали выдающиеся исторические личности, революционные вожди («Оливер Кромвель», «Фома Кампанелла») и действующие лица классических литературных произведений («Освобожденный Дон-Кихот»; незадолго до революции Луначарский написал пьесу «Фауст и город», но издал ее в 1918 году). Показывая своих героев на социальном фоне, Луначарский по-своему воссоздавал их драмы, в которых он подчеркивал столкновения нравственного порядка. В образах прошлого он искал черты, приближавшие этих героев к нашему времени, он подходил к ним с мыслями, которые волновали людей, совершивших Октябрьскую революцию.

Действие первой из пьес Луначарского, посвященных современным революционным событиям, происходит в некоей «Нордландии». Эта пьеса — «Канцлер и слесарь» — занимает заметное место в советской драматургии как прототип многочисленных «западных» пьес, в которых в рамках целостного сюжета действуют представители самых различных сил общества в период решающих социальных схваток. Прослушав «Канцлера и слесаря» в отличном чтении Анатолия Васильевича 12 апреля 1920 года в Доме печати, я отметил в своей записи, что «со свойственным автору блеском написаны и многочисленные картины, сверкающие острой, меткой сатирой на уходящий класс, и сцены, где выражен пафос молодого побеждающего класса, — сцены, к сожалению, немногие по сравнению с картинами противоположного лагеря». Значительно слабее было другое драматургическое произведение того же плана — «Поджигатели». Единственная пьеса Луначарского, {28} построенная на советском материале, — «Яд». Трактуя в ней этические проблемы, драматург сталкивает своих героев в остром конфликте Конкретные приметы времени придают этой более поздней пьесе черты бытовой достоверности.

Театр Луначарского — это театр мысли прежде всего. Каждая его пьеса несет значительную идейную, часто философскую нагрузку. Мыслитель, ученый, политик, деятель культуры сказались в поэте-драматурге Вопросы философии, этики, религии, эстетики, политики, темы власти, любви, единства и бесконечности жизни, революционной тактики, творчества — все находило отображение в его пьесах Огромная эрудиция, глубочайшие знания и подлинно творческий подход этого замечательного человека к сокровищницам мировой культуры встают перед нами в его пьесах так же, как и в его книгах и статьях, в его вдохновенных речах и во всей его практической деятельности. Те идеи, которые он подверг научному анализу в своем уже названном здесь труде «Религия и социализм», послужили впоследствии материалом для ряда его драматических произведений.

Необычайная широта — вот что особенно поражает в Луначарском Интернационалист, которому были близки самые различные аспекты мировой культуры, он для мест действия своих пьес (мест, прямо указанных или подразумеваемых) выбирал то Россию, то Италию, то Германию, то Англию, то Испанию, то Литву, то Голландию, то Францию, то Югославию, то Скандинавию, то Ассирию. Он брал своих героев из самых различных эпох и общественных укладов. Благодаря его большой исторической и художественной чуткости пьесы удивительно выдержаны в стиле места и времени; в них всегда присутствует то, что французы называют «местным колоритом» — «couleur locale». Почти везде, где действие пьес исторически обусловлено, Луначарский умел в психологических и бытовых чертах, в репликах персонажей давать меткие характеристики конкретной социальной среды в конкретной стране и в конкретную эпоху. Но в иных пьесах действие происходит на неведомом острове в неведомое время, в сказочном мире, где всегда — «синий свет», в раю, в аду.

На драматургии Луначарского видно сильное влияние {29} гетевского «Фауста» с его глубочайшей философской символикой и размахом фантазии наряду с подлинной реалистичностью. Недаром Луначарского влекло к образу Фауста, самостоятельной разработке которого он посвятил одну из своих пьес. Так же самостоятельно трактован в другой его пьесе еще один великий образ мировой литературы — Дон Кихот. Увлекали его драматургическое воплощение и других литературных образов («Медвежья свадьба» по П. Мериме) и переработка драматических произведений других авторов — Э. Стуккена («Бархат и лохмотья»), В. Газенклевера («Нашествие Наполеона»), Р. Роллана («Настанет время»).

Свой сборник рассказов и одноактных пьес, вышедший в 1912 году, Луначарский озаглавил «Идеи в масках». В сущности, все его пьесы представляли собой «идеи в масках». Это вовсе не значит, что действующие лица были лишены конкретной жизненной силы, реальных черт. Все же иногда «маски», в которые он облекал идеи, получались отвлеченными. Подчас такие «маски» давали нужные обобщения, но в других случаях они вносили в пьесы расплывчатость, символика оказывалась малодоступной для восприятия. Иные образы переходили из пьесы в пьесу, другие же имели четкие, неповторимые характеристики. Среди персонажей драматургии Луначарского много художников, поэтов, мыслителей.

Луначарский не был новатором в области театральной формы. В этом отношении его пьесы приближаются к романтической драматургии XIX века. В них немало риторичности. Нередко «маска», прикрывавшая идею, сползала, и идея выступала перед зрителями в ее непосредственном словесном выражении. Это, однако, не мешало пьесам столь же нередко быть глубоко лирическими. Богатейшая фантазия автора порождала эффектные литературные и сценические приемы. Яркость, красочность часто расцвечивали его пьесы. От мелодраматических сцен он легко переходил к остроумным жанровым и сатирическим эпизодам, — впрочем, остроумие это было скорее литературного, чем театрального порядка.

С точки зрения сценической в драматургии Луначарского можно обнаружить некоторые слабости: иногда {30} его пьесы растянуты, в них мало действия. Как пьесы для чтения (некоторые из них и имели только это назначение) они всегда интересны и увлекательны, в известном отношении продолжая линию его «Диалога об искусстве».

Обозревая первое десятилетие советской драматургии и театра, с большим интересом останавливаешься на образе Анатолия Васильевича Луначарского — не только руководителя театральной политики и театрального критика, но и драматурга, талантливого, своеобразного, боровшегося за победу социализма оружием политики и оружием искусства.

## \* \* \*

В нынешнем расцвете советской культуры мы многим обязаны Луначарскому, который полстолетия тому назад создавал предпосылки этого расцвета, любовно пестуя различные достойные поддержки поиски и достижения зачинателей советского искусства и советской науки.

Но было бы неверным заключать деятельность Луначарского всецело в рамки исторического прошлого. Очень многое из его наследия сохраняет непреходящую ценность и в наши дни.

Коммунистическая, партийная принципиальность Луначарского, его творческий и общественный опыт, его огромная культура, смелость и широта его мысли, его блестящее литературное мастерство — все это чрезвычайно нужно нам сегодня и будет нужно завтра и послезавтра.

Учась у Ленина, все глубже овладевая марксистским методом, Луначарский умел за отдельным фактом видеть общую тенденцию развития и на основе понимания этой тенденции глубоко разбираться в конкретном явлении. А ведь это необходимо каждому, будь то руководитель или рядовой творческий работник.

Многие качества Анатолия Васильевича достойны того, чтобы служить примером для каждого из нас. Страстная заинтересованность в решении вопросов, возникавших перед ним, соединялась с глубоким проникновением в эти вопросы. Его благожелательное отношение {31} к людям проявлялось в тактичности и внимании к ним. Он был прост в обращении и никогда не давал почувствовать своего превосходства как человек, обладающий огромной эрудицией, или как человек, занимающий высокий пост. Приглядываясь к молодежи, он заботливо помогал ее росту, активно поддерживал молодых людей, проявивших себя в различных областях культуры.

Великолепный образец человека и общественного деятеля — вот что видим мы в Луначарском.

# **{****32}** Маяковский

## 1

С Маяковским мне довелось встречаться начиная с осени 1919 года вплоть до последних дней жизни поэта. В дальнейшем встречи эти оказали мне неоценимую помощь в работе по изучению творчества поэта-драматурга, которую я начал еще в последний год его жизни. Но когда, напечатав уже изрядное количество публикаций (небольшие пьесы Маяковского, его киносценарии, стихотворения, статьи и выступления), исследовательских и текстологических работ о Маяковском, я в 1940 году решил по возможности обстоятельно восстановить на бумаге личные встречи с поэтом, — оказалось, что в памяти сохранились не все эти встречи.

В годы, когда я общался с Маяковским, я еще не мог представить себе все его значение для формировавшейся советской культуры. Но не потому, что я не понимал или не ценил Маяковского. Нет — и при жизни его я знал, что Маяковский — поэт и драматург огромного масштаба. Более того, с этим пониманием было связано и личное отношение к Маяковскому: увлеченность его творчеством и ощущение его влияния как художника и как человека. Однако в то время, тем более в первые годы, я воспринимал Маяковского скорее эмоционально, — вероятно, был слишком молод, чтобы глубоко осмыслить сущность его поэзии и его {33} личности, а может быть, тогда и вообще это было еще слишком трудно.

Лишь после ухода поэта из жизни, по мере того как увеличивалась дистанция времени, стал вырисовываться во всем своем величии Маяковский — основоположник советской поэзии, классик литературы нового человечества.

В начале же двадцатых годов, а затем в конце их я видел Маяковского очень часто, а кроме этого, можно было поднять трубку телефона, назвать номер аппарата в комнате по Лубянскому проезду — 30‑32 (позже — 73‑88), потом еще и в квартире по Гендрикову переулку — 2‑35‑79 — и услышать знакомый неповторимый бас. К именно потому, что это было обыденно, тогда не появлялась потребность систематически записывать.

К сожалению, теперь удается восстановить уже далеко не все относящееся к личному общению с поэтом. Но Маяковский писал: «Когда гениальный человек, пройдя сквозь строй нужды и непризнания, добьется громкой славы, — нас интересует каждый штрих, каждый анекдот его жизни»[[11]](#footnote-12). И эти слова надо применить к нему самому.

Отдельные публичные выступления Маяковского на протяжении 1920 – 1929 годов я записал. Эти записи опубликованы, в частности, в томе XII Полного собрания сочинений Маяковского (М., 1959): выступление по докладу В. Я. Брюсова «Поэзия и революция» (стр. 454), доклад «Производственная пропаганда и искусство» (стр. 455), выступление на диспуте о постановке «Д. Е.» (стр. 472), выступления на обсуждении пьесы «Клоп» (стр. 507 и 509). Из них я привожу здесь только две записи на обсуждении «Клопа» 30 декабря 1928 года, так как они вместе с заметками Маяковского и с моими записями высказываний других лиц на этом обсуждении позволяют конкретно показать, как поэт отвечал своим критикам.

Встречи с поэтом продолжались и продолжаются и после того, как его не стало: это новые встречи с его {34} произведениями. Особенно примечательны встречи с произведениями, при жизни Маяковского не печатавшимися в его книгах и на время исчезнувшими из поля зрения читателя и исследователя. Вот почему представляется целесообразным упомянуть и о таких «встречах» — о поисках нескольких произведений Маяковского из числа тех, что были мною найдены и опубликованы.

И еще — это встречи с людьми, близкими Маяковскому.

Несколько слов о старших современниках Маяковского.

В первые годы революции среди поэтов различных направлений явственно выделялись поэты-символисты. Однако они уже не объединялись, как прежде, общим направлением.

Символизм как литературное течение изжил себя еще до Октябрьской революции. Но вот что примечательно. Крупные писатели-реалисты — Бунин, Куприн, Зайцев — оказались в лагере контрреволюции, а виднейшие поэты-символисты, так же как и футуристы, в первые же годы революции стали сотрудничать с советской властью.

Поэты-символисты не смогли остаться в стороне от гигантской волны всенародного культурного подъема, от широчайшей просветительной деятельности, развернувшейся уже в первые месяцы Октября. А двое из них, услышав музыку революции и проникшись ею, — Александр Блок и Валерий Брюсов — перенесли звучание этой музыки в свою поэзию. И в то же время они примкнули к строителям молодого Советского государства — стали сотрудниками советских правительственных учреждении. Блок — председателем репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса, Брюсов, вступивший в Коммунистическую партию в 1919 году, — сперва руководителем Литературного отдела (ЛИТО) того же наркомата, а потом — заведующим отделом художественного образования Главпрофобра (Главный комитет профессионально-технического образования при Наркомпросе).

Не раз видел я В. Я. Брюсова и слышал его выступления. {35} В Социалистической академии общественных наук, слушателем которой я был, он начал читать курс «Истории русской литературы». Я кратко записал первую его лекцию (кажется, она осталась единственной) 18 октября 1918 года. Лекция была посвящена Пушкину. Через 55 лет я опубликовал мою запись[[12]](#footnote-13).

В этой лекции обращают на себя внимание отказ Брюсова от обычного для дореволюционного литературоведения академически объективистского подхода к Пушкину, и особенно мысль, заключенная в последней фразе: «Если бы Пушкин жил теперь, он был бы с нами». Когда Брюсов произнес эти слова, не прошло еще и года после Октябрьской революции.

Однажды я беседовал с Валерием Яковлевичем. Вот как это произошло. Одной из задач Литературного отдела Наркомпроса было учитывать существующие и вновь нарождающиеся литературные объединения (возникало их множество) и помогать им. Весной 1920 года нам — троим девятнадцатилетним сотрудникам РОСТА — пришло в голову объединиться в литературную организацию. Мы составили устав «литературно-философского общества» «Прометей» и в качестве правления этого «общества» явились в ЛИТО. Принял нас сам Брюсов. Он отнесся к нам очень внимательно — так, как относился к каждому, кто обращался к нему; обстоятельно и любезно беседовал с нами и распорядился зарегистрировать наше «общество». И мне до сих пор стыдно, что мы отняли четверть часа у замечательного и почитаемого нами поэта и большого общественного деятеля ради своей забавы. Ведь, кроме нас троих, никого в «обществе» не было, никакие собрания не устраивались, а единственным «произведением», вышедшим из-под пера участников «Прометея» (кроме стишат моего приятеля, не удостоившихся опубликования, и моих заметок и статей в газете «АгитРОСТА»), был этот самый устав. И его Утверждением деятельность «общества» не только началась, но и закончилась.

Конечно, наш мертворожденный «Прометей» составлял исключение. Во многих литературных кружках и {36} студиях шла серьезная работа, помогавшая росту молодых поэтов и писателей и формированию культурных читателей, Особенно «везло» тем кружкам, занятия которых направляли настоящие писатели. Но такие насчитывались единицами. И тем более примечательно, что изучением теории стихосложения в литературной студии Московского пролеткульта руководил Андрей Белый — еще один «столп» символизма.

Вспоминаю в этот период и четвертого выдающегося писателя-символиста. Третье февраля 1919 года, клуб-мастерская искусств «Красный петух» на Кузнецком мосту, сменивший в этом помещении кафе «Питтореск». Стены ярко расписаны Георгием Якуловым. На эстраде — человек с венцом длинных седых волос вокруг лысины. Вячеслав Иванов с вдохновением говорит об Эсхиле, разбирает его трилогию об Оресте, проводит параллели между нею и шекспировским «Гамлетом».

Позвольте: лекция о драматурге, жившем почти две с половиной тысячи лет назад, — в дни, когда Россия пылает в огне гражданской войны? Но Эсхил не так уж чужд эпохе Октября. Могучие чувства, обуревающие его героев и воодушевляющие их на богатырские деяния, титанические схватки суровых воль, непреклонных характеров, мощь человеческого духа, коллективный разум народа, запечатленный в глыбах реплик хора, именно в эти дни становились близкими людям, которые творили историю, борясь за победу революции и воздвигая новое общество. И в эти дни безнадежно устаревшими, куда более далекими, чем античные герои, оказывались якобы современные персонажи совсем недавно написанных романов, рассказов и пьес, копошившиеся в тине своих мелких, нудных чувствиц и мыслишек, пустопорожних «проблем», никчемных стычек и жалкого быта. Ведь между написанием этих сочинений и их появлением в печати и на сцене пронеслась гроза Октября, отшвырнувшая их в отдаленное прошлое.

Она, эта гроза, в раскаты которой не могли не вслушиваться большие поэты-символисты, вызвала гораздо более мощный отклик во всем человеческом естестве и во всем творчестве Владимира Маяковского.

{37} Познакомился я с самим поэтом прежде, чем с его произведениями. Это было несколько необычно. Но влияние Маяковского, испытанное мною, пережили многие люди моего поколения, — вот почему мне приходится говорить об этом влиянии.

До личной встречи с Маяковским у меня были смутные представления о нем. Поэт-футурист, который пишет нечто непонятное и эксцентричное и ведет себя столь же эксцентрично и вызывающе — таково было ходячее мнение. Впрочем, более конкретные и вразумительные сведения мне довелось получить на лекции А. В. Луначарского — второй из слышанных мною, — лекции «Современное искусство и его новые пути». Анатолий Васильевич прочитал ее через полгода после Октябрьской революции — 23 мая 1918 года — в той самой Большой аудитории Политехнического музея, в которой затем так часто выступал Маяковский.

А. В. Луначарский подробно рассказывал о буржуазном искусстве, причем в качестве последней из его разновидностей назвал футуризм. Затем лектор говорил о «небуржуазном искусстве», представителями которого он считал Верхарна, Уитмена и Маяковского; здесь особо были отмечены поэмы Маяковского «Человек» и «Война и мир». Конец лекции был посвящен проблеме создания пролетарского искусства. Примечательно, что Луначарский со свойственной ему прозорливостью в вопросах художественной культуры уже тогда отделял Маяковского от футуризма.

Полтора года спустя, осенью 1919 года, я впервые увидел Маяковского. Тогда я работал в РОСТА — точнее, в ЦентроРОСТА, Центральном управлении Российского телеграфного агентства. На одном из вечеров сотрудников РОСТА в нашем клубе я услышал стихи Маяковского в его исполнении. Содержание и форма стихотворений и авторская читка произвели большое впечатление. Я принялся читать Маяковского. Он затмил в моем сознании поэтов-символистов, которыми я увлекался перед тем. Книга в оранжевой бумажной обложке, на которой большими буквами написано: «Все сочиненное Владимиром Маяковским. 1909 – 1919», стала зачитываться до дыр и заучиваться наизусть. Она сопровождала меня в Петроград летом 1920 года, и образы «Последней петербургской сказки» и других {38} петербургских стихов Маяковского помогали мне понимать «душу» этого нового для меня изумительного города, как образы произведений Гоголя, Достоевского, Блока говорили о ней людям предыдущих поколений.

Маяковский стал постом молодежи, впитавшей идеи Октябрьской революции. В своих стихах и поэмах он собрал, сгустил, свернул в тугой жгут мысли и чувства, которыми мы жили, и по-новому для нас самих раскрыл их. Главное же, в последних разделах книги «Все сочиненное Владимиром Маяковским» мы нашли то, чего не могли найти ни у одного поэта: «Левый марш», «Наш марш», «Мистерия-буфф» новыми словами, которые стали *нашими* словами, говорили о *нашей* революции.

Мы искали выражения великих идей марксизма-ленинизма — идей нашей революции — в различных областях жизни и культуры. А Маяковский был знаменосцам этих идей в поэзии. Вот почему его творчество стало неотъемлемой частью воспитания молодежи, вот почему он оказал неизгладимое влияние на формирование нашего мировоззрения и нашего общественного поведения.

Маяковский занял большое место в биографии каждого из нас. Но он входил в нашу жизнь совсем не так, как Пушкин, Лермонтов, Некрасов. Те вступили в нее законченными великими поэтами, известными от первой до последней строчки (по крайней мере, опубликованной).

Маяковский — наш современник, наш старший товарищ — выражал не только чувства, живущие во всем передовом человечестве, как это делали они, но и именно *наше* отношение к современности, к каждому ее дню, выражал каждый день — новыми произведениями. Уже тогда мы называли его великим поэтом, гениальным поэтом, хотя еще сами не понимали всего его значения. Многие смеялись над нами, возмущались, но правы-то оказались мы!

В наши дни слово «РОСТА» обычно ассоциируется с великолепной, можно сказать, героической работой Маяковского и его товарищей над «Окнами сатиры РОСТА». И сам Маяковский, и люди, касавшиеся в {39} своих воспоминаниях его деятельности в РОСТА, не раз описывали, как создавались «окна». Но мне представляется необходимым вкратце рассказать о работе РОСТА в целом. Ведь выпуск «Окон сатиры» был лишь сравнительно небольшой частью этой работы, а Маяковский живо интересовался всей деятельностью организации, в которой принимал столь активное участие. Он входил в различные подробности этой деятельности, иногда выступал в качестве представителя РОСТА на совещаниях в других организациях. И несомненно, что опыт РОСТА в различных его разветвлениях дал Маяковскому немало для его дальнейшей работы поэта и журналиста, пропагандиста и агитатора[[13]](#footnote-14).

Российское телеграфное агентство (РОСТА) было большим и своеобразным учреждением, подведомственным сначала ВЦИК (Всероссийскому Центральному Исполнительному Комитету), а затем Наркомпросу.

РОСТА не ограничивалось обычными функциями телеграфного агентства — собиранием, редактированием, передачей и распространением информации (посредством телеграфа, телефона и радио) и руководством сотнями постоянных, разъездных и военных корреспондентов. Работы, которые вело РОСТА, превращали его в центр советской печати, более того — в громадный агиткомбинат.

На РОСТА была возложена обязанность руководить периодической печатью. К концу 1920 года почти половина всех периодических изданий выпускалось РОСТА и его семьюдесятью местными отделениями. Кроме областных, губернских и уездных отделений (или бюро) РОСТА имело свои отделения в армиях, действовавших на фронтах гражданской войны. Передвижные бюро РОСТА на агитпоездах и агитпароходах издавали десять газет.

РОСТА и его отделения систематически и в различных формах инструктировали местные газеты.

В Москве с весны 1919 года выпускалась ежедневная газета для газет «АгитРОСТА». Она печаталась на {40} одной стороне листа и содержала статьи, обзоры, заметки, фельетоны, стихотворения, которые предназначались для перепечатки в периферийных газетах и для использования в статьях местных авторов. Это было чрезвычайно важно при крайнем недостатке советских журналистских сил на периферии.

Телеграммы РОСТА, предназначенные для опубликования в печати, объединялись в «Телеграфный бюллетень», который включал весь получаемый и обрабатываемый информационный материал и печатался на ротаторе или на папиросной бумаге. Кроме «Телеграфного бюллетеня» в Москве же выпускались «Радиовестник» (около 3000 слов в день) и «Плакатный радиовестник» (около 500 слов в день), дававшие выборки основных известий.

«Радиовестники» выполняли разнообразные функции. Во-первых, сообщения, публикуемые в них, печатались в советских газетах на местах. Во-вторых, эти сообщения оказались могущественным средством распространения правды о Советской России и мощным рупором коммунистического слова во всех странах. Ими широко пользовалась зарубежная демократическая печать. В‑третьих, сообщения «Плакатного радиовестника», предельно сжатые и агитационно заостренные, как только их получали местные отделения РОСТА, сейчас же переписывались от руки крупными жирными буквами на больших бумажных полотнищах. Такие полотнища вывешивались в витринах магазинов, на вокзалах, в различных местах скопления людей и сменялись иногда по нескольку раз в день. Для тех мест, где не выпускались свои газеты, это имело особенно большое значение.

Необходимо было развернуть широчайшую агитационно-просветительную деятельность, доводить лозунги партии до сознания огромных масс народа, проводить широкие политические кампании во всероссийском масштабе. Возникли потребность в новых методах распространения печатного слова. Бумаги и типографских средств катастрофически не хватало. А в стране было огромное количество неграмотных и малограмотных людей. Все это побуждало работников РОСТА и вообще советской прессы к неустанному изобретательству в области печати и агитации.

{41} Недостаточность тиражей пытались преодолевать тем, что газеты расклеивались на стенах домов. Затем появился новый тип органа печати — стенная газета, которая предназначалась непосредственно для расклейки на улицах. Она набиралась четкими, крупными шрифтами на одной стороне листа. Агитационный характер «стенной» определял содержание и форму подачи информационного материала и небольших статей; агитационной направленности газеты отвечали печатавшиеся в ней лозунги, выдержки из речей, сатирические стихотворения, карикатуры.

Первая «Стенная газета РОСТА» возникла в Москве Она выходила с 28 октября 1918 года по апрель 1921 года А к концу 1920 года в стране существовало уже свыше 200 стенных газет.

В дальнейшем, когда необходимость в уличных стенных газетах отпала, их опыт был использован для организации стенгазет на предприятиях и в учреждениях.

Для распространения сообщений о текущих событиях и лозунгов использовались и средства электрорекламы. Вспоминаю электрическую «световую газету» в Москве на площади Свердлова — на здании, находящемся против Малого театра (теперь в этом здании помещаются один из наземных вестибюлей станции метро «Проспект Маркса» и дирекция Большого театра).

В агитпунктах, в клубах широко практиковалось громкое чтение печатных газет. А затем оно переросло в «устную газету», которая создавалась специально с учетом восприятия с голоса. Выступления «устной газеты» устраивались отделениями РОСТА и редакциями газет.

Инсценировка отдельных сообщений, введение зрелищного элемента превращали «устную газету» в «живую газету», в которой уже широко использовались методы эстрадного представления. В ближайшем родстве с «устной газетой» и с «живой газетой» состояли вновь возникшие эстрадные театры агитационно-сатирического направления. В развитии этих театров немалую роль сыграли создававшиеся в РОСТА Маяковским и его товарищами плакаты и «Окна сатиры», принципами которых были: политическая острота, быстрота {42} отклика, яркость и общедоступность выразительных средств.

Первым из таких театров был Театр революционной сатиры (Теревсат), организованный в 1919 году в Витебске при местном губернском отделении РОСТА. В следующем году организаторы витебского Теревсата перенесли свой опыт в Москву, а потом на базе Теревсата в результате его реорганизации был создан Московский театр Революции, продолжающий действовать и теперь как Академический театр имени Вл. Маяковского.

Широкую деятельность развернуло РОСТА в области изобразительной агитации. Из Москвы рассылались в редакции газет клише фотоснимков и карикатур. Выпускались и направлялись в сотни агитпунктов плакаты — рисованные, размножавшиеся посредством трафарета, и печатные, а также «Окна сатиры РОСТА». Это единственная сторона работы РОСТА, которая впоследствии была подробно освещена в печати — и Маяковским (см. его статьи «Только не воспоминания…», «Прошу слова…» и «Окна сатиры РОСТА», а также «Доклад о художественной пропаганде на Первом всероссийском съезде работников РОСТА 19 мая 1920 года»; XII, 149, 205, 210, 239), и авторами воспоминаний о нем, и исследователями.

Работа РОСТА в годы гражданской войны была блестящей страницей в истории советской журналистики. Недаром деятельность РОСТА вызывала завистливое восхищение даже у наших политических противников за рубежом. Один из них, журналист Фрэнсис Мак-Калах, в своей книге «В плену у красных» писал (цитирую по второму изданию книги Керженцева «Газета». М., 1923, стр. 131):

«Организация информационной службы — самое замечательное из всего, что создали в России большевики. В своем роде это безусловно поразительнейшее учреждение в мире. “РОСТА”… обратилась теперь в огромную, гениально построенную машину для большевизации России…

Идея, организация и управление РОСТА весьма хороши с технической точки зрения. Переход всех журналистов под правительственную опеку дает самым маленьким газетам отдаленных углов России возможность {43} печатать отличные статьи и обзоры, употреблять изысканные заголовки и выпускать ошеломляющие бюллетени».

Буржуазный журналист был вынужден сказать правду.

Сотрудники Российского телеграфного агентства, ставшего мощным органом коммунистического просвещения широчайших народных масс, трудились с подлинным энтузиазмом, на который не влияли постоянное недоедание и многочисленные житейские затруднения годов хозяйственной разрухи.

Работа в РОСТА оказалась ценной политической школой для всех сотрудников РОСТА. К участию в этой работе было в той или иной форме привлечено немало людей, занимавших видное место не только в области печати, но и в других отраслях культуры. В свою очередь, ряд работников РОСТА, тогда еще совсем молодых, в дальнейшем выдвинулся на различных поприщах.

Основную, хотя и немногочисленную группу сотрудников РОСТА — так сказать, идейный костяк учреждения — составляли те, которых впоследствии стали называть старыми большевиками (тогда большинство из них были людьми средних лет), — коммунисты с дореволюционным стажем. В РОСТА также работали опытные специалисты-журналисты, в первые годы революции примкнувшие к советской власти и активно участвовавшие в строительстве газетного дела на новых основах.

В большом коллективе сотрудников (несколько сот человек) численно преобладала молодежь — коммунисты, комсомольцы и беспартийные. Тут были и люди с некоторым жизненным, да и профессиональным опытом, и совсем зеленая молодежь: юноши и девушки 16 – 19 лет. Работали мы, младшее поколение, с большим увлечением, и старшие товарищи возлагали на некоторых из нас ответственные обязанности. Так, я поступил в РОСТА в марте 1919 года на должность рядового сотрудника Бюро вырезок, а в конце 1920 года, не достигнув двадцати лет, уже стал ответственным секретарем РОСТА и заведующим отделом.

{44} РОСТА было для меня — и не только для меня — первой школой литературной работы. Газета «АгитРОСТА» нуждалась в авторах, и я стал печататься в ней как автор статей и заметок на актуальные политические темы.

Помещалось РОСТА в большом четырехэтажном[[14]](#footnote-15) доме по Малой Лубянке, 16, выходящем также на Сретенский и Милютинский переулки[[15]](#footnote-16). Основные отделы (за исключением Иностранного, который находился при Народном комиссариате иностранных дел) занимали весь четвертый этаж дома. Это здание представляет собой обыкновенный жилой дом, внутри которого находится двор. В то время во всех квартирах четвертого этажа были пробиты ходы в смежные квартиры. И, направляясь по коридорам РОСТА, можно было обойти кругом все учреждение и прийти на то же место с противоположной стороны. Время было неспокойное, поэтому все подъезды, кроме одного, были постоянно заперты, и жильцы первых трех этажей попадали в свои квартиры через черные ходы со двора. Таким образом, хотя вход в здание был свободный, оно все же напоминало своего рода крепость. Сходство это усиливалось тем, что многие жильцы дома поступили на работу в РОСТА, а некоторые сотрудники РОСТА поселились в доме, и, значит, большинство населения дома жило общими интересами.

Центральное отопление, конечно, не действовало, как и во всей Москве Через коридоры тянулись трубы от железных печурок, так называемых «буржуек», обогревавших комнаты, точнее сказать, предназначенных для обогревания комнат, — часто дров не было, и мы работали в шубах, пальто или шинелях. И иной раз на голову человека, проходившего под трубой, падало несколько капель жидкой сажи.

Художественный отдел РОСТА, выпускавший плакаты и «Окна сатиры», занимал несколько комнат, окна которых выходили на Малую Лубянку и частью на Сретенский переулок.

{45} Открыв дверь в одну из этих комнат, посетитель обычно попадал в клубы табачного дыма. Сквозь дым вырисовывались фигуры трех дядей огромного роста, с папиросами в зубах; все трое рявкали здоровенным басом. Иной раз эти молодцы лежали на полу, рисуя плакаты или «Окна сатиры РОСТА», и приходилось шагать через плакаты и через них самих. Троица эта была «коллегией Художественного отдела»: Владимир Владимирович Маяковский, Михаил Михайлович Черемных и Иван Андреевич Малютин Собственно говоря, в штатных списках РОСТА числился один Черемных — в качестве заведующего Художественным отделом, а Маяковский и Малютин по каким-то соображениям гонорарного порядка считались внештатными «сдельными» сотрудниками, но работали все одинаково много и дружно.

Маяковский участвовал и в «Стенной газете РОСТА». В этой газете изредка печатались стихотворные тексты. Некоторые из них принадлежат Маяковскому. Но участие Маяковского в «Стенной газете РОСТА» отмечено в собраниях сочинений поэта не целиком.

Полного комплекта газеты, по-видимому, не сохранилось. По имеющимся же в различных книгохранилищах номерам мне удалось установить, что в ней были помещены также три стихотворных текста, которые в собраниях сочинений значатся только как тексты к «Окнам сатиры РОСТА».

В одном из них, напечатанном без заголовка, Маяковский откликается на события, происходившие в Германии в марте 1920 года (попытка реакции вырвать власть из рук буржуазно-демократических групп):

Эберт, Капп ли —
рабочему долготерпению
последние капли[[16]](#footnote-17).

Другой текст, озаглавленный «Что делать?», — это облеченные в стихотворную форму четкие, ударные лозунги, призывающие «Врангеля бить!»[[17]](#footnote-18).

{46} В «Вечерней стенной газете РОСТА» появилось и стихотворение на производственную тему «Нормализованная гайка» — за подписью «Худож. коллектив РОСТА»[[18]](#footnote-19). Впоследствии (в 1927 году), рассказывая в статье «Только не воспоминания…» о своей работе в РОСТА, Маяковский назвал это стихотворение в числе «хороших и популярных стихов» (XII, 153 – 154).

Маяковский все время внимательно следил за текущими политическими событиями, — благодаря этому «Овна РОСТА» и стали своего рода сатирическим претворением политической злободневности. И при всей своей занятости «окнами» он живо интересовался деятельностью РОСТА в целом, вникал в подробности этой деятельности, часто заходил в различные отделы агентства, беседовал с их сотрудниками. Очевидно, это помогало ему быть в курсе постоянно совершенствовавшихся методов агитации и пропаганды и самому участвовать в их развитии. О его заинтересованности методологией агитационно-пропагандистской работы говорят, в частности, его доклады на съезде работников РОСТА и о производственной пропаганде в искусстве (XII, 239 и 455). Конечно, изучение способов воздействия на сознание и чувство читателей, зрителей и слушателей определенно сказалось в его поэтическом творчестве.

Ответственный руководитель РОСТА (таково было официальное наименование должности) Платон Михайлович Керженцев, широко образованный литератор-коммунист, придавал большое значение выпуску «Окон сатиры» и плакатов. Очень ценил он Маяковского — как поэта и как сотрудника РОСТА. Они постоянно общались, и отношения между ними были отличными.

Маяковский любил шутить. В отличие от разящих острот, которыми он стрелял с эстрады, его шутки в повседневной обстановке были мягкими.

Собираясь использовать предстоящий отпуск для поездки в Петроград, я однажды зашел к Керженцеву, {47} который только что вернулся оттуда (было в порядке вещей: рядовой сотрудник большого учреждения запросто пришел к руководителю учреждения поговорить не по служебным делам). У Керженцева я застал Маяковского. Шла беседа о жизни Питера в советское время, о новых культурных начинаниях, и я спросил Керженцева: «Что особенно интересного в Петрограде?» Маяковский совершенно серьезным тоном ответил мне за Керженцева: «Исаакиевский собор посмотрите. Очень интересно».

(Вот еще одна шутка Маяковского. Мой знакомый, встречавшийся с поэтом до революции, рассказал, что однажды Маяковский, взглянув на его отлично выутюженные брюки, сказал ему: «Вашими штанами можно хлеб резать».)

Нередко я встречал Маяковского у заведующего административно-хозяйственным отделом И. Г. Когана. Порой Маяковский вступал с ним в жаркий спор — то ли из-за какого-нибудь расхода по выпуску «Окон РОСТА», который Коган не соглашался утвердить, то ли на принципиальной почве — из-за новых художественных форм, с которыми Ивану Григорьевичу, придерживавшемуся традиционных взглядов на искусство, трудно было свыкнуться. Бывало, оба погорячатся, покричат, а потом перейдут на шутки. Такие споры не мешали их хорошим отношениям и взаимному уважению.

Коллектив сотрудников РОСТА был очень дружным, сплоченным. Часто устраивались различные вечера в клубе, проходившие увлекательно и собиравшие полный зал.

Когда формировалась культурно-просветительная комиссия, председательствование в которой было поручено мне, я просил Маяковского войти в ее состав. Он ответил, что этого не нужно — на заседания он ходить не станет, а помогать будет и без того. И действительно, он выступал на нескольких вечерах.

Среди сохранившихся у меня материалов культурно-просветительной комиссии есть запись о вечере сотрудников РОСТА б ноября 1920 года в честь третьей годовщины Октябрьской революции. В конце вечера выступил Маяковский. Он прочитал «Необычайное приключение…», только что написанную «Поэму о дезертире» {48} («Сказка о дезертире, устроившемся недурненько…») и еще несколько своих произведений.

В заседании комиссии 11 февраля 1921 года было решено «устроить 14 февраля в Доме печати чтение В. В. Маяковским его пьесы “Мистерия-буфф” для сотрудников РОСТА и Главполитпросвета[[19]](#footnote-20) и дискуссию по поводу пьесы». Это решение не было осуществлено: ровно через месяц в протоколе первого заседания культурно-просветительной комиссии коллектива сотрудников Главполитпросвета появилась такая запись:

«Слушали: о чтении Маяковским “Мистерии-буфф” в Доме печати, намеченном культурно-просветительной комиссией РОСТА.

Постановили: Устроить чтение».

Далее в протоколах этой комиссии (они сохранились у меня все, — я был и ее председателем) записано решение заседания от 30 мая «устроить чтение тов. Маяковским его поэмы “150 000 000”», а в постановлении от 31 октября о программе празднования годовщины Октябрьской революции, назначенного на 6 ноября в клубе, есть такой пункт: «Вл. Маяковский. — Стихотворения». В программе открытого заседания ячейки РКП, посвященного неделе Профинтерна, в том же объединенном клубе Главполитпросвета, ПУРа и Промвоенсовета 8 декабря указано: «После доклада: Владимир Маяковский прочтет свои стихотворения»[[20]](#footnote-21).

К сожалению, я не помню, состоялись ли эти выступления Маяковского, и материалов об этом у меня нет.

В начале 1921 года Керженцев оставил руководство РОСТА, перейдя на дипломатическую работу. Его место занял Николай Иванович Смирнов, редактор газеты «Гудок». Это был деятель совсем иного склада. Правда, он тоже стремился искать новых путей в работе и отличался большой энергией. Но ему недоставало того культурного кругозора, который был у Керженцева, {49} и его начинания страдали непродуманностью, а его решительность оборачивалась упрямством.

Приказом по РОСТА № 52 от 26 января 1921 года он объявил о своем вступлении в должность ответственного руководителя РОСТА. Параграф четвертый того же приказа гласил: «Художественному отделу РОСТА предлагается в трехдневный срок с сего числа закончить производство агитационных плакатов и об исполнении сообщить мне». Однако руководящие органы не допустили прекращения ценнейшей работы Маяковского и его товарищей, и выпуск плакатов и «Окон сатиры» продолжался, но уже в плакатной мастерской при Агитационном отделе Главполитпросвета.

В РОСТА создалась такая обстановка, что многие сотрудники были вынуждены уйти. Ушел и я — в Главполитпросвет, где возобновились мои встречи с Маяковским.

Хотя Маяковский продолжал в Главполитпросвете создавать свои «Окна сатиры» и соприкасался с этим учреждением и по другим делам, он не мог чувствовать себя в Главполитпросвете так же хорошо, как в РОСТА. Его работа в плакатной мастерской проходила в стороне от жизни главка в целом, он мало общался с сотрудниками, не имевшими прямого отношения к его деятельности. Это объяснялось тем, что Главполитпросвет был учреждением совсем иного типа, нежели РОСТА в 1919 – 1920 годах. В составе сотрудников Главполитпросвета наряду со старыми большевиками — энергичными и стойкими общественными деятелями — были и молодые коммунисты, демобилизованные из армии и не научившиеся еще разбираться в отличиях гражданской службы от военной. Давали себя знать администрирование, бюрократизм, комчванство, против которых так решительно боролся В. И. Ленин, отсталые взгляды на явления культуры и искусства.

На Маяковского косились. С его работой над «Окнами сатиры Главполитпросвета» еще мирились, поэзии же его чурались. Такие настроения повлияли и на мою судьбу: моему дальнейшему пребыванию в Главполитпросвете помешала моя «маяковщина».

Однако в Главполитпросвете работала и молодежь, восприимчивая к новому, революционному в искусстве. Мне удалось получить для сотрудников Главполитпросвета {50} восемь постоянных пропусков в Театр РСФСР Первый на спектакли «Мистерии-буфф», и, расспрашивая посещавших эти спектакли, я с удовлетворением узнавал о том, что пьеса Маяковского производила на многих большое, радостное впечатление.

Как уже сказано, в 1919 – 1920 годах РОСТА систематически снабжало периферийные газеты литературным материалом через посредство газеты «АгитРОСТА» (в ней Маяковский опубликовал в августе 1921 года, уже после своего перехода в Главполитпросвет, статью «Умер Александр Блок» и стихотворение «Неразбериха»). В 1922 году эту же функцию выполнял бюллетень «Помощь газете», а в конце того же года работа была перестроена. Для ведения ее при Агитационно-пропагандистском отделе ЦК РКП (б) образовали Прессбюро С начала 1923 года оно выпускало печатавшиеся на ротаторе бюллетени — в среднем листов (страниц) по 15 – 25 каждый — и рассылало их редакциям газет и журналов. Бюллетени имели заголовок «Прессбюро Агитпропа ЦК РКП».

Наряду со статьями на политические темы (среди авторов были выдающиеся деятели Советского государства и братских коммунистических партий) Прессбюро публиковало довольно обширный литературно-художественный материал. Немало печатались в бюллетенях Н. Н. Асеев и так называемые «пролетарские поэты». Из произведений видных прозаиков были помещены отрывки из книг Ильи Эренбурга и Вс. Иванова.

Маяковский был постоянным, активным сотрудником бюллетеней: он выступал в них и со стихотворениями и со статьями. Участие в работе Прессбюро давало ему возможность обращаться к широчайшему кругу читателей за пределами Москвы: периферийная печать охотно помещала на своих страницах материалы бюллетеней.

В течение некоторого времени сотрудничал в бюллетенях и я. Однажды, придя в Прессбюро, помещавшееся на Воздвиженке, 9 (в начале нынешнего проспекта Калинина), я увидел разложенные на столах листы бюллетеней, в том числе листы с неизвестным мне стихотворением Маяковского. Взяв листы бюллетеней с {51} моими заметками, я попросил для себя и имевшиеся в наличии отдельные листы с произведениями Маяковского.

Впоследствии я убедился в том, что эти произведения — стихотворения «17 апреля» и «На земле мир, во человецех благоволение» и статья «С неба на землю» — не печатались в Москве, и я опубликовал их в «Литературной газете» с моей вступительной заметкой[[21]](#footnote-22).

После того ряд произведений Маяковского, появившихся в бюллетенях Прессбюро и перепечатанных периферийными газетами, был найден другими лицами в результате просмотра периферийной прессы. Но самые бюллетени долго оставались неразысканными. В поисках их я обращался в различные организации и хранилища, но там их не оказалось И вот в 1952 – 1955 годах мне удалось найти обширные, хотя и не полные комплекты бюллетеней за 1923 – 1924 годы.

В сущности, обнаружил я их случайно. Знакомясь в Центральном государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства с фондом РОСТА (№ 391), неожиданно для себя я натолкнулся на несколько «дел» с бюллетенями Прессбюро. Постепенно, по мере разбора фонда работниками архива, количество этих дел росло.

Из 31 произведения, помещенного в бюллетенях, одно оставалось неизвестным и читателям и исследователям творчества Маяковского. Это статья «Собирайте историю». Я опубликовал ее в номере «Литературной газеты», посвященном шестидесятилетию со дня рождения поэта. Но газета поместила ее с небольшими сокращениями, и три года спустя я привел ее полностью в одной из моих статей[[22]](#footnote-23).

Тема статьи «Собирайте историю», казалось бы, необычна для Маяковского, — ведь он всецело был захвачен животрепещущей современностью, звал советских {52} людей в будущее и редко затрагивал вопросы исторического характера, особенно в годы, когда написана статья. Но Маяковского волнует история, входящая в современность как ее неотъемлемая часть. И он отстаивает здесь столь характерную для него мысль: в художественном творчестве ценно прежде всего то, что говорит о подлинной, живой и кипучей жизни и борьбе.

Среди произведений Маяковского, разысканных в периферийной печати 1923 года, этой статьи не было. Очевидно, редакции газет не поняли значения призыва Маяковского — беречь газеты, плакаты, частушки и другие документы революции. А если бы к его голосу прислушались, удалось бы сохранить ценные материалы, которые потом исчезли.

Напоминание о необходимости «собирать историю» было более чем своевременным. Теперь — через полстолетия — это особенно ощутимо. Справедливость сетований Маяковского на пропажу многих материалов о первых годах советского общества может подтвердить каждый изучающий тот период.

И вот какая «ирония судьбы»: те самые бюллетени, на листах которых напечатан этот призыв беречь ценные для истории материалы, уцелели, по-видимому, только в одном экземпляре, и его-то удалось обнаружить лишь после долгих поисков!

В некоторых произведениях Маяковского упоминается Мясницкая улица. Можно даже сказать, что эта улица как бы является действующим лицом «Стихотворения о Мясницкой, о бабе и всероссийском масштабе» (1921) и поэмы «Про это» (1923).

И в моей памяти Мясницкая начала двадцатых годов неотделима от образа Маяковского. Живя на Мясницкой, рядом с Главным почтамтом, я часто встречал на этой улице Маяковского.

Адрес его был: Лубянский проезд, дом 3, кв. 12 (этот проезд впоследствии переименовали в проезд Серова). Дом — за углом от начала Мясницкой; часть корпуса, в котором жил поэт (корпус находится во дворе), теперь превращена в Государственный музей В. В. Маяковского, и вход в музей — с бывшей Мясницкой.

Все оказывалось по соседству. Из дому Маяковский {53} обычно шел по Мясницкой либо в РОСТА (а потом — в Главполитпросвет), либо на Главный почтамт, где работала его сестра Ольга Владимировна, либо к своим друзьям Лиле Юрьевне и Осипу Максимовичу Брикам, которые жили у Мясницких ворот, в Водопьяном переулке (теперь Тургеневский проезд), либо во Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские, со многими преподавателями и учащимися которых он был связан дружбой; к тому же в доме Вхутемаса (Мясницкая, 21) жили и несколько близких ему художников и поэтов — А. М. Родченко, Н. Н. Асеев и другие.

Сосредоточенный, размахивая палкой, он мерил улицу большими шагами. Летом он ходил в пиджаке и кепке, зимой — в короткой куртке и плоской шапке[[23]](#footnote-24).

«Реалии», подобные упоминаниям о Мясницкой, в произведениях Маяковского всегда очень конкретны. При всей его великолепной фантазии, в основе всякого рода упоминаний о местах, людях, учреждениях, событиях неизменно лежат определенные факты. Даже в основе такого, казалось бы, произвольного сопоставления двух учреждений в стихотворении «Прозаседавшиеся»:

Товарищ Иван Ваныч ушли заседать —
объединение Тео и Гукона.
 *(IV, 7)*

Что может быть общего между ТЕО — Театральным отделом Главполитпросвета — и Гуконом — Главным управлением коннозаводства при Наркомземе? Вопрос об их объединении, конечно, в действительности не ставился, но в чем-то их деятельность соприкасалась. Интерес к искусству не был чужд сотрудникам Гукона; об этом свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что Валерий Брюсов в порядке совместительства читал лекции в этом учреждении.

{54} И вот несколько фактов из жизни ТЕО. Начальник Главного управления Всевобуча (всеобщего военного обучения) Н. И. Подвойский и заведующий ТЕО Наркомпроса В. Э. Мейерхольд выдвинули вопрос о сближении физической культуры и театра и начали работу в этом направлении. Происходит реорганизация Наркомпроса, большая часть ТЕО переходит в ТЕО Главполитпросвета. Заведующим этим ТЕО назначается по совместительству член коллегии Наркомзема (в состав которого входил Гукон) М. И. Козырев, заместителем его — Мейерхольд. Вскоре Мейерхольд уходит с этого поста, оставляя за собой заведование подотделом театрализации физической культуры (в дальнейшем вместо подотдела создается секция театрализации физической культуры опять-таки во главе с Мейерхольдом при Главном управлении Всевобуча) Весной 1921 года возникает проект грандиозного театрального массового действа под руководством Мейерхольда при участии всех родов войск, в том числе и конницы; заметка об этом в № 91 – 92 журнала «Вестник театра» озаглавлена «Театрализация военных маневров». (Массовое действо организовать не удалось.) Затем в течение недолгого времени заместителем заведующего ТЕО Главполитпросвета был режиссер Сергей Кель. После этого С. Н. Кель, как это явствует из его письма А. В. Луначарскому от 10 ноября 1921 года[[24]](#footnote-25), по рекомендации М. И. Козырева попал в Гукон, где был начальником отдела коннозаводства, хотя никогда лошадьми не занимался.

Такого рода факты, конечно, были известны Владимиру Владимировичу. И они имеют — пусть косвенное — отношение к строкам в «Прозаседавшихся». Возможно, внимательному читателю газет и журналов 1921 – 1922 годов или исследователю архивных фондов когда-нибудь удастся найти материал, касающийся факта, который дал Маяковскому непосредственный повод для этих строк.

Так, отталкиваясь от фактов, порой незначительных, Маяковский создавал поэтические обобщения, и сегодня сохраняющие свою жизненную силу.

{55} Заглянем в более поздние годы.

Художница Евгения Александровна Ланг, дружившая с Маяковским в дни их молодости, говорила мне в 1962 году, что она часто рассказывала ему о своей знакомой — типичной мещанке Розалии Павловне, жене доктора Давида Васильевича Кагана; имя Розалии Павловны в семье Ланг стало нарицательным для обозначения агрессивных обывательниц. Этот рассказ, по-видимому, запомнился Маяковскому. И лет через десять именно такая особа — «мать-парикмахерша Ренесанс», выведенная в комедии «Клоп», получила имя Розалия Павловна, а муж ее — имя Давид (Осипович).

В стихотворении «Стабилизация быта» (январь 1927 года; VIII, 7) есть строки:

читает работница:
 «Готовые блузки.
Последний крик Петровки».

А вот реплика Разносчицы чулок в одном из ранних рукописных текстов «Клопа» (XI, 358):

«Последний крик Петровки! Последний вопль Кузнецкого моста. Чулки фильдеперсовые». (В окончательном тексте роли Разносчицы чулок, а следовательно, и ее реплики нет.)

Этот «Последний крик Петровки» восходит к очерку О. М. Брика, где, между прочим, есть такая фраза: «В одном из бельевых магазинов на Петровке была выставлена рубашка английского фасона из русского полотна и с горделивой надписью: “последний крик Петровки”»[[25]](#footnote-26). О том, что Маяковский читал эту статью, известно из его письма к Л. Ю. Брик от 20 февраля 1926 года[[26]](#footnote-27).

Я привожу здесь факты, не указанные в литературе о Маяковском. Он сам говорил о том же «Клопе»: «Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по “Комсомольской правде”» {56} (XII, 185). О преломлении жизненных фактов в драме «Баня» я писал и в статьях[[27]](#footnote-28) и в комментариях к собраниям сочинений.

## 2

Первой советской пьесой была, как известно, «Мистерия-буфф» — «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским». Это подлинно народное и новаторское произведение отразило — в содержании и в форме — величие Октябрьского переворота в жизни человечества. «Мистерия-буфф» несет в себе непримиримый антагонизм мира трудящихся и мира угнетателей и одушевлена непреклонной волей народных масс к созиданию светлого мира свободного и радостного творческого труда.

Прошло два года после первой постановки этой пьесы (в Петрограде, 7 ноября 1918 года)[[28]](#footnote-29) — и осенью 1920 года Маяковский взялся за создание второй редакции «Мистерии-буфф», в которой грандиозность масштабов темы и масштабов сценического действия объединялась с необычайной политической остротой. Эта актуальность пришла, несомненно, в результате работы поэта над «Окнами РОСТА». Новая редакция пьесы была главным его театральным начинанием в сезоне 1920 – 1921 гг.

Когда я узнал, что Маяковский написал вторую редакцию «Мистерии», я предложил перепечатать рукопись на машинке в аппарате секретариата РОСТА, находившемся в моем ведении. Маяковский согласился. Текст в январе 1921 года был перепечатан на папиросной бумаге в нескольких экземплярах. Я выправил {57} их и отдал Маяковскому, за исключением одного, который оставил себе.

Много лет спустя, готовя к печати третий том полного собрания сочинений Маяковского в двенадцати томах (том вышел в 1939 году), я извлек из своих бумаг этот экземпляр — и обнаружил в нем несколько интересных разночтений с опубликованным текстом. Так, в тексте экземпляра оказался примечательный отклик на дискуссию о профсоюзах 1920 – 1921 гг., в самый разгар которой Маяковский работал над второй редакцией «Мистерии-буфф». В начале пятого действия есть сценка спора между «нечистыми» — пролетариями, участники которой оперируют терминами этой дискуссии. В связи с термином «буфер» Маяковский устами одного из своих персонажей — Машиниста — высмеивает Бухарина, организовавшего антипартийную «буферную фракцию», и возвращает слово «буфер» от его переносного к прямому — техническому — смыслу:

Что толку в профдискуссии, милый Пров?
Бухарин-то с буферами,
а паровоз-то и без колес, а не то, что без буферов.

Пролога в машинописном тексте нет, — это говорит о том, что пролог был создан незадолго до премьеры, когда уже определился характер оформления спектакля и нужно было объяснить зрителям, «почему весь театр разворочен». Пятый акт целиком написан для второй редакции. Вначале он не имел названия. Легко обнаружить, что в страницу с перечнем мест действия оно впечатано после окончания работы машинистки. Дело было так. Увидев, что место пятого действия осталось без названия, я обратил на это внимание Маяковского. Он подумал и сказал, что название будет «Страна обломков». И машинистка внесла эти слова в каждый экземпляр отдельно.

С большим нетерпением ожидали мы, революционно настроенная молодежь, постановки «Мистерии-буфф»: ведь за три с лишним года после Октября в Москве не было поставлено ни одной крупной пьесы на темы революционной современности. Наконец в воскресенье 1 мая 1921 года, днем, в Театре РСФСР Первом состоялась премьера «Мистерии-буфф» в постановке Всеволода Мейерхольда и Валерия Бебутова.

{58} Этот театр, впоследствии в результате ряда реорганизаций ставший Государственным театром имени Вс. Мейерхольда, открылся за полгода до премьеры «Мистерии» пьесой Э. Верхарна «Зори». Художественным руководителем театра был Всеволод Эмильевич Мейерхольд. С самого основания Театра РСФСР Первого Маяковский принимал активнейшее участие в его деятельности, именуясь «поэтом театра».

Драматургия Маяковского неразрывно связана с именем Вс. Мейерхольда. Начиная с 1918 года, когда Мейерхольд вместе с самим поэтом поставил в Петрограде первую редакцию «Мистерии-буфф», Маяковский все свои пьесы, предназначенные для драматического театра, отдавал «самому действенному, самому публицистическому Мейерхольду» (XII, 199). Вообще Маяковский не очень-то считался с общепризнанными именами в искусстве, но Мейерхольд был для него крупнейшим авторитетом в области театра. Впоследствии, во время работы над постановками «Клопа» и «Бани» и при других случаях, мне не раз доводилось наблюдать, с каким вниманием Маяковский воспринимал слова Мейерхольда, как охотно вносил в пьесы дополнения и поправки, следуя его советам. Мейерхольд был ближайшим союзником поэта в искусстве и в то же время его личным другом, человеком, которого он глубоко уважал и искренне любил. Мейерхольд принадлежал к числу немногих, с кем Маяковский был на «ты».

На праздновании пятилетнего юбилея Театра имени Вс. Мейерхольда (25 апреля 1926 года) Маяковский выступил с горячим приветствием театру (XII, 298), а на диспуте о мейерхольдовской постановке «Ревизора» (3 января 1927 года) поэт решительно отверг несправедливые нападки на спектакль и закончил свою речь словами:

«Товарищ Мейерхольд прошел длительный путь революционного и лефовского театра. Если бы Мейерхольд не ставил “Зорь”, если бы Мейерхольд не ставил “Мистерии-буфф”, не ставил “Рычи, Китай!”, — не было бы режиссера на территории нашей, который взялся бы за современный, за революционный спектакль. И при первых колебаниях, при первой неудаче, проистекающей, может быть, из огромности задачи, собакам пошлости мы Мейерхольда не отдадим!» (XII, 311).

{59} Принципиальность Маяковского наглядно сказалась в его отношении к театру Мейерхольда, Он мог спорить с Мейерхольдом по отдельным вопросам, мог критиковать те или иные его постановки, но он горячо поддерживал направление театра в целом, как театра революционного, публицистического. Так, на диспуте о «Зорях» (22 ноября 1920 года) он отмечал и недостатки спектакля, но тем не менее назвал его «первой революционной тенденцией в театре» и утверждал, что мейерхольдовский театр вступил «на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может» (XII, 246)…

Маяковский пригласил меня на премьеру «Мистерии-буфф». Начало представления, как это часто бывает на премьерах, задерживалось. Публика еще заполняла полукруглое фойе и коридоры, но мне удалось проникнуть в пустой зрительный зал.

Занавес и кулисы в этой постановке отсутствовали, — вся сцена была раскрыта. Шли последние приготовления к спектаклю. На сцене Вс. Мейерхольд в красной феске отдавал распоряжения по режиссерской и монтировочной части. Слышались его возгласы: «Маяковский, пойди туда-то», «Володя, сделай то-то». К моему изумлению, Маяковский, которого я привык видеть на людях весьма независимым, а иногда подчеркнуто и даже вызывающе независимым, — тут покорно и старательно исполнял черновую работу на сцене, словно он был помощником режиссера. Не выделяясь из среды работников театра, он вместе с ними трудился над подготовкой спектакля.

Конечно, Маяковскому хотелось, чтобы спектакль удался как можно лучше. Но дело заключалось далеко не только в этом, а и в отношении Маяковского к Мейерхольду.

Приготовления закончились, и в зал впустили публику. Зрители первого ряда были немало удивлены тем, что у самых их ног возвышалась большая полусфера, уподоблявшаяся земному шару: сцена сливалась с залом безо всяких преград.

Отзвучала речь представителя первомайской комиссии, который обратился к зрителям со словами о международном празднике трудящихся. Погас и снова загорелся свет. На авансцену вышел актер в синем рабочем {60} костюме, игравший роль Батрака. Он произнес первые слова пролога:

Через минуту
мы вам покажем. —

погрозил публике кулаком и, сделав небольшую паузу, как бы с облегчением (не так, мол, страшно) закончил фразу,

… «Мистерию-буфф».

Эта шутка сразу ввела зрителей в атмосферу спектакля, многие сцены которого разыгрывались в грубовато-простой манере народного уличного представления, столь близкой духу пьесы. Профессиональный драматический театр пользовался здесь приемами таких исконных народных зрелищ, как балаган и цирк. Был даже целиком введен цирковой номер: в третьем действии («Ад») сверху по канату спускался специально приглашенный для этого спектакля популярнейший артист цирка Виталий Лазаренко (Маяковский дружил с ним) и в качестве одного из «чертей» проделывал различные акробатические трюки. Приемы цирка, балагана и пантомимы были рассыпаны в игре и других действующих лиц, в частности «чертей». А в сценической трактовке Соглашателя обнаруживались черты циркового «рыжего».

В спектакле были заострены все конфликты, характеристики всех персонажей. Театр стремился создать коллективное действо огромных масштабов, преодолевающее границу между сценой и зрительным залом.

Шесть действий второй редакции «Мистерии-буфф» равномерно разместились в трех частях спектакля: по два действия в каждой части. В первой части преобладали элементы политической сатиры, во второй — антирелигиозной сатиры, в третьей — героики.

Нервом спектакля, был боевой, революционный запал пьесы Маяковского. Устами «семи пар нечистых» говорил трудовой народ, взявший свою судьбу в собственные руки и сбрасывающий угнетателей, чтобы построить «коммуну» — родину свободных и счастливых людей-творцов.

«Нечистые» предстали перед зрителями как сплоченная группа спокойных, уверенных в себе, здоровых, {61} простых, веселых и сноровистых тружеников. Но они оказались слишком похожими друг на друга из-за почти одинаковых костюмов, отсутствия грима и общности сценических группировок. Постановщики стремились подчеркнуть пролетарский коллективизм, а в некоторых сценах получилась обезличенная массовость; это была ошибка многих спектаклей в ранний период советского театра.

Поставленные под сатирический обстрел эксплуататоры — «чистые» с их прихлебателями (Соглашатель, Интеллигент, Дама с картонками), «святые» и отчасти «черти» своим сценическим поведением и внешностью напоминали персонажей «Окон сатиры РОСТА» и действующих лиц балаганных зрелищ — «жертв» народной издевки.

Весь спектакль был построен на движении. Сценическую площадку художники А. М. Лавинский и В. Л. Храковский оборудовали так, что режиссура смогла развернуть действие не только по горизонтали, но и по вертикали, перебрасывая его с одного участка сцены на другой.

Ничего похожего на привычные тогда в театрах декорации здесь не было. Очень далеко отошел этот спектакль и от отвлеченных декораций «Зорь».

Почти всю глубину сцены занимала большая постройка, легкая по материалам (в основном дерево и фанера), но громоздкая по размерам и по форме. В общих чертах, отдаленно, она напоминала корабль. Вернее, в ее основу были положены некоторые элементы судна. Театр исходил из представления о «ковчеге», занимающем такое важное место в пьесе, но не стремился изобразить корабль. Постройка вздымалась ввысь; она позволяла развернуть действие на трех уровнях. Средняя часть (по вертикали) служила «палубой» — там разыгрывались сцены в «ковчеге», а потом в «раю» и в «стране обломков». Выше находился используемый для некоторых эпизодов балкончик — как бы капитанский мостик. С «палубы» две лестнички слева вели на нижнюю площадку, которая непосредственно смыкалась с полом зрительного зала. Тут помещалась, как уже сказано, большая полусфера, точнее — сегмент шара, приближавшийся к полусфере, с вырезанным сферическим треугольником. На этом «земном шаре» первого {62} действия были нанесены линии долгот и широт, а также прикреплены ступеньки, по которым всходили персонажи пьесы, появлявшиеся на полюсе. В сцене «ада» сегмент шара, передвигаясь вокруг своей оси, поворачивался к зрителям вырезанной частью, внизу открывался люк, из которого вылезали «черти». Слева поднимался почти во всю высоту сцены «семафор»; справа сверху были подвешены плоскости — прямые и изогнутые (очевидно, пережитки супрематистских декораций «Зорь»), а ниже их — маленькая площадка, с которой говорил Человек будущего. Почти через всю сцену по диагонали, начинаясь у подножья «семафора» и кончаясь под балкончиком, были протянуты три троса.

Сценическое оформление (порою чрезмерно условное) конструктивно представлялось единым целым, но ему недоставало художественного единства.

Сооружение прямо выпирало из обычного пространства сцены. Грандиозность постройки должна была отвечать размаху пьесы. Сценическая коробка оказалась даже недостаточно вместительной для действия. В последнем акте оно переплескивалось в зрительный зал: «нечистые» поднимались по лестнице к крайней левой ложе бельэтажа, и оттуда Фонарщик рассказывал о городе будущего, который зрителям не показывался, хотя и был описан в авторской ремарке. В том же акте в нескольких ложах партера были размещены действующие в пьесе «вещи»: они были сделаны из фанеры и раскрашены, а за ними скрывались актеры и актрисы, произносившие реплики «вещей»; подчас это была хоровая декламация с музыкой.

Поскольку занавес и кулисы в спектакле не существовали, в антрактах рабочие сцены перестанавливали части постройки на глазах у зрителей. Впрочем, эти перестановки были незначительны — менялись лишь детали.

В костюмировке не было единого принципа. «Нечистые» носили простые синие рабочие блузы, костюмы же «чистых», «чертей» и «святых» были условными, отчасти в манере живописи Пикассо кубистического периода. Для костюмов «чистых» художник В. П. Киселев деформировал бытовую одежду, вносил в нее элементы эксцентрики, к материи присоединял куски {63} газетной бумаги, куски картона с надписями Хвостатые «черти» были в подобиях кирас, котелках и манишках.

Музыка, сопровождавшая спектакль, не писалась для него специально, а была подобрана. В некоторых сценах пародировались общеизвестные мелодии. Так, например, слова негуса (при его первом появлении).

Хоть чуть чернее снегу‑с,
но тем не менее
я абиссинский негус.
Мое почтенье —

были положены на мотив матчиша (салонный танец). Хор «чертей» пел:

Мы черти, мы черти, мы черти, мы черти!
На вертеле грешников вертим —

на мотив застольной песни из «Травиаты». А «перевороты» в ковчеге сопровождались соответствующими событиям гимнами: возникновение «монархии» — «Боже, царя храни», установление «демократической республики» — «Марсельезой», свержение власти буржуазии — «Интернационалом». Комично изображалось «ангельское пение»: дребезжащие голоса долго держали аккорд.

В целом музыка была разнородной, нередко невысокого качества; она оказалась в разладе с пьесой. Слабость музыкальной стороны спектакля вызывала недоумение, потому что музыкальной частью театра заведовал опытный музыкант профессор А. И. Орлов, а оба постановщика — В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов — были режиссерами, великолепно владевшими музыкальной формой. Видимо, и этот и другие недостатки спектакля в большой степени объяснялись тем, что он готовился в исключительно трудных условиях. Противники Маяковского не раз пытались добиться запрещения пьесы, материалов для декораций и костюмов катастрофически не хватало, театр не отапливался, и репетиции то отменялись, то шли при страшном холоде, из-за которого и многие актеры и сам Мейерхольд болели. В сущности, работа над спектаклем не была полностью завершена к премьере.

{64} Недостаток времени для отделки деталей необычайно сложной постановки сказался и в том, что в действии слабо чувствовалось нарастание сценического напряжения, и в том, что финальные сцены получились довольно бледными, риторичными. На актерском исполнении отразились незаконченность работы над постановкой и разношерстный состав труппы, в которую вошли актеры трех различных театров. Далеко не все исполнители смогли овладеть стилем пьесы и постановки, почувствовать и передать ритм стиха Маяковского, поэтому иной раз стих звучал как проза. Коллективной читке порой недоставало необходимой четкости, но в некоторых местах стихи мощно гремели. Связанность движений у некоторых актеров мешала в полной мере развернуть динамику, положенную в основу сценического действия. Не все узловые места спектакля были акцентированы актерской игрой. Все же было заметно, что для большой группы актеров текст и образы Маяковского и обусловленная ими манера постановки стали близкими. Свободная, непосредственная игра этих актеров поднимала тонус спектакля.

Огромная сила драматической поэзии Маяковского и режиссерского мастерства Мейерхольда превозмогла противоречия и внешние и внутренние. Спектакль увлекал, захлестывал волной радости. Недостатки исполнения отступали на задний план, — артисты, вдохновленные пламенными словами пьесы и охваченные возбуждением первомайского праздника, играли с большим подъемом. И с таким же подъемом воспринимали спектакль зрители премьеры, среди которых преобладали рабочие.

Уже по окончании первого акта раздались бурные аплодисменты. По мере развертывания действия успех спектакля все возрастал. Исполнение «Интернационала» с новым текстом Маяковского, завершающее пьесу, было покрыто восторженной овацией публики. Зрители бросились на сцену, воспользовавшись тем, что она была непосредственно соединена с залом, и буквально вытащили из-за кулис автора, режиссеров, актеров и даже театральных рабочих. Под гром аплодисментов Маяковского и Мейерхольда подхватили на руки и стали качать. За полстолетия с лишним, прошедшие с того {65} времени, трудно припомнить другой спектакль, который охватил бы аудиторию таким энтузиазмом.

«Мистерия-буфф» производила огромное впечатление на зрителей не только премьеры: я был на нескольких представлениях, и каждый раз ощущал сильное воздействие спектакля на публику. Это воздействие вырастало прежде всего из того, что тогда было еще совсем непривычным: переживания и слова, поэтически преображенные и перенесенные из жизни революционной страны на сцену. И разумеется, в увлечении зрителей спектаклем сыграли огромную роль блистательное мастерство, с каким написана пьеса, и отвечающая ей новаторская постановка Многие весело и непринужденно смеялись, радуясь остроумным, удивительно метким и часто неожиданным шуткам.

Бывая на спектаклях «Мистерии», я не раз поражался новому куску текста, новой остроте, не известным ни по пьесе, ни по предыдущему представлению, — то были вставки на актуальные темы, которыми Маяковский время от времени обновлял спектакль. К сожалению, они не вошли в издания пьесы, и их текстов не удалось найти. Но в записной книжке Маяковского, относящейся к середине 1921 года, есть записи, очевидно представляющие собой наброски для вставок в третье действие («Ад»), в сцену «нечистых» и «чертей» (см. II, 476 – 477) В одной из записей «нечистый», вероятно Батрак, рассказывает чертям о тех «мучениях», которые испытывают советские люди из-за бюрократизма и беспорядков в организации снабжения. Текст другой записи, по-видимому, предназначенный для замены последней реплики Вельзевула (II, 315), — слова одного из «чертей»:

Его Величество Вельзевул
просит, чтоб его в Главтоп позвали, —

и ответ Батрака:

Брось надежды, сами обревизовали.

Эти строки были откликом на одно из событий дня. В мае 1921 года в Верховном трибунале ВЦИК разбиралось дело о крупных спекуляциях в Главтопе (Главное управление топливной промышленности при Высшем {66} совете народного хозяйства), кстати сказать помещавшемся в доме, где жил Маяковский.

Вставками такого рода поэт делал содержание «Мистерии-буфф» сегодняшним, «сиюминутным», еще более приближал его к насущным интересам современников.

Как один из примеров отношения к постановке «Мистерии-буфф» части тогдашней молодежи привожу несколько фраз из моей неопубликованной, но сохранившейся у меня заметки:

«“Мистерия-буфф” — это единственная *действительно* революционная и коммунистическая пьеса как по содержанию, так и по форме. <…> Здесь дана вся наша революция. <…> Острый, крепкий и образный язык, присущий Маяковскому, придает особую живость пьесе. А этот великолепный, яркий и звонкий юмор, так и брызжущий из каждой строчки! Ведь это и есть тот смех революции, которого мы ждем с таким нетерпением.

… Постановка дана вполне созвучная характеру пьесы. Смелой, яркой, радостной, народной, уличной, иногда пересыпанной чисто цирковыми трюками — только такой “Мистерия-буфф” и может появиться на сцене».

В конце заметки выдвигалось требование, наивно-категорическая восторженность которого объясняется тем, что мне тогда было двадцать лет:

«“Мистерию-буфф” обязательно надо немедленно напечатать в сотнях тысяч экземпляров и поставить на всех сценах республики».

Но именно обращение поэта-драматурга и театра к революционной современности, их смелое вторжение в жизнь, встреченное горячим одобрением советских людей, сидевших в зале, вызывало злобу у другой части публики. Среди посетителей театров в то время еще не перевелись люди, враждебно относившиеся к революции. Они подчас громко возмущались сатирой Маяковского на буржуазию и на различных выразителей ее идеологии, в том числе и на ее «социалистических» прихвостней. Роль Соглашателя очень талантливо, с разящей остротой, в «маяковской» плакатной манере, с рядом характерных оттенков играл Игорь Ильинский — тогда еще начинающий актер, двадцатилетний юноша. Трусливые реплики Соглашателя, его нытье и {67} визг, его всклокоченная рыжая шевелюра и борода, его смешная крылатка и неуклюжий зонт — все это оказывалось очень характерным, попадало в точку и поэтому раздражало врагов советского строя и примыкавших к ним обывателей. Борьба между двумя силами — пролетарской демократией и реакцией — развертывалась не только на сцене, но и в зрительном зале…

Единство пьесы и постановки породило яркий народный спектакль, простой в своих выразительных формах, дерзкий, воинствующий и истинно молодой. В крайне неблагоприятных условиях была создана грандиозная постановка, масштабность которой была слита с политической злободневностью. Революционное искусство одержало большую победу.

Борьба вокруг «Мистерии-буфф» в Москве в 1921 году шла и в зале театра, и в печати, и на диспутах, и в ряде учреждений, перерастая в борьбу за новое искусство вообще. Смелая, подчас неожиданная постановка острых проблем современности и необычность художественной формы «Мистерии-буфф» и других произведений Маяковского восстанавливали против него не только откровенных сторонников старого уклада жизни, но даже кое-кого из числа тех, на чью поддержку Маяковский мог бы рассчитывать.

Было естественно, что лица, не соглашавшиеся с Маяковским, спорили с ним на диспутах и в печати. Но противники поэта не ограничивались этим. Многим из них приверженность к старым, привычным художественным формам мешала понять и принять революционное искусство, которое создавал Маяковский.

Началась эта кампания осенью 1918 года — сразу после появления «Мистерии-буфф» в первой редакции. В 1921 году открытые и закулисные противники Маяковского прилагали всяческие усилия, чтобы помешать постановке и изданию пьесы. И Маяковский имел все основания обратиться к ним в своем заключительном слове на диспуте «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”?» (30 января 1921 года) со словами: «Разве вы, ничего не понимающие, — не персонажи для моей пьесы? В ее последней редакции вы появитесь, не беспокойтесь, и сами себя узнаете. Прочтите ее тогда». (Еще не опубликованная стенограмма этого заключительного слова хранится у меня.)

{68} Маяковский, правда, не выполнил этой «угрозы» — в том смысле, что в числе персонажей «Мистерии-буфф» эти лица не появились. Но они и им подобные узнавали себя позднее в действующих лицах многих его сатирических стихотворений и другой его пьесы — «Баня».

Вскоре после спектакля Театра РСФСР Первого — в двадцатых числах июня 1921 года — состоялась и другая постановка «Мистерии-буфф». Это было массовое представление в помещении Первого Московского государственного цирка (на Цветном бульваре) в честь происходившего в то время Третьего конгресса Коммунистического Интернационала. Играли на немецком языке. Пьесу перевела студентка, молодой литератор Рита Райт, теперь известная переводчица. Участвовали в представлении актеры различных московских театров, ведущие роли исполняли артисты, владевшие немецким языком. Постановщиком был художественный руководитель Государственного Еврейского камерного театра А. М. Грановский, в свое время работавший в Берлине у знаменитого режиссера Макса Рейнхардта. Так же как Мейерхольд и Бебутов, он стремился создать народное театральное зрелище. Но он шел совершенно иным путем. Он хотел продемонстрировать, как впоследствии говорил мне участник спектакля С. М. Михоэлс, «парад социальных сил». Массовость в постановке Грановского оказалась, прежде всего, понятием арифметическим. Все в спектакле было количественно грандиозным. Как указывала программа, участвовало в нем 350 актеров. К «семи парам нечистых» и к «семи парам чистых» добавлялись бессловесно действующие пролетарии и буржуи. Функции отдельных персонажей иногда делились между несколькими актерами. Исполнителей появлялись в самых различных местах помещения цирка. В последнем действии большое впечатление производил марш отрядов победителей-трудящихся.

Спектакль приближался к феерии. Режиссер проявил большую изобретательность, и в представлении было немало ярких трюков, эффектных сцен (например, пантомима «чертей»), много красок, танцев. Удачна {69} была остроумная музыка композитора Ю. С. Сахновского. Главные персонажи получили лейтмотивы; основным лейтмотивом в сценах «чистых» было смешное объединение «Марсельезы» с популярной тогда арией из оперетты Шарля Лекока «Дочь мадам Анго» (эту оперетту в предыдущем сезоне поставила Музыкальная студия МХАТ под руководством Вл. И. Немировича-Данченко).

Но спектаклю недоставало необходимой мужественности и простоты, недоставало напряженного ритма и силы и в возвеличении, и в ниспровержении. Он был несколько приглаженным, изысканно-изощренным, пожалуй, даже размагниченным. Стиль его приближался скорее к манере шикарного ревю, чем к духу революционного зрелища, и по существу своему не отвечал стремительной, вздыбленной и грубоватой пьесе Маяковского.

На арену сверху вели четыре пандуса (закругленных спуска), на которых разыгрывались многие сцены. Оркестровая раковина, соединенная с ареною системой лестниц, использовалась для отдельных диалогов, для интермедий (в основу интермедий взяли некоторые части текста, выделенные из общего действия), для апофеоза. В сцене ада сооружалась пространственная композиция из кубов. «Нечистые» были в синей спецодежде, «чистые» — в бытовых костюмах, несколько шаржированных.

Поскольку все места на три предусмотренных заранее спектакля поступили в распоряжение конгресса Коминтерна, а интерес к необычному спектаклю был большой, для художественной интеллигенции Москвы были устроены две официальные генеральные репетиции. Они происходили ночью, после окончания спектаклей в театрах, так как в утренние и в вечерние часы исполнители были заняты своей постоянной работой. Несмотря на неурочное время, цирк на репетициях оказывался переполненным. Среди присутствовавших можно было встретить виднейших артистов, литераторов, художников.

Представление отличалось большой сложностью. В печатный текст программы было включено такое обращение к зрителям: «Во время антрактов просят товарищей освободить помещение зрительного зала ввиду {70} необходимости перестройки сценической площадки к следующему акту. Фанфары собирают публику к началу следующего акта». Там же была указана длительность антрактов: после первого действия — тридцать минут, после второго тридцать и после четвертого — сорок минут. Во время этих длинных антрактов исполнители в костюмах и гриме выходили в окружающие амфитеатр цирка широкие коридоры, где прогуливалась публика. Зрители и актеры собирались группами, в которых шло горячее обсуждение удивительной пьесы и невиданного, грандиозного феерического зрелища. Маяковский принимал живое участие в этих спорах. Генеральные репетиции заканчивались под утро, но почти никто из присутствовавших до окончания не уходил из цирка.

Интересно рассказывал об этом представлении много лет спустя С. М. Михоэлс, выступая на вечере «30 лет советской драматургии», который состоялся 15 октября 1947 года в Центральном Доме литераторов. Привожу этот рассказ в моей записи.

«Маяковский ощутил освежающий вихрь революции и передал это ощущение в “Мистерии-буфф”. Мистериальность — форма, буффонадность — позиция по отношению к событиям. Персонаж пьесы, о котором в пьесе говорится восторженнее, чем о ком-либо, — Самый обыкновенный человек.

Постановка в цирке несколько изменила первозданность произведения. Персонажи стали более конкретными. В частности, стал конкретнее и Соглашатель (я играл Интеллигента, но один раз играл Соглашателя). В постановке было увлечение масштабностью, картинностью. Но сохранен был и смысл пьесы — огромный порыв революции.

На спектакле присутствовал К. С. Станиславский и смотрел его с большим интересом. Когда актеры окружили его, он анализировал, что в спектакле нового, а что — от Рейнхардта. Чувствовалось, что Станиславский вспоминал свои молодые годы — годы исканий. Свежесть, стремительность, ритм спектакля — угловатого, но охваченного стремлением вперед — захватили и его.

Спектакль был грандиозен: он охватывал все помещение цирка от купола до люка. Это ощущалось уже {71} в начале представления в Перекличке двух эскимосов: “Loch! — Wo Loch? — Rinni! — Was rinnt? — Erde!” (“Дырка! — Где дырка? — Течет! — Что течет? — Земля!”).

Мозг спешил за учащенным дыханием этого масштабного представления — спешил осмыслить происходящее.

Маяковский был плотью от плоти, кровью от крови революции. Он возник во весь рост в силу революции. До революции же был его утробный период.

“Мистерия-буфф” — первая революционная пьеса, написанная под влиянием великого переворота, — начало советской драматургии».

В том же году и позже «Мистерия-буфф» ставилась во многих советских городах, внося революционизирующее начало в местную художественную жизнь. Не только самые спектакли, но даже замыслы некоторых неосуществленных постановок этой пьесы имели большое принципиальное значение.

Один из крупнейших советских режиссеров, замечательный мастер русского и грузинского театров К. А. Марджанишвили (Марджанов) предполагал поставить «Мистерию-буфф» в Киеве еще в 1919 году, то есть вскоре после первой постановки пьесы в Петрограде и до московских спектаклей[[29]](#footnote-30). Но ему не удалось осуществить свое намерение из-за захвата Киева белыми.

Марджанишвили вернулся к «Мистерии-буфф» через несколько лет, когда он переехал в Тбилиси и {72} принял на себя руководство Театром имени Руставели. Постановка была задумана в виде грандиозного массового действа на горе Св. Давида (Мтацминда), у подножия которой расположен Тбилиси.

Собирая материалы о постановках пьес Маяковского, я решил попросить К. А. Марджанишвили поделиться со мной воспоминаниями о задуманном им представлении. До этого я уже встречался с ним: находясь в Грузии летом 1927 года, я вместе с несколькими грузинскими кинематографистами приехал к нему на Зеленый Мыс (близ Батуми) — там он руководил съемками кинофильма «Овод» (по роману Э. Л. Войнич). Он встретил нас со своим прославленным гостеприимством — вспоминается широкая веранда дома на склоне горы, — а потом повел к берегу моря на съемку одной из сцен фильма: на волнах качается шляпа исчезнувшего Артура.

В 1931 – 1932 годах Марджанишвили готовил постановку «Дон Карлоса» Шиллера в московском Малом театре и постановку «Строителя Сольнеса» Ибсена в театре б. Корша. Я позвонил по телефону Константину Александровичу, и он пригласил меня в одну из квартир дома № 12 по Брюсовскому переулку, где он остановился (в том же доме тогда жил и Мейерхольд) Верхний свет в комнате был погашен, лампа на столе, у которого мы сидели, освещала усталое и тем не менее удивительно живое и выразительное лицо Константина Александровича. Он пододвинул мне для заметок небольшой бланк с заголовком на грузинском языке «Руководитель Государственного грузинского театра Котэ Марджанишвили» (бланк сохранился у меня).

— Сначала, — сказал Константин Александрович, — постановка намечалась на первое мая 1924 года, но ее пришлось отложить. По моему замыслу, зрители должны были разместиться в расселине горы Святого Давида, лицом к городу с тем, чтобы действие развертывалось на площадке около нижней станции фуникулера, где теперь находится сад. Задумав представление как массовое действие, я собирался широко использовать приемы пантомимы; текст предполагалось подавать посредством радиорупоров. Было намечено, что к основным исполнителям — артистам Театра имени Руставели — в массовых сценах присоединятся участники {73} тбилисских клубных драматических кружков. Таких постановок в Грузии тогда еще не было. Перевод Тициана Табидзе был частично удачен. Но некоторые места грузинский поэт не смог передать с необходимой выразительностью.

Маяковский, приехав в Тбилиси, беседовал со мной и одобрил план постановки. Однако представление не удалось осуществить из-за больших затрат, которых оно требовало, — закончил Марджанишвили свой рассказ.

Хотя «Мистерия-буфф» и не была показана тбилисским зрителям, замысел постановки первой советской пьесы на грузинской сцене сыграл немалую роль в приближении грузинского театра к запросам революционной современности, тем более что этот замысел принадлежал реформатору грузинского сценического искусства К. А. Марджанишвили.

Мне же в дальнейшем, когда я изучал деятельность Марджанишвили, чтобы рассказать в моей книге, ставшей моей докторской диссертацией[[30]](#footnote-31), о его работе в Театре имени Руставели, пришлось немало сожалеть (конечно, я сожалею и теперь), что мои встречи с этим великим режиссером и обаятельнейшим человеком ограничились лишь двумя.

План оформления места действия в задуманной Марджанишвили массовой постановке «Мистерии-буфф» разработал молодой художник Ираклий Гамрекели, впоследствии выдающийся мастер театральной декорации. У меня хранится авторский эскиз этого оформления, и я опубликовал фотоснимок эскиза в той же книге о Театре имени Руставели (стр. 77).

Ираклий Гамрекели был привлечен к оформлению и другой постановки «Мистерии-буфф», которую в тот же период готовил еще один тбилисский театр — Государственный юношеский театр, игравший на русском языке. Спектакль тоже не был осуществлен, но эскизы в красках для первых трех действий сохранил режиссер А. А. Туганов (работавший над постановкой вместе с молодым журналистом С. А. Асиловым), и он прислал их мне в 1933 году. Эскизы носят весьма эксцентрический {74} характер В первом действии «земной шар» представлен в виде полусферы, а на обращенной к зрителю стороне площадки, на которой она помещается, написаны головы трех китов, как бы поддерживающих «земной шар» (согласно легенде, «земля на трех китах стоит»). Ковчег второго действия изображается в виде огромного женского ботинка с высоким голенищем и на высоком каблуке; на месте шнуровки во всю высоту ботинка идут ступеньки лестницы. В третьем действии («Ад») большую часть сцены занимает громадная керосинка; за ее стеклом виднеются «языки огненные». А на верху ее помещается котел в форме… ночного горшка, в котором должны кипятиться грешники.

Через несколько месяцев после того, как я получил эти эскизы, в Москву приехал на гастроли Театр имени Руставели, главным художником которого был И. И. Гамрекели. Придя на один из спектаклей, я показал Ираклию Ильичу его эскизы, чтобы получить от него некоторые разъяснения. Художник попросил у меня свои эскизы на день, и, когда он возвратил их мне, оказалось, что он обновил на них краски.

Вообще я в течение многих лет собирал материалы о различных постановках «Мистерии-буфф» (а также «Клопа» и «Бани») — разыскивал такие материалы в архивах и у людей, имевших то или иное отношение к постановкам, расспрашивал этих лиц и записывал их рассказы. Имена моих многочисленных собеседников и корреспондентов указаны по ходу повествования в моей уже названной здесь книге «Первая советская пьеса».

А бывало, что ценные материалы попадали в мои руки случайно. Так, разыскивая данные о постановках трех сатирических пьесок Маяковского в архивном фонде Народного комиссариата рабоче-крестьянской инспекции, я неожиданно натолкнулся на забытое, но принципиально очень, важное письмо А. В. Луначарского о «Мистерии-буфф» (см. о нем в очерке «Луначарский», стр. [24](#_page024) – [25](#_page025)).

В период своей работы в РОСТА и потом в Главполитпросвете Маяковский вообще энергично работал над драматическими произведениями. Он написал в {75} 1920 году три небольшие первомайские пьесы-агитки для только что организованной Студии театра сатиры (эта студия не имела никакого отношения к Московскому театру сатиры, возникшему четыре года спустя). После смерти Маяковского мне удалось достать рукописи этих пьесок у писателя Л. А. Субботина, руководившего студией, и опубликовать их тексты в выдержках (в 1931 году), а затем полностью (в 1934 году)[[31]](#footnote-32).

Случайность помогла мне обнаружить еще одно драматическое произведение Маяковского. В 1935 году, просматривая № 2 – 3 журнала «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий» за январь 1923 года, я натолкнулся на следующую фразу в статье «Театральные опыты в цирке», подписанной «Б. Ром»: «В 20‑м году был поставлен “Чемпионат всемирной классовой борьбы”, написанный Владимиром Маяковским и разработанный на арене В. Лазаренко».

Это сообщение меня поразило. Ведь из него я в первый раз узнал об этом произведении, хотя в 1920 году я почти ежедневно встречался с Маяковским в РОСТА и внимательно следил за всей его работой Я просмотрел газеты и журналы за 1920 год — никаких упоминаний. Спросил нескольких лиц, причастных к театру и литературе в 1920 году, — они тоже не смогли ничего припомнить.

Догадавшись, что автором статьи в «Программах» был драматург Б. С. Ромашов, я обратился к нему. Более подробных сведений он не мог мне дать, и по его совету я направился к Виталию Ефимовичу Лазаренко. Тот подтвердил, что действительно ставил во Втором Московском государственном цирке[[32]](#footnote-33) «Чемпионат всемирной классовой борьбы» и выступал в этом цирковом антре. «Возможно, — сказал он, — что среди моих бумаг сохранились какие-нибудь материалы, попытаюсь разыскать их».

{76} Через некоторое время В. Е. Лазаренко сообщил мне, что не может ничего обнаружить, и пригласил меня зайти к нему, чтобы искать совместно. И вот мы втроем — В. Е. Лазаренко, его сын — тоже Виталий — и я стали рыться в огромных сундуках и корзинах, доверху наполненных ворохами старых афиш, листовок, различных бумаг.

Прошло порядочно времени Но когда мы уже потеряли надежду что-либо найти, Виталий Лазаренко-младший вытащил со дна последнего из разрытых нами сундуков бумагу с машинописным текстом и подал ее мне, говоря: «Посмотрите вот это». И в моих руках оказался полный текст «Чемпионата всемирной классовой борьбы». Через несколько дней я опубликовал его в «Литературной газете»[[33]](#footnote-34).

Но каким образом «Чемпионат» прошел незамеченным в 1920 году, мне до сих пор непонятно.

Вообще же в то время в литературных и театральных кругах хорошо знали, что Маяковский активно занимается вопросами театра. Вероятно, в связи с этим некоему Н. Ф. (по моим сведениям, под этими инициалами скрывался известный в те годы литературовед) пришла в голову нелепейшая мысль. В своей статейке, помещенной в журнале «Вестник театра»[[34]](#footnote-35), он предлагал «новый» сценарий оперы «Жизнь за царя» во имя сохранения «вечных, общечеловеческих красот» произведения Глинки. По плану Н. Ф. действие оперы преспокойно переносилось в обстановку войны с панской Польшей в 1920 году; взяться за написание нового либретто автор заметки предлагал Маяковскому.

Вскоре после выхода журнала, встретившись с Маяковским в Главполитпросвете, где мы оба работали, я упомянул в разговоре о появлении этой заметки. Так как Маяковский еще не видел ее, он взял у меня журнал и пошел с ним к себе в плакатную мастерскую Главполитпросвета. Примерно через час Маяковский принес журнал и молча положил его мне на стол. На {77} мой вопрос о его отношении к «лестному» предложению Н. Ф. он ответил, что свое мнение об авторе заметки он написал на экземпляре журнала. Я развернул номер и увидел, что вдоль всего первого столбца статьи, пересекая текст снизу вверх, идет размашистая надпись карандашом: «Идиот». Этот номер журнала с надписью Маяковского и теперь хранится в моем комплекте «Вестника театра».

Совет Н. Ф., отброшенный Маяковским, нашел, однако, последователей. Тремя годами позже в Одесском оперном театре была поставлена «Жизнь за царя», переделанная местным автором в «Серп и молот» и тоже приспособленная к событиям войны с панской Польшей. Вскоре после этого, в начале 1925 года, Московская оперная труппа, игравшая в театре «Аквариум», собиралась показать зрителям аналогичную переделку «Жизни за царя» под таким же названием и с подобным же сюжетом, принадлежавшую перу поэта В. Г. Шершеневича. Однако спектакль не состоялся (см журнал «Новый зритель», М., 1925, № 2, 13 января, стр. 13, заметка «Серп и молот»).

Но если приспособленческий подход к классикам вызвал у Маяковского гневно-презрительное отношение, то это не значит, что он вообще отвергал возможность использования художественных произведений прошлого для агитационных целей. Маяковский признавал такую возможность в тех случаях, когда она не противоречила характеру произведения.

Вот почему он согласился написать новый, политически актуальный текст к оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» для задуманного в 1920 – 1921 гг. театра политической оперетты.

Заведующий Центропечатью Б. Ф. Малкин, друживший с Маяковским, писал 1 декабря 1920 года Мейерхольду (в то время заведующему Театральным отделом Наркомпроса):

«Я уже разговаривал с Вами о необходимости возрождения художественной оперетты, придав ей характер яркого отклика на современность в определенном коммунистическом направлении.

Целый ряд ответственных партийных товарищей разделяет мою точку зрения, и нам удалось привлечь {78} к этому делу несколько писателей и музыкантов (т. Демьяна Бедного, Эмиля Кроткого, Маяковского, Юрия Сахновского и др.). Обещал мне оказать всяческое содействие т. Максим Горький, который подготовляет для нас всяческие материалы в Петрограде»[[35]](#footnote-36).

Предполагалось, что «Прекрасную Елену» с новым текстом Маяковского поставят Мейерхольд и Бебутов, а художником спектакля будет А. В. Лентулов.

Но организовать театр политической оперетты не удалось.

Несомненно, в связи с замыслом нового либретто «Прекрасной Елены» находился текст одного из «Окон сатиры». В августе 1921 года, зайдя в плакатную мастерскую, я увидал только что законченное Маяковским «окно сатиры» Московского губрабиса под заголовком: «Прекрасная Елена. (Очень веселая французская оперетка. Этак смеяться приходится редко)». Я списал на бумажку весь текст «окна» и через четырнадцать лет, разыскав бумажку, опубликовал текст в «Литературной газете»[[36]](#footnote-37).

Вот что лежало в основе этого «окна сатиры» В 1921 году, когда Поволжье поразил страшный голод, к делу помощи голодающим примкнули многочисленные иностранные организации и лица не только из пролетарского, но и из буржуазного лагеря. Последние, однако, преследовали не столько филантропические, сколько политические цели После краха интервенции стали искать новые способы борьбы с советской властью, и одним из них явилось создание антисоветских организаций под видом «помощи голодающим». Так, во Франции был организован «Международный комитет помощи России», в который вошли злейшие враги Советской республики.

Маяковский, откликнувшись на это событие в своем «окне сатиры», привлек на помощь *французскую* оперетту «Прекрасная Елена» и использовал рондо Париса {79} из этой оперетты. И вместо «трех богинь» появились «три француза»:

Раз три француза спорить стали
Спорят день и спорят ночь
на Руси заголодали,
надо русским, мол, помочь.

## 3

Важной стороной деятельности Маяковского было публичное чтение своих стихотворений и поэм Об этом говорят его слова: «сейчас <…> главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь» (XII, 113).

Эти слова написаны в 1926 году, но они в полной мере могут быть отнесены и к более раннему периоду Пожалуй, в период гражданской войны, когда издание книг и журналов было в сильнейшей степени затруднено хозяйственной разрухой, публичное чтение стихов имело еще большее значение.

Поэт, в своем творчестве обращавшийся к массам, поэт, призывавший трудовой народ к революционной борьбе, к защите социалистического отечества, к действию, к созиданию, Маяковский пользовался каждой возможностью, чтобы нести слушателям свое слово. И мощь строк умножалась силой вдохновенного чтения.

Очень часто читал Маяковский «Левый марш». Почти на каждом его выступлении слушатели требовали чтобы он исполнял это произведение.

Звучали первые слова: «Разворачивайтесь в марше!» — и казалось, будто вот он — разворачивается на ходу стремительно шагающий отряд. Фразы, деленные то на совсем короткие, то на несколько более длинные строки, в чтении Маяковского воспринимались как боевые приказы, как лозунги. В мерно падающих словах рефрена «Левой! Левой! Левой!» слышался четкий, крепкий, пружинный шаг сплоченных рядов красных матросов, печатаемый «ротационкой шагов в булыжном вержé площадей».

Могучая фигура Маяковского, излучавшая огромную интеллектуальную и эмоциональную энергию, а вместе с ней здоровье и силу, каждый мощный жест {80} его руки, звонкий и зычный голос поэта — все дышало уверенностью молодого «атакующего класса» в своей правоте, в величии своей исторической миссии, в неограниченности своих возможностей, в своей грядущей победе. В этой уверенности коренилась воля к преодолению любых препятствий. И она порождала пламенную убежденность поэта — патриота и революционера, которая воплощалась в строках-лозунгах:

Коммуне не быть покоренной
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
России не быть под Антантой
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

У Маяковского-чтеца, так же как и у Маяковского-поэта, форма произведения была всецело слита с содержанием, вытекала из содержания, определялась целевой установкой произведения, подчеркивала его мысль. Именно мысль управляла потоком слов, лившимся из уст поэта-чтеца. Всякое украшательство было органически чуждо Маяковскому Когда он всходил на эстраду, вместо декламации, к которой приучили тогдашних слушателей и поэты, и артисты-исполнители, раздавалось слово «агитатора, горлана-главаря».

Другие поэты, выступая публично с чтением стихов, стремились только ознакомить слушателей с образцами своего творчества. У Маяковского была иная задача Эстрада для него становилась трибуной пропагандиста. Позже, на диспуте о путях и политике Совкино, он сказал:

«Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт, так пусть он сидит на своей поэтической лавочке… Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии. Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня» (XII, 358 – 359).

Чтение стихов перед широкой аудиторией стало для Маяковского одной из форм агитационно-пропагандистской деятельности. Поэтому целью его было донести до слушателей мысль, содержание произведения как можно полнее, четче и ярче. Этой цели служили и сила его густого, низкого, но никоим образом не грубого голоса, и {81} плавная, в то же время ударная ритмичность его чтения, и неспешный обычно темп, и поразительно отчетливая артикуляция Мощные челюсти его большого рта энергично двигались — и каждый звук легко долетал до последних рядов аудитории, как бы велико ни было помещение. Маяковский никогда не напрягал горло, не кричал, но голос его, — по выражению Назыма Хикмета, «колокольный голос», — свободно звучал в полную меру своих возможностей и — если это было нужно — достигал громовой, потрясающей силы.

Чтение Маяковского явно и решительно разнилось от жеманной, манерной читки многих поэтов, выступавших с эстрады в первые пять-шесть лет советской власти. Вот почему слушателям, свыкшимся с такой читкой, Маяковский-чтец мог казаться грубым.

На фоне тогдашней поэзии (пролетарские поэты, символисты, акмеисты, имажинисты и другие) Маяковский резко выделялся не только всею характером своего творчества, но и манерой чтения. (Едва ли не единственный крупный поэт, близкий ему своей политической направленностью, — Демьян Бедный — не выступал публично.) Речь идет вовсе не об одних лишь поэтах, испытавших влияние упадочной буржуазной культуры, но и о настоящих, больших мастерах поэзии.

Как отличалось чтение Маяковского от чтения Блока! В мае 1920 года Александр Блок приехал из Петрограда в Москву и выступил в той же Большой аудитории Политехнического музея, в которой устраивалось столько литературных вечеров и Маяковского, и других поэтов. Не забыть прекрасного бледного лица Блока, не забыть ровного, однообразного, неторопливого течения его речи. Он читал свои стихи почти без ударений, почти не повышая и не понижая голоса. Его чтение увлекало какой-то цепкостью слов, нанизываемых одно на другое, своею особой тихой музыкой Однако это было мертвенное чтение замечательного трагического поэта, который предостерегал своих слушателей: «О, если б знали вы, друзья, холод и мрак грядущих дней!» В статье «Умер Александр Блок» Маяковский очень верно передал ощущение конца пути поэта, испытанное присутствовавшими на последних выступлениях Блока.

{82} В Маяковском, при всей его напористости, при всей неуемной действенности его натуры — действенности, искавшей внешнего выражения, чувствовалась, как и в Блоке, глубокая и напряженная внутренняя жизнь Но, конечно, содержанием ее не были переживания замкнутого в себе человека, — нет, Маяковский постоянно с жадностью впитывал впечатления окружающего мира и активно, творчески их перерабатывал, чтобы нести их людям.

Об этом говорили серьезность, сосредоточенность, присущие Маяковскому в его общении с людьми, пристальный взгляд его карих глаз, устремленный прямо на собеседника. Нередко (и особенно в литературно-художественной среде) встречаешь человека, взгляд которого направлен мимо того, с кем он разговаривает, человека, который воспринимает слова другого участника беседы поверхностно, — он заинтересован главным образом в том, чтобы высказаться самому. Маяковский, напротив, умел слушать собеседника Поэтому он схватывал его мысль не приблизительно, а по существу и отвечал ему точно. И в личной беседе с Маяковским и в его выступлениях с эстрады ощущалось, как сильная воля поэта управляет его могучим темпераментом.

Все эти свойства Маяковского имели большое значение для его бесчисленных публичных выступлений Мне посчастливилось присутствовать на многих выступлениях Маяковского Юношеское свежее восприятие особенно плодотворно, и из воспоминаний о чтении Маяковским своих поэтических произведений отчетливее других сохранились наиболее ранние — относящиеся к 1920 – 1921 годам.

Несколько раз Маяковский читал поэму «150 000 000», законченную в 1920 году. Главу же поэмы, рассказывающую о Чикаго и о Вильсоне, — главу, в которой поэт сатирически обличает американский капитализм, он читал отдельно на многих вечерах.

Когда исполнялась вся поэма, переход к этой главе отмечался переменой тональности (недаром во вступлении к главе сказано: «Наново ритма мерка»), — высокая патетика предыдущих глав сменялась сатирой. Но глава о Вильсоне не выпадала из всего произведения, тем более что отдельные части поэмы объединялись {83} общим приемом гиперболы — нарочитого преувеличения В этой главе гипербола служила Маяковскому для подчеркивания сатирической остроты и для резкости противопоставления капитализма миру трудящихся, который поднимается против него на борьбу за светлое будущее. Маяковский как бы приглашал своих слушателей изумляться масштабам «американского образа жизни», но делал он это для того, чтобы затем изобличить внутреннюю пустоту видимого великолепия.

Гиперболизм звучал уже в первой строфе: говоря об Америке, что мир (в смысле мироздания) «одарил ее мощью магической», — Маяковский весомо разделял последнее слово строки на слоги «маги-че-ской».

Не довольствуясь общей переменой ритма, он менял ритм при чтении отдельных кусков главы, например кусков, начинающихся словами.

Русских
 в город тот
не везет пароход…

Или

А стоит на ней
 Чипль-Стронг-Отель.

Такие куски он читал в манере былинного повествования.

После обстоятельного описания отеля дело доходило до самого Вильсона, — и тут слова

То не солнце днем —
цилиндрище на нем
возвышается башнею Сухаревой —

Маяковский произносил с намеренной тяжеловесностью: вот, мол, поражайтесь, — перед вами колосс капитализма. Но был в этой тяжеловесности и оттенок издевки, который давал понять: колосс-то он колосс, да нутро его гнилое.

А дальше, когда вслед за торжественным перечислением знаменитостей из свиты Вильсона оказывалось, что «все сошлись, чтоб ходить на базар», — строки о том, как «любимцы муз и слав нагрузятся корзинами, идут на рынок», читались весьма прозаическим тоном. {84} И это снижение прямо подводило слушателей к строкам в финале главы:

Жрет Вильсон,
 наращивает жир,
растут животы,
 за этажом этажи, —

строкам, образно характеризующим «духовные ценности» американской капиталистической цивилизации.

Стихотворение, которое часто называют «Солнце», в собраниях сочинений Маяковского именуется «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче. (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.)». Но поэт, читая это стихотворение с эстрады, обычно произносил начало пространного заголовка в еще более пространной форме: «Необычайнейшее, невероятнейшее приключение, бывшее с Владимиром Владимировичем Маяковским летом 1920 года на даче…» и так далее[[37]](#footnote-38). Заглавие он провозглашал с подчеркнутым пафосом, объединяя как бы восторженное изумление перед необычайностью события, которое заслуживает всеобщего внимания, и несколько ироническое отношение к происшедшему.

С пафосом передавалось и содержание начальной строфы. Притом уже в первой строке — «В сто сорок солнц закат пылал», как и на протяжении почти всего стихотворения, слово «солнце» (солнц, солнца) выделялось ударением и краткой «воздушной» паузой. Описание пригорка, который «Пушкино горбил Акуловой горою», развертывалось в повествовательной манере Когда черед доходил до строк «А за деревнею дыра», в звуковой окраске слова «дыра», не случайно занимающего отдельную строку в печатном тексте, слышалось почтение к тайне, заключенной в сем феномене, едва ли не трепет перед нею. Величественность в изображении заката — «спускалось солнце каждый раз» — усиливалась {85} и краткими паузами после каждого из этих четырех слов, и тем, что следующая строка — «медленно и верно» — акцентировалась при помощи замедления ритма и низких нот. Когда чтец-автор рассказывал, как «утром снова все залить вставало солнце ало», — в его голосе появлялась светлая торжественность, но затем быстро и прозаическим тоном Маяковский говорил: «ужасно злить меня вот это стало». Потом он снова возвращался к патетическим интонациям, в которых, однако, явственно ощущался оттенок мягкой иронии.

В сцене появления солнца на земле Маяковский подчеркивал важность этого события: в словах «ко мне» и «само» он немного тянул ударные гласные, а в строках «шагает солнце в поле» и «валилась солнца масса» после каждого слова делал краткие паузы, придававшие значительность содержанию этих строк. Первая реплика солнца: «Гоню обратно я огни…» — произносилась в низком регистре, медленно, с ударением на слове «обратно» и с некоей таинственностью, — еще бы: ведь это происходило «впервые с сотворенья». Однако ответ поэта солнцу: «Ну, что ж, садись, светило!» — был простым и, можно сказать, деловым. Но все-таки в слове «сконфужен» звучало смущение, а в слове «боюсь» — опаска. (Такого рода иллюстративными интонациями Маяковский-чтец пользовался редко.) Дальше — в согласии с текстом — напряженность в отношении поэта к солнцу сглаживалась, тем более что светило простецки говорило ему: «Ладно, не горюй!» И строфа о том, как поэт и солнце «болтали… до темноты», читалась в более быстром темпе, — это было снижающееся почти до будничности повествование.

Затем интонация менялась еще раз. Она становилась приподнятой в строке «Я буду солнце лить свое», и тут Маяковский опять выделял слово «солнце». А после строки «во всю светаю мочь», которая приобретала многозначительную весомость, в строке «и снова день трезвонится» он подчеркивал слово «день».

Светить всегдаа,
светить вездее, —

говорил Маяковский, растягивая последние гласные, и светло звучали слова «и никаких гвоздей!». Заключительные {86} строки: «Вот лозунг мой — и солнца!» — в первые годы Маяковский произносил с эдакой бравадой: «мой» — значительно, а «и солнца» — почти пренебрежительно, махнув рукой вниз. Но в дальнейшем он обычно читал эти строки иначе: в словах «и солнца!» слышался подъем и рука взлетала вверх, — стихотворение получало более серьезное утверждающее интонационное завершение, которое вполне отвечало высокой идее «лозунга» «Светить всегда, светить везде».

Вообще Маяковский не читал свои произведения всегда одинаково. Сохраняя основную трактовку и манеру исполнения, он иной раз вводил в свое чтение новые интонации, новую окраску отдельных мест. Порой менял он и отдельные строки. Так, мне помнится, что в «Левом марше» он иногда читал не «Клячу историю загоним», а «Историю клячу загоним». Очень часто различия в чтении определялись тем, перед какой аудиторией, в каких условиях выступал поэт. Поэтому мое описание не во всем совпадает с впечатлением, которое получаешь, прослушивая фонографическую запись читки Маяковским «Необычайного приключения…».

По поводу этой и других записей голоса Маяковского нужно помнить, что записи крайне несовершенны технически. Но если бы и удалось устранить шумы, которые подчас заглушают звучание голоса Маяковского, — слушатели все же не смогли бы получить полное представление о его мастерстве чтеца. Фонозапись лишь в слабой степени передает характер этой читки. По-видимому, Маяковский, привыкший выступать перед большой аудиторией, был скован необходимостью говорить в раструб записывающего аппарата, ему недоставало слушателей, реагирующих на чтение. И в фонографическом воспроизведении читка оказывается более однообразной — менее богатой оттенками и в то же время более декламационной — менее живой и свободной, чем выступления поэта с эстрады.

Раз мысль поэта требует для своего выражения стихотворной формы, эта форма должна быть донесена до слушателя вместе с мыслью, как способ наиболее впечатляющего воплощения мысли. Вот почему для Маяковского было совершенно неприемлемым приближение стиха к прозе при чтении. Другое дело, что Маяковский, {87} как я уже говорил, порой произносил отдельные строки разговорным, иногда умышленно прозаическим тоном. Это касалось интонаций, стих же у него всегда звучал именно как стих. И получалось это органически, без нарочитого подчеркивания формы стиха, лишь изредка он немного скандировал места, которые считал нужным выделить. Такая органичность возникала опять-таки благодаря неразрывной связи формы с содержанием, благодаря тому, что в поэзии Маяковского ритм — важнейшее организующее начало стихотворения — определяется содержанием и в свою очередь оформляет содержание.

«Ритм, — писал Маяковский в статье “Как делать стихи?”, — это основная сила, основная энергия стиха» (XII, 101). Сказанное о создании стихотворения в равной мере относилось к его исполнению. В передаче Маяковского-чтеца мысли устремлялись к аудитории на волнах упругого ритма — безупречно четкого и в то же время очень гибкого. Сохраняя единство сквозного ритма стихотворения, Маяковский менял темпы, менял интонации отдельных кусков произведения, отдельных частей фразы, отдельных строк. А внятно отмечаемые голосом рифмы служили вехами, которые прочно закрепляли мысли в сознании слушателей.

Одна из характерных особенностей чтения Маяковского заключалась в том, что он очень четко произносил каждое слово. Уже после его смерти, работая над новой постановкой «Клопа» (она не была завершена), В. Э. Мейерхольд на репетиции 9 февраля 1936 года говорил артистам: «Все слова Маяковского должны подаваться как на блюдечке, курсивом, он это любит»[[38]](#footnote-39). Это было очень меткое определение. Подавая слова «как на блюдечке», Маяковский, читал ли он стихи или прозаические реплики своих пьес, усиливал ударность, впечатляемость своего чтения.

Как правило, Маяковский не тянул звуки (только изредка он растягивал ударные гласные в концах слов, чтобы подчеркнуть значительность того или другого {88} места), и в то же время повышения голоса не переходили у него в выкрики. Он делал ударения на основных словах фразы, но это не мешало ему очень ясно произносить окончания всех слов. Вообще он не «глотал» буквы: каждая гласная и каждая согласная жили своей жизнью и вместе с тем выполняли свое определенное назначение, как частицы мастерски инструментованного целого.

Особенности читки Маяковского живо пришли мне на память, когда я слушал К. С. Станиславского, присутствуя в 1937 – 1938 годах на его занятиях с учащимися драматической и оперной студий, которыми он руководил. Он много говорил о дикции. Так, он напомнил, что каждая произносимая буква, в частности согласная, имеет свои особенности. У меня записано, что на занятиях 3 июня 1937 года он предлагал студийцам «искать характерность каждой буквы». Маяковский, как чтец, несомненно, чувствовал эту характерность — замечательная четкость произношения каждой гласной и каждой согласной делала его читку особенно доходчивой.

В главных, прежде всего в ударных, обнаруживалась глубина, — например, ударное «о» иногда произносилось «оу» или «оо». Слова приобретали особую звуковую наполненность, как бы становились выпуклыми. Можно полагать, что в этой выпуклости гласных сказалось влияние грузинского языка, который Маяковский хорошо знал с детства, потому что именно грузинской речи присуща своеобразная наполненность, объемность звука.

Однажды я шел по Военно-Грузинской дороге вдоль берега Арагви, прислушиваясь к шуму реки и к голосам проходивших мимо крестьян. И думалось, что в звуках грузинской речи отразилась природа Грузии: в гортанности их слышится журчанье быстробегущих потоков, в объемности звуков, непривычной для равнинной русской речи, воплотились горные высоты.

И такая же объемность звуков — в поэзии Маяковского. Особенно в слышимой поэзии, слышимой из уст самого Маяковского. Она гремела в мужественном музыкальном строе его интонаций, в мощи согласных, в наполненности гласных. Несясь вдаль, голос Маяковского мог грохотать, как горный обвал, и мог легко {89} взлетать в вышину. В раскатах этого голоса русская ширь множилась на грузинскую высь.

В исполнении Маяковского, как и в его творчестве, не было ни малейшего признака натуралистического подражательства, бытовщины, мелкотравчатого жанризма — недаром он начисто отбрасывал «бытовой разговорный тончик» (XII, 200) в театре. И он выступал против «старых традиций в области декламации», осуждал чтецов, которые, как он писал, «или классически подвывают, или делают бытовые ударения, совершенно искажая стихотворный ритм» (XII, 148; это высказывание относится уже к 1927 году).

Чтение Маяковского отличалось подлинной жизненной силой, оно несло слушателю ощущение глубокой правды действительности, не разменянной на мелочь «житейских» анекдотиков. Живая разговорная и в то же время поэтическая интонация, которую он вводил в свои произведения, звучала еще ярче в авторском исполнении, особенно когда она оснащалась мастерством разящей сатиры.

Читая «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», Маяковский не пытался изображать, играть различных действующих лиц — бабу, волшебника, хозяина ресторана, околоточного. И если он все же по-разному оттенял голосом их реплики, — это были лишь намеки на индивидуальные характеристики, такие намеки, которые не превращали стихотворение в инсценировку и ничуть не нарушали его ритмической структуры.

В быстром темпе читал Маяковский строки, передающие движение:

Мчала баба суток пять,
рвала юбки в ветре…

Или:

От лакеев мчится пыль.
Прошибает пот их…

Понижениями голоса отмечались слова или фразы, в которых говорилось о вещах, внушавших уважение действующим лицам, и в частности самой бабе: «а в ём ума», «саженный метрдотель», «Двести вынула рублей», наконец:

{90} как подняла власть сия
с шпорой сапожища…

Разумеется, в этих понижениях все время чувствовалась насмешка автора-чтеца над взглядами его «героини».

Но совсем иной результат получался, когда после строки, произнесенной на высокой интонации:

как задала тетка ход —

Маяковский делал короткую паузу и сразу понижал голос, заключая фразу:

в Эрэсэфэсэрию.

Тут понижение выполняло другую функцию: окончательное разоблачение обывательских контрреволюционных сплетен о «благах» жизни под властью Врангеля и радостное утверждение, что только в РСФСР, где народ бросил своих угнетателей, трудящийся человек может свободно дышать.

Нередко в чтении того или иного произведения ироническая интонация чередовалась с патетической, и из столкновения контрастных элементов возникало интонационное разнообразие, которое делало прочитанное особенно впечатляющим.

В патетике Маяковского никогда не было выспренности, нарочитого, «наигранного» пафоса, искусственной приподнятости, ложной значительности. Для Маяковского патетика означала подлинный поэтический подъем, выраставший из глубокой и страстной убежденности борца за идеи, которые одушевляют передовое человечество. Сила мысли объединялась с правдой чувства. Поэтому чтение Маяковского было ярко эмоциональным, захватывало своей искренностью. Взволнованность чтеца не нуждалась ни в каком подчеркивании; она сильнее впечатляла слушателей благодаря чеканной форме исполнения.

На одном из занятий К. С. Станиславского с театральной молодежью — 9 июня 1938 года — Станиславский сказал: «Надо уметь действовать словом, а не произносить слова. Слово должно становиться действием» (цитирую по моей записи).

Таким умением Маяковский обладал в полной мере. В его исполнении, как и в самом тексте его стихотворений, {91} поэм и пьес, слово становилось именно действием.

Жестом Маяковский пользовался умеренно. Он, бывало, читая, ходил по эстраде, но никогда не размахивал руками. Четкий, в то же время свободный и плавный жест и размеренное движение помогали оттенять ту или иную мысль, усиливали выразительность слов.

Если в тексте стихотворения или поэмы встречался песенный отрывок, Маяковский слегка напевал его. Запомнился мотив «романса» из поэмы «Про это»:

Притом Маяковский категорически отвергал напевность, излюбленную поэтами-декламаторами, в особенности декадентами, например Игорем Северяниным, — тот читал свои стихи, написанные в одном размере, на один определенный мотив. Но чтение Маяковского было пронизано внутренней музыкой — музыкой ритма, которая захватывала и покоряла слушателя. Оно кипело огромной энергией, наполнявшей Маяковского — человека и поэта, — ведь оно было выражением его эмоционального строя. Как бы пружинное и в то же время весомое, оно отличалось своей силой, мужественностью и простотой.

Мне думается, не случайно оказалось, что при наличии интересных музыкальных сочинений *на темы* произведений Маяковского у нас немного удачных переложений *текстов* Маяковского на музыку. По-видимому, интонация стиха Маяковского так своеобразна и при этом так гибка, что ее чрезвычайно трудно уложить в интонацию музыки.

Исполнял ли Маяковский стихи или пьесы в прозе — это всегда было публицистически и художественно заостренное выступление. В чтении пьес, четко обрисовывая действующих лиц при помощи жизненно {92} характерных интонаций, Маяковский раскрывал образный, поэтический строй реплик. Такой подход к слову лучше всего выражал идею произведения, увеличивая силу воздействия образов и текста, захватывая слушателей патетикой пьесы, которая превращала сцену или эстраду в политическую трибуну. Сменами темпов и интонаций, оттенками тембра он достигал богатого разнообразия в исполнении, особо акцентировал наиболее существенные места текста.

Опыт Маяковского — чтеца своих произведений — представляет далеко не только историко-биографический интерес. Он может и должен быть использован сегодня «как старое, но грозное оружие». Пытаться подражать Маяковскому — дело бесполезное, обреченное на неудачу: особенности чтения Маяковского во многом определялись его личностью. Но нашим чтецам — исполнителям произведений Маяковского — следовало бы глубоко постичь самый *принцип* его читки, который непосредственно вытекал из характера его поэзии и драматургии.

Маяковский провозгласил лозунг.

Театр
 не отображающее зеркало,
а —
 увеличивающее стекло.

И сам он не только подчеркивал, резко заострял характерные черты героев в тексте пьес, но и читал пьесы, подавая текст *выпукло*, превращая выразительные средства своего голоса в своего рода увеличительное стекло. Подобной выпуклостью отличалось его чтение стихотворений и поэм.

Мастерство Маяковского-чтеца — такое же достояние настоящего и будущего, как и самая его поэзия И оно должно быть взято на вооружение искусством наших дней. Ведь этого хотел и сам Маяковский, когда говорил:

Все, что я сделал,
 все это ваше —
рифмы,
 темы,
 дикция,
 бас!

## **{****93}** 4

В первые годы революции интересы к различным проблемам литературы, искусства, культуры, быта выросли необычайно. И это вызвало к жизни огромное количество диспутов, которые устраивались тем более часто и посещались тем более широко, что крайний недостаток бумаги сильно ограничивал обсуждение вопросов культуры в газетах и журналах Нередко помещения бывали набиты битком публикой, горячо реагировавшей на каждое выступление.

Маяковский очень часто выступал на разного рода вечерах и собраниях, в особенности в Доме печати, — начиная с того дня, когда Дом распахнул свои двери перед посетителями.

Эта организация была создана по инициативе и на средства РОСТА, в ее деятельности принимали участие многие сотрудники РОСТА. П. М. Керженцев был председателем правления Дома печати, а Маяковский одним из членов правления (вначале секретарем правления был я).

Дому печати был предоставлен особняк по Никитскому (нынешнему Суворовскому) бульвару, 8; там и теперь помещается его наследник — Центральный Дом журналиста.

Открытие Дома печати 3 марта 1920 года прошло в дружеской обстановке. После приветственных речей и выступлений (среди выступавших был и Маяковский) собравшиеся перешли из зрительного зала в уютную столовую, где была устроена роскошная — по тем голодным временам — трапеза, состоявшая из чая без сахара, ломтика черного хлеба, кусочка селедки и еще какого-то яства в таком же роде. Маяковский все потчевал нас, сидевших за одним столом с ним, селедкой, приговаривая: «Ешьте сельдя. Замечательный сельдь!» Сельдь была у Маяковского и в быту и в стихах существом мужского рода. Например: «а сквозь меня на лунном сельде скакала крашеная буква» (стихотворение «Уличное», 1913; I, 37). Кстати, еще одна деталь речи Маяковского: он говорил не «слезать», а «слазить». То же и в его поэзии. Вспомним знаменитые строки:

{94} В упор я крикнул солнцу:
«Слазь!..»
 *(II, 39)*

«Которые тут временные?
 Слазь…»
 *(VIII, 261)*

Предшественниками Дома печати можно отчасти считать многочисленные литературно-художественные кафе и клубы (по-видимому, первыми из них были кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту и кафе футуристов в Настасьинском переулке). Литераторы, артисты и их друзья приходили туда не столько за едой и питьем (есть и пить было почти нечего), сколько затем, чтобы встречаться друг с другом, беседовать, спорить, выступать и слушать выступления. Потребность в общении, очевидно, усиливалась бурным развитием общественной жизни и огромным ростом числа пишущих; из-за недостатка бумаги литература переживала «устный период». Литераторы, особенно поэты — первые годы революции были настоящим временем поэзии, — публиковали свои произведения прежде всего, а иногда и только — с эстрады.

В каждом кафе или клубе было что-то свое. В кафе при Всероссийском союзе поэтов — СОПО (в просторечии «Сопатка», в уже несуществующем доме на Тверской, напротив нынешнего Центрального телеграфа) выступали поэты различных направлений. Кафе футуристов, как указывает его название, открылось как резиденция поэтов, принадлежавших к определенному направлению. Имажинисты задавали тон в кафе «Ассоциации вольнодумцев» «Стойло Пегаса». Заведение это представляло собой одно из последних пристанищ буржуазной богемы. Там царили разнузданные нравы. Кажется, именно в этом кафе состоялось своего рода сенсационное выступление некоей «поэтессы» Хабиас: она громозвучно огласила с эстрады, с позволения сказать, стихотворение, уснащенное совершенно непечатными выражениями.

С «учреждениями», подобными «Стойлу», Дом печати не имел ничего общего. Он резко отличался от них своим назначением, всем направлением деятельности и культурной обстановкой.

{95} Перед Домом печати были поставлены серьезные и широкие идейно-политические задачи. Как указывалось в его уставе, «Дом печати объединяет работников коммунистической культуры в области печати, литературы и искусства. Задачей Дома печати является способствовать выявлению творческих достижений в деле строительства новой культуры и содействовать товарищескому и профессиональному общению работников коммунистической культуры»[[39]](#footnote-40).

Эти задачи Дом печати действительно выполнял. Он очень быстро стал крупным культурным центром Москвы, собиравшим в своих стенах журналистов, писателей, поэтов, критиков, актеров, режиссеров, художников, музыкантов. Здесь они могли обмениваться мнениями по различным вопросам культуры и знакомить друг друга со своими новыми творческими работами. Небольшой зал старинного особняка с двумя ложами по бокам от сцены, с лепниной на потолке и резными украшениями над дверьми сделался излюбленным местом для докладов, диспутов, чтения стихов, театральных представлений студийного характера, камерных концертов. Уютные, теплые комнаты, обставленные хорошей мягкой мебелью, располагали к дружеской беседе и к отдыху. Это, как и два бутерброда, выдаваемые (не по продовольственным карточкам!) членам Дома, имело определенное значение в голодной, холодной Москве тех годов, с ее разладившимся бытом, с домами, донельзя запущенными внутри и снаружи. Еще бы — ведь тогда лепешки из картофельных очисток казались деликатесом, не говоря уж о котлетах из конины (в ходу была шутка: «Пожалуйте кушать — лошади поданы»). Запомнилось четверостишие одного из завсегдатаев Дома — поэта Арго:

Печати дом — краса природы.
Дают там по два бутерброда.
Но все же — господи, прости! —
Я съел не менее шести.

Члены Дома и избранное ими правление умели наполнить его деятельность идейной содержательностью, {96} создавать атмосферу непринужденного товарищеского общения, свободную и от какой бы то ни было казенщины и от богемных нравов. В Доме печати было интересно и весело. Мы приходили туда как в родной дом.

Об интенсивности работы Дома печати в первые годы его существования говорят, например, цифры, которые приведены в моей журнальной заметке: за первую половину 1921 года были устроены 22 литературных вечера, 3 музыкальных вечера, 10 докладов на театральные темы и 22 доклада на политические и разные другие темы[[40]](#footnote-41).

Все интересное, новое, передовое в общественной жизни, литературе и искусстве получало то или иное отражение в деятельности Дома. Там проходили увлекательные выступления А. В. Луначарского, оживленные споры наркома с Маяковским на темы текущей художественной жизни. Припоминается спектакль «Чудо святого Антония» Метерлинка, разыгрываемый на небольшой сцене Дома печати Третьей студией Московского Художественного театра (нынешний Государственный театр имени Евг. Вахтангова). Систематически выступала там Мастерская под руководством Н. М. Фореггера («Мастфор»), которую организовала группа театральной молодежи во второй половине 1920 года. Сперва Мастерская играла в различных клубах, затем года на полтора основным местом ее выступлений стал Дом печати. Вместе с молодым режиссером Н. М. Фореггером во главе Мастерской стоял молодой писатель В. З. Масс, автор очень метких пародий на различные явления театральной жизни. Пародии талантливо ставились и разыгрывались, и сразу после первого вечера пародий Мастерская приобрела известность в театральных и литературных кругах Москвы.

Маяковский постоянно бывал в Доме печати. Его можно было встретить там чуть ли не каждый вечер, и он не только беседовал с другими посетителями Дома и смотрел устраивавшиеся там театральные представления, не только читал с эстрады Дома свои произведения, {97} но и участвовал в многочисленных дискуссиях по различным вопросам, в обсуждениях докладов и проч. Живо вспоминается зал, переполненный взволнованными слушателями, а на маленькой эстраде — огромная фигура Маяковского, чуть ли не упирающегося головой в потолок.

Дом же печати стал прототипом таких возникших много позже организаций советской интеллигенции, как Центральный Дом литераторов, Центральный Дом работников искусств, Дом ученых, Дом актера, Дом композитора, Дом кино, Дом художника, Дом архитектора…

Сезоны 1920 – 1921 гг. и 1921 – 1922 гг. изобиловали диспутами. Одним из их активнейших участников был Маяковский. Известно, например, что только в конце ноября 1920 года он выступил по крайней мере на трех больших вечерах: 22 ноября в Театре РСФСР Первом на диспуте о спектакле «Зори» (дважды в течение одного вечера), 26 ноября в Доме печати на диспуте о пьесах А. В. Луначарского и 30 ноября в Большой аудитории Политехнического музея на дискуссии по докладу В. Я. Брюсова «Поэзия и революция».

Эстрада, на которую всходил Маяковский-оратор, была для него трибуной пропагандиста. Его выступления всегда отличались глубокой принципиальностью. На диспутах, как и в своих произведениях, он вел непримиримую идейную борьбу за искусство, служащее пролетарской революции, помогающее строительству социализма и вооруженное высоким мастерством. Эта принципиальность вселяла в выступления Маяковского боевой дух, страстность. Недоговоренности он не признавал. Нередко он нападал на своих противников яростно и резко, так что в аудитории не было недостатка в людях, «обиженных» за себя или за своих единомышленников.

Маяковский любил и умел, ничуть не снижая идейной содержательности своих выступлений, облекать их в веселую форму. Он был чрезвычайно находчив, и остроты его, будь то уничтожающие издевки над врагами или просто шутки, метко попадали в цель. И он реагировал стремительно на реплики слушателей во {98} время его выступлений. Очень часто его остроты обнаруживали мастерство поэта, привыкшего постоянно работать над речевым материалом, изыскивать различные способы словесной выразительности[[41]](#footnote-42).

Разумеется, далеко не все диспуты стенографировались. Более того, о многих из них в печать попадали лишь самые краткие сведения, а были и такие, о которых не сообщалось ни слова. И до сих пор нельзя считать, что все выступления Маяковского уже выявлены исследователями его жизни и творчества. Подтверждением этого может служить, например, следующее.

В моих бумагах сохранилась краткая запись доклада режиссера Н. М. Фореггера о современном искусстве — 2 января 1922 года в Доме печати. Докладчик громил мещанство в искусстве, звал художников откликаться на новые темпы и ритмы, отметил «Мистерию-буфф» как единственную современную пьесу, предлагал динамизировать сцену. На обороте записи значатся фамилии лиц, выступавших в прениях: Керженцев, Маяковский, Блюм, Загорский, Львов, Просветов и Масс. К сожалению, содержание речи поэта, как и других ораторов, не было мною записано. Самый же факт доклада, а следовательно, и выступления Маяковского на его обсуждении остался не отмеченным в печати.

Но и из существовавших в свое время стенограмм выступлений Маяковского сохранились не все. Некоторые пропали из-за небрежности и недомыслия администрации учреждений, где они находились. В поисках стенограмм выступлений Маяковского и вообще материалов о его деятельности я обратился в 1935 году в Дом печати с просьбой дать мне возможность ознакомиться с архивом Дома за двадцатые годы. И тут я с {99} возмущением узнал, что какой-то невежественный комендант за год до того сжег весь архив Дома. Как мне было досадно, что я не предпринял розысков материалов Дома печати раньше!

По-видимому, не уцелели и бюллетени, изо дня в день выпускавшиеся Московским отделом ЦентроРОСТА («Московский вестник.»), в которых, вполне вероятно, имелись сообщения, а может быть, и краткие отчеты о выступлениях Маяковского, не отмеченных в печати.

Сколько я ни искал эти бюллетени, мне не удалось найти их комплекта. И лишь отдельные номера бюллетеней изредка попадались в различных архивных фондах.

Для нынешнего молодого поколения Маяковский — общепризнанный великий поэт революции. И потому людям новых поколений трудно представить себе, что при жизни Маяковского дело обстояло совсем по-иному. Теперь многое сместилось в сознании людей, изменились прежние соотношения.

Тогда, в двадцатых годах, вокруг имени и творчества Маяковского бушевала ожесточенная борьба. Он вел неустанные, непримиримые бои с противниками нового, передового в жизни и в искусстве. А таких противников в то время было еще немало. Они не сдавались без борьбы и иногда яростно нападали на Маяковского.

В 1927 году Маяковский писал:

«Непосредственная трудность борьбы со старьем, характеризующая жизнь революционного писателя до революции, заменилась наследством этого старья — эстетической косностью. Конечно, с тем прекрасным коррективом, что в стране революции в конечном итоге побеждает не косность, а новая левая революционная вещь» (XII, 157 – 158).

Те из пишущих о Маяковском, кто пытается представить послереволюционный путь Маяковского подобием триумфального шествия, весьма грешат против истины, они лакируют и извращают и облик поэта, и обстановку, которая тогда складывалась вокруг него. Можно подумать, что эти люди задались целью доказывать {100} нечто близкое к тому, против чего предостерегал сам Маяковский, —

что жид‑де такой
 певец кипяченой
и ярый враг воды сырой.
 *(X, 279)*

Отношение к Маяковскому некоторых редакторов, яростные споры комсомольцев с мещанами о его поэзии Владимир Владимирович в условной, художественно обобщенной форме изобразил в своем киносценарии «Как поживаете?»

Творчество Маяковского, самый образ поэта неотделимы от борьбы, в центре которой он находился. И, рассказывая о своей деятельности за двадцать лет, он говорил в 1930 году, за три недели до смерти:

«Основная работа — это ругня, издевательство над тем, что мне кажется неправильным, с чем надо бороться. И двадцать лет моей литературной работы — это, главным образом, выражаясь просто, такой литературный мордобой, не в буквальном смысле слова, а в самом хорошем! — то есть каждую минуту приходилось отстаивать те или иные революционные литературные позиции, бороться за них и бороться с той косностью, которая встречается в нашей тринадцатилетней республике» (XII, 423).

Маяковский боролся отнюдь не в одиночку. Около него, кроме людей, связанных с ним повседневной совместной работой, сплотился широкий круг друзей — тысячи его постоянных читателей, для которых его творчество было родным и близким, выражало их собственные мысли и чувства. Они поднимали свои голоса за Маяковского — на его вечерах, на диспутах, в печати. И громче всех звучали молодые голоса: многие студенты коммунистических университетов[[42]](#footnote-43), Института журналистики, Вхутемаса, мейерхольдовских театральных мастерских и некоторых других театральных {101} учебных заведений и студий были особо ярыми приверженцами Маяковского.

Еще до появления поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» творчество Маяковского — ею революционные стихотворения, «Мистерия-буфф», «150 000 000» — стало для этой молодежи знаменем советского боевого политического искусства, С жадным интересом раскрывалась каждая новая книга Маяковского; его стихотворения вырезались из газет, списывались из журналов; каждый вечер, на котором он читал свои произведения, был праздником и проходил с огромным подъемом.

Молодежь любила поэзию Маяковского, любила его самого. У Маяковского учились как у поэта и как у человека.

Учились беззаветной преданности революции, непримиримой, бескомпромиссной ненависти ко всему антисоветскому, умению в каждом вопросе исходить из интересов Советской родины, учились несокрушимой принципиальности, смелости мысли и действия, упорству в борьбе, настойчивости в достижении цели. Маяковский привлекал к себе сердца молодежи революционной страстностью, темпераментом борца, взглядом, всегда устремленным вперед, влюбленностью в жизнь, силой и яркостью своей личности.

Маяковский являлся для нас живым примером, но он не пытался выступать в роли наставника, ментора, — не в его характере было поучать, да и, вероятно, сам он был слишком молод для этого.

Очень верно говорил Игорь Ильинский, выступая по радио 13 апреля 1950 года:

«Для большей части молодежи, пришедшей в искусство и театр в двадцатых годах, Маяковский был не только любимым поэтом нового наступающего времени. Молодежь стремилась попасть на диспуты с его участием, с восхищением слушала его выступления и высказывания об искусстве, о театре, которые должны служить новой эпохе, восторгалась и приветствовала его выступления, разящие противников своим сарказмом и смелыми остротами. Сила его слова была уничтожающа. Для нас Маяковский представлялся образцом человека новой эпохи.

{102} Когда Маяковского не стало, я в разговоре с одним молодым художником наткнулся на одну общую с ним мысль. Наша работа — и художника в его искусстве, и моя, как актера театра и кино, как бы далеко эта работа ни стояла от Маяковского, всегда имела словно незримую оглядку на него и его оценки: как посмотрит на эту работу Владимир Владимирович? А что сказал бы по этому поводу Владимир Владимирович?» (цитирую по имеющемуся у меня тексту выступления).

Маяковский — автор первой советской пьесы, Маяковский — передовой боец за коммунистическое искусство — был другом революционно настроенной театральной молодежи, его творчество помогало ей находить верный путь.

В начале двадцатых годов сложились основные кадры мейерхольдовских театра и школы. А затем заявили о себе молодые актеры Первого рабочего театра Московского пролеткульта; художественной частью театра руководил С. М. Эйзенштейн. Имена многих из этих тогда молодых деятелей искусства теперь широко известны.

Мало того, что они стремились равняться по Маяковскому. Работа над драматургией Маяковского и личное общение с ним сыграли видную роль в творческой биографии некоторых из них еще до их появления в мейерхольдовской школе или выступлений в Первом рабочем театре. Г. В. Александров поставил «Мистерию-буфф» в Екатеринбурге (теперешнем Свердловске) в 1921 году, Н. П. Охлопков — в Иркутске весной 1922 года. И. В. Ильинский, В. Ф. Зайчиков и другие мейерхольдовцы играли в московской постановке «Мистерии». Н. И. Боголюбов и Э. П. Гарин в 1920 – 1921 годах работали в Первом самодеятельном театре Красной Армии (Москва), в состав художественного совета которого входил Маяковский, принимавший активное участие в жизни театра. Молодые актеры и режиссеры, и встречавшиеся с Маяковским, и работавшие над его пьесой, и просто знавшие его произведения, заражали любовью к Маяковскому своих товарищей по учебному заведению и по сцене и стремились всячески пропагандировать его творчество.

{103} Далее, в очерке «Мейерхольд», я расскажу, как в качестве представителя «Студенческого информационного бюро по вопросам искусства» (СТИНФ) я беседовал в конце 1922 года с делегатами IV конгресса Коммунистического Интернационала. Встреча с одним из делегатов имела последствия, которые оказались связанными с Маяковским и с другим великим поэтом.

Мне посчастливилось беседовать с замечательным человеком. Его звали Луис Эмильо Рекабаррен Серрано. Это был генеральный секретарь Коммунистической партии Чили, один из крупнейших политических деятелей страны. Два года спустя, 19 декабря 1924 года, он трагически погиб, но память о нем жива среди трудящихся Южной Америки, и у нас известно его имя.

Свою речь на торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 50‑летию Октябрьской революции, другой генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии Чили, имя которого теперь известно во всем мире, — Луис Корвалан — начал так:

«Дорогие товарищи! В первые же дни после восстания в Петрограде один чилийский рабочий написал следующие слова: “Я без колебаний голосую за русских большевиков, которые открывают путь к ликвидации варварского, буржуазного, капиталистического строя. Тот, кто не поддерживает их дело, защищает капитализм со всеми его ужасами”. *(Аплодисменты.)*

Эти пророческие слова, сказанные полвека назад, сохраняют свое значение и теперь. Они принадлежат Луису Эмильо Рекабаррену, типографскому рабочему, основателю Коммунистической партии Чили. *(Аплодисменты.)* Все 45 лет своего существования наша партия руководствуется этими идеями, целиком и полностью классовыми и интернационалистскими» («Правда», 1967, 5 ноября, № 309).

Еще задолго до этого выступления один из крупнейших поэтов XX века — Пабло Неруда — посвятил Рекабаррену несколько страниц в четвертой главе своей эпопеи «Всеобщая песнь», обращаясь к нему:

Рекабаррен! Сын ты Чили и отец ты Чили.
Общий наш отец[[43]](#footnote-44).

{104} Когда я пришел к Рекабаррену в гостиницу «Люкс» (теперь «Центральная»), я увидел перед собой плотного, коренастого человека лет сорока пяти, с открытым, энергичным и добрым лицом. Принял он меня очень любезно и охотно рассказал по-французски (он свободно владел этим языком) о художественной работе чилийских коммунистов. Вот что я записал (воспроизвожу текст по бюллетеню СТИНФ № 19 от 28 декабря 1922 года):

«Коммунистическая партия Чили развила большую культработу, считая ее одним из сильнейших средств коммунистической пропаганды. В Чили имеется шесть рабочих театров, ставящих революционные пьесы силами самих рабочих. Многие из этих пьес написаны местными рабочими-коммунистами и изданы партийным издательством (партия имеет свою типографию) наряду с революционными пьесами испанских авторов. Очень часто в рабочих клубах устраиваются праздники, вечера. Развито хоровое пение; музыка своих композиторов. Целый ряд революционных песен посвящен Советской России. Коммунистической партии принадлежат два кинематографа, в которых демонстрируются фильмы главным образом на социальные темы; было несколько фильм из русской революции. Компартия имеет ряд поэтов и писателей, вышедших из рабочей среды».

Рекабаррен подарил мне четыре маленькие пьесы для самодеятельных кружков, выпущенные чилийскими коммунистами в городе Антофагаста в 1921 году (я и теперь храню эти книжечки). Среди пьес была «небольшая социальная драма в трех картинах» самого Рекабаррена «Desdicha obrera» («Горе рабочих»). Героиня пьесы — девушка-работница; на ее долю выпали большие трудности и страдания, но, несмотря на них, она остается сознательным борцом за дело пролетариата. На титульном листе своей пьесы Рекабаррен написал по-французски: «Товарищам — любителям искусства в России. Автор. Москва, 27.XII.1922». Автором «драматического этюда» под названием «Сволочь» был чилиец Хосé С. Кóрдова. Остальные две пьесы написали испанцы, участники социалистической просветительной организации «Новая школа»: Э. Торральба Бёси («драматический эскиз» «Очаг») и Х. А. Мелия (одноактная {105} пьеса «Завтрашний день», действие которой происходит в будущем).

В это же время Маяковский подготавливал выпуск журнала «Леф». Я предложил написать для журнала заметку о пьесах, подаренных мне Рекабарреном, — еще не зная испанского языка, я все-таки смог разобраться в содержании несложных испанских текстов. Маяковский охотно согласился — его очень интересовали материалы о творческой работе зарубежных друзей нашей страны. И в № 2 «Лефа» за апрель — май 1923 года он поместил мою критико-библиографическую заметку о четырех пьесах, изданных в Чили. Сегодня я вижу, что тогда по молодости лет я слишком много говорил о недостатках пьес, не учитывая трудных условий, в которых они создавались.

Прошло тридцать с лишним лет. В 1954 году в Москву на Второй Всесоюзный съезд советских писателей приехал Пабло Неруда. Узнав, что один из советских литераторов в молодости встретился с Рекабарреном и что имя славного вождя чилийских рабочих оказалось связанным с именем Маяковского, поэт пожелал побеседовать со мной. Я пришел к нему в гостиницу «Метрополь».

Пламенность поэзии Неруды не отражалась ни в тяжеловатых чертах его спокойного лица, ни в его манере вести беседу. Он говорил неспешно, солидно; возможно, в этом сказывалось то, что в течение многих лет поэт находился на дипломатической работе. Разговор велся на испанском языке — я уже давно овладел им.

С большим интересом Неруда расспрашивал меня о встрече с Рекабарреном, об истории появления сведений о его пьесе в журнале Маяковского и попросил у меня фотокопии титульного листа пьесы Рекабаррена с его надписью и моей заметки из «Лефа». И он сделал надпись (на испанском языке) на моем экземпляре русского отдельного издания «Всеобщей песни»: «А. Февральскому, другу Рекабаррена, на память от Пабло Неруды. 1954, декабрь». «Друг Рекабаррена» — это очень почетно, но, конечно, слишком сильно. Однако поэт написал так.

В статье Неруды о Рекабаррене, помещенной в советской печати, говорилось: «С огромным волнением {106} недавно я узнал, что в журнале, которым руководил Маяковский, упоминается о литературных работах Рекабаррена»[[44]](#footnote-45).

В 1922 – 1928 годах я реже, чем прежде, встречался с Маяковским непосредственно и видел его главным образом на его вечерах в Большой аудитории Политехнического музея и в других местах, а также на различных диспутах.

Вечера Маяковского всегда собирали переполненный зал, к иной раз попасть на них было нелегко. Когда однажды я попросил у поэта записку — пропуск на его вечер, он ответил: «А вы пишите себе сами пропуска на мои вечера и подписывайте их моим именем». Маяковскому хотелось, чтобы люди, интересующиеся его творчеством, могли свободно приходить на его выступления.

Все же Маяковский иронизировал над тем, что я старался не пропускать его вечеров. Вообще, появляясь на эстраде, он замечал в зале всех знакомых. Однажды, когда меня на каком-то вечере не было, Маяковский, как передал мне один из моих товарищей, сказал: «А где же Февральский? Ведь без него мои вечера не обходятся».

Позже, в 1930 году, разговаривая со мною о своей театральной деятельности, Маяковский сказал, что к ней можно отнести и его выступления с эстрады.

И действительно, они были своего рода спектаклями, в которых одна часть разыгрывалась по заранее установленному сценарию, а другая импровизировалась. Вслед за докладом Маяковского, открывавшим его выступление, и чтение стихов обычно связывалось с определенной темой, сформулированной в заголовке афиши. Это вытекало из пропагандистской установки вечера и придавало ему целеустремленность. Такие вечера меньше всего походили на обычные выступления поэтов, когда стихотворец декламирует свои произведения, в случае успеха декламирует на бис, получает {107} свою порцию аплодисментов, кланяется публике и покидает эстраду.

Маяковский не ограничивался чтением стихов: значительную часть вечера занимали разговоры со слушателями, ответы на их вопросы и записки. Эти разговоры со слушателями превращались в своеобразную инсценировку, приближавшую выступление Маяковского к игре актера-импровизатора. Интеллектуальная и эмоциональная сила воздействия Маяковского на аудиторию была очень велика, и часто в результате этого воздействия зал раскалывался на два лагеря: горячих сторонников и ожесточенных противников поэта. Страсти разгорались, и присутствующие вовлекались в инсценировку, развертывавшуюся в зале, становились ее активными участниками И Маяковский оказывался не единственным выступающим, а как бы главным действующим лицом спектакля, им самим сочиненного и режиссируемого. Задача таких «спектаклей» без зафиксированного текста была та же, которою одушевлено все творчество Маяковского: пропаганда коммунистической идеологии и советского образа жизни и утверждение идейности и подлинного мастерства передовой советской поэзии.

Эти выступления Маяковского уже не раз описывались; приводились многие его высказывания и остроты. Но в моей памяти сохранились и некоторые детали выступлений, не опубликованные другими.

На одном из вечеров Маяковский обрушился на поэзию Анны Ахматовой. Он критиковал и содержание ее стихотворений, далекое от общественных вопросов современности (а именно эти вопросы были главным для Маяковского), и применяемые поэтессой выразительные средства. В частности, он говорил о том, что ритмика стихов Ахматовой иногда не отвечает их смыслу и настроению. И для доказательства вдруг пропел первые строки драматического по замыслу стихотворения «Сероглазый король»:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король, —

на разухабистый мотив:

Ехал на ярмарку ухарь-купец,
Ухарь-купец, удалой молодец.

{108} Действительно, слова стихотворения ложились на этот мотив.

Это выступление Маяковского против Ахматовой не означает, однако, что он целиком отрицал ее поэзию. Поэт Симон Тикавани рассказывал, что в 1926 году, находясь среди тбилисских писателей и художников, Маяковский после своих стихов и стихотворений Блока «прочитал <…> неожиданно два стихотворения Анны Ахматовой. Стихи Ахматовой он прочитал с редкой проникновенностью, с трепетом и вдохновенным к ним отношением. Все были удивлены. Один из присутствующих вслух выразил это удивление: “Вы и Ахматова?” Маяковский чуть помрачнел, но ответил спокойно: “Надо хорошо знать и тех, с кем не согласен, их нужно изучать”. Я робко заметил:

— Не думал, что ваш бархатный бас так подойдет к изысканным и хрупким строчкам Анны Ахматовой…

Маяковский внимательно посмотрел на меня и деловым тоном ответил:

— Это стихотворение выражает изысканные и хрупкие чувства, но само оно не хрупкое, стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины»[[45]](#footnote-46).

Дружески, но все же строго критиковал Маяковский молодых советских поэтов за допущенные ими оплошности и небрежности. Ему нравилась «Поэма о рыжем Мотэле» Иосифа Уткина, тем не менее Уткину досталось от него за одну из строк начала «Поэмы»:

И дед и отец — работали.
А чем он лучше других?
И маленький, рыжий Мотэле
Работал
За двоих.

При чтении вслух ударение в последней строчке неправомерно падает на предлог «за». К тому же здесь получается «фонетический сдвиг»: звучание двух поставленных рядом слов приобретает совершенно неуместный смысл. «Кто же работал?» — спрашивал Маяковский и сам отвечал: «Работал зад!»

{109} Такие «сдвиги» не прощались даже классикам. Первую строку замечательного пушкинского стихотворения «Что в имени тебе моем?» Маяковский однажды прочитал: «Что в вымени тебе моем?» «Сдвиг» мог быть незаметен в стихах, пока их читали «про себя», — ведь в пушкинские времена редко происходили публичные чтения. Но положение изменилось. «Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию» (XII, 162), — и теперь, когда стихи читались перед слушателями, оказалось, что «сдвиг» искажает смысл либо требует специального усилия голоса, чтобы избежать этого искажения. Маяковский считал необходимым предостеречь молодых поэтов против «сдвигов» — и он привел пример, показывающий, как «сдвиг» может неожиданно повредить восприятию слушателями даже гениального произведения.

Враги Маяковского пытались воспользоваться подобными его высказываниями в своих интересах, — они демагогически делали совершенно ложный вывод: «Маяковский не признаёт Пушкина», подымали крик: «Маяковский не уважает классиков!» Маяковский блистательно опроверг эти измышления в стихотворении «Юбилейное» и в ряде выступлений. Он горячо любил своего великого предшественника: Пушкин был не только дорог ему как мыслитель и художник, но и близок по своему темпераменту. Однако Маяковский любил Пушкина «живого, а не мумию». Ему претили попытки литературных лакировщиков сделать из Пушкина икону, окружить его ореолом святости и непогрешимости, — такие попытки могли только извратить облик Пушкина и уменьшить силу воздействия его творчества. Маяковскому был ясен вред поползновений противопоставить советской поэзии Пушкина как некий совершенно недосягаемый идеал. Он хотел, чтобы советские поэты, учась у Пушкина, открывали новые дали на пути, которым шел Пушкин…

Вспоминаются некоторые шутки Маяковского во время его выступлений. Порой в этих шутках отражалась его неутомимая экспериментальная работа над словом. И тут бывало, что памятник Тимирязеву превращался в «памятник Тимирзяеву». В порядке обновления языка Маяковский предлагал переделывать пословицы. То он изменял слово: «В тесноте да не обедали». {110} То соединял две пословицы в одну, — из слияния пословиц: «Не плюй в колодец, пригодится воды напиться» и «Слово не воробей, вылетит — не поймаешь» — неожиданно получалось: «Не плюй в колодец, вылетит — не поймаешь». Подобные переделки Маяковский предпринял еще в одном из своих ранних «Окон сатиры РОСТА» — «Слегка подновленные пословицы». Там есть и строка «В тесноте да не обедал» (III, 44).

Если какой-нибудь слушатель не сразу воспринимал остроту, Маяковский говорил: «Его смешишь во вторник, а он смеется в пятницу».

Как-то раз Маяковский объявил заглавие стихотворения, которое он намеревался прочитать; в зале наступила настороженная тишина, В этот момент один из присутствовавших выронил металлический номерок из, гардероба, и номерок со звоном ударился об пол. Маяковский спокойно и невозмутимо, как он всегда острил, произнес: «Кто-то пришел со стадом».

На одном из вечеров Маяковский вел ожесточенный спор о стихосложении с профессорами-словесниками. Во время этого спора он заявил, что не признаёт традиционных стихотворных размеров, не считает нужным пользоваться ими. Моя сестра, девушка небольшого роста, студентка Литературного института, пропищала с места: «А вот у вас, Владимир Владимирович, тоже ямбы есть» — и привела пример. Маяковский взглянул на нее и сказал: «Я, барышня, тут с такими слонами сражаюсь, что вас нечаянно задавить могу».

Нередко против Маяковского выступали поэты или мнившие себя таковыми. Случалось, что к ним примыкал Сергей Есенин — под влиянием своих сомнительных друзей из этой богемы. Однажды на вечере Маяковского в Политехническом музее Есенин, стоя в боковом проходе зала, подавал довольно бессвязные и не очень корректные реплики. Маяковский, обычно не церемонившийся со своими оппонентами, отвечал ему мягко и сдержанно, ценя и щадя большого поэта.

Но совсем иначе обращался Маяковский с разными окололитературными людьми. На другом вечере в том же Политехническом музее некий Альвэк выступил с инсинуациями против Маяковского и Асеева. Как это бывало, когда Маяковский сердился, взгляд его, обычно {111} живой и яркий, изменился, глаза потемнели. Клеветнические измышления вызвали у него взрыв негодования. Надо было видеть, с какой яростью набросился он на Альвэка, разоблачая его нечистые приемы. Во время отповеди Маяковского Альвэк сначала пытался мешать ему выкриками, но куда уж тут! Сбить Маяковского было невозможно. И незадачливому кляузнику пришлось бежать из зала под возмущенные и презрительные возгласы присутствующих…

Речь Маяковского отличалась необыкновенной живостью и непосредственностью, его выступления не были высказываниями человека, которого мало беспокоит отношение аудитории, менее всего походили они на лекции академического типа. В них встречались и быстрые отклики на то или иное движение в аудитории и фразы или слова, связанные с каким-то действием самого Маяковского. Вот почему в стенограммах выступлений поэта попадаются отдельные места, непонятные без выяснения конкретной обстановки вечера.

Так, текст выступления Маяковского 3 января 1927 года на диспуте о постановке «Ревизора» в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда начинается в стенограмме ремаркой «Смех» и словами: «Товарищи, почему вы ржете? Подождите» (XII, 306). Дело вот в чем. Маяковский вышел на авансцену, перешагнув через стул. Необычным, резким движением он подчеркнул свой рост и в то же время свое намерение «расправиться» с предшественником по трибуне диспута (профессором Сретенским из Ростова-на-Дону), так как был решительно не согласен с только что высказанной им точкой зрения. Комический оттенок, который Маяковский придал своему выходу, вызвал смех в зале. Отсюда и реплика о «ржанье».

Тремя годами раньше, 13 февраля 1924 года, в Большом зале Консерватории был устроен вечер Лефа. Стенограмма этого вечера не сохранилась (а скорее всего, ее вовсе не было). Но сделанная мною запись дает возможность восстановить основные моменты вечера, на котором Леф отвечал своим критикам.

Первым выступил Маяковский с «анализом бесконечно маленьких», то есть критиков — противников Лефа. Рассказав о широком распространении принципов Лефа и произведений лефовцев и о положительном {112} отношении многих рабочих к их творчеству, Маяковский иронически заметил: самое тревожное — это то, что Гиммельфарб (один из литературных критиков) не хочет признавать Лефа. «Канареечные критики» вульгаризируют марксистский метод и искажают мысли серьезных, вдумчивых критиков. Затем Маяковский разобрал некоторые писания «гиммельфарбов и гиммельфарбодят», Н. Г. Шебуева, П. С. Когана (Маяковский привел примеры «цыганского стиля» в его статьях) и П. И. Лебедева-Полянского. Свое выступление Маяковский закончил словами: «Долой критиков, позорящих искусство, и да здравствует критика, устанавливающая содружество потребителей и производителей!»

Затем взял слово С. М. Третьяков. Он отстаивал «производственную критику». Субъективный критерий должен исчезнуть. В области искусства наступит плановая работа, когда художественные ценности будут производиться применительно к учету потребителей. Тогда критик станет приемщиком, оценщиком товара. Часть искусства уже теперь работает по заказу — это агитационное искусство. В старом искусстве мы видим примеры пользования материалом для определенных заданий. Новый критик должен приобрести познания по технологии искусства и по методам воздействия искусства на потребителя. Третий докладчик, О. М. Брик, говорил о том, что «вечными» произведениями обычно являются те, что были для своего времени «агитационными».

Маяковский дал отповедь участвовавшему в прениях поэту-«биокосмисту» А. Ярославскому, который пытался отстаивать буржуазно-либеральную теорию о «свободе творчества». После прений с заключительными словами выступили Маяковский и Брик. Они напомнили слушателям, что лефовцы вовсе не называют себя единственными представителями коммунистической поэзии. Еще не наступила полная смычка между рабочими и искусством Лефа, — в рабочей среде происходит процесс первоначального накопления элементов художественной культуры, Леф продолжает разработку методов. Пролетарское искусство будут строить сами рабочие, мы же расчищаем им путь, — закончили докладчики. (В моей записи, облеченной в форму отчета {113} для газеты, заключительные выступления Маяковского и Брика объединены. Запись в свое время не публиковалась.)

В практике и в особенности в теории лефовцев было немало перегибов, сказавшихся и в их выступлениях на этом вечере. Но лефовцы искренне стремились помогать строительству нового, советского общества. В те годы Маяковский рассматривал Леф как объединение творческих сил для борьбы за социалистическое искусство. Эту борьбу он вел со всей убежденностью, со всей присущей ему страстностью И если он смело бросался в бой и яростно сражался за свою поэзию, за свои пьесы, то он дрался не за себя лично. Он «взрывался», когда дело касалось его творчества, а не его самого. Это была глубоко идейная борьба — за литературу и театр, участвующие в созидании коммунизма.

С течением времени Маяковский находил все большую поддержку в аудитории. Крепли основы советской жизни — и росло число людей, боровшихся за их утверждение и развитие, и вместе с тем людей, художественный вкус которых совершенствовался. Эти люди видели в Маяковском выразителя их мыслей и их чувств. И они активно поддерживали его на вечерах и диспутах — аплодисментами, выкриками, высказываниями. Они решительно вступали в бой с его противниками.

На вечерах Маяковского, во время перерывов, поэта окружали десятки юношей и девушек, стремившихся поговорить с ним, посоветоваться, поделиться своими мыслями, получить от него ответ на волновавшие их вопросы.

Поражал разрыв между отношением к Маяковскому передовой части советских читателей (и слушателей Маяковского) и содержанием ряда критических статей в журналах. В двадцатых годах было еще немного критиков, выражавших взгляды этих передовых читателей. Среди писавших о литературе и театре нередко задавали тон последыши буржуазного эстетизма и вульгаризаторы марксизма. Кто из них просто не мог дотянуться до понимания Маяковского, а кому был органически чужд весь его творческий облик. В результате этого произведения Маяковского чаще всего замалчивались, иногда охаивались; а среди положительных {114} отзывов преобладали писания протокольного типа или же «кисло-сладкие» высказывания сквозь зубы.

Печать того времени фактически прошла мимо великих поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». Произошло это отчасти потому, что не только критика, но и литературная общественность того времени в целом не доросла до Маяковского. Даже мы, молодежь, окружавшая Маяковского, не могли тогда постичь эти произведения во всей их глубине.

Однако противники Маяковского были бессильны против все растущей народной любви к поэту. Не в возможностях этих людей оказалось помешать советскому народу признать поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» подлинным эпосом Октября и великими произведениями русской классической литературы.

Одним из замечательных качеств Маяковского была полная спаянность его личности и его творчества. Образ действий человека по имени Владимир Владимирович в точности соответствовал мыслям, которые высказывал в своих произведениях поэт Маяковский. И в творчестве и в жизни Маяковский отличался абсолютной искренностью, которая порождалась прямотой и цельностью его натуры, идейной целеустремленностью, определявшей все, что он писал, говорил и делал. Отстаивая свои взгляды, он был непримирим, смел и напорист. У Маяковского была та же «характерная отличительная особенность», которую отметил у Н. А. Добролюбова его современник (М. А. Антонович), — «страшная сила, непреклонная энергия и неудержимая страстность его убеждений»[[46]](#footnote-47). И Маяковский постоянно, неутомимо, при всех обстоятельствах — в печати, в публичных выступлениях, в повседневной жизни — боролся за укрепление советского строя, за нового, советского человека, за социалистическую культуру.

{115} Эта черта Маяковского сказывалась, в частности, в его отношении к проявлениям бюрократизма[[47]](#footnote-48).

Маяковский органически ненавидел бюрократизм, он считал его крупным общественным злом, *принципиально* боролся с ним в быту, так же как громил его в ряде стихотворений и в пьесе «Баня».

Никогда Маяковский не заискивал перед бюрократами и волокитчиками, от которых зависело решение того или иного важного для него вопроса. Напротив, он со всей своей энергией наступал на них, добиваясь точного выполнения советскими служащими их обязанностей. Он никогда не отказывался в угоду бюрократам от своих прав советского гражданина и писателя, будь то вопрос об издании его произведений, о распространении его книг в широких массах читателей или о справедливой и своевременной оплате его труда.

## 5

В марте 1926 года Маяковский заключил с Театром имени Вс. Мейерхольда договор — он должен был написать и передать театру для постановки пьесу «Комедия {116} с убийством». Но, занятый множеством других работ, он, несмотря на напоминания Мейерхольда, пьесы не написал (как известно, остались лишь черновые наброски плана и нескольких сцен).

Прошло два года. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда переживал тяжелый репертуарный кризис. Пьес советских драматургов, отвечавших высоким требованиям Мейерхольда, в распоряжении театра не было. Нельзя было и строить репертуар лишь на произведениях классиков.

В этих условиях В. Э. Мейерхольд решил еще раз напомнить Маяковскому о его обещании. 4 мая 1928 года, находясь в Свердловске, где тогда гастролировал коллектив театра, он отправил мне (я был в то время ученым секретарем театра) телеграмму для Маяковского:

«Москва, Гостеатр Мейерхольда, Февральскому, передать Маяковскому.

Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа: можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу течение лета. Телеграфь срочно Свердловск, Центральная гостиница.

*Мейерхольд*»

*(XIII, 340)*.

Сразу по получении телеграммы я позвонил по телефону Маяковскому и прочитал ее текст. Маяковский сказал мне, что подумает. И вскоре он отправил телеграфный ответ такого содержания:

«Свердловск, Центральная гостиница, Мейерхольду.

Если договориться, обсудить тобой предварительно, думаю, хорошая пьеса выйдет. Привет.

*Маяковский*»

*(XIII, 115)*[[48]](#footnote-49)

Через полгода с небольшим, возвратившись из двухмесячной заграничной поездки, поэт привез с собой пьесу, которой было суждено вывести театр из репертуарного кризиса.

{117} 28 декабря 1928 года в репетиционном зале верхнего этажа театрального здания на площади, носящей теперь имя Маяковского, собрался коллектив Государственного театра имени Вс. Мейерхольда во главе с Мейерхольдом, чтобы слушать чтение новой, только что написанной пьесы Маяковского. Со времени окончания второй редакции «Мистерии-буфф» Маяковский не выступал в качестве автора произведений для драматического театра, хотя в печати не раз появлялись сообщения о том, что он работает над пьесой. Поэтому нового драматического произведения Маяковского с нетерпением ожидали и зрители, и деятели литературы, и особенно актеры, горячо любившие Маяковского и жаждавшие играть в его пьесе.

Поэт вышел вперед с небольшой тетрадкой в руке и произнес заголовок комедии:

— «*Клоп*».

Это вполне «прозаическое» слово прозвучало у него совсем по-особому. Заиграла фонетика каждого звука: необычайная наполненность, которую он придал гласному «о», опирающемуся на плавный «л», от удара о взрывной «п», при громовом голосе Маяковского, произвела впечатление если не взрыва, то по крайней мере оглушительного удара хлопушки. И хотя собравшиеся и без того насторожились, чтобы внимательно слушать любимого поэта, — непривычное заглавие, произнесенное в такой неожиданной манере, взбодрило, подстегнуло всех присутствующих, словно одним рывком вбросило их в мир образов комедии.

С первых же слов захватили сатирическая мощь пьесы, яркость характеристик, блеск остроумия, оригинальность общего замысла и отдельных положений, выразительность языка, которая превращает реплики в снайперски меткие афоризмы. И все это подчеркивалось покоряющим мастерством чтеца-автора.

На слушателей сразу посылались как бы сбивающие друг друга выкрики «частников-лотошников». Пафос, оттеняемый иронией, с которым Маяковский произносил эти выкрики, помогал ему изображать напористость жалких последышей торгового капитала.

Реплика пуговичного разносчика, открывающая комедию, в изданиях пьесы напечатана в виде прозаического {118} куска текста Но Маяковский читал ее с цезурами — как стихи, графически оформляемые «лесенкой»:

Из‑за пуговицы
 не стоит жениться,
из-за пуговицы
 не стоит разводиться!
Нажатие
 большого
 и указательного пальца,
и брюки
 с граждан
 никогда не свалятся.

В разнохарактерных репликах разносчиков Маяковский слегка акцентировал меняющиеся стихотворные размеры, соблюдая общий ритм этой сцены «мелкого нэпа» (так Маяковский озаглавил одну из своих статей 1923 года (XII, 59), в которой он описывает уличных разносчиков). К концу сцены, когда слово получал продавец книг, стихи уступали место прозаическому тексту, который произносился на одном непрерывном дыхании, устраняющем знаки препинания:

«Что делает жена когда мужа нету дома 105 веселых анекдотов бывшего графа Льва Николаевича Толстого вместо рубля двадцати пятнадцать копеек!»

И в заключение сцены раздавался (во второй раз) выкрик разносчицы галантереи:

Бюстгáльтеры на меху,
бюстгáльтеры на меху! —

с сильным ударением на втором слоге строки, то есть на звуке «а».

Далее, читая реплики Присыпкина, Баяна и им подобных «героев» комедии, Маяковский подчеркивал «пафос» мещанства, который он разоблачал всей системой ее образов. Этому служили прежде всего богатство и характеристическая сила интонации, затем сильный и широкий жест, употребляемый всегда к месту, а также манера, в какой Маяковский напевал спародированные им слова песен, вошедших в мещанский быт:

На Луначарской улице
я помню старый дом… —

или:

Съезжалися к загсу трамваи —
там красная свадьба была…

{119} Проза и стих оказывались крепко спаянными в пьесе. Строя прозу, образующую ее костяк, Маяковский пользовался приемами организации поэтического слова — он придавал словам чеканность и звучность. Благодаря этому реплики приобретали великолепную выразительность. И, сохраняя реалистическую убедительность характеристик, Маяковский избегал какой бы то ни было бытовщины в интонациях. В его исполнении проза приближалась к стиху — так четко и выпукло она произносилась. Поэт-чтец нес слушателю мысль, усиливая ее воздействие звучанием слова.

В сцене пожара, которая создает перелом в действии пьесы, Маяковский сильно и резко, «лозунгово» произносил, можно сказать, бросал в аудиторию обращенные к зрителям стихотворные реплики пожарных:

Товарищи и граждане,
 водка — яд.
Пьяные
 республику
 за зря спалят!..

И в чтении Маяковского эти стихи, бичующие пьянство и предостерегающие против опасности пожаров, приобретали более широкий смысл, звучали как обличающий мещанство итог первой половины комедии…

Поставленную в пьесе проблему, актуальную для конца двадцатых годов, — «разоблачение сегодняшнего мещанства» (XII, 185 и 189) — Маяковский решал необычными, ярко впечатляющими художественными средствами.

Советская драматургия уже обладала выдающимися произведениями, прославляющими героику борьбы за социалистическую революцию («Мистерия-буфф», «Шторм», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69», «Разлом»), но в подавляющем большинстве пьес на современные бытовые темы господствовали мелкий сюжет и «бытовой разговорный тончик», ненавистный Маяковскому. Поэт революции, обработав в «Клопе» «громаду обывательских фактов» (XII, 185), создал разящую сатиру в приемах «феерической комедии». Перенеся во второй половине пьесы ее главного «героя» — Присыпкина — на пятьдесят лет вперед, он придал комедии огромный идейный размах. Сатирическая резкость и {120} гиперболичность в характеристиках и положениях «Клопа» помогли Маяковскому создать обобщения, которые расширили масштабы произведения.

Без всякого преувеличения — собравшиеся слушали пьесу затаив дыхание, стараясь не пропустить ни слова. Но все-таки чтение то и дело прерывалось, так как отдельные смешки в аудитории часто сменялись общими взрывами хохота. А когда Маяковский кончил читать, слушатели устроили ему восторженную овацию. Долго не могли успокоиться, прийти в себя после пережитого огромного художественного наслаждения. И только жалели, что пьеса очень коротка (тогда, на первых порах, она была еще короче, чем в окончательной редакции, — Маяковский затем обогатил ее рядом дополнений, вставок в текст).

Через день, в воскресенье, 30 декабря, в 12 часов дня, Маяковский читал «Клопа» на расширенном заседании художественно-политического совета театра. Пришли писатели, журналисты, деятели искусств, представители различных организаций. Среди присутствующих были писатели Маге Зэлка, Александр Безыменский, Илья Ильф, Лев Кассиль, Борис Левин, режиссер В. Г. Сахновский, кинорежиссер Б. В. Барнет, композитор В. Я. Шебалин и даже посол Австрийской республики д‑р Отто Поль (их имена указаны в протоколе заседания).

А. Е. Крученых сохранил два документа, относящиеся к этому заседанию (теперь они находятся в ЦГАЛИ, ф. 336, оп. 7, ед. хр. 36, лл. 99 и 100). Один из них — приглашение на заседание, подписанное мною как секретарем совета. Наверху напечатано: «Тов…» (то есть товарищу такому-то) и рукой Маяковского вписаны фамилии: «Левин Ильф Глушков Петров Пустынин Катаев Олдор»[[49]](#footnote-50). Это литераторы, связанные с сатирическими журналами (в протоколе И. А. Ильф и Б. М. Левин значатся как представители журнала «Чудак»). Другой документ — записка Маяковского ко мне с просьбой пропустить двух лиц на это заседание: она написана рукой Крученых и подписана Маяковским.

На этот раз Маяковский читал со сцены, и голос его гулко раздавался в зрительном зале.

{121} Пьеса произвела очень сильное впечатление — и когда председатель художественно-политического совета предложил перейти к высказываниям, никто не решился сразу выступить. Необычность нового драматического произведения, видимо, так поразила слушателей, что им было трудно сразу сформулировать свои впечатления.

Собрание единогласно, при двух воздержавшихся, приняло предложенную мною резолюцию:

«Художественно-политический совет, заслушав на своем расширенном заседании пьесу Владимира Маяковского “Клоп”, признаёт ее значительнейшим явлением советской драматургии с точек зрения как идеологической, так и художественной и приветствует включение ее в репертуар театра».

По предложению одного из участников заседания в резолюцию было внесено дополнение: приветствовать также автора пьесы.

Но комедия все же требовала обмена мнений, — это чувствовали и сам Маяковский, и работники театра, и многие из слушавших пьесу. После официального закрытия заседания разошлась только часть присутствовавших. Оставшиеся поднялись в помещение репетиционного зала (то есть туда же, где происходило первое чтение пьесы), и там состоялось обсуждение «Клопа».

Выступали общественно-политические деятели, критики, представители организаций, Красной Армии, студенчества. Общая оценка «Клопа» была высокой. Так, говорилось, что пьеса слушается с необычайным интересом, в ней новые законы драматургического построения, прекрасный язык; подавляющее большинство реплик вызывает смех; видна большая работа над словом; пьеса написана как стихи; каждая реплика на своем месте, хорошо сценически звучит. Но некоторые ораторы оспаривали отдельные моменты пьесы.

Содержание прений я записал. А в архиве театра сохранились два листа с записями Маяковского, сделанными в процессе этих прений (теперь — ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 612, лл. 3, 4). Зафиксированные мною выступления дают возможность расшифровать записи поэта.

На первом листе они сначала расположены прямо, затем, после длинной горизонтальной черты, нанесены {122} вкось двумя столбцами Многие фразы и слова подчеркнуты одной, а то и двумя чертами Записи перемежаются рисунками, не имеющими определенного содержания.

До горизонтальной черты идут слова:

Старая тема
 острая тема
Эрдманская

Присыпкин

Баян

обще-обывательском атрибуты извечные качества не показал

Эти записи относятся к выступлению первого оратора — Б. Е. Гусмана. Его я хорошо знал по совместной работе в редакции «Правды». Гусман всегда очень высоко ценил поэзию Маяковского; он пытался объективно подойти к его комедии. Говоря о том, что в «Клопе» Маяковский заставляет каждого подумать над собой, и отмечая блеск и фантазию автора, Гусман в то же время усматривал в Присыпкине мещанина в общеобывательском смысле, мещанина довоенного качества. «Настоящего мещанина 1929 года, — говорил он, — Маяковский не показал». Слова в записи Маяковского «Эрдманская» (тема) касаются упоминания Гусманом блестящей комедии Николая Эрдмана «Мандат», обличавшей мещанство; она была поставлена Мейерхольдом в 1925 году и шла с огромным успехом. Кстати, Эрдман присутствовал на первом чтении «Клопа» (28 декабря) и тогда сфотографировался вместе с Маяковским и Мейерхольдом.

Посреди листа одно слово:

Замечание.

В нижней части листа записано:

Тип обывателя не повернут всеми сторонами
Усталость от политики
Разве теперь 19 год
Узко в коллективе
Квартирку пообнюхаю

Отцы города

Тут Маяковский отметил замечания следующего из выступавших — редактора «Комсомольской правды» Т. Кострова (к нему Маяковский обращался в стихотворении {123} «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»), который, указав, что достоинства пьесы оценены в принятой советом резолюции, остановился на пробелах комедии. Он видел основной ее недостаток в том, что тип обывателя, мещанина, подхалима не повернут к зрителю всеми сторонами Надо было больше подчеркнуть в этом типе усталость от политики, показать, что ему узко, тесно в коллективе «Квартирку пообнюхаю» — слова из реплики Босого во второй картине, на содержании которой остановился Костров Он считал, что эту картину нужно связать со второй частью пьесы. Об «отцах города» — персонажах последней картины — Костров заметил: «Тут Маяковский показывает, как нынешние мещане принимают социалистический строй; до зрителя это может не дойти». В заключение Костров сказал: «Эта пьеса — острая, хорошая, сильная Комедий, равных этой, я не видел ни в одном театре».

Далее в записи Маяковского — длинная черта, а под ней слова:

Дорохов
Советский ревизор
Не стреляет ружье
Старик рабфаковец

Дорохов — это политработник Красной Армии, выступивший в прениях. Он говорил: «Нам нужен в Театре Мейерхольда советский “Ревизор” (оратор имел в виду наличие в репертуаре этого театра гоголевского “Ревизора”. — *А. Ф*.). Является ли комедия “Клоп” советским “Ревизором”? Она будет советским “Ревизором”». Далее Дорохов, пользуясь известным выражением А. П. Чехова, сказал: «В пьесе есть ружье, которое не стреляет», — он упомянул изобретателя во второй картине — и выразил пожелание, чтобы персонажи «молодняцкого общежития» появились во второй части пьесы уже стариками.

Запись Маяковского на правой стороне листа.

5 пятилеток
обидится за 29 год
подхалимаж
резолюция
29 г.

{124} Слова «5 пятилеток», записанные отдельно, найдут отражение во втором выступлении Маяковского. А слово «подхалимаж», вероятно, относится к реплике, которую по окончании речи Кострова подал Гусман Он считал, что подхалимство в 1929 году изображено слишком обобщенно.

После Дорохова взял слово Маяковский[[50]](#footnote-51):

«Я меньше всего надеялся: напишу пьесу, — и потом отпадет нужда в драматической литературе. Пьесу надо брать в “сравнительной зверологии”[[51]](#footnote-52) наших театров. Главный плюс ее: это пьеса обкладывающая, но оптимистическая советская пьеса.

Что касается частностей, то я боялся, что пьеса всем понравится — и придется решить, что написал гадость. Но вот Гроссман-Рощин сказал, что пьеса — гадость, тупая, глупая[[52]](#footnote-53). Я против эстетизирующего начала, против замены борьбы сюсюкающим литературным разговором. После своей работы в “Комсомольской правде” я должен сказать: несмотря на то что это беспокойно, я не привык к беспартийному разговору. Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую.

В пьесе — факты об обывательской мрази и века и сегодняшнего дня. Если будет пятьдесят таких пьес, надо отдать пятьдесят театров под такие пьесы.

Против строящих обклада нет, но если обижаются, — значит, и в них попадает. “Клоп” — в известной степени антиводочная агитка. Что мещанину “узко” в коллективе, — я не мог показать, это отдельная тема, я это только отметил.

Пьесу я выношу на обсуждение комсомольской аудитории. И до постановки включу в нее ряд вставок.

Что касается фигуры изобретателя, то мне наплевать на драматургические правила. По-моему: если в первом действии есть ружье, то во втором оно должно {125} исчезнуть. Делается вещь только тогда, когда она делается против правил.

Мой упор — на комсомольскую массу Нельзя рассчитывать на все человечество: половина сволочей и половина симпатичных».

Обсуждение продолжалось, но дальнейшие записи Маяковского (на втором листе) — это лишь четыре строчки:

Статьи Уриэля
бывш[ий] домовладелец
Любит канарейку
Имеет к политике отношение.

Все это — заметки к речи театрального критика О. С. Литовского, иногда подписывавшего свои рецензии и статьи псевдонимом «Уриэль». Литовский выразил пожелание, чтобы Маяковский произносил вступительное слово перед каждым спектаклем. Далее критик говорил, что в «Клопе» обыватель показан только в бытовом разрезе, но есть обыватель, который имеет отношение к политике.

Вот что сказал Маяковский в своем втором выступлении:

«Я буду вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости. Я вставил Уткина и Жарова потому, что из своих стихотворений они делают толстовские выводы и сегодня выходят из борьбы.

Пьесу вместе со мной делали комсомол и “Комсомольская правда”. Хотя пьеса подписана моей фамилией, делали мы ее вместе.

Литовский предлагает мне выступать со вступительным словом перед каждым спектаклем. Вещь спасет то, что после каждого спектакля не будет послесловия Литовского. Зрители прочтут его статьи на следующий день, когда уже отхохочутся.

Вещь делаем я плюс Мейерхольд, актеры, публика, бутафоры, осветители и т. д.

В пьесе — не социализм, а десять пятилеток, а может быть, это будет и через три пятилетки. Конечно, я не показываю социалистическое общество.

Сегодня я получил мысль для полезной вещи — о социалистическом человеке. Теперь я вообще перейду на пьесы, так как делать стихи стало слишком легко.

Предлагаю поставить пьесу на голосование».

{126} Против этого предложения возразила партийный работник М. М. Костеловская: «Хорошо пишет Маяковский, гвоздит всякую пошлость. Но — проголосовали, и хватит. Хватит с вас славы».

Маяковский ответил цитатой из своего «Послания пролетарским поэтам» (изменив одно слово):

«Розданные
 Луначарским
 венки лавровые
свалим
 в общий
 товарищеский суп.

Я интересуюсь не похвалой, а расчетом на помощь в деле».

В январе — феврале 1929 года Маяковский читал «Клопа» в различных аудиториях. Публичные чтения и обсуждения комедии помогали дополнительной работе поэта над ней.

Слушавшие «Клопа» в авторском чтении поражались, между прочим, исключительной лаконичности комедии. Эта лаконичность придавала пьесе большую остроту и броскость. Но в то же время из-за нее отдельные характеристики оказывались незаконченными, недостаточно четкими.

Во время публичных чтений пьесы Маяковский сам обнаруживал эти пробелы. Вместе с тем, заинтересованный в деловой критике, он учитывал замечания слушателей.

Репетиции начались сразу по принятии пьесы художественно-политическим советом. Маяковский бывал почти на всех репетициях Хотя он уже не впервые сотрудничал с театром и хотя, как писал впоследствии Мейерхольд, «Маяковский был сведущ в очень тонких театральных, технологических вещах, которые знаем мы, режиссеры»[[53]](#footnote-54), — он прислушивался к каждому слову Мейерхольда, стремясь использовать его замечания {127} для улучшения пьесы и вместе с тем для углубления своих театральных познаний. Это помогало Маяковскому и Мейерхольду так хорошо понимать друг друга Их дружная совместная работа создавала замечательную творческую и по-настоящему деловую обстановку на репетициях.

Маяковский очень вдумчиво относился к предложениям Мейерхольда и к пожеланиям актеров. На одной из репетиций второй картины Мейерхольд посоветовал разбить одну из реплик Слесаря на четыре тремя одинаковыми восклицаниями Босого («Врешь!»). Поэт так и сделал — диалог оживился (см. XI, 231).

Многие наблюдения, замечания и советы слушателей пьесы и участников готовившегося спектакля по поводу различных мест комедии давали Маяковскому материал для внесения в пьесу некоторых добавлений и поправок. И часто он приходил на репетицию с новым текстом какой-нибудь реплики, с дополнением к той или иной сцене.

Так, например, он принес на одну из репетиций первой картины две вставки в текст роли Присыпкина.

В первой из этих реплик Присыпкин обращается к своему наставнику по части «изящной жизни»:

«Товарищ Баян, я против этого мещанского быту — канареек и прочего… Я человек с крупными запросами… Я — зеркальным шкафом интересуюсь…» (XI, 223).

Другая реплика Присыпкина адресована Зое Березкиной — его бывшей возлюбленной:

«Гражданка! Наша любовь ликвидирована. Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову» (XI, 225).

Сатирическая острота этих вставок, построенная на неожиданных и метких сопоставлениях (крупные запросы — зеркальный шкаф; свободное чувство — милицию позову), вносила новые яркие штрихи в характеристику Присыпкина. И актеры встретили прочитанные поэтом вставки долго не прекращавшимся хохотом и аплодисментами.

Так же горячо приняли они и заново написанное Маяковским начало третьей картины, в котором Присыпкин солидно «объявляет свадьбу открытой».

Бывало, что во время репетиции тот или иной актер {128} просил изменить что-нибудь в реплике, и Маяковский (разумеется, если он соглашался с просьбой), иногда сразу, с места, а иногда отойдя в сторону и пошагав взад и вперед в раздумье, вносил в реплику поправку.

Работа Маяковского с актерами шла дружно и весело. Он был явно увлечен ею, к участникам спектакля относился запросто, со вниманием и всегда доброжелательно. А они отвечали ему неподдельной любовью и искренним уважением к его творчеству и к нему самому. Актеры были по-настоящему захвачены сценическим воплощением образов комедии.

По желанию Мейерхольда Маяковский взял на себя в создании спектакля функции значительно более широкие, чем те, что обычно принадлежат автору пьесы. В его договоре с театром, заключенным в январе 1929 года, было специально указано, что Маяковский является ассистентом постановщика, а в программе спектакля значилось: «Постановка народного артиста республики Вс. Мейерхольда Ассистент (работа над текстом) Вл. Маяковский». Поэт принимал самое деятельное участие в репетициях, изо дня в день работал с актерами над словом. Не ограничиваясь объяснениями по поводу сущности образов в целом и содержания отдельных реплик, он систематически учил актеров той публицистической манере подачи слова, которая необходима в его пьесах и которую Мейерхольд впоследствии определил в уже приведенном здесь выражении: «Все слова Маяковского должны подаваться как на блюдечке, курсивом, он это любит». В чтении актеров, как и в чтении Маяковского, каждый звук должен был ясно слышаться Маяковский читал актерам текст, чтобы помочь им усвоить и особенности этой манеры и ритм стиха, прозаического монолога или диалога, потом слушал их и терпеливо поправлял — проходил с ними целые куски ролей.

Четкое, плакатное звучание слова не было для Маяковского самоцелью он хотел, чтобы при помощи такого звучания актеры выпукло передавали идею пьесы в целом и мысль, заключенную в каждой отдельной реплике, чтобы они увлекали зрителя патетикой спектакля.

Поэтому, не допуская толкования пьесы как обычной бытовой комедии, он добивался политической заостренности {129} спектакля («Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство», — говорил он. XII, 509). В частности, работая над текстом второй картины, он побуждал актеров выявлять общественно-политическое содержание конфликта рабочей молодежи с Присыпкиным, который «с треском от класса отрывается». Вместе с тем Маяковский стремился, чтобы реплики, произносимые актерами, звучали образно, поэтически и этим усиливали идейную направленность спектакля.

Таким образом, по существу Маяковский являлся режиссером по слову, — речевой строй спектакля, несший основную идейную нагрузку, был создан им.

Кроме того, он активно участвовал в обсуждении всего процесса создания постановки. Именно по его предложению Мейерхольдом были привлечены к оформлению первой части спектакля Кукрыниксы — тогда еще начинающие художники-карикатуристы, а второй части — сотрудник и друг Маяковского — художник-конструктивист А. М. Родченко. Помню, как в начале работы над постановкой Маяковский, участвуя в совещании о декоративном оформлении спектакля, вносил конкретные предложения. И далее он просматривал эскизы художников и давал ценные указания по костюму, по гриму — его опыт и вкус художника принесли немалую пользу. Сохранился (в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина) эскиз костюма Баяна с такой надписью: «Требуется еще и утв[ерждение] т. Маяковского. Утв[ерждаю]. В. Мейерх[ольд]. 23/1 29».

Маяковский-поэт никогда не рассуждал так: мое дело — написать стихи, а пусть издатели, полиграфисты, работники книготорговой сети, библиотекари заботятся о том, чтобы они дошли до читателей. Напротив, он очень энергично вмешивался в работу посредствующих звеньев между писателем и читателем, стремясь, чтобы потребитель получал выпускаемую им, Маяковским, «продукцию» без помех и в наилучшем виде, чтобы его произведения могли целиком выполнить свое назначение.

Еще большую активность проявлял Маяковский-драматург, — ведь «сила влияния комедии на зрителя может быть удесятерена (а то и уничтожена) актерами, оформляющими, рабочими сцены, музыкантами и т. д.» {130} (XII, 188). Маяковский творчески и организационно помогал театру всем, чем мог, — он добивался, чтобы его пьеса прозвучала со сцены во всю заложенную в ней мощь.

Было бы хорошо, если бы драматурги принимали подобное деятельное участие в сценическом воплощении их произведений. Но эта работа автора пьесы в театре может быть плодотворной только при условии, если у него будет такой авторитет человека и художника, такое глубокое понимание сущности театра и такие тактичность и деликатность, какие были у Маяковского.

Очень трудное репертуарное и материальное положение Театра имени Мейерхольда требовало скорейшего выпуска спектакля. Мейерхольд и весь коллектив вместе с Маяковским работали с огромным запалом и с напряжением всех сил, и постановка была завершена в течение шести недель — срок, очень короткий для мейерхольдовского театра. На премьере 13 февраля 1929 года спектакль предстал перед зрителем законченным, слаженным во всех частях.

На следующий день после премьеры «Клопа» Маяковский уехал за границу. Но и в пути мысли о спектакле не оставляли его. С дороги он прислал в театр телеграмму, в которой предложил новую редакцию одной из реплик последней картины. В документах театра не удалось найти эту телеграмму, но в театре и несколько лет спустя вспоминали о ней.

Когда Мейерхольд работал над пьесами советских драматургов, обычно чувствовалось, что его режиссерский гений в соединении с огромной общей культурой и с богатейшим сценическим опытом дает ему явный перевес над автором, — режиссер неминуемо становился ведущим. То, что он привносил в пьесу, углубляло ее, нередко меняло ее течение и порою направленность. Работа с Маяковским шла иначе. Здесь у Мейерхольда был равноправный партнер. Недаром в уже цитированной статье «Слово о Маяковском» Мейерхольд вспоминал: «Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него». Он ставил пьесы Маяковского в полном единстве с замыслом поэта-драматурга. В этих пьесах так ясно и с такой художественной силой выражена их идея, что в {131} данном отношении постановщику не нужно было ничего добавлять; надо было лишь раскрывать замысел сценическими средствами.

Так Мейерхольд, исходя именно из замысла Маяковского, показал «Клопа» как комедию-сатиру и феерическую комедию. Чтобы резче подчеркнуть пятидесятилетний разрыв между первой и второй частями пьесы, и постановочные методы в этих частях применялись различные, и декоративное оформление частей было поручено художникам, работавшим в различных художественных манерах. С этой же целью перед началом второй части оркестр исполнял в качестве самостоятельного музыкального номера интермеццо, написанное Дмитрием Шостаковичем, который, как и Кукрыниксы и Родченко, впервые в театре выступил именно в «Клопе»[[54]](#footnote-55). Новые, очень смелые приемы музыкальной выразительности, яркие образцы музыкальной сатиры и иронии придавали некоторым сценам спектакля особую остроту, а подчас и резкость. Правда, усложненность музыкального языка композитора на том — раннем — этапе его творчества затрудняла для многих слушателей восприятие отдельных музыкальных номеров (в частности, перегруженного контрастными звучаниями интермеццо).

Яркие бытовые картинки первой части представали перед зрителем в острой сценической форме, помогавшей раскрывать их общественную сущность. Театр не просто высмеивал Присыпкина и тех, кто близок ему, — спектакль захватывал зрителя силой гневного обличения мещанства. Вещи на сцене были не бутафорские, а подлинные, но такие, которые особенно наглядно обнаруживали вульгарность вкусов обывательщины, — пошлость, сконцентрированная и доведенная до предела, говорила сама за себя. В окружении этих вещей характерные игровые сценки, построенные Мейерхольдом, и подчеркнутая, притом оправданная положениями пьесы, игра актеров верно, метко, в тонах резкой издевки передавали типы современных мещан. Детальная разработка подчас сложных и всегда островыразительных {132} мизансцен и мастерское сплетение движений актеров с музыкой значительно усилили яркость и характеристичность сцены обучения Присыпкина фокстроту в «молодняцком общежитии» и картины мещанской свадьбы в парикмахерском салоне. В период репетиций «Клопа» Мейерхольд так объяснял назначение мизансцен, которые он в то время строил: «Ходы Ильинского — Присыпкина в сцене “Общежитие” по определенной линии как бы служат струной в макете, дают напряжение. Зритель воспринимает это подсознанием» (из третьей лекции на актерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских имени Вс. Мейерхольда 18 января 1929 года; запись моя). Картина пожара была отлично передана средствами пиротехники, музыки и различных шумов.

В противоположность некоторой (сознательной) композиционной усложненности первой части спектакля в основу второй — утопической — театр взял принцип легкости. Здесь были зрелищно эффектные сцены. Постановщик включил в действие спортивные упражнения, различные танцы, многочисленные проходы действующих лиц через зрительный зал. Но в характере сценических конструкций, в однообразии костюмов, в построении некоторых сцен ощущался налет рационалистической сухости, отвлеченности. Это дало основание Мейерхольду впоследствии самокритично заметить, что в постановке второй части «Клопа» была «неприятная декадентская абстрактность» (беседа с коллективом театра 19 января 1936 года; запись моя).

В сценическом воплощении второй части отразилась противоречивость, непосредственно вытекающая из противоречий в самой пьесе, на которых нужно остановиться. Маяковский, разумеется, не собирался в этой части нарисовать картину социалистического общества — такая попытка была вряд ли осуществима, да и неуместна с точки зрения темы и жанра «Клопа». На первом же обсуждении комедии (30 декабря 1928 года) он прямо заявил: «Конечно, я не показываю социалистическое общество» (XII, 508). Поэт хотел лишь противопоставить порокам мещан, в особенности некультурности, пьянству и грязи, некий образец культурной, чистой жизни. Но правильный замысел не нашел в пьесе точного выражения. В сценах будущего {133} Присыпкину противопоставлялись положительные образцы лишь в ограниченной области быта. Это было не очень удачно, потому что представление о будущем у каждого советского человека (естественно, и у самого Маяковского) связано с мыслью о социалистическом обществе В результате некоторые моменты сцен будущего в «Клопе» вызывали у читателей и зрителей недоумение.

Противоречия этих сцен усугублялись чертами гиперболизма и иронии, к которым влекли Маяковского и самый жанр «Клопа», и прием санитарного плаката, избранный им для демонстрации стандартов культурного, гигиенического быта. Маяковский хотел напомнить, что зараза мещанства широко растекается и проникает в поры общества и что борьбу с ней нельзя ослаблять Показывая быстрое распространение эпидемий подхалимства, «романсовой влюбленности» и т. п., паническую боязнь сокрушающего действия папирос и пива, комически степенных «отцов города», гелертерскую велеречивость ученых («сравнительная зверология»), «мандаринящиеся» деревья, напоминающие о блаженной стране лентяев (Schlaraffenland) из немецкой сказки, Маяковский высмеивал мещанские мечты о тихой, беспечальной жизни грядущих поколений. Все это было бы очень остроумно и уместно в качестве шутливых зарисовок плакатного типа, обращенных к современникам Присыпкина, но сбивало с толку, когда речь шла о будущем.

По-видимому, эти противоречия и были одной из причин неправильного понимания «Клопа», которое затем проявилось в некоторых постановках комедии за границей и во многих высказываниях о ней в зарубежной печати.

В спектакле 1929 года противоречия эти, заключенные в пьесе, отразились на режиссерской концепции: вторая часть трактовалась в противоречивших друг другу планах — патетического прославления здоровой, чистой и радостной жизни людей через пятьдесят лет и пародии на то, как мещане рисуют себе «будущее счастье человечества, именуемое в простонародье социализмом» (по выражению Олега Баяна — XI, 238). В определении сценического оформления второй части, данном А. М. Родченко и опубликованном накануне {134} премьеры, находим следующие фразы: «Костюмы розовые, голубые покажут обывательские представления о будущем. Ирония, сквозящая у Маяковского в описаниях будущего, нужна для показа величайшей трудности на таком коротком отрезке времени показать преодоление больных элементов нашего мещанского быта»[[55]](#footnote-56). У меня сохранился черновик этой заметки, написанной мною на основании беседы с Родченко и отредактированной Мейерхольдом; конец фразы, начиная со слов «нужна для показа», вписан рукой Мейерхольда. Ясно, что такое понимание пьесы входило в намерения поэта, столь активно участвовавшего в ее постановке.

Но каковы бы ни были просчеты, они не помешали театру резко противопоставить Присыпкина людям будущего и тем самым еще раз подчеркнуть его моральное уродство. Большая заслуга принадлежала и Игорю Ильинскому, создавшему чрезвычайно убедительный и многогранный, конкретный и в то же время обобщенный образ Присыпкина; его герой почти утратил следы своего «пролетарского происхождения» и превратился в законченного тупого мещанина. Проводя совершенно серьезно самые смешные сцены, Ильинский достигал замечательного комического эффекта и вызывал в зрительном зале взрывы хохота.

Сильно поставленная финальная сцена в зоопарке достойно завершала оптимистический, жизнерадостный спектакль, который продержался на сцене три года.

Через семь лет после премьеры «Клопа» Мейерхольд задумал заново поставить эту комедию. Но ведь пьесы Маяковского не фиксируют жизненные процессы, а передают их в движении. И так как за эти годы многое изменилось в жизни, Мейерхольд решил ставить «Клопа» в новой литературной редакции и под названием «Феерическая комедия», то есть подзаголовок, данный Маяковским, становился заголовком. Сценарий {135} «Феерической комедии» был составлен Мейерхольдом вместе со мной. В статье, опубликованной в шестилетнюю годовщину со дня смерти Маяковского (статья была предварительно одобрена Мейерхольдом, — у меня сохранилась машинописная копия с его пометкой), я писал:

«Переработка пьесы целиком основывается на творчестве Маяковского — на его материалах и на его манере. Весь драматургический костяк пьесы сохраняется, но вводятся некоторые положения и реплики из киносценария Маяковского “Позабудь про камин”, который и был переделан поэтом в пьесу “Клоп”.

В комедию вводятся различные поэтические тексты Маяковского — от лирических до рекламных стихов. Это дает театру возможность пропагандировать Маяковского не только как драматурга, но и как поэта»[[56]](#footnote-57).

К сожалению, работа над спектаклем осталась незавершенной.

Текст Маяковского мы обновляли в деталях, потому что в основном образы и положения комедии не только сохранили свою жизненную силу, но и кое-что предвосхищали. Как раз в период репетиций в «Правде» (№ 65 от 6 марта 1936 года) появилась заметка «Свадебный бюллетень», в которой высмеивался отчет ярославской газеты «Северный рабочий» (№ 29 от 5 февраля того же года) о свадьбе, справлявшейся в колхозе. «Непроходимой пошлостью, — писала “Правда”, — веет от свадебного бюллетеня, от сусальных прилизанных строк». Достав этот номер ярославской газеты, я увидел, что Маяковский… спародировал ее свадебный отчет за семь лет до его появления. И я вывесил за кулисами театра нечто вроде стенной газеты: материалы, перепечатанные из «Северного рабочего», я снабдил комментариями Маяковского, то есть проставил рядом с отдельными местами этих материалов строки из «Клопа» и из «Позабудь про камин». Строки Маяковского, перекликаясь с выдержками из ярославской газеты подчас даже почти текстуально, великолепно подчеркивали «непроходимую пошлость» «свадебного отчета» и в сопоставлении с ним свидетельствовали {136} о том, что борьба с мещанством отнюдь не снимается с повестки дня.

В этом случае, как и во многих других, Маяковский забегал «вперед, чтоб тащить понятое время» (XII, 98). Любопытен, однако, момент, когда жизнь перещеголяла поэта. В «Бане» художник Бельведонский говорит: «Луи Каторз Четырнадцатый». А так как «каторз» (quatorze) по-французски и значит «четырнадцатый», то Маяковский заставляет своего «героя» два раза подряд назвать короля Людовика четырнадцатым и тем обнаружить свое невежество. Но еще до того, как «Баня» была написана, моя мать рассказала мне о немце, который совершенно серьезно говорил «Louis Quatorze der Sechszehnte», то есть «Людовик Четырнадцатый Шестнадцатый». До этого не додумался даже Маяковский!

## 6

На первом обсуждении «Клопа» Маяковский сказал: «Теперь я вообще перейду на пьесы» (XII, 508). Это обещание он исполнил. Конечно, он продолжал работать над стихотворениями, но драматургия заняла большое место в его творческой деятельности.

Через полгода после премьеры «Клопа» была закончена «Баня» — «*драма* в шести действиях с цирком и фейерверком». Подчеркиваю: драма — и полагаю необходимым остановиться на этом определении, потому что авторы некоторых работ о Маяковском, не считаясь с подзаголовком «Бани», данным самим поэтом, называют ее комедией. Что же, может быть, подзаголовок этот был случайным? Нет, никоим образом.

Первоначально — в постановочном договоре, заключенном Маяковским и Государственным театром имени Вс. Мейерхольда 5 октября 1929 года, — «Баня», очевидно по аналогии с «Клопом», определялась как «феерическая комедия с цирком и фейерверком». Но потом Маяковский отказался от этого определения: оно больше нигде не появляется.

В черновом автографе «Бани» Маяковский сперва дал ей подзаголовок «драм-ком» (по-видимому, «драма-комедия» — подобно тому как в статье «А что вы пишете?» он обозначил жанр «комедии с убийством» {137} словами «комедия-драма» — XII, 123). Затем он зачеркнул этот подзаголовок и на одной из страниц того же чернового автографа записал: «драма с цирком и фейерверком» (XI, 565). И далее во *всех* текстах «Бани» фигурирует подзаголовок «драма в 6 действиях с цирком и фейерверком» (в режиссерском экземпляре В. Э. Мейерхольда заголовок этот вписан рукой Маяковского — XI, 612). Значит, определение это никак не может быть случайным. Правда, в своей стихотворной полемике с Главреперткомом, который задерживал разрешение «Бани», Маяковский употребляет выражение «моих комедий глыбы» (эпиграмма — X, 170) и передает отзыв Главреперткома о «комедии» (один из лозунгов к «Бане» — XI, 352). Но эти упоминания в стихах о «комедии», конечно, невозможно принимать за указание на жанр пьесы, тем более что поэт тут и не называет «Баню». *Везде* же, где Маяковский разъясняет сущность «Бани», а именно во *всех* своих пяти специальных высказываниях в печати о «Бане» (XII, 197, 199, 200, 202; XIII, 240) — начиная с конца октября 1929 года и кончая мартом 1930 года, то есть вплоть до премьеры в Театре имени Вс. Мейерхольда, — Маяковский повторяет подзаголовок «Драма в шести действиях с цирком и фейерверком». Очевидно, он был очень важен для поэта.

На вопрос одного из слушателей пьесы: «Почему вы вашу пьесу называете драмой?» — Маяковский ответил: «А это чтоб смешнее было, а второе — разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?» (XII, 397). Слова «А это чтоб смешнее было», очевидно, шутка, такая же, как ответ на вопрос: «Почему пьеса названа “Баней”?» — «Потому что это единственное, что там не попадается» (XII, 379).

Но «второе» заслуживает серьезного внимания, давая возможность проанализировать жанровую принадлежность «Бани» в связи с данным объяснением Маяковского. Однако те, кто называют «Баню» комедией, этого не делают.

В русской драматургии понятие «комедия» является, в сущности, условным. Недаром В. Г. Белинский писал в «Литературных мечтаниях»: «Комедия, по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обычно называется трагедией; ее предмет есть представление {138} жизни в противоречии с идеей жизни»[[57]](#footnote-58). Мысль эта высказана в связи с «Горем от ума». Комедия «Горе от ума» кончается поражением героя в борьбе с реакционными общественными силами и его разочарованием в любимом человеке. В комедии «Ревизор» нет ни одного положительного персонажа, и постановка Мейерхольда обнажила скрытый в ней глубокий драматизм. Комедия-шутка «Смерть Тарелкина» раскрывается как мрачный апофеоз неограниченного произвола, жадности, подлости (чело стоит хотя бы фраза Расплюева «Все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю»!). Комедию «Вишневый сад» Московский Художественный театр считал драмой, и нельзя утверждать, что в этом не было доли истины. И написанная уже в советское время комедия А. Безыменского «Выстрел» начинается с самоубийства одного из положительных действующих лиц.

Но если во всех этих случаях авторы называют комедиями пьесы, где так или иначе сильна струя драматизма, то как не прислушаться к голосу поэта, который, наоборот, назвал драмой произведение с рядом комедийных типов и положений. Конечно, «Баню» многое связывает с «Клопом», однако это не оправдывает тех, кто берет ее за одну скобку с «Клопом» («комедии»), очевидно, считая, что в драматической литературе сатирическое произведение может быть только комедией. Ведь при этом смазывается жанровое разнообразие небольшой количественно, но богатой по ряду признаков драматургии Маяковского. Средства художественной выразительности в «Бане» отличаются от приемов художественного мастерства в к «Клопе», и положительное начало имеет в «Бане» значительно больший удельный вес, чем в «Клопе»; а главное — острота борьбы (непосредственной борьбы положительного и отрицательного начал) в «Бане» настолько велика, что «Баня» являет уже иное качество по сравнению с «Клопом». Оценим по достоинству эту остроту, то есть драматизм борьбы созидателей нового с косным бюрократизмом, — {139} и мы должны будем повторить слова Маяковского: «Разве это не драма нашего Союза?» Да, драма, но оканчивается она радостной победой нового.

Двадцать третьего сентября 1929 года Маяковский читал «Баню» художественно-политическому совету Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. Хотя заседание совета и не было расширенным, слушать новую пьесу Маяковского пришли также писатели, поэты, критики, не входившие в состав совета: Валентин Катаев, Михаил Зощенко, Юрий Олеша, Семен Кирсанов, Николай Волков, Василий Катанян, Владимир Млечин.

Гремел голос Маяковского. Со всей силой политической страстности поэт-чтец обрушился на бюрократизм, показывая его в столкновении с творческим порывом советского рабочего класса, строящего пятилетку. Перед слушателями пьесы развертывалась «борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом — за героизм, за темп, за социалистические перспективы» (XIII, 240).

С воодушевляющим подъемом читал Маяковский «Марш времени» и слова энтузиастов социалистической стройки — рабочих и посланницы двадцать первого века — Фосфорической женщины, — слова, зовущие вперед, в коммунистическое будущее. И напротив, гневное обличение и сокрушительная издевка выражали отношение автора-исполнителя к «главначпупсу» Победоносикову и его присным, путающимся под ногами у передовых советских людей. Подчеркнуто напыщенным тоном, который нередко звучал у Маяковского в репликах Победоносикова, поэт оттенял моральное ничтожество чванливого чинуши.

Собравшиеся приветствовали появление новой пьесы Маяковского долго не смолкавшими аплодисментами.

Однако заседание совета было организовано неудачно: чтению «Бани» предшествовало длительное обсуждение других вопросов. Члены совета были утомлены, и лишь немногие высказались о «Бане», хотя Маяковский и председатель заседания старый коммунист-литератор Д. Ф. Сверчков неоднократно приглашали их выступать.

{140} На следующий день или через день я встретился с Маяковским. Конечно, сразу же речь зашла о «Бане», и я сказал Владимиру Владимировичу об огромном впечатлении, которое произвела пьеса на меня и на моих друзей, присутствовавших на читке. Чувствовалось, что Маяковскому приятно слышать это, так как сомневаться в искренности моих слов у него не было причин. Я добавил, что хотел бы прочитать пьесу, чтобы лучше вникнуть в нее. В ответ на это Маяковский предложил мне прослушать «Баню» еще раз и пригласил меня на читку, которую он устраивал для своих друзей 27 сентября у себя дома в Гендриковом переулке (теперь — переулок Маяковского), близ Таганской площади. К сожалению, что-то помешало мне воспользоваться его приглашением.

Вскоре я выполнил возникшее у меня намерение: написать о «Бане». В «Правде» появилась моя небольшая статья, в которой я говорил, что Маяковский «с присущей ему остротой ставит проблемы, волнующие теперь всю советскую общественность. Борьба за время — с одной стороны; борьба с вредителем, надевшим маску стопроцентного советского человека, — с другой. Как и в “Клопе”, Маяковский объявляет здесь войну мещанину. Но в “Бане” он бьет мещанина более сильным оружием: он не ограничивается бытовой стороной, а со всей беспощадностью вскрывает его приспособленческую идеологию. <…> Написанная прозой, пьеса во многих местах слушается как стихотворное произведение».

Это был первый отклик в печати на «Баню». Не довольствуясь характеристикой этой пьесы, я пытался рассмотреть «специфические черты, позволяющие говорить о “театре Маяковского” как о своеобразной драматургической системе»[[58]](#footnote-59). Таким образом, здесь впервые, правда очень кратко, давалось понятие о драматургии Маяковского в целом.

Маяковский много и упорно трудился над «Баней». Еще на обсуждении пьесы в художественно-политическом совете он говорил: «Эту вещь я переписывал пять раз» (XII, 380). Работу над текстом пьесы он продолжал {141} и в повседневном процессе репетиций. Он проявлял большое внимание к замечаниям Мейерхольда и актеров по поводу тех или иных реплик, уточнял и обновлял их, вписывал новые Кроме участников репетиций, которые помнят об этом, есть и другие, молчаливые свидетели — рукописи «Клопа» и особенно «Бани», частично отразившие путь совершенствования пьес, пройденный автором уже в театре. Недаром ряд этих рукописей хранится в материалах Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. В целом сложные перипетии работы Маяковского над черновиками и последующими текстами «Клопа» и «Бани» можно наблюдать по многочисленным вариантам, изученным и приведенным мною в томе XI Полного собрания сочинений поэта.

Мейерхольд несколько расширил состав персонажей «Бани». Для некоторых введенных им действующих лиц Маяковский написал тексты реплик и даже целых сценок, — таким образом, вставки в пьесу, сделанные Маяковским, не только развивали уже имевшиеся в ней сюжетные положения, но иногда и вводили новые. Однако, хотя эти изменения и добавления звучали со сцены, далеко не все они вошли в печатный текст: рукопись «Бани» была сдана издательству задолго до окончания репетиций, а потом Маяковский не успел внести поправки. Суфлерский экземпляр в театре не сохранился, и, сколько я его ни искал (подготавливая одиннадцатые тома трех полных собраний сочинений Маяковского), найти не смог, поэтому восстановить полностью сценический текст не удается. Но многие из добавлений уцелели, и они воспроизведены мною в разделе вариантов тома XI (стр. 626 – 632).

В числе дополнений, внесенных в спектакль, были диалог Ночкина и Ундертон у телефона (пятое действие — XI, 621 – 622), сценка Победоносикова с беспризорными и милиционером (шестое действие — XI, 631), реплика Оптимистенко[[59]](#footnote-60), обращенная к человеку, который лезет с живой курицей в машину времени (там же) В действие нескольких сцен Мейерхольд ввел фотографа; {142} Маяковский дал ему слова: «Спокойно! Снимаю! Бжик! Готово!»

Сохранились наброски реплик и записи Маяковского, которые он делал, очевидно, на одной из репетиций «Бани». Там есть такие слова: «*Вставка* ирррационально (три “р”! — *А. Ф.*) нежизненно»[[60]](#footnote-61). Я помню следующее. После того как на одном из обсуждений «Бани» какой-то оратор заявил, что в пьесе многое «иррационально», Маяковский к реплике Оптимистенко во втором действии «Отказать. Нежизненно» добавил: «или, как сказал один товарищ, иррационально». Видимо, Маяковский хотел ввести слово «иррационально» в аналогичную реплику Оптимистенко в пятом действии.

Артист В. Ф. Зайчиков, игравший роль Оптимистенко, придумал вставку в текст пятого действия. В споре с Победоносиковым он нервно стучал стаканом о блюдце. На замечание Победоносикова «Что вы бьете государственную посуду?» Оптимистенко отвечал: «Не беспокойтесь, заготовляем утильсырье». Эта актерская отсебятина была одобрена Маяковским и на спектаклях обычно вызывала аплодисменты зрителей.

Маяковский одобрил и текст, который придумал Л. Н. Свердлин для исполнявшейся им маленькой роли Помрежа (помощника режиссера) — эту роль Мейерхольд ввел в третье действие. Помреж хозяйничал на сцене, исполняя указания Режиссера; краткие реплики Помрежа вклинивались в большой монолог Режиссера.

Опять, как во время подготовки «Клопа», Маяковский, являясь почти на все репетиции, руководил работой актеров над текстом. Теперь он порою даже показывал им отдельные сценические положения. Поэт вникал во все области готовившейся постановки. Это видно, в частности, из уже упомянутых набросков реплик и записей Маяковского. Тут и наметки новых реплик, и переделка прежних, и замечания в адрес актеров — {143} не только по произнесению текста, но и по сценическому действию, и предложения режиссерского характера, и указания о костюмировке, о бутафории.

В процессе подготовки спектакля Маяковский еще больше сблизился с артистами. Среди исполнителей «Клопа» и «Бани» было много начинающих актеров и учащихся театральной школы. В «Бане» молодые артисты играли роли изобретателя «машины времени» Чудакова и всех его друзей и помощников-рабочих, а также и некоторые другие. Так, в роли репортера Моментальникова выступал только что окончивший мейерхольдовскую театральную школу В. Н. Плучек. (Четверть века спустя он ставил в Московском театре сатиры «Баню», а затем «Клопа» и «Мистерию-буфф».) Эта молодежь жадно прислушивалась к каждому слову Маяковского — и на репетициях и во время бесед в свободное время. Совместная работа и вообще встречи с Маяковским дали молодым актерам и актрисам огромную творческую зарядку на всю жизнь.

Маяковский живо интересовался не только подготовкой его пьесы, но и всей деятельностью мейерхольдовского театра. Уже когда «Баня» была поставлена, он во время одного из спектаклей обстоятельно расспрашивал артистку Е. В. Логинову, ездившую с агитбригадой молодежи театра по сибирским селам, об этой поездке. Он живо откликался на различные общественные начинания театра. Об этом, в частности, говорит его записка об отказе от авторского гонорара по двум спектаклям «Бани» в пользу подшефного театру Дома пионеров (XIII, 137).

«Клоп» сразу получил много одобрительных отзывов в печати и завоевал прочный успех у зрителей. Путь же «Бани» был гораздо более трудным.

За полтора месяца до мейерхольдовской постановки — 30 января 1930 года — «Баню» показал зрителям Драматический театр Государственного народного дома в Ленинграде. Увлекшись подзаголовком пьесы «драма с цирком и фейерверком», этот театр так насытил свое представление цирковыми приемами, что они часто приобретали самодовлеющее значение. И это помешало театру донести содержание пьесы до зрителей.

Критики, писавшие о «Бане», не смогли или не захотели {144} разобраться в спектакле и увидеть ценность пьесы Маяковского, понять ее идейную направленность, которую театр Нардома не сумел воплотить на сцене В ленинградской печати появились огульно отрицательные отзывы и о спектакле и о пьесе.

Ленинградские рецензии на «Баню» были началом натиска на это произведение Маяковского, предпринятого его противниками на страницах печати.

Выступления в газетах против «Бани» были в целом организованы группировкой, задававшей тон в верхушке РАПП и пытавшейся командовать советской литературой. Заправилы РАПП ненавидели Маяковского, потому что по самому своему существу творчество этого гиганта опрокидывало их убогие догматические схемы и подчеркивало полную беспочвенность их претензий на руководство литературной жизнью. И хотя Маяковский вступил в РАПП, они продолжали разными способами травить его.

В феврале 1930 года, незадолго до премьеры «Бани», в № 4 журнала «На литературном посту», а 9 марта и в «Правде» появилась статья В. В. Ермилова «О настроениях мелкобуржуазной “левизны” в художественной литературе». Автор, будучи знаком с «Баней», как он сам признавался, лишь «по опубликованному отрывку», походя пытался опорочить идейное содержание пьесы Маяковского. Утверждая, что «вся фигура Победоносикова вообще является нестерпимо фальшивой», что Победоносиков «вообще невероятно схематичен и неправдоподобен», критик обвинил Маяковского в преувеличении «победоносиковщины».

Появление этой статьи в «Правде» вовсе не означало, что редакция согласна со всеми ее положениями. Во-первых, «Правда» опустила ряд мест статьи, напечатанных в «На литературном посту», в том числе и места, цитированные здесь. Во-вторых, «Правда» опубликовала и до и после статьи Ермилова две статьи о «Бане», положительно оценивавшие пьесу, — мою статью, о которой сказано выше, и статью В. С. Попова-Дубовского (о ней см далее).

Мейерхольд ответил Ермилову статьей «О “Бане” В. Маяковского» в «Вечерней Москве» от 13 марта 1930 года, а Маяковский ответил стихами. Во время спектаклей «Бани» на сцене и по зрительному залу {145} были развешаны лозунги, написанные Маяковским и подчеркивавшие политическую направленность пьесы и эстетические принципы ее автора и театра (XI, 348 – 354)[[61]](#footnote-62). На одном из полотнищ можно было прочитать:

А еще
 бюрократам
 помогает перо
критиков
 вроде Ермилова…

Лозунг этот вызвал озлобление в руководстве РАПП и под его давлением был снят со стены зрительного зала. Много лет спустя бывшая сотрудница МАПП (Московской ассоциации пролетарских писателей) рассказала мне, что однажды Маяковский, придя к одному из секретарей МАПП, вышел из его кабинета явно не в духе, тут же позвонил по телефону в театр и попросил снять лозунг. Но, как известно, в предсмертном письме он высказал сожаление об этом: «Ермилову скажите, что жаль — снял лозунг, надо бы доругаться» (XIII, 138).

Маяковский все-таки «доругался» — но уже после своей смерти, когда для всей советской общественности стало несомненным, что «Баня» — одно из лучших произведений советской драматургии[[62]](#footnote-63).

{146} В такой крайне неблагоприятной обстановке 16 марта 1930 года состоялась премьера «Бани» в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда.

«Баня» представляла для театров большие трудности, чем «Клоп». И в той и в другой пьесе Маяковский показывает людей и явления современной ему жизни на фоне грандиозной перспективы движения в будущее. Но в «Клопе» подробнее обрисованы непосредственно бытовые черты, в «Бане» же, при всей реалистической достоверности образов, шире и сильнее проявляется устремление в будущее. Поэтому-то, возвратившись на сцену после почти четвертьвекового перерыва, «Баня» и для зрителей пятидесятых, а затем шестидесятых и семидесятых годов оказалась глубоко современным произведением, — во второй половине столетия она звучит по-новому свежо и злободневно.

Возьмем, к примеру, две первые реплики «Бани»:

— Что, все еще в Каспийское море впадает подлая Волга?

— Да, но это теперь ненадолго…

В 1929 – 1930 годах представлялось, что автор хочет с самого начала заявить: избитые понятия (как «Волга впадает в Каспийское море») в стране, идущей огромными шагами к социализму, могут устареть — и что в этом весь смысл фраз, открывающих пьесу. Но в наступившую эпоху грандиозных работ по преобразованию природы, когда по Волге плывут не только в Каспийское море, но и в Азовское, реплики эти наполнились новым, глубоким содержанием, говорящим о неисчерпаемых творческих силах и возможностях советских людей.

В «Бане» положительное начало, как уже сказано, намного сильнее, чем в «Клопе», а в то же время в ней поэт еще с большей силой наносит сатирические удары: он берет под обстрел более широкий круг людей, вскрывает более глубокие пласты. И еще большей виртуозностью и действенностью отличается диалог.

Не все трудности этой сложной, многоплановой пьесы удалось преодолеть театру, упорно и влюбленно работавшему над ней. Отсюда — неровность спектакля и некоторые просчеты в сценическом воплощении пьесы.

{147} Шесть действий драмы были распределены между тремя частями спектакля: по два на часть. Второе, четвертое, пятое и шестое действия путем переноса места игры членились на отдельные куски (по пяти в каждом из этих четырех действий), в общем отвечавшие сюжетному построению пьесы.

В своей постановке Мейерхольд, следуя замыслу Маяковского, резко подчеркнул разграничение действующих лиц на два лагеря: в одном — изобретатель Чудаков и помогающие ему молодые рабочие, в другом — Победоносиков и его окружение. Это усиливало остроту сценических характеристик.

Мейерхольд стремился оттенить пафос созидания социалистического общества, упорной борьбы с препятствиями на пути в будущее, уверенности в победе. В беседе с участниками спектакля 3 марта 1930 года (запись режиссера-лаборанта П. В. Цетнеровича хранится у меня) он сказал: «Нота патетическая обязательна для Чудакова. Патетика Чудакова должна быть ведущей, у Велосипедкина — аккомпанирующей». И Мейерхольд показал изобретателя Чудакова и его друзей самоотверженными созидателями социалистического мира, крепкими, хорошими ребятами, бодрыми и веселыми. Их отличали четкие, легкие, пластические движения. На сцене действовал дружный коллектив, но составляющим его индивидуальностям не хватало выпуклости. Недостаточная разработка отдельных ролей и одинаковые костюмы вносили в их обрисовку однообразие. Поля и Ундертон получились в спектакле бледными, театр не сумел разглядеть в них трогательные, лирические образы угнетенных женщин, тянущихся к прекрасному будущему.

Другое дело — Фосфорическая женщина, о которой Мейерхольд в той же беседе заметил: «Это Маяковский сделал этюд к трагедии». Поэтичность в трактовке Фосфорической женщины, скульптурность в ее изображении давали ощущение яркой интеллектуальности и сдержанной силы и совершенно закономерно выделяли ее — посланца будущего — из числа персонажей пьесы, хотя она, явившись в 1930 год, вставала в ряды борцов за осуществление первой пятилетки.

Много лет спустя, радуясь возвращению на сцену «Бани», когда в 1953 году ее поставил Московский театр {148} сатиры, я все же не мог воспринимать без чувства протеста «утепленную», а по существу опрощенную и приниженную трактовку Фосфорической женщины: ее показали очень уж обыденной, какой-то серенькой, — она выглядела так, как могла бы выглядеть секретарша Победоносикова, да и вела себя с нарочитой скромностью, не отвечавшей ее значению в пьесе. Пусть в этой постановке, как и следовало ожидать, были учтены и преодолены некоторые промахи спектакля 1930 года, но, вспоминая статную и стройную фигуру Зинаиды Райх в ладном костюме наподобие одежды летчика и слова Фосфорической женщины, произносимые ею вдохновенно и с глубоким чувством, я еще более оценил возвышенный и обаятельный образ, созданный Мейерхольдом и актрисой его театра. В новом варианте постановки Театра сатиры (1967) характеристика Фосфорической женщины (отчасти благодаря новому костюму) стала более убедительной.

Персонажи из группы Победоносикова были остро шаржированы. Притом Мейерхольд в уже цитированной беседе, считая, что действующих лиц «Бани» надо давать крупно, предупреждал актеров, игравших этих персонажей, против водевильной манеры. Он говорил: «Нужно переводить игру в игру большого плана» — и иллюстрировал свои слова ссылкой на художников: «Гросс, Пикассо, Калло, Ривера, Тициан». Исходя из подзаголовка пьесы «драма с цирком и фейерверком», Мейерхольд ввел в спектакль некоторые приемы цирковой игры, которыми, в частности, была расцвечена роль Победоносикова. Сами по себе эти приемы не противоречили характеру пьесы, но неумеренное пользование ими приводило к ослаблению конкретности образов, а это частично снижало сатирическую мощь драмы. Излишний эксцентризм и чрезмерная условность некоторых сценических моментов иногда ослабляли конкретность в построении действия и вносили элементы схематизма в трактовку персонажей. Так обстояло дело с «цирком». «Фейерверк» же был представлен в спектакле пиротехническими эффектами (взрывы, ракеты, бенгальский огонь и пр.), применявшимися в тех сценах, где должна была действовать машина времени, которая, в согласии с ремарками Маяковского («Фоскин запаивает воздух паяльной лампой», {149} «невидимая машина» — XI, 279, 337, 338), на сцене не показывалась.

Действенность и красочность постановки отвечали цели, поставленной Маяковским перед пьесой: «вернуть театру зрелищность» (XII, 200), но содержание «Бани» было воплощено в спектакле не полностью.

Это произошло в значительной мере и потому, что при перенесении драмы на сцену не были созданы условия, необходимые для того, чтобы великолепный текст целиком дошел до зрителя, хотя Мейерхольд на репетициях очень заботился об этом. Он предлагал актерам (в беседе 3 марта) «обращать внимание на цезуры, чтобы через две‑три секунды подать следующую фразу курсивом (как у оратора)». Но шум от движения вращающегося кольцевого тротуара (о нем дальше) и слишком громко исполняемая музыка порою заглушали реплики, произносимые исполнителями. К этим помехам прибавлялись отвратительные акустические свойства обветшавшего зрительного зала; актерам приходилось прилагать героические усилия, чтобы доносить текст до зрителя. И большая работа над словом, которую проделали на репетициях Маяковский, Мейерхольд и артисты, в спектакле ощущалась недостаточно.

Одной из сильных сторон постановки был ее воинствующий характер. Театр подчеркнул программность пьесы в смысле борьбы за революционное искусство, борьбы против пошлости и псевдореволюционной мимикрии в театре. В третьем действии Мейерхольд средствами сценической выразительности высмеял «искусство», любезное сердцу бюрократов и мещан, наглядно показал убожество приспособленческих спектаклей. Пантомима, предуказанная Маяковским в монологе Режиссера, была не только воспроизведена в спектакле, но и дополнена введенной Мейерхольдом пародийно-пантомимической сценкой Саломеи, уже упомянутого Помрежа и Реквизитора.

Почти все пространство сцены было захвачено для действия — так велика была сценическая конструкция, разработанная молодым архитектором С. Е. Вахтанговым (сыном знаменитого режиссера) по плану Мейерхольда. На разных высотах были установлены четыре площадки, соединявшиеся зигзагообразной лестницей. {150} Конструкция устремлялась вверх, заканчиваясь очень высоко. Но зритель видел ее не сразу. В первом действии вся постройка была закрыта соединенными между собой длинными щитками с лозунгами Маяковского (щитки составляли в своей совокупности подобие занавеса-жалюзи), а также отдельными щитами с чертежами изобретателя. Перед вторым действием щиты с чертежами убирались и открывалась нижняя часть конструкции. В четвертом действии обнажалось все сценическое сооружение. Таким образом, конструкция как бы вырастала на глазах у зрителя — это была своего рода символика нашего строительства, выраженная в пространственных формах. Конструкция раскрывалась целиком, когда появлялся вестник коммунистического общества — Фосфорическая женщина. На верхние этажи сооружения поднимались в шестом действии пассажиры машины времени.

В сценическую площадку был вмонтирован кольцевой тротуар, вращавшийся вокруг неподвижного центра. При помощи тротуара менялись места действия отдельных эпизодов, а также осуществлялись некоторые театральные эффекты.

Красочности спектакля способствовала работа художника А. А. Дейнеки над костюмами, гримом, расцветкой конструкции.

Как и во всем спектакле, в музыке В. Я. Шебалина героические звучания противопоставлялись сатирическим характеристикам. Очень выразительна была музыка к «Маршу времени» — патетическая, выдержанная в чеканном ритме.

Через двадцать с лишним лет — в 1951 году — эта музыка в измененной ее автором редакции звучала в радиоспектакле «Баня», поставленном Р. Н. Симоновым. Но мне думается, что в первой редакции она была свежее, ярче.

В остросатирической, манере сыграл роль Победоносикова М. М. Штраух, вводя в свою игру некоторые приемы клоунады. В. Ф. Зайчиков оттенил в образе Оптимистенко черты обывателя с хитрецой. Молодые актеры, исполнявшие роли Изобретателя и его друзей, играли с юношеским задором, жизнерадостно и легко, но из-за недостатка сценического опыта у некоторых и в результате ошибки, допущенной, как я уже сказал, {151} в сценической обрисовке этой группы, голос молодых борцов за социалистическое будущее не прозвучал в спектакле в полную силу.

Постановка «Бани», как и за девять лет до нее спектакль «Мистерии-буфф» в том же мейерхольдовском театре, вызвала резкое расслоение в зрительном зале. Подлинно новаторская пьеса в 1930 году оказалась недоступной восприятию некоторых зрителей, в том числе и, казалось бы, квалифицированных — людей из литературных кругов. А непонимание, как это часто бывает, вызывало раздражение. Мало того. Неприятие «Бани» выходило за рамки литературных споров. Бюрократы, мещане, люди, мышление и быт которых были сродни группе Победоносикова, восприняли сатирические образы «Бани», а также лозунги Маяковского, развешанные на сцене и в зале, как личное оскорбление. То, что этот личный момент играл известную роль в ряде газетных отзывов о «Бане» (острота сатиры Маяковского задевала кое-кого из сотрудников различных учреждений и из литераторов и журналистов), чувствовалось и в те дни. В качестве иллюстрации могу привести хотя бы слова, написанные мною по свежим следам этих отзывов в уже упомянутой статье, помещенной в журнале «Революция и культура» (стр. 118): «Враждебная реакция, которую “Баня” вызывала у некоторых лиц, доказывает лишь, что пьеса попала в точку: победоносиковы, оптимистенки, иваны ивановичи, мезальянсовы и моментальниковы завопили и сами обнаружили свою подлинную сущность с полной очевидностью».

Большинство отзывов критиков-профессионалов, давших «Бане» отрицательную оценку, резко расходилось с мнениями передовых рабочих, приветствовавших пьесу на ее обсуждениях. Это разительное противоречие объяснялось тем, что одни из ругавших «Баню» на страницах печати ничего не поняли в этом необычном произведении, а другие умышленно лгали и клеветали. Некоторые критики приняли к исполнению негласное указание травить Маяковского, данное верхушкой РАПП. В рецензиях таких литераторов не было и намека на попытку серьезно разобраться в {152} творчестве Маяковского, и в частности в «Бане»: авторы изощрялись в безудержной ругани по адресу пьесы. Плетясь в хвосте самой отсталой части зрителей, рецензенты потворствовали умственной лени, нежеланию этих людей размышлять над новыми явлениями советской культуры. То была критика «на подножном корму, с мордой, упершейся вниз».

Не было необходимости перевалить «через горы времени», чтобы дать такую оценку писаниям хулителей «Бани». Уже в то время эти пасквили вызывали возмущение. Сошлюсь на ту же статью в журнале «Революция и культура». «Н. Гончарова, — писал я на стр. 117, имея в виду автора рецензии в “Рабочей газете” от 21 марта, — не нашла других слов для характеристики произведения величайшего поэта нашей революции, как “холодный и грубый гротеск, цинично искажающий действительность”, “трескучая и холодная болтовня”, “его (Маяковского) издевательское отношение к нашей действительности”, “тяжелый и замысловатый язык Маяковского”. Приведенных цитат достаточно, чтобы судить о высоте “критической мысли” автора рецензии, который даже не замечает того, что в иных местах почти дословно повторяет высказывания об искусстве… Победоносикова. Какой… ну, скажем, “холодной” и “циничной” невозмутимостью надо обладать, чтобы, вернувшись со спектакля, в котором высмеивается и бичуется тупая наглость бюрократа, говорящего: “Это не для масс и рабочие и крестьяне этого не поймут”, “авторитетно” закончить рецензию словами: “Рабочему зрителю вряд ли такая баня придется по вкусу”».

О том, какие гадости просачивались в газеты, говорит такой факт: некоторые абзацы рецензии Ан. Чарова из «Комсомольской правды» (газеты, работе в которой Маяковский отдал столько сил!) от 22 марта были через три дня перепечатаны в берлинском белоэмигрантском листке «Рули» без указания источника, под злопыхательским заголовком «Закат Маяковского». Злейшие враги нашей страны подписались под утверждениями рецензента советской газеты!

В противовес этим инсинуациям «Правда», еще в октябре 1929 года давшая «Бане» высокую оценку в моей статье, уже цитированной здесь, выступила с обстоятельным {153} разбором пьесы, автором которого был член редакционной коллегии и заместитель ответственного секретаря «Правды» старый большевик В. С. Попов-Дубовской, брат А. С. Серафимовича[[63]](#footnote-64). Указывая на «бесспорные достоинства» «Бани», он писал: «Эта политическая сатира остроумно, местами блестяще сделана. Здесь нащупана конкретная форма нового стиля». Статья «Правды» помогала читателю разобраться в вопросе, в который критики, изругавшие «Баню», внесли столько путаницы и лжи.

Еще до этого выступления «Правды», в напряженной обстановке, сложившейся вокруг пьесы, в один и тот же день, 27 марта 1930 года, состоялись два обсуждения «Бани».

Утром происходило обсуждение в редакции газеты «Вечерняя Москва», помещавшейся в бывшем Тверском пассаже. Вокруг стола главного редактора С. А. Володина собралось несколько рабочих фабрики «Буревестник» и сотрудников газеты. Присутствовали и два театральных критика — М. Б. Загорский и я. Правда, многие участники обсуждения не поняли «Бани», но отношение рабочих к Маяковскому было вполне благожелательным, и он, отстаивая свою пьесу, говорил спокойно.

Вечером происходил диспут в Доме печати. В зале оказалось немало людей, враждебно относившихся к «Бане». Вначале Маяковского на диспуте не было. Но вот во время вступительного слова критика В. М. Млечина вдруг раздалась реплика, произнесенная знакомым басом. Все обернулись. У входа в зал стоял Маяковский, прислонившись к дверному косяку и мрачно жуя мундштук папиросы. Потом он поднялся на эстраду и взял слово. Он ожесточенно спорил с противниками «Бани», отстаивая правильность замысла пьесы и его драматургического воплощения. Среди выступавших в прениях были В. Н. Плучек, горячо защищавший пьесу и спектакль, и критики М. Ю. Левидов и Д. Аранович. Остальные ораторы были случайные люди; большинство их выступало против «Бани», неся изрядную ахинею. Маяковский сидел в зале и слушал. {154} Было видно, что ему нелегко сносить несправедливые нападки. Мейерхольд тоже присутствовал на диспуте, но из-за нездоровья не выступал. Вечер оставил тягостное впечатление.

В те же дни, находясь под впечатлением травли «Бани», Маяковский беседовал с группой актеров, игравших в спектакле. Молодая актриса Надежда Березовская спросила его, какую пьесу он бы теперь написал. Поэт не задумываясь ответил: «Еще раз “Баню”». Это означало, что враждебные наскоки на «Баню» ничуть не поколебали глубокой убежденности Маяковского в своей правоте, — недаром в этом же разговоре он заявил, что считает «Баню» одним из лучших своих произведений. А в другой раз он сказал, что если бы писал «Баню» во второй раз, то написал бы ее точно так же.

Да, Маяковский был совершенно прав. Это со всей силой подтвердил герой его пьесы — время. Спустя несколько десятилетий после создания этой пьесы столь же могуч и звонок в ней голос поэта и ничуть не поблекли ее краски. Мало того, сегодня мы наблюдаем в этих красках новые оттенки, не различавшиеся прежде, — ведь

поэт
 настоящий
вздувает
 заранее
из искры неясной —
ясное знание.
 *(VIII, 210)*

Говоря о насущных проблемах жизни в период создания пьесы, рисуя конкретные черты общественных отношений, быта, фразеологии, характерные для тех лет, поэт-драматург показал своих современников не статически, а в движении, на пути в будущее.

Прошли десятилетий, пьесы Маяковского снова появились на сцене и завоевали широкое признание новых поколений советских людей и сотен тысяч читателей и зрителей за пределами нашей страны. И, возвращаясь мыслью к двадцатым годам, думаешь, как далеко вперед смотрел поэт, когда создавал свои стихи, поэмы и пьесы и со всей силой убежденности, революционной {155} страстности и настойчивости прокладывал им путь к читателям и зрителям, а вместе с тем и в «настающее завтра».

## 7

Запомнились мне три встречи с Маяковским в последние месяцы его жизни.

В Старопименовском переулке (теперь улица Медведева), в подвальном этаже небольшого дома во дворе, 25 февраля 1930 года театральная общественность Москвы праздновала открытие Клуба театральных работников, впоследствии (уже в другом помещении) развернувшегося в Центральный Дом работников искусств. Зал клуба был заполнен столиками, за которыми сидели пришедшие на торжество открытия, а на небольшой эстраде происходили выступления.

Среди собравшихся был и Маяковский. Он сидел вместе с артисткой Московского Художественного театра В. В. Полонской далеко от эстрады. Его просили выступить. Он прошел через зал мимо столиков, поднялся на эстраду и объявил: «Во весь голос».

Почти никто из присутствовавших еще не знал этого произведения. Своей глубиной и мощью оно захватило и потрясло слушателей. И в то же время величие мысли и чувства, обращавшее слово Маяковского в «полководца человечьей силы», странно контрастировало с обстановкой банкета.

Думалось: это «первое вступление в поэму о пятилетке» предвещает поэму, которая станет в строй с такими гигантами революционной эпической поэзии, как «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». Возникло ощущение грандиозного начала нового, значительнейшего этапа в творческом пути Маяковского. И сразу явилось сопоставление с пушкинским «Памятником». Но никак не приходило в голову, что эти строки смогут превратиться в завещание.

Видимо, я был настроен слишком оптимистично. Впоследствии старшая сестра Маяковского Людмила Владимировна сказала мне: «Когда я прослушала “Во весь голос”, мне стало страшно, — я почувствовала близость конца».

{156} В том же феврале 1930 года выставкой в помещении клуба писателей отмечалось двадцатилетие литературной работы Маяковского. В связи с этим редакция только что начавшего выходить журнала «Советский театр» предложила мне написать статью о драматургии Маяковского. Статья появилась в журнале[[64]](#footnote-65) вместе с текстом третьего действия «Бани» и в сопровождении остроумного дружеского шаржа художника Д. Моора: фигура Маяковского до пояса и подпись «Продолжение следует», а на обороте — продолжение, то есть остальная часть фигуры, — так художник подчеркнул огромный рост поэта. Статья моя была первым, хотя и суммарным обзором творчества Маяковского для театра. В частности, там в числе его драматических произведений упоминались и сатирические агитпьесы, написанные в 1920 году.

Вскоре после появления номера журнала, выходя из редакции «Правды», я столкнулся с Маяковским. Он заговорил о моей статье, одобрил ее и заметил: «Как это вы вспомнили про мои пьесы для Студии театра сатиры, я ведь и сам о них забыл». Но не следует думать, что он не придавал значения этим пьесам. Через несколько дней после нашего разговора, выступая в Доме комсомола Красной Пресни и рассказывая о своей работе за двадцать лет, Маяковский говорил: «Затем была сатирическая поэзия в первом театре сатиры, первые антирелигиозные агитки относятся к тому времени» (XII, 427).

Одобрение Маяковского, разумеется, очень меня обрадовало. Я тут же сказал ему, что хочу написать более обстоятельную работу о его драматургии, и спросил, не пропущены ли в статье какие-нибудь его зрелищные произведения. Маяковский ответил: «Нет, это всё». (Но он ошибся: он забыл о двух небольших вещах. Через несколько лет одну из них — «Вчерашний подвиг» — в его бумагах обнаружил О. М. Брик, другую — «Чемпионат всемирной классовой борьбы» — разыскал я.) Подумав, Маяковский добавил: «Вот можно взять еще мои выступления с эстрады, — это ведь тоже театр».

{157} Беседа с Маяковским стала для меня напутствием в изучении его творчества.

А последний наш с ним разговор был такой.

Десятого апреля, за четыре дня до трагического выстрела, я встретил Маяковского в коридоре Государственного театра имени Вс. Мейерхольда во время представления «Бани». В эти недели часть коллектива театра находилась за границей в гастрольной поездке, среди исполнителей было много дублеров, и спектакль шел плохо. «Владимир Владимирович, сегодня неудачный спектакль, не ходите смотреть», — сказал я. «Я и не пойду», — ответил Маяковский и замолчал. Очень мрачный, он стоял, опершись локтем о дверной косяк, и курил.

Желая ободрить его, я заговорил о том, что вот наконец появилась в «Правде» статья (В. Попова-Дубовского), дающая «Бане» справедливую оценку, что эта статья, написанная членом редакционной коллегии и руководителем отдела культуры, выражает мнение редакции и что травле «Бани», наверное, будет положен конец. Маяковский ответил: «Все равно, теперь уже поздно».

Тогда я воспринял этот ответ в том смысле, что все равно — уже успели пьесу изругать. Но после его смерти, вспоминая эти слова, я подумал, что в них, может быть, заключалась другая мысль: для него было слишком поздно…

Маяковский попрощался со мной и мы расстались. Больше я его не видел.

Гнетущее состояние поэта в последние недели жизни, очевидно, усугублялось нездоровьем. На вечере в Доме комсомола Красной Пресни он между прочим сказал: «Я сегодня пришел к вам совершенно больной, я не знаю, что делается с моим горлом, может быть, мне придется надолго перестать читать. Может быть, сегодня один из последних вечеров» (XII, 423).

Мой товарищ, кинорежиссер Н. В. Экк, впоследствии рассказывал мне, что в этот период он написал киносценарий на тему стихотворения Маяковского «Блек энд уайт». Позвонив по телефону Маяковскому, он попросил его прочитать сценарий. Поэт ответил, что {158} его мучит грипп и все время перед глазами стоит желтое пятно. «Прочту недели через две», — обещал он. Но через две недели его уже не было в живых.

Четырнадцатого апреля, около полудня, один писатель, зашедший ко мне на работу, сказал, что Маяковский застрелился. Я не решался поверить. Позвонил С. М. Третьякову: «Сергей Михайлович, неужели правда то, что говорят о Маяковском?» — «Правда», — отрывисто ответил Третьяков. «Как? Почему?» — «Не знаю». Чувствовалось, что мой собеседник не в состоянии говорить…

Вечер того же дня. Сейчас должен начаться спектакль «Баня». Зрители уже заняли свои места в зале. И, очевидно, очень немногие из них знают о том, что произошло в 10 часов 15 минут утра в доме № 3 по Лубянскому проезду.

Вместо актеров, одетых в театральные костюмы, на сцену выходит седобородый человек в пиджаке. Это старый революционер Феликс Яковлевич Кон, начальник Главискусства. В руках у него книга в сером переплете — пятый том собрания сочинений Маяковского.

Публика насторожилась.

— Уважаемые товарищи! — обратился Феликс Кон к зрителям. — Горестным известием должен я поделиться с вами. Автор пьесы, которую вы собрались здесь смотреть, Владимир Маяковский, сегодня утром застрелился.

Раздались приглушенные вскрики. Не то громкий вздох, не то стон пронесся по залу.

Феликс Кон остановился, подождал, пока уляжется первый прилив волнения, поднятого его словами, и продолжал.

— Когда я сообщаю вам это известие, мне невольно приходится вспомнить те строки, которые были написаны по поводу смерти Есенина.

Раскрыв том Маяковского, он прочитал:

Вы ушли,
 как говорится,
 в мир иной.
{159} Пустота…
 Летите,
 в звезды врезываясь.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Нет, Есенин,
 это
 не насмешка, —
в горле
 горе комом —
 не смешок.

— Когда нам приходится говорить о Маяковском, у нас в горле горе комом. Это наш поэт. Это поэт, который в царское время, отворачиваясь от гнилья, смотрел в будущее. Это поэт, который во время войны, когда волны шовинизма захлестывали все кругом, напоминал о крови, лившейся на фронтах.

Это поэт, которого не удовлетворила Февральская революция, который ненавидел царских генералов, воскресших при Керенском. Это поэт, который вел нашу линию с момента возвращения в Россию Ленина.

Это поэт, который рвался к пролетариату, который первый вместе с Горьким соединился с пролетариатом. Он выступал как наш поэт, когда рабочие на всех фронтах защищали нашу страну от Колчака, Деникина, интервентов. Он шел всегда в ногу с революцией. Он искал новое, пытался заглянуть в будущее, сорвать завесу с этого прекрасного будущего.

Невольно я опять возвращаюсь к тому, что он писал по поводу смерти Есенина:

Дела много —
 только поспевать
Надо
 жизнь
 сначала переделать,
переделав —
 можно воспевать.
Это время —
 трудновато для пера:
но скажите,
 вы,
 калеки и калекши,
где,
 когда,
 какой великий выбирал
путь,
 чтобы протоптанней
 и легше?
{160} Слово —
 полководец
 человечьей силы.
Марш!
 Чтоб время
 сзади
 ядрами рвалось.
К старым дням
 чтоб ветром
 относило
только путаницу волос.
Для веселия
 планета наша
 мало оборудована.
Надо
 вырвать
 радость
 у грядущих дней.
В этой жизни
 помереть не трудно.
Сделать жизнь
 значительно трудней.

Здесь не место упрекать поэта. Не место вникать в то личное, что, судя по письму, оставленному им, разбило его лодку жизни.

Воздадим должное тому, что он сделал, что стремился сделать. Почтим его память вставанием[[65]](#footnote-66).

Это короткое слово было произнесено с таким волнением, в нем была такая сила чувства и оно так отвечало пережитому, что многие из находившихся в зале испытали глубокое потрясение. Помню, у меня дрожали руки, и я смог заставить себя записать выступление Феликса Кона только благодаря тому, что он говорил медленно, с большими паузами. (В тот же вечер в редакции «Правды» оказавшийся там сотрудник ТАСС взял у меня копию этой записи, и текст речи был напечатан с сокращениями в «Известиях» и в нескольких других газетах…)

А потом — гроб в доме писателей, в том самом зале, где за два месяца до того была выставка Маяковского, — толпы людей, идущие к нему по улице Герцена, площади Восстания и улице Воровского, пламенная речь Луначарского с балкона писательского {161} дома. И красный гроб на грузовой машине, обшитой листами железа, — как на броневике, медленно движущийся среди толп по улицам Москвы…

## 8

В августе 1936 года — через шесть лет после смерти Маяковского — я впервые поехал в места, где он провел свое детство.

Кутаиси — город, погруженный в зелень. На бульваре гранатовые деревья, магнолии, агавы, деревья, подстриженные в форме жерновов; вдоль бульвара по обеим сторонам улицы — деревца индийской сирени с гроздьями розово-фиолетовых цветов. Дома большей частью одноэтажные (иногда это хорошие особняки) и двухэтажные, нередко с традиционными балконами. Во дворе здания гимназии, где учился Маяковский, — огромный, раскидистый древний чинар — более 500 лет, — под которым когда-то цари Имеретии вершили суд и расправу; рядом был царский дворец, уже давно не существующий. (Впоследствии я увидел иное: часть двора с чинаром отгорожена от здания каменным забором и присоединена к вновь устроенному скверу на берегу Риони. У входа в здание вывеска: «Кутаисская первая средняя школа имени Маяковского». А сбоку — памятник, поставленный в 1956 году: гимназист Володя Маяковский, но не в гимназическом мундире, а в рубашке, с книгой в руках.)

На горе, возвышающейся над городом по ту сторону Риони, — развалины огромного храма, выстроенного грузинским царем Багратом III в 1003 году. В конце XVII века храм был сильно поврежден турками и затем постепенно разрушался. Частично сохранились четыре стены, приделы, основания колонн. Внутри храма, лишенного крыши, лежит много фрагментов с разнообразными орнаментами (в частности, с фигурами животных на фресках), в том числе и капитель. Все основные архитектурные элементы налицо. По стенам, выщербленным непогодой, вьется плющ. Вход, очевидно, более поздней постройки, — камень крашен, на сводах роспись. Отдельно, над оградой, целиком сохранившаяся небольшая звонница.

{162} С горы — вид на Кутаиси: красные крыши и торчащие между ними кипарисы, равнина и на горизонте горы.

Риони; по ее берегам — старые каменные дома с галереями и балконами, как бы вырастающие из реки. Толстые каменные стены создают впечатление древности. Почти черный песок, серые камни, вода — красная! (Накануне в горах шел дождь и смыл в реку частицы почвы — краснозема, они и окрасили реку.) На следующее утро Риони уже серая.

Мальчишки плавают в бурлящей воде, искусно лавируя между камнями, возятся на песке. Лет тридцать пять назад так же проводил дни на реке Володя Маяковский:

А я —
убёг на берег Риона
и шлялся,
ни черта не делая ровно.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Без груза рубах,
без башмачного груза
жарился в кутаисском зное.
Вворачивал солнцу то спину,
то пузо —
пока под ложечкой не заноет.
 *(IV, 86)*

Вместе с сестрой Маяковского Ольгой Владимировной я ходил по городу и смотрел дома, где жили Маяковские. Их последняя кутаисская квартира (в 1903 – 1906 годах) была за Риони, на Гегутской улице, 35, в доме Чейшвили. На этой самой улице как раз в те же годы находился комитет социал-демократической партии, о котором Маяковский писал в автобиографии («Я сам»): «Стащил отцовские берданки в эсдечий комитет» (I, 14). Там жил и выдающийся революционный марксист Александр Цулукидзе. Теперь улица носит его имя. Памятник ему стоит совсем недалеко от памятника Маяковскому.

Когда Ольга Владимировна и я подошли к этому дому, перед ним сидела дряхлая старушка. Поздоровавшись с ней, Ольга Владимировна спросила:

— Вы меня узнаёте?

— Нет.

{163} — Я — Оля.

Стоило только назвать имя, как старушка (фамилия ее была Андриадзе) сразу вспомнила Ольгу Владимировну, которую она не видела тридцать лет и которая уехала из Кутаиси девочкой. И старушка оживилась — она стала вслух перебирать в памяти подробности совместного житья с Маяковскими — ее соседями в 1903 – 1906 годах: «А вот на этом заборе Володя любил сидеть» и тому подобное.

Чувствовалось, что семья Маяковских пользовалась большой любовью окружающих. Подтверждением этому были сердечность и искреннее радушие, с какими приветствовали Ольгу Владимировну в Багдади старые знакомые семьи.

Улица Акакия Церетели (прежде Балахванская, — Маяковские жили на ней в 1900 – 1901 годах) переходит в шоссе, которое идет на юг от Кутаиси. Сперва оно прорезает большую дубовую рощу, а затем, миновав главную линию Закавказской железной дороги (у станции Риони) и мост через реку Квирилу, направляется по широкой равнине, мимо виноградников и кукурузных полей, мимо Варцихского винного завода. В двадцати семи километрах от города долина сужается, и дорога, ведущая к Зекарокому перевалу и через него к курорту Абастумани, вползает в горы. Здесь и расположено старинное грузинское поселение Багдади, теперь носящее имя поэта.

Та часть Имеретии, в которой находится Багдади, вслед за другими областями юго-западной Грузии была захвачена турками, а в начале XIX века отошла к России. Кавалер де Гамба, французский консул в Тифлисе, писал о Багдади в первом томе своей книги «Путешествие в южную Россию и, в частности, в области, расположенные за Кавказом, с 1820 по 1824 год», вышедшей в Париже в 1826 году: «Ныне селение состоит лишь из каких-нибудь тридцати домов, обитаемых земледельцами… Гарнизон Багдади состоит из сотни солдат»[[66]](#footnote-67).

{164} Три четверти века спустя, в годы, когда семья Маяковских жила в Багдади, гарнизон там уже не стоял (граница отодвинулась), увеличилось количество домов, но заброшенность и бескультурье оставались. «В то время, — писала мать поэта в своей книге о его детстве, — Багдади было глухим селом. Там не было ни школ, ни учителей, ни врачей»[[67]](#footnote-68).

В 1936 году, приехав в Багдади, я попал в большое, привольно раскинувшееся винодельческое селение. А теперь Маяковски (я побывал там еще в 1954 и в 1962 годах) — центр богатого сельскохозяйственного района с несколькими школами, Домом культуры, библиотекой, стадионом, хорошими магазинами, поликлиникой, больницей. В каждом доме — электричество.

Отрезок шоссе от центра до конца селения называется улицей Маяковского. По обеим сторонам этой длинной улицы тянутся заборы, а за ними — крепкие, просторные дома колхозников, окруженные плодовыми деревьями — гранаты, инжир, айва…

Я видел
 места
 где инжир с айвой
росли
 без труда
 у рта моею
 *(VIII, 304)*

В конце селения — мост через быструю горную речку Ханис-цкали с удивительно прозрачной и вкусной водой Перейдя на другой берег реки, шоссе поворачивает вправо Теперь при выезде с моста на склоне горы, поросшей кустарником, — памятник Маяковскому, четко выделяющийся на фоне белой стенки. А левее — вход в обнесенную оградой усадьбу Государственного музея В. В. Маяковского, открывшегося в 1941 году. Дорожка ведет к дому, находящемуся у подножья горы (дом, когда в нем жили Маяковские, стоял ближе к реке, но потом его владелец Леван Кучухидзе перенес дом на нынешнее место) На доме доска с надписью на грузинском и русском языках:

{165} В 1889 – 1897 гг. в этом
доме жила семья лесничего
В. К. Маяковского
19 (7) июля 1893 года здесь
родился великий поэт социалистической революции Владимир Владимирович Маяковский

Это обыкновенный имеретинский дощатый сельский дом (такие дома там называются «ода»). Он стоит на кирпичных сваях, так как расположен на откосе горы. С открытой галереи, выходящей в сад я обращенной к реке, две двери ведут в комнаты. Справа был кабинет отца поэта — лесничего Владимира Константиновича, а за кабинетом — комната матери, Александры Алексеевны, и младших детей. В этой комнате и родился Владимир Владимирович. Слева помещалась столовая, вернее, общая комната, где жили бабушка (мать Александры Алексеевны) и Людмила Владимировна.

Мебель и вещи в комнатах отца и матери выглядят так же, как при Маяковских. В кабинете справа от входа — тахта, дальше у окна — письменный стол, на нем книги девяностых годов прошлого столетия, в глубине — низкий шкаф с фотоаппаратом[[68]](#footnote-69), образцами древесных пород и другими вещами. У входа слева висит бурка, — в такой бурке Владимир Константинович совершал объезды по лесничеству. В комнате матери — слева от двери (около печи, обогревавшей все три комнаты) — рукомойник, справа — сундук, дальше у окна столик; в глубине прямо против двери — кровать, а перед ней деревянная колыбель — в такой мать качала маленького Володю. Стулья с плетеными сиденьями.

{166} В бывшей столовой выставлены материалы, посвященные жизни и творчеству Маяковского. Экспозиция, в которой фотоснимки дополняются картинами грузинских художников, воспроизводящими различные моменты из его жизни, все растет. Сперва для нее пристроили еще одну комнату, затем использовали соседний дом, соединив его с пристройкой переходом В музей всегда приходит много экскурсантов.

В течение шестнадцати лет директором музея был поэт Микэл Патаридзе, умерший в 1959 году. Многие произведения Маяковского он перевел на грузинский язык. Принадлежавший к тому же поколению, что и Маяковский, так же, как и он учившийся в Кутаиси, Патаридзе еще в самом начале двадцатых годов первым из грузинских поэтов начал переводить Маяковского и до конца жизни работал над новыми переводами. Скромный и спокойный человек, Микэл Абесаломович был подлинным энтузиастом. Я наблюдал, как он проводил экскурсии по музею. Хотя до того он провел сотни таких экскурсий, он с большим подъемом рассказывал о жизни и поэзии Маяковского, читал его стихотворения по-русски, а потом в своих переводах на грузинский язык. И видно было, что он увлек, захватил слушателей, пробудил или *усилил* в них живой интерес к творчеству великого поэта. Часто читал он лекции о Маяковском в Кутаиси, в Цхалтубо. Люди, приезжавшие из самых различных мест Советского Союза лечиться на этот курорт, слушая лекции и тем более посещая как экскурсанты родину поэта, увозили с собой непосредственное ощущение истоков его жизненного пути. Бывший помощник Патаридзе, сменивший его на посту директора музея, местный житель Н. Г. Кучухидзе, видимо, многому научился у предшественника — и успешно продолжает его дело.

Еще до открытия музея, в 1939 году, был установлен памятник Маяковскому в центре селения, в саду конторы минеральных вод «Саирме» (это — первый памятник Маяковскому, открытый в Советском Союзе).

В другом месте селения, в излучине реки, — каменный дом, в котором Маяковские жили с 1899 года и о котором поэт пишет в автобиографии («Я сам»): «Первый дом, вспоминаемый отчетливо. Два этажа. Верхний {167} наш Нижний — винный заводик. <…> Все это территория стариннейшей грузинской крепости» (I, 11). Кавалер де Гамба, книгу которого я уже цитировал, описывал крепость так: «Место, огороженное землей и камнями, положенными друг на друга и скрепленными лишь небольшим количеством глины; на них поставлены две камнеметные мортиры Эта крепость расположена на берегах Генис-кале (то есть Ханис-цкали. — *А. Ф*.) и у подножья гор, отделяющих Имеретию от ахалцихского пашалыка» (Ахалцихе тогда еще принадлежал Турции; он был присоединен к России через три года после выхода книги Гамба).

От тех времен, когда здесь помещался грузинский гарнизон, потом турецкий, а затем русский, сохранились своды подвального этажа. Первый и второй этажи — более поздней постройки. С четырех сторон — остатки, крепостного вала: совсем обвалившиеся толстые стены, поросшие плющом, уже мало заметные рвы и накаты для пушек (ворота не сохранились).

Когда Ольга Владимировна, придя вместе со мной и с группой молодежи на это место, сказала: «Вот крепость», — я спросил: «Где?» Ольга Владимировна даже несколько обиделась: «Да вот же!» Только внимательно всмотревшись, я разглядел то немногое, что оставалось от укреплений.

Квартиру в верхнем этаже, где когда-то жили Маяковские, теперь занимал директор винодельческого совхоза. Навстречу нам вышла его жена. С ее разрешения Ольга Владимировна, не называя себя, показала нам, как в этой квартире располагалась семья Маяковских. Поблагодарив хозяйку, мы хотели уйти, но она нас не отпустила: на широкой веранде уже успели накрыть стол, и нас с традиционным грузинским гостеприимством заставили отведать чудесного виноградного сока и молодого вина «Салхино». Оно оказалось, что называется, с подковыркой: выпив его с удовольствием, мы встали из-за стола с совершенно ясной головой, но ноги было трудно сдвинуть с места.

Из крепости открывается широкая панорама: зеленые горы. В ясные дни отсюда можно увидеть на севере снеговые шапки Кавкасиони (Главного Кавказского хребта). За рекой, в отдалении, виднеется другая крепость.

{168} Неподалеку еще один мост через Ханис-цкали — висячий, каких немало было в Грузии; идешь по нему — мост пружинит и сотрясается

Неудивительно, что в автобиографии Маяковского главка, в которой он рассказывает о своей жизни в доме на территории бывшей крепости, названа «Корни романтизма». Время, проведенное здесь, конечно, многое значило для становления личности будущего поэта…

В тот первый мой приезд в Багдада я остановился в так называемой гостинице, — вернее, это был примитивный постоялый двор. А Ольга Владимировна направилась к друзьям своего детства и сказала мне: «Устроитесь — выйдите на базар, — вот он поблизости, — и спросите, где дом Пурцеладзе, — вам каждый скажет». Но оказалось, что русского языка многие не знали (а я лишь несколько лет спустя научился кое-что понимать и составлять простейшие фразы по-грузински). Обратился я к старику грузину; тот прилично объяснялся по-русски. Он спросил меня, из Тбилиси ли я, и, когда я сказал, что из Москвы, — удивился: в те годы редко кто из москвичей добирался до Багдади, — недаром встречные изумленно смотрели на меня. Я назвал фамилию Пурцеладзе; мой собеседник, сразу не сообразив, о ком идет речь, посоветовался с другим стариком и воскликнул: «А! Патара Колиа!» — то есть «маленький Коля». (Потом оказалось, что «маленькому Коле» лет семьдесят, называли же его так из-за небольшого роста.)

Старик любезно объяснил мне, как пройти, затем спросил: «А позвольте узнать, почему вы, приезжий из Москвы, интересуетесь нашим односельчанином?» Я ответил, что в его доме остановилась сестра Маяковского «Ах, Маяковский, лесничий Маяковский!» — сказал старик. О поэте Маяковском он, вероятно, ничего не знал, зато отлично помнил его отца — лесничего, умершего в 1906 году, за тридцать лет до нашего разговора, — и с большой теплотой рассказал о его доброте, отзывчивости, хорошем, душевном отношении к людям. И старик произнес поразившие меня и крепко запомнившиеся слова: «Он был как наш брат». Если крестьянин, да еще «инородец», такими словами вспоминал лесничего, который {169} числился чиновником царского правительства и носил мундир, — это говорит об очень многом.

Это говорит о том, что с самого раннего детства Маяковский был близок к трудовому народу и чужд национальной ограниченности. Это говорит о том, как глубоко заложены в его творчестве чувства демократизма и братства народов. Зародившись под «багдадскими небесами», чувства эти укреплялись в Кутаиси в бурные дни 1905 года, когда на глазах школьника Маяковского разгоралась совместная борьба трудящихся различных национальностей против царского самодержавия, борьба, которой он горячо сочувствовал и в меру своих детских сил помогал.

Корни этих чувств надо искать там, за Кавказским хребтом.

Мать Маяковского и в очень преклонные годы постоянно и с большой любовью вспоминала о Грузии; в доме Маяковских сохранялись некоторые грузинские традиции. Сестры поэта говорили по-грузински, как говорил на этом языке он сам. Людмила Владимировна уже совсем старым человеком ежегодно посещала Грузию.

Тринадцати лет Маяковский уехал из Грузии, но впоследствии, изредка бывая в Тбилиси, он чувствовал себя связанным со страной, где прошли его детские годы:

Только
 нога
 ступила в Кавказ,
я вспомнил,
 что я —
 грузин, —
 *(VI, 68)*

писал великий русский поэт, сын русской семьи.

… Тот же август 1936 года. Ясный и при этом темный летний вечер. Гора Давида. Верхняя площадка фуникулера. Внизу широко раскинулись яркие огни Тбилиси Мой спутник, грузинский писатель Платон Кешелава, говорит: «Лет десять тому назад стоял здесь приехавший в Тбилиси Маяковский, смотрел на эти {170} огни. И он сказал: как будто опрокинулось звездное небо».

П. Г. Кешелава рассказал еще, что эти слова Маяковского он передал Горькому, посетившему Тбилиси в 1928 году. И Горький заметил: «Хорошо сказано».

Звездное небо Грузии — оно «опрокинулось» и в поэзию Маяковского. В ней воплотились чистота и прозрачность горного воздуха, глубина. Они — в ясности мыслей, в яркости слов, в самих звуках, необычайно наполненных.

И как не вспомнить эпиграф, которым Гете предварил примечания к своему «Западно-Восточному дивану»:

Wer den Dichter will verstehen.
Muß in Dichters Lande gehen.

(Кто хочет понять поэта, пусть отправится в страну поэта.)

## 9

Около сорока лет — с тридцатых годов до 1972 года, когда ушла из жизни Людмила Владимировна, последний член семьи Маяковских, — я иногда посещал родных поэта в их квартире в Студенецком переулке за Пресненской заставой.

Александра Алексеевна, как и ее дочери, любила видеть вокруг себя людей и всегда активно участвовала в беседах, даже и в свои последние годы (она скончалась в 1954 году в возрасте 87 лет). Все трое интересовались самыми разными явлениями жизни. Но главное место в беседах занимал «Володя» — воспоминания о нем, заботы о его творческом наследии, о том, чтобы возможно большее число людей знакомилось с этим наследием и получало правильное представление о нем и о жизненном пути поэта. Такие заботы родных встречались с тяготением к Маяковскому множества его читателей. Александра Алексеевна рассказала мне, что дети и молодежь часто обращались к ней с расспросами о жизни Маяковского и что этот интерес побудил ее написать книгу о сыне. Ее уже названная здесь книга вышла за несколько месяцев до смерти автора. Возможно, что это единственный случай в {171} литературе: человек, не занимавшийся литературным трудом, выпустил книгу на восемьдесят седьмом году жизни. Александра Алексеевна уже была слаба: на экземпляре книги, которую она мне подарила, надпись сделала под ее диктовку Людмила Владимировна, а она только проставила свою подпись.

Мать Маяковского была женщиной небольшого роста, говорила высоким голосом. Обе дочери и сын ростом и голосом пошли не в нее, а в отца. Может быть, эти внешние различия, да еще старомодное обращение к матери на «вы», как-то особенно подчеркивали глубокое уважение и любовь к ней дочерей, делавших все возможное, чтобы матери жилось хорошо и спокойно.

Ольга Владимировна отличалась живым характером и острым языком, была веселой и решительной. Как-то она оказала мне: «Я так же, как Володя, люблю говорить и действовать прямо». Много лет она работала на московском Главном почтамте, в более поздние годы — в Союзе архитекторов. Участвовала она и в работе брата: в РОСТА вместе с Людмилой Владимировной раскрашивала «окна сатиры», а в дальнейшем была секретарем редакции журнала «Леф». Болезнь свела Ольгу Владимировну в могилу в 1949 году, когда ей было 59 лет.

Автобиография Маяковского «Я сам» и его письма к матери и сестрам (пока опубликованы еще не все эти письма) говорят о благотворном влиянии на него в его юные годы семьи и, в частности, Людмилы Владимировны, которая была старше его на девять лет. Поэт был многим обязан старшей сестре.

«Приехала сестра из Москвы. Восторженная. Тайком дала мне длинные бумажки. <…> Это была революция» (I, 13).

Это она — революция 1905 года — на всю жизнь определила образ мыслей и действий брата и сестры Маяковских — поэта и художницы.

Занятия в московском Строгановском училище Людмила Владимировна совмещала с чтением марксистской литературы, с помощью революционному движению. Много работала в области декоративно-прикладного искусства — надо было добывать средства {172} на жизнь и поддерживать семью, оставшуюся без отца.

Окончив училище, молодая художница по текстилю поступила на «Трехгорную мануфактуру», где проработала семнадцать лет. Поставленная во главе новой мастерской, она энергично экспериментировала, применяя новую технику, и создавала оригинальные рисунки для текстильной промышленности.

После Октябрьской революции она продолжала работать на «Трехгорной мануфактуре», а затем на фабрике «Красная Роза» и вместе с тем преподавала в нескольких учебных заведениях. Ее бывшие ученики, выступавшие на ее похоронах, говорили о том, как много получили от Людмилы Владимировны сотни людей, учившихся у нее.

Темперамент общественного деятеля особенно проявился в Людмиле Владимировне после смерти брата: художница становится пропагандистом творчества поэта. Выступает в школах и институтах, на заводах и фабриках — не только в Москве, но и во многих других городах — и рассказывает о жизни брата. Участвует в дискуссиях по различным вопросам, связанным с творчеством Маяковского, в издании его сочинений, в жюри конкурсов на чтение его произведений, консультирует авторов, пишущих о Маяковском, художников, создающих его изображения, кинематографистов, ставящих фильмы о нем, режиссеров и актеров, работающих над его пьесами, организаторов музея в Багдади. К прежним ее статьям об искусстве в текстильном производстве прибавились статьи, освещающие жизнь Маяковского. В 1957 году вышла ее книга «Пережитое» — ценный комментарий к автобиографии поэта, в 1965 году — книга воспоминаний «О Владимире Маяковском», третья книга осталась незавершенной. Как-то она с улыбкой сказала мне: «Если бы Володя чудом воскрес, больше всего он удивился бы тому, что я занимаюсь всем этим».

Она была неутомимой. Отчасти это отразилось и в ее письмах ко мне. С 1939 по 1949 год выходило второе посмертное Полное собрание сочинений Маяковского; она была членом редколлегии, — и осенью 1938 года в двух письмах она говорит о подготовке этого собрания и, в частности, о моей работе (я участвовал в подготовке {173} всех трех посмертных полных собраний). В письме из Тбилиси от 15 октября 1960 года на девяти страницах она критикует недостатки Библиотеки-музея Маяковского в Москве и рассказывает о Музее Маяковского в Багдади. Через год, снова находясь в Тбилиси, она спрашивает о московских новостях: «меня уже все больше и больше интересуют московские дела»; пишет о том, что делается в багдадском музее, сообщает, что связалась с архивом Грузии, и добавляет: «Провела время небесполезно и получила материал и зарядку для работы; как приеду после 7 ноября, запрягусь». А было ей уже 77 лет.

Ей становилось все труднее, но она превозмогала и старость и тяжелую болезнь; только буквально накануне ее смерти я впервые услышал от нее жалобу на болезнь. Мне рассказали, что за три недели до смерти, в день, когда ей исполнилось 88 лет (тогда я был в отъезде), она принимала гостей, живо беседовала с ними, но, когда гости ушли, сразу упала в кресло, совсем обессиленная. Она работала до последнего дня: продолжала разбирать свой большой архив — готовила его к сдаче в музей — и писать свою третью книгу. Особенно много сил и внимания отдавала она в последние годы созданию нового Музея Маяковского в проезде Серова, входя во все детали.

Людмила Владимировна была человеком глубочайшей принципиальности, непримиримым в своих суждениях. Правда, в них порой проявлялась пристрастность, односторонность, но она всегда говорила и действовала, исходя из своих убеждений. Им она никогда не изменяла. До последних дней очень старая женщина сохраняла истинную молодость духа. Она жила и умерла как настоящий советский человек.

## 10

Хочется вспомнить о двух друзьях молодых лет Маяковского — о встречах с этими людьми в поздние годы их жизни.

С Василием Васильевичем Каменским я был знаком еще в двадцатых годах, потом я увидел его много лет спустя — в Сухуми, в августе 1954 года. Я знал, что за десять лет до того ему ампутировали обе ноги, а {174} через некоторое время его разбил паралич и что он живет в Сухуми.

Разыскал я его на окраине города, в доме на склоне горы Баграта Он с женой занимал комнату-башню на третьем этаже, в которую надо было проходить по крыше.

Ему было семьдесят лет. Он оброс бородой — рыжей с сединой, но голубые глаза напоминали прежнего Каменского, когда-то веселого и удалого.

Конечно, он лежал в постели Меня он узнал, но общение с ним было очень трудным. Паралич почти лишил его дара речи: он говорил только «да» и «нет», да вдруг произнес: «Очень хорошо» Руками он владел плохо, писать не мог — с трудом выводил свою фамилию, тем не менее мог рисовать. Я смотрел его рисунки: это были пейзажи, выполненные цветными карандашами в своеобразной, притом реалистической манере. Из окна раскрывалась чудесная панорама — склон горы, буйная абхазская растительность, среди нее дома, далее железная дорога, шоссе, пляж и ширь моря Но, видимо, эта роскошь его не вдохновляла, — на его пейзажах были русские леса и поля, — вероятно, поэт-художник вспоминал о своем родном Прикамье.

Слабым движением руки и взглядом он указывал на стены комнаты, с трудом выговаривая: «Вот… вот…» — там висели старые афиши его выступлений, афиша вечера Маяковского, картины Давида Бурлюка, его собственные и других. Поневоле он жил прошлым.

Тяжело было видеть человека в таком состоянии, но вдвойне ужасно именно этого человека — певца солнца, весны, молодости, силы, радости!

Условия жизни для него и для его жены, боявшейся отлучиться от него, были в Сухуми очень трудными, и через некоторое время его перевезли в Москву, где жить им стало значительно легче, и выглядел Каменский в Москве лучше. Но болезнь и годы наступали на разрушенный организм поэта, и в 1961 году Василий Васильевич скончался.

Куда милостивей была жизнь к Давиду Давидовичу Бурлюку.

Обосновавшись в Нью-Йорке в 1922 году, он постепенно {175} приобрел там известность как художник и укрепил свое вначале трудное материальное положение. Принятие подданства США не помешало ему всегда высказывать свои симпатии к Советскому Союзу, в частности в просоветской газете «Русский голос», где он постоянно сотрудничал.

Не будучи еще знаком с ним, в 1932 году я написал ему письмо с просьбой прислать мне сборник «Красная стрела» с воспоминаниями о Маяковском, вышедший в Нью-Йорке, — и получил ряд изданий, выпущенных «издательством Марии Никифоровны Бурлюк» (его жены). Там были его стихи, очерки, статьи, воспоминания, статьи о нем, стихи других поэтов, репродукции с его картин, — плодовитый мастер, он писал в различных жанрах и в различных художественных манерах. Потом Бурлюки перешли на английский язык — стали выпускать бесплатный иллюстрированный непериодический журнальчик на меловой бумаге «Color and Rhyfme» («Краска и рифма»; последний полученный мною номер, вышедший в 1962 году, был сорок девятым[[69]](#footnote-70)) Там печаталось немало интересных материалов о Маяковском, основное же заключалось в широкой пропаганде литературных и живописных достижений «отца российского пролетарского футуризма», как именовал себя Бурлюк, — самореклама первых выступлений русских футуристов приобрела американский размах и солидность.

Давид Давидович и Мария Никифоровна много путешествовали по разным странам, потянуло их на родину, и в апреле 1956 года они по приглашению Союза писателей СССР приехали в Москву.

В Театре сатиры они смотрели «Баню», и Л. Ю. Брик познакомила меня с ними. Бурлюк с одобрением отзывался о спектаклях и «Бани» и «Клопа» (который видел накануне). Особенно понравился ему Г. Б. Тусузов, действительно великолепный исполнитель небольшой роли гостя в «Клопе», и, встретившись с артистом в антракте «Бани», Бурлюк расхваливал его. «Это настоящий чеховский персонаж». После спектакля вокруг Бурлюка собрались несколько человек из театра {176} и из публики и его просили прочесть что-нибудь. Он прочитал монолог Человека с двумя поцелуями из трагедии «Владимир Маяковский» и свое знаменитое стихотворение «Каждый молод, молод, молод». Читал он хорошо, сильным голосом.

Через несколько дней я посетил Бурлюка в гостинице. Он говорил: «Никто не знает, с кем из поэтов Маяковский встретился впервые, а я знаю. Это был Виктор Гофман». И он сравнивал судьбу Гофмана с судьбой Лермонтова (они погибли в одном и том же возрасте) и вспоминал, что Маяковскому и Пушкину было по 37 лет. «Когда я, — продолжал Бурлюк, — встретился с Маяковским в Училище живописи и ваяния, я был уже участником мюнхенской группы художников “Der blaue Reiter” (“Голубой всадник”), в которую входили Пикассо, Кандинский (это был замечательный художник!), Делонэ. Маяковский тогда не понимал модерного (Бурлюк всегда употреблял это слово. — *А. Ф.*) искусства и задевал меня. Мы чуть не подрались. Я хотел набить ему морду, но подумал, что меня тогда исключат из училища, куда я с большим трудом попал по конкурсу. И я решил подружиться с Маяковским — стал помогать ему (он очень нуждался) и знакомить его с французской живописью и поэзией». Бурлюк опровергал утверждения о влиянии Блока и Горького на Маяковского, причем доводы его сделали бы «честь» нашим вульгарным социологам двадцатых годов: Блок, мол, был «последним поэтом крупной буржуазии», а у Горького в те годы было уже много денег. «Какое тут могло быть влияние? У меня классовый подход — я сам был бедняком».

«Из классиков, — говорил далее Бурлюк, — на Маяковского влиял Крылов (его мы, футуристы, не “сбрасывали с корабля современности”). В чем значение Крылова? С его баснями в сознание русского человека с детства входит настоящий народный язык. У Крылова — маяковская стречка:

Проказница мартышка,
осел,
козел
и косолапый мишка

Пушкин, конечно, гений, но этой народности у него нет.

{177} Тогда (в 1912 году) у Марии Никифоровны были деньги, и она водила в театр то меня (мы еще не были женаты), то Володю Маяковского. Они два раза смотрели в Художественном театре “Гамлета” в постановке Станиславского и Гордона Крэга, и это повлияло на создание трагедии “Владимир Маяковский”. Видели они также “У врат царства” Гамсуна в Художественном театре и “Фуэнте Овехуна”, которую привозил петербургский Старинный театр».

Еще рассказывал Бурлюк, что в молодости играл в любительских спектаклях, главным образом женские роли, например Простакову в «Недоросле». В «Женитьбе» же, которую сам поставил в Маячке (селение близ Херсона — там жили родители Бурлюка), — Подколесина А Маяковский, приехавший в Маячку, играл в этом спектакле Яичницу. «И так как Маяковский не мог пять минут жить без папиросы, он тут же, на сцене, прикурил от одной из двенадцати керосиновых ламп, которые стояли у рампы…»

Бурлюк был человеком довольно высокого роста, но в старости ходил сильно сгорбившись (очевидно, результат какой-то болезни) Голос хриплый, произношение южно-украинское. Узнав, что я владею английским языком, он иногда переходил на английский, но тут у него слышался русский акцент. Почти всегда вместо «нет» говорил «по» Когда я потом позвонил ему по телефону, он поднял трубку со словами «Papa Burliuk is hearing» («Папа Бурлюк слушает»).

Он носил клетчатую рубашку ярких тонов, вместо галстука — крученую тесемку, пропущенную в странную деревянную штучку с металлическим изображением какого-то экипажа (он рассказал, что во Флориде, где у него вилла, это — принадлежность пожилых людей) Мария Никифоровна — своего рода «старушка божий цветочек», в шляпке с матерчатыми цветами, как бы явление из XIX века; такой я не мог представить себе американскую даму наших дней.

Я еще раз побывал у Бурлюка в гостинице. Принес сборник стихов «Четыре птицы» (Давид Бурлюк, Георгий Золотухин, Василий Каменский, Виктор Хлебников), изданный в Москве в 1916 году, с просьбой сделать надпись. Бурлюк воскликнул. «Я эту книгу не знаю!» — «Как не знаете? Вот на первом месте — ваши {178} стихи». — «Дорогой мой, я же в Японии за два года написал две тысячи картин, а всего написал семнадцать тысяч картин, — где же мне помнить?» С большим интересом прочитал он в этой книжке свои стихи сорокалетней давности. «Вот это я помню наизусть, а вот это — смотри-ка, Маруся, как интересно, — ведь это стихотворение я совершенно не помню». Сделал на книжке надпись: «Дорогому, милому Александру Вильямовичу Февральскому с глубоким уважением и благодарностью за его внимание к нашему лучшему. David, Marussia Burliuk, — и нью-йоркский адрес. Вот так — “Давид, Маруся Бурлюк”» — он подписывал и письма и даже свои портреты.

Я подарил ему двухтомник Маяковского «Театр и кино», вышедший в 1954 году под моей редакцией, и сделал на первом томе надпись: «Уважаемому Давиду Давидовичу»; он просил прибавить: «и Марусе». «Не могу же я Марию Никифоровну называть Марусей», — сказал я. «Ничего, ее так все знают в Нью-Йорке». Он преподнес мне два своих эскиза, вырезав их из альбома. Один эскиз — тонкая зарисовка деревьев, подписанная «Майами, Флорида», на другом — странное существо с человеческим лицом и ногами и с птичьим телом; подпись: «I am able to fly» («Я способен летать»).

Про «Давида» и «Марусю» В. Н. Плучек хорошо сказал словами из «Клопа»: «очевидцы из союза столетних». Они трогательно относились друг к другу. Она называла его «папа», он ее — «мамочка». Когда он читал нам стихи в Театре сатиры, она протестовала: «Но ведь нам надо ехать обратно в Нью-Йорк!» — то есть как будто он может развалиться от чтения. А когда потом, 10 мая, в Библиотеке-музее Маяковского (в переулке Маяковского) был устроен его вечер и он выступал с эстрады, она из первого ряда все останавливала его, как только он проявлял свой темперамент. Страшный футурист в старости оказался Афанасием Ивановичем, бережно охраняемым своей Пульхерией Ивановной.

Из гостиницы пришедший туда С. И. Кирсанов и я поехали с Бурлюками на метро — показали им несколько станций. Давиду Давидовичу понравилось московское метро, он все сравнивал его с нью-йоркским. {179} «Там, — говорил он, — все гораздо проще, там это только для рабочих. За те деньги, которые здесь пошли на одну станцию, там построили бы две. Но хорошо, что здесь так все отделано, — дали работу архитекторам, скульпторам» (с ударением на «о»). Наблюдая поведение людей в метро, он говорил о русском радушии, о простоте обхождения.

Находясь в Москве, Бурлюк ежедневно утром ездил за город писать этюды…

После встречи в Москве мы обменивались с Бурлюком письмами, в которых он не раз сетовал на то, что у нас не придают нужного, по его мнению, значения высказываниям Маяковского о нем как о своем учителе. Зато сам-то он неоднократно приводил эти слова в своем журнале, номера которого он мне присылал.

Продолжая рекламировать себя в журнале, он в то же время по-прежнему помещал там материалы о Маяковском, а также рассказывал о своей поездке в СССР и выражал удовлетворение тем, что он увидел на родине.

Номер 41‑й, помеченный декабрем 1959 года, открывался словами Пушкина: «Когда народы, распри позабыв, в единую семью соединятся», предваряющими краткую редакционную статью. Бурлюк писал в ней, что этот номер журнала выходит «в один из самых решающих годов в истории человечества». «Эти годы — перекресток, на пути в будущее рода человеческого, ныне разделенного на два огромных враждебных лагеря. <…> Мы за мир, за взаимопонимание, дружбу и крепкие узы взаимного уважения, любви и искреннего доверия». Одним из лучших средств для достижения этой цели Бурлюк называл постоянный обмен культурными достижениями, произведениями литературы и искусства. А ведь это было написано в период ожесточенной «холодной войны», разнузданной антисоветской свистопляски в США.

В августе 1965 года Бурлюки снова приехали в Москву. «Папочка» очень одряхлел, еще больше сгорбился (сам показывал согнутым указательным пальцем, каким был в 1956 году и каким стал), похудел, лицо и руки были покрыты коричневыми пятнами. Говорил он довольно оживленно, вспоминал всякие смешные случаи из прошлого, шутил. Но когда я сказал, {180} что вот он еще приедет в Москву, — он посмотрел на меня как-то укоризненно и махнул рукой: и то — ведь ему было уже 83 года.

Да, не прошло и полутора лет — в январе 1967 года он умер. А через несколько месяцев скончалась и Мария Никифоровна.

Очень интересными были встречи с зарубежным другом Маяковского.

В 1955 – 1956 годах в Москве во второй раз побывал Диего Ривера. 8 сентября он посетил Библиотеку-музей Маяковского в переулке Маяковского, близ Таганской площади (в доме, где в 1926 – 1930 годах жил поэт). И я пришел туда. Когда мы поздоровались, я сказал, что уже встречался с ним 27 лет назад, во время его первого приезда в Москву. Он спросил: не в этом ли доме у Маяковского, когда вместе с ним, Риверой, здесь были Теодор Драйзер и Анри Барбюс? Я ответил, нет, это было на квартире у Мейерхольда (я упоминаю об этом здесь в очерке «Мейерхольд»). Но факт посещения Маяковского Драйзером и Барбюсом ни работникам музея, ни мне не был известен, и Ривера подтвердил, что эта их встреча произошла в период празднования десятилетия Октябрьской революции. Он бывал у Маяковского также и в его комнате на Лубянском проезде.

Маяковский первый рассказал советским людям о Диего Ривере, с которым он познакомился в Мексике. В «Моем открытии Америки» он так описал внешность художника: «Диего оказался огромным, с хорошим животом, широколицым, всегда улыбающимся человеком» (VII, 275). Эта характеристика и через тридцать лет оказалась верной и точной. Глядя на Риверу, я понял слова Маяковского: «Диего двигался тучей». И теперь он шел, занимая своим крупным телом большое пространство и как бы захватывая, загребая окружавший его воздух.

Для своего возраста (в 1955 году ему было 69 лет) он выглядел моложаво; у него было мало седых волос. Хотя говорил он немного и движения его были медлительными, в нем чувствовалась внутренняя живость. Характерные тяжелые веки свидетельствовали о том, что в его жилах текла индейская кровь.

{181} Он понимал по-русски и даже иногда произносил отдельные русские фразы. Я спросил, откуда у него знакомство с русским языком. Он ответил, что его первая жена была русская и, когда он жил в Париже, у него были друзья среди русских.

Как только Ривера вошел в комнату, служившую Маяковскому спальней, он сразу сказал, указывая на мексиканскую ткань — сарапе — над тахтой: «Эту вещь подарила Маяковскому в Мексике моя жена» (о ней Маяковский написал: «высокая красавица из Гвадалахары»).

Рассказывая о пребывании Маяковского в Мексике, художник сообщил, что они не только часто виделись в самой столице — Мехико, но и ездили в ближайшие места, в частности, в необычайно живописный старинный город Куэрнаваку — главный город штата Морелос, в часе езды от Мехико.

Ривере показали мексиканские зарисовки Маяковского, а также фотографии, и он называл фамилии заснятых на них мексиканцев.

Мы спросили, не сохранились ли у него рисунки и письма Маяковского. Рисунков и писем не было, но существовали две записки поэта на полуфранцузском-полуиспанском языке: одна о том, что Маяковский не сможет встретиться с Риверой в назначенное время, а другая — о том, что он готов поехать с ним в Куэрнаваку. «Недавно, — сказал художник, — я послал эти записки в Буэнос-Айрес аргентинской поэтессе — переводчице Маяковского на испанский язык Лиле Герреро, как она просила. Но записки до нее не дошли — видимо, их задержали аргентинские власти». К сожалению, Ривера не оставил себе копий.

Проходя по комнатам музея, художник, естественно, проявлял особый интерес к произведениям изобразительного искусства — подолгу останавливался перед картинами и скульптурой. В саду он внимательно осмотрел памятник Маяковскому работы молодого грузинского ваятеля Гурама Кордзахия и одобрил статую.

Зашел разговор о болезни Риверы: у него рак кожи, и он будет лечиться в Москве. Он рассказал, что посол США в Мексике предложил ему лечиться в США, но {182} что он, Ривера, будто бы ответил: «Предпочитаю умереть от рака, чем продлить свою жизнь по милости Эйзенхауэра» (тогдашнего президента США). Конечно, он мог сказать такую фразу своим друзьям, но что произнес ее в ответ на предложение посла, — это, я полагаю, относится к той «половине», о которой писал Маяковский: «Он рассказывает, вмешивая русские слова (Диего великолепно понимает по-русски), тысячи интересных вещей, но перед рассказом предупреждает: — Имейте в виду, и моя жена подтверждает, что половину из всего сказанного я привираю». Ривера интересовался медициной и тут говорил о дружбе между врачами и художниками и, в частности, о том, что в Мексике была устроена выставка картин, написанных врачами.

Перед уходом из Библиотеки-музея, где он пробыл часа три художник сделал запись в книге посетителей. Вот ее перевод: «С волнением вспоминаю величайшего поэта революции — Маяковского, другом которого я имел честь называться, — возвратившись в его дом через 25 лет. Диего Ривера».

В дальнейшем Диего Ривера в течение некоторого времени лечился в Боткинской больнице. Два‑три раза я навестил его там в начале 1956 года. Он рассказывал мне о большом влиянии пребывания Маяковского в Мексике на мексиканскую поэзию и сравнивал это влияние с тем, какое оказали впоследствии на мексиканскую кинематографию приезд в Мексику С. М. Эйзенштейна и его работа над фильмом «Да здравствует Мексика!». Ривера показал мне большой альбом, посвященный его творчеству, и без излишней скромности сказал: «Собственно говоря, здесь вся история современного искусства», — он, конечно, имел в виду, что в его произведениях как-то отразились многие художественные течения.

По моей просьбе Ривера тогда написал две небольших статьи. Я перевел их с испанского и опубликовал. Одна — «Маяковский в Мексике. (Из воспоминаний)» — помещена без отдельного заголовка в публикации: А. Февральский. Диего Ривера и Маяковский (журнал «Огонек», 1957, № 4, 20 января, стр. 11). Другая — Диего Ривера. Из воспоминаний о Владимире Маяковском (журнал «Нева», 1969, № 7, стр. 179).

## **{****183}** 11

Если бы поэт не носил фамилию «Маяковский», он мог бы с полным основанием взять ее в качестве псевдонима. Его творчество было маяком, освещавшим путь исканий странникам в море искусства. О поэтах и драматургах нечего и говорить. Но можно назвать мастеров других видов искусства, и среди них самых блестящих мастеров — тех, кому были близки творческие принципы и стремления Маяковского, тех, кто сотрудничал с ним, тех, на кого он так или иначе влиял. Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Николай Охлопков, Александр Родченко, Александр Дейнека…

Дзига Вертов писал:

«Маяковский — киноглаз. Он видит то, чего не видит глаз.

Я полюбил Маяковского сразу, без колебания. С первой прочитанной книжки» (Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 182).

С Денисом Аркадьевичем Вертовым я познакомился в 1921 году — тогда оба мы работали в Главполитпросвете. Это был красивый двадцатипятилетний мужчина, носивший черную кожаную куртку (более изящную, чем те, в которых тогда ходили многие, в том числе и я). Имелось в виду поручить ему организацию показа фильмов в клубе Главполитпросвета. Но на заседаниях культурно-просветительной комиссии Вертов ни разу не появился, и, когда я просил его принять участие в ее работах, он, объяснив свою пассивность тем, что много находится в разъездах, обещал все же помогать комиссии. Обещание осталось невыполненным, и пришлось фамилию Вертова из списков членов комиссии вычеркнуть.

Через год я встретил Вертова в Доме печати на вечере поэта Николая Асеева, только что приехавшего в Москву с Дальнего Востока Мы разговорились и быстро нашли общий язык: этим языком была поэзия Маяковского, захватившая нас обоих. Вертов сказал, что, если бы ему раньше было известно мое пристрастие к творчеству Маяковского и его литературных друзей, он участвовал бы в работе той комиссии. А я узнал, что киноработник Вертов не чужд поэтическому {184} творчеству: он и сам пробовал свои силы в поэзии. Стихи свои он никогда не публиковал, но его склонность к поэзии благотворно отразилась на его кинотворчестве. В это время уже начала развертываться великолепная новаторская работа Вертова в советской документальной кинематографии.

В 1923 году в третьем номере журнала «Леф», выходившего под редакцией Маяковского, появились статьи «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна и «Киноки. Переворот» Дзиги Вертова. Но, выступив в журнале с этими статьями-декларациями, Эйзенштейн и Вертов не стали органическими участниками лефовского движения, как не был им и Мейерхольд. Все они разделяли некоторые творческие принципы Лефа, но их отдалял от него догматизм, свойственный теоретикам Лефа Вертов участвует в «первом совещании работников Лефа» (январь 1925 года), но, как говорится в отчете о совещании, «мыслит себе объединение работников, непосредственно связанных с производством» (См.: В. Перцов. Ревизия левого фронта в современном русском искусстве. М., Всероссийский пролеткульт, 1925, стр. 139). В январе 1927 года Маяковский и Третьяков в официальном письме упоминают Вертова наряду с Эйзенштейном и Юткевичем в числе «работников Лефа» (XIII, 212). А в дальнейшем главный теоретик Лефа ополчился против мастеров кино: в № 4 «Лефа» за 1928 год О. М. Брик «разнес» фильм Вертова «Одиннадцатый» и особенно эйзенштейновский «Октябрь». Отповедь Вертова Брику, не напечатанную в свое время, я опубликовал через 37 лет в статье «Дзига Вертов и правдисты» (журнал «Искусство кино», 1965, № 12, декабрь, стр. 68 – 74).

Так что не эта отнюдь не крепкая связь с Лефом говорила о близости Вертова к Маяковскому. Близость обусловливалась более глубокими причинами. В облике художника Вертова, как и в самих его произведениях, были черты, роднившие его с Маяковским.

Вертова всецело захватила идея создания подлинно советского документального, «неигрового», как тогда говорили, кино, по сути своей поэтического; можно сказать, он был одержим этой идеей. По своей натуре он был изобретателем, творческая мысль которого действовала без передышки. В каждый свой фильм он вносил {185} нечто новое — развитие художественных принципов и расширение круга приемов кинематографической техники. И во всех его работах в основе художественного мастерства и технической мысли лежала цель — с наибольшей впечатляющей силой воплотить в фильме идею, сделать фильм орудием социалистического строительства. Всегда он обращался мысленно к своему зрителю — советскому человеку, строящему новую жизнь.

Неутомимый труженик, Вертов работал без устали, жадно и самоотверженно, несмотря на очень сложную обстановку, на бесконечные препятствия, возникавшие на его пути. Вертов, как и Маяковский, был настоящий советский художник, никогда не поступавшийся своими убеждениями, не шедший на компромиссы, совершенно бескорыстный. Он упорно шел избранным им раз и навсегда труднейшим путем открывателя новых миров.

Почти фанатичная преданность Вертова своей идее, своему жизненному предназначению, его целеустремленность проявлялись в его глубокой сосредоточенности, серьезности; он был немногословен, редко смеялся, — и этим он тоже напоминал Маяковского. Людям, мало знавшим его, он мог показаться холодным. На самом деле он умел владеть собой, сдерживать где-то глубоко кипевшую страстность. Его крепко сжатые, тонкие губы выдавали человека волевого, обладающего большой внутренней силой, но не легко было распознать, что в нем таятся большие запасы человечности. И все же в его открытом лице, прямом взгляде, мужественной осанке было немало обаяния.

А кто узнавал его ближе, пленялся его душевной чистотой.

Статья Маяковского «Караул!» (начало 1927 года; XII, 130 – 133) открывалась словами:

«Я написал сценарий — “Как поживаете?”.

Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов».

Попробуем наметить связи всех этих вопросов и ответов с творчеством Вертова.

«*Первый вопрос*. Почему заграничная фильма (в первый период советской кинематографии мы писали {186} и говорили “фильма” — в женском роде; по-видимому, по аналогии со словами “кинокартина”, “кинолента”, хотя во всех других языках существовало слово мужского рода “фильм”. — *А. Ф*.) в общем бьет нашу и в художестве?

*Ответ*. Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности. (Поезд в “Нашем гостеприимстве”, превращение Чаплина в курицу в “Золотой горячке”, тень проходящего поезда в “Парижанке” и т. п.)».

Именно эти «специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности» искал и находил Вертов. Именно мастерское и глубоко впечатляющее применение их составляло немалую долю воздействия его фильмов.

«*Второй вопрос*. Почему надо быть за хронику против игровой фильмы?

*Ответ*. Потому что хроника орудует действительными вещами и фактами».

Вопрос и ответ — вполне в духе Вертова. И тут не исключена возможность влияния Вертова на Маяковского.

Но как раз в таком категорическом противопоставлении заключалась слабость теоретических высказываний Вертова. Нередко бывало, что художник, стремившийся создавать новые ценности, в своем отказе от прежних путей перегибал палку, резко и запальчиво обрушивался на существующее искусство, преувеличивая его недостатки. Он начисто отвергал его, чтобы противопоставить ему то новое, за что он боролся. В 1912 году футуристы, и в числе их Маяковский, призывали «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» и поносили всех видных современных писателей (XIII, 245). Однако в 1923 году, вспоминая «лозунг 1912 года», Маяковский писал: «Мы должны пересмотреть нашу тактику» (XII, 45). Вертов, основоположник и энтузиаст советского документального кино, полностью отвергал игровую кинематографию, — по крайней мере на ранних этапах своей деятельности. Правда, наши первые актерские фильмы в большинстве своем действительно были слабы. Но Вертов не видел, что силы игрового киноискусства {187} вовсе не исчерпаны, и не учитывал того, что преобразующая мощь социалистической революции способна переродить его и поставить на службу народу.

Маяковский же, ратуя «за хронику против игровой фильмы», отнюдь не был последователен. Ведь он не отрицал, подобно Вертову, игровую кинематографию как таковую. Фильмы, названные им в ответе на первый вопрос, — игровые, на игровое кино рассчитан и его собственный сценарий «Как поживаете?», хотя в нем и очень сильно документальное начало. Но важно и ценно то, что и Маяковский и Вертов были энтузиастами показа в кино подлинной жизни, что они стремились к «киноправде».

«*Третий вопрос*. Почему нельзя выдержать час хроники?

Ответ. Потому, что наша хроника — случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат. Такая хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить. Прекращать ее — не умнее, чем предлагать закрывать “Известия” или “Правду”».

Действительно, многие наши хроникальные киноленты представляли собой «случайный набор кадров и событий». Многие, но не фильмы Вертова. Уже его «Кино-Правда» была такой «газетой», о которой говорил Маяковский. Она, как писал Михаил Кольцов в статье «У экрана», показывала «большое, малое, грозное, забавное единственной в мире революции» («Правда», 1922, 28 ноября, № 269).

Вертов рос от работы к работе, шаг мастера становился все более уверенным. В его творчестве документальная кинематография, начав с кинохроники, переросла ее рамки и переходила к созданию крупных целостных произведений. Такое произведение развивало идею средствами самого киноискусства, обогащенного приемами других искусств.

«*Четвертый вопрос*. Почему слепит “Парижанка”?

*Ответ*. Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности».

«Парижанка», поставленная Чарли Чаплином, была художественным фильмом. Подобной «величайшей {188} эмоциональной насыщенности» достигали документальные фильмы Вертова, оперировавшие подлинными фактами жизни. Еще до появления статьи Маяковского я писал о фильме Вертова «Шестая часть мира»: «Своей огромной силой воздействия “Шестая часть мира” обязана исключительному мастерству, вложенному в ее построение. Вряд ли найдется так называемая “художественная” фильма, впечатляющая так же мощно, как эта работа, сделанная без сценария, без актеров, без декораций и являющаяся при этом киноиллюстрацией теоретической проблемы. Тов. Вертов открыл здесь совершенно своеобразную драматургию безинтрижной фильмы» («Правда», 1926, 12 октября, № 235).

В предыдущем своем фильме «Шагай, Совет!» Вертов включал в самую ткань его элементы поэзии и музыки, задача надписей (титров) была не сюжетно-вспомогательной, а эмоционально-поэтической. Еще решительнее действовал он в этом направлении в «Шестой части мира». Как бы выбиваясь из привычных границ кинокартины, ставших для него слишком узкими, Вертов приближался к Маяковскому. В другом жанре искусства он шел по его пути. Ведь в свои стихотворения и поэмы Маяковский нередко вводил элементы и ораторской речи и драматургии. А в «Мистерии-буфф» он разбивал прежние стандартные формы драматического театра, широко пользуясь выразительными средствами эстрады, цирка, внося в развитие действия приемы обозрения.

«Шестая часть мира», как и последующие произведения Вертова, проникнута необычайно острым чувством ритма, которое определяет очень многое в фильме. Весь он построен как музыкальное произведение: в нем распознаваемы контрапунктическая структура, повторяющиеся темы, ударения и ослабления, ускорения и замедления и др. Это подлинная киносимфония.

Надписи в своей совокупности и в соотношении с кадрами образуют своеобычную поэму с различными риторическими фигурами — поэму, не лишенную некоторого изыска.

В моих материалах сохранились записи, подтверждающие {189} эту характеристику. Таковы титры начала второй части:

Вы, купающие овец в морском прибое,
И вы, купающие овец в ручье, —

и надписи из шестой части:

Медленно уходит старое.
Как ты, уходящий в ледяную даль.

После каждой строки шло изображение, Надписи ничего не разъясняли (а именно это они выполняли обычно в немых фильмах), но, как бы дублируя кинематографические кадры на языке другого искусства, поднимали поэтический тонус фильма и расширяли его диапазон.

Иногда в надписях Вертов прямо обращался к зрителям, делая впервые в кинематографии попытку слияния фильма с его зрителями.

Здесь Вертов (по-видимому, не намеренно) следовал по пути революционного театра: ведь Мейерхольд еще в постановке «Зорь» Верхарна предпринял попытку слияния сцены со зрительным залом, отменив рампу, разбрасывая в публике летучки с революционными призывами, стремясь вовлечь в действие зрителей. Подобные попытки делал Мейерхольд и в других постановках.

Разумеется, в кинофильме возможностей для этого гораздо меньше, чем в театральном спектакле. Все же в «Шестой части мира» Вертов пытался установить непосредственную связь с публикой: он показывал в картине ее же зрителей — в числе тех, в чьих руках шестая часть мира, в патетический момент вводил кадр с аплодирующей массой, иногда в надписях прямо обращался к зрителям. Слово «вижу», несколько раз появлявшееся в титрах начала фильма, как бы звало зрителей к «сопереживанию».

Воспроизвожу по сохранившейся у меня записи эти титры (напоминаю, что за каждой отдельной строкой следовали кинокадры):

Вижу —
Золотая цепочка капитала
Фокстрот
{190} Машины
И вы
Вижу вас —
На золотой цепочке
Попы
Фашисты
Короли
И вы
И вы
И вы
Вас вижу —
На службе у капитала
Еще машины
Еще
И еще
А рабочему все так же
Все так же
Тяжело.

Таким образом, эти надписи (так это было в большей части фильма) образовывали своего рода стихотворение.

В том месте, где кончается строфа (например, последнее «и вы»), в развертывании фильма ясно ощущается ритмическая остановка. Строки стихов совмещаются с музыкальным делением на такты, строфы — с музыкальными фразами. Надписи, взятые отдельно от зрительных кадров, в своей совокупности являют такое же смонтированное целое, как картина без титров. И эти два монтажа смонтированы в третий — в самый фильм.

В кинопроизведениях Вертова нет интриги, нет фабулы. Но это не значит, что в них нет сюжета. Их сюжеты слагаются из переплетающихся между собой линий-тем, каждая из которых несет ту или иную мысль, тот или иной развернутый образ, то или иное эмоциональное состояние. Темы повторяются, видоизменяясь, растут, поворачиваются новыми сторонами, раскрываются в новых опосредствованиях, сталкиваясь, обогащают одна другую и, наконец, объединяясь, образуют сверхтему фильма. Искусство соединения этих тем, искусство построения целого приобретает огромное значение. И Вертов — вольно или невольно — черпал законы этого искусства из поэмы, из симфонии. Автор документального фильма оказался поэтом и композитором. Жизненные явления он претворял в поэтические образы. Он создавал документально-поэтическую {191} кинематографию. Зга «неигровая» кинематография была никак не менее художественной, чем игровая, которую в отличие от нее тогда именовали «художественной». Через четырнадцать лет сам Вертов в не опубликованной еще статье «От “Кинонедели”» к «Колыбельной» напишет о «развитии хроники в могучую и разностороннюю художественно-документальную кинематографию». Пусть в двадцатых годах Вертов вместе с некоторыми другими «левыми» деятелями отрицал искусство. И он и его противники аз полемическом запале утверждали, что неигровое кино — не искусство. Такие фильмы, как «Шестая часть мира» и другие произведения Вертова, — образцы подлинного художественного мастерства, подлинного вдохновенного искусства, притом такого, которого не было за пределами Страны Советов. Это искусство, рожденное Великим Октябрем.

Неудивительно, что Маяковский очень высоко оценил «Шестую часть мира». Немецкий писатель Ф. К. Вейскопф (он жил в Праге), побывавший в 1926 году у Маяковского в Москве, сообщал: «Маяковский и Брик восторженно рассказывали о новом фильме “Шестая часть мира”» (XIII, 231).

Среди всех мастеров кино Дзига Вертов, будучи наиболее кинематографичным, выделялся как ярко выраженный поэт. Об этом говорит весь лирико-патетический строй его произведений. Его фильмы-поэмы продолжают и развивают поэтическую традицию Маяковского.

В концепции вертовского фильма «Человек с киноаппаратом» (1929) можно усмотреть параллели с киносценарием Маяковского «Как поживаете?» (1926). Я уже привел слова Маяковского «сценарий этот принципиален»; над ним поэт упорно работал (сохранились три редакции произведения); «Как поживаете?» (XI, 129 – 148) — единственный сценарий Маяковского, опубликованный при его жизни. И этот сценарий и фильм «Человек с киноаппаратом» были экспериментальными произведениями. В «Как поживаете?», наряду с великолепно найденными «специальными, из самого киноискусства вытекающими, не заменимыми ничем средствами выразительности», экспериментом являлось вторжение документализма в игровой кинофильм. {192} Это — и передача на языке кино событий, о которых сообщает газета, и эпизоды выступлений поэта перед слушателями, и особенно история куска хлеба, показанная в обратном порядке, и др. Одним из экспериментальных моментов в «Человеке с киноаппаратом» было полное отсутствие надписей В заметке «Человек с киноаппаратом» («Правда», 1928, 1 декабря, № 279; эта заметка — сокращенный текст информации, присланной Вертовым) говорилось об «опыте полного отделения языка кино от языка театра и литературы». Но отказ от языка литературы не помешал фильму быть таким же поэтическим произведением, как и другие киноленты Вертова.

И «часть первая» сценария Маяковского и фильм Вертова начинаются с пробуждения их действующих лиц, с картин утра в городе, а дальше происходят события дня («Как поживаете?» имеет подзаголовок «День в пяти кинодеталях»). Герой Вертова — кинооператор — путешествует по жизни, как и герой Маяковского — человек с карандашом — сам поэт. Во французском прогрессивном еженедельнике «Монд», выходившем в Париже под редакцией Анри Барбюса, была помещена толковая статья о «Человеке с киноаппаратом» (1929, № 53, 8 июня). В ней между прочим говорилось: «В этом фильме — два существенных фактора: общность вещей и людей города и “человек с киноаппаратом”, господствующий над этой общностью С одной стороны — предмет, с другой — “киноглаз” Содержание фильма рождается из отношений этих двух факторов». И Вертов и Маяковский показывали взаимодействие творческого человека с городом — нашим, советским городом… Как это ни странно, интереснейший сценарий Маяковского до сих пор не поставлен.

В «Трех песнях о Ленине» (1934) Вертов снова оперировал приемами драматургии без интриги. Искусство монтажа являлось основным элементом этой драматургии. И в «Трех песнях» Вертов пускал в действие целую сеть ассоциаций, крепко связывавших фильм с социальной практикой зрителя, и ассоциаций, так сказать, внутреннего порядка, возникавших из самого материала фильма в процессе его развертывания. Художник развивал здесь достигнутое им в своих более ранних произведениях.

{193} Родство «Трех песен о Ленине» с поэзией определяется далеко не только тем, что в основу картины положены именно песни — произведения народной поэзии, хотя это и очень существенно. Оно отразилось в самом строе фильма. Характерны и риторические фигуры: в «Шестой части мира» они проявлялись главным образом в надписях; в «Трех песнях» они возникают в самих кинокадрах.

Влияние поэзии и поэтики Маяковского явственно сказалось в «Трех песнях о Ленине». И не мудрено: тема столь близка этим обоим художникам, родственным друг другу по общественному облику и по стилистическим тенденциям. Вспоминается поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Но, разумеется, влияние этой поэмы выходит за рамки двух произведений на одну тему. Роднили Вертова с Маяковским социальный оптимизм, острое чувство современности, публицистическая взволнованность, лирико-патетическое начало.

Созданию и поэмы и кинофильма предшествовало глубокое изучение материалов обоими мастерами, дополнявшее их собственные впечатления и переживания как современников Ленина, не раз видевших его, их обращение к разносторонней литературе марксизма-ленинизма; к тому же Вертов еще основательно просматривал киноматериалы о Ленине и собирал и исследовал произведения народной поэзии. И в творчестве обоих художников нетрудно обнаружить подступы к развертыванию ленинской темы в большом произведении — это, в частности, стихотворения Маяковского «Владимир Ильич!» и «Мы не верим!» и фильмы Вертова «Ленинская киноправда» и «В сердце крестьянина Ленин жив».

Маяковский в поэме подчеркивает человечность Ленина: «Самый человечный человек», «Он был человек до конца человечьего» (VI, 241, 300). Это то, что очень важно и для фильма. С создания образа Владимира Ильича в «Трех песнях о Ленине» начинается новая линия в творчестве Вертова. Товарищ его юности Михаил Кольцов, первым высоко оценивший его ранний фильм, положительно отозвался и о фильме «Одиннадцатый», но вместе с тем упрекал Вертова в том, что «начинаешь скучать по людям, по живым строителям {194} социализма» («Правда», 1928, 26 февраля, № 49). В «Трех песнях» было уже совсем иное — в этом фильме Вертов замечательно показал человека. Прежде всего это относится к образу Владимира Ильича. Хотя режиссер располагал лишь очень ограниченным количеством съемок живого Ленина, он с огромной и проникновенной любовью, сочетая кадры, воспроизводящие Ленина, кадры, помогающие воспринять отношение к Ленину советских людей, и надписи, обрисовал великого вождя угнетенных как «самого человечного человека». И от образа Ленина как бы исходило излучение на образы продолжателей его дела — ударников великой стройки (в третьей песне). Эти образы необыкновенно впечатляющи. Вот бетонщица с подкупающей скромностью и с обаятельной улыбкой, просто и немного неловко (часто повторяя слово «значит») как о самом обыкновенном деле рассказывает о своем подвиге, за который она получила орден Ленина; вот председательница колхоза с глубокой задушевностью и со спокойной убежденностью, в которой ощущается так много пережитого, передуманного и перечувствованного, столь же просто и умно говорит о новой трудовой и радостной жизни. В игровом кино подобные образы можно было бы назвать созданиями великих актрис, но ведь тут подлинная работница и подлинная колхозница, даже не знающие, что их снимают. Здесь старый лозунг Вертова «жизнь врасплох» представал в новом аспекте, — художник на новом этапе доказал огромную силу своего метода.

Этот метод показа человека, восторжествовав в «Трех песнях о Ленине», еще полнее раскрылся в фильме Вертова «Колыбельная» (1937). Во многих последующих замыслах режиссера, к сожалению не осуществленных, о которых мы узнаем из книги «Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы», выражено его стремление и дальше создавать кинематографические портреты советских людей.

Вслед за Маяковским Вертов выводит рядом с Лениным и другого героя — коллективного: это народ, неразрывно связанный со своим вождем и при его жизни и после его смерти. Во всех трех частях поэмы и во всех трех песнях фильма — широта охвата темы, проявляющаяся, в частности, в «отступлениях», — потому {195} что без такой широты не передать величия дела Ленина.

В разных местах поэмы Маяковский вводит по две — четыре строки песен, ставших народными:

«Служил ты недолго, но честно
на благо родимой земли»

«Мы смело в бой пойдем
за власть Советов
и как один умрем
в борьбе за это!»

«По морям,
 по морям,
нынче здесь,
 завтра там».
 *(VI, 263, 287, 308 и др.)*

Через десять лет после Маяковского Вертов идет гораздо дальше. «В свете образов тюркских, туркменских и узбекских народных песен проходит перед зрителем-слушателем вся фильма о Ленине», — пишет он в своем литературном сценарии («Три песни о Ленине». М., «Искусство», 1972, стр. 11).

Автор одной из книг о поэме «Владимир Ильич Ленин» справедливо замечает, что Маяковский шел от жизни, от *народного* и вместе с тем традиционно-классического представления о «нашем Ильиче» (Вячеслав Рымашевский. Голосует сердце. Ярославль. Верхне-Волжское книжное издательство, 1968, стр. 136), и приводит слова Н. К. Крупской о том, «как отражен Ильич в народном фольклоре времен гражданской войны». Эта особенность поэмы, развиваясь в фильме, становится его творческой основой.

Песни — свидетельства народной любви к Ленину — не только расцвечивают фильм, но и во многом определяют его структуру.

Вспомним опять слова Маяковского: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха» (XII, 101). И в ряде работ о поэме анализируется ритмика ее стихов. Но пока еще ни литературоведы, ни музыковеды не занялись исследованием ритма не отдельных строк, строф или пассажей, а сквозного ритма, составляющего как бы звуковой фундамент поэмы в целом, изменений этого ритма на ее протяжении, то есть ее музыкального {196} построения. (Не исследованы с такой стороны и другие произведения Маяковского.) А эта музыкальная подоснова поэмы, на мой взгляд или, вернее, на мой слух, несомненна. И «Три песни о Ленине», как и предыдущие киноленты Вертова, уподобляются музыкальному произведению, где сочетаются, иногда повторяются, растут и развертываются несколько тем; в развитии фильма можно уловить некоторые элементы сонатной формы.

Здесь изображения и надписи — строки из песен — соотносятся иначе, чем в «Шестой части мира»: они продолжают друг друга. То же касается и кратких надписей, данных Вертовым, таких, как в первой песне: «Мой совхоз», «Моя страна», «Моя фабрика»… И, читая эти слова, провозглашающие советского человека хозяином всего созидаемого им на родной земле, вспоминаешь строки из последней части поэмы Маяковского «Хорошо!»:

Улица —
 моя.
Дома —
 мои.

Моя
 милиция…

… мои фабрики.
 *(VIII, 322, 324, 326 и др.)*

«Три песни о Ленине», как и «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», — вещь ясная, простая, доступная широчайшим кругам зрителей. Но простота этих произведений не имеет ничего общего с упрощенчеством: она явилась естественным результатом сложного и трудного пути, пройденного и кинорежиссером и поэтом. Их творческое развитие и, разумеется, самая тема привели их к дальнейшему развертыванию достигнутого ими в прежних работах и к отказу от того, что мешало четкому выражению мысли, излишне усложняло восприятие фильмов и стихов. И в посвященных Ленину произведениях Маяковского и Вертова зрителю передается огромное чувство, глубокое волнение, обуревавшее художников, которые поставили перед собой ответственнейшую задачу и с честью выполнили ее.

{197} Вертов, обратившись к ленинской теме, встретился с Маяковским, можно сказать, на высшем уровне.

Прошли годы. Отшумели бои вокруг Вертова. Подобно Маяковскому, он стал не только признанным мастером советского искусства, но и одним из выдающихся деятелей мировой культуры. Значение его творчества для мировой кинематографии точно выражено в словах крупнейшего французского историка кино Жоржа Садуля: «Международное влияние Дзиги Вертова было огромным. <…> Вертов в сильнейшей степени помогал вытащить лучших кинематографистов Запада из формалистского болота, побуждая их повернуться к социальным темам» (Georges Sadoul. Dziga Vertov. Paris, Editions Champ libre, 1971, p. 98).

Это влияние творчество Вертова продолжает излучать. Теперь мы можем сказать и про него: маяк.

## 12

Годы и десятилетия проходят со дня смерти Маяковского. Но не умолк и не может умолкнуть голос того, кто говорил:

В наших жилах —
 кровь, а не водица.
Мы идем
 сквозь револьверный лай,
чтобы,
 умирая,
 воплотиться
в пароходы,
 в строчки
 и в другие долгие дела.
 *(VII, 164)*

В строки воплотился голос поэта и со всей своей могучей силой раздается из его книг.

Сколько строк во «всех ста томах партийных книжек» Маяковского звучат так, как будто они написаны сегодня! Ценно искреннее признание поэта Степана Щипачева. «Маяковский, — сказал он, — и сегодня актуальнее всех нас, живущих поэтов»[[70]](#footnote-71). Это было написано {198} в середине пятидесятых годов. И в наши дни утверждение его остается верным. Недаром в великой борьбе народов за мир во всем мире так громко слышится страстное, зовущее и убеждающее слово Маяковского.

Но вот что особенно поражает в его творчестве. Иные строки и образы Маяковского, мимо которых в свое время даже мы, любившие его, подчас проходили, не останавливаясь, сегодня вдруг зажигаются новым светом, неожиданно приобретают новое, полностью современное нам, актуальное звучание. И тогда испытываешь то ощущение, которое испытал Маяковский, увидав пароход «Теодор Нетте», — ощущение новой встречи с дорогим человеком.

Так бывает, когда раскрываешь «Пятый интернационал» и читаешь то, что Маяковский в 1922 году писал, как бы будучи свидетелем свершений наших дней:

Где раньше
река
водицу гоняла,
лила наводнения,
буйна,
голá, —
теперь
геометрия строгих каналов
мрамору в русла спокойно легла.
Где пыль
вздымалась
ветрами дýема,
Сахáры охрились, жаром леня, —
росли
из земного
из каждого дюйма
строения и зеленя.
 *(IV, 133 – 134)*

Так бывает, когда в словах Самого обыкновенного человека из «Мистерии-буфф» —

а у меня
на корнях укропа
шесть раз в году росли ананасы б —
 *(II, 212)*

слышишь голос сегодняшнего садовода-энтузиаста.

Так бывает, когда на спектаклях «Бани» в показе явлений, еще малозаметных в 1929 – 1930 годах, чувствуешь думу Маяковского о наших днях. Чувствуешь, {199} что, вкладывая в уста молодого рабочего Велосипедкина слова «мы и рабочие, мы и вузовцы» (XI, 326), он видел сегодняшних новаторов производства, преодолевших разрыв между физическим и умственным трудом.

В том-то и величие гениального художника, как и гениального мыслителя, что он создает свои произведения «на вырост», что он провидит или, по крайней мере, предчувствует то, что до поры до времени остается скрытым от его современников.

Рисуя героев своих стихотворений и пьес не статически, а в движении, на пути в будущее, Маяковский не только славит этот путь, но и предупреждает читателей и зрителей о препятствиях, о необходимости их преодоления.

В «Клопе» люди 1979 года опасаются «распространения бактерий подхалимства и чванства, характерных для двадцать девятого года» (XI, 247). И теперь, в семидесятых годах, мы видим, что в некоторых персонажах «Клопа» и особенно «Бани», так же как и в персонажах сатирических стихотворений «Служака», «Трус», «Помпадур», «Столп», «Подлиза», «Сплетник» и других, Маяковский раскрыл образ мыслей, чувств и поведения, ставший благоприятной питательной средой для явлений, которые, резко контрастируя с громадными достижениями нашей страны, омрачили ее жизнь в конце тридцатых годов. Разумеется, Маяковский не мог предвидеть событий тех лет, но его тревожили психологические черты и поступки, недооцениваемые его современниками, однако впоследствии принесшие немалый вред.

Таковы тупость, хамство и чванство Присыпкина, беспринципность, подхалимство и приспособленчество Баяна. И то, что было намечено в комедии «Клоп», развертывается в драме «Баня», — некоторые действующие лица драмы кое-какими чертами связаны с этими персонажами комедии. По-новому проявляются тупость, хамство и чванство в Победоносикове; к Ним прибавляются чиновничья самоуспокоенность, неприязнь к новому, лицемерие, наушничество, стремление использовать свое служебное положение в личных интересах, страсть к тому, что мы теперь называем «показухой». Сходные и иные порочные черты раскрыты и в {200} некоторых других персонажах «Бани». Маяковский, говоря о том, что он осмеивает «бюрократический подход», возводит в ранг бюрократов не только Победоносикова и Оптимистенко, но и Мезальянсову, и Ивана Ивановича, хотя они непосредственно и не препятствуют, как первые двое, реализации изобретения Чудакова (см. XII, 395 – 396). «Все эти типы вместе должны составить общую фигуру бюрократа» (там же). Таким образом, Маяковский брал в «Бане» понятие бюрократизма очень широко. Он видел в нем не только порочный метод административной деятельности, но и определенный склад мышления, сказывающийся на поведении бюрократа в общественной и даже в личной жизни. Подобные черты не так легко изжить — ведь психология людей перестраивается медленно, — и поэтому еще долго и «Клоп», и «Баня», и сатирические стихи Маяковского будут произведениями актуальными и необходимыми для великого дела коммунистического воспитания.

Уверенный в победе коммунизма, поэт в финале «Бани» предсказал, что движение нашего общества в будущее отбросит прочь тех, кто мешает этому движению.

Сколько поэтов, презрев то, что они считали преходящим, отворачивались от забот и треволнений текущего дня и писали о «вечном»! Но забыты произведения многих из них, а подчас и самые их имена.

Поэт же, в произведениях которого отразились бесчисленные мелочи современной ему жизни, а через них ее величие, поэт, в основе каждой строки которого лежит конкретный факт действительности, поэт, который

вылизывал
чахоткины плевки
шершавым языком плаката, —
 *(X, 284)*

этот поэт обрел подлинное бессмертие.

Он жил всеми мыслями и чувствами своего народа, и он всегда думал о будущем, всегда звал людей вперед. Именно это сделало его бессмертным.

Может быть, он и сам недооценивал «всю свою звонкую силу поэта». Он призывал:

{201} В курганах книг,
 похоронивших стих,
железки строк случайно обнаруживая,
вы
 с уважением
 ощупывайте их,
как старое,
 но грозное оружие.
 *(X, 281 – 282)*

Но его стих не похоронен в курганах книг, и не случайно обнаруживаем мы железки его строк. Нет, это грозное оружие всегда в наших руках, и оно вовсе не старое, — оно сохраняет всю свою боевую мощь.

Сегодня, как и при жизни поэта, мы видим его окруженным любящими его и вслушивающимися в каждое его слово людьми. Особенно — нашей советской молодежью, живущей яркой жизнью, полной мысли, труда и радости.

Юноши и девушки, которые так горячо любят Маяковского и постоянно обращаются к нему, родились, когда человека, звавшегося Владимиром Владимировичем, уже не было в живых. Ведь это те самые «товарищи потомки», о которых думал Маяковский, создавая свою последнюю поэму.

Со страниц книг приветствует он сегодня тех, кто борется за мир и счастье человечества, кто строит новый, светлый «радостный дом» коммунизма.

И так же, как сегодня, он и завтра, придя «в коммунистическое далеко», будет стоять во весь свой могучий рост перед людьми грядущих поколений и обращаться к ним «во весь голос» —

как живой
 с живыми говоря.

# **{****202}** Мейерхольд

## 1

Москва, осень 1920 года.

Печать сообщает о том, что известный петербургский режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд, освобожденный Красной Армией из белогвардейского плена в Новороссийске, приехал в Москву и назначен заведующим ТЕО — Театральным отделом Наркомпроса. Номера журнала «Вестник театра» один за другим приносят известия о предпринятой им реорганизации, нет, о революционной перестройке всего театрального дела страны, о провозглашенном им «Театральном Октябре».

Однажды под вечер я, девятнадцатилетний сотрудник РОСТА, прихожу по какому-то делу в ТЕО, занимающий несколько квартир в большом четырехэтажном жилом доме № 9 по Неглинной улице. В комнате, примыкающей к кабинету заведующего, разговариваю с одним из работников ТЕО. Служебное время уже кончилось, тем не менее работа продолжается, более того — кипит. В полумраке (нехватка электроэнергии!) сотрудники то и дело входят в кабинет заведующего и выходят из него. Вдруг дверь широко распахивается, и в сопровождении нескольких человек быстро выходит худой сутуловатый мужчина выше среднего роста. {203} (Вскоре, наблюдая его на театральных диспутах, я рассмотрел тронутые сединой курчавящиеся волосы пепельного цвета, резкие черты смугловатого лица, тонкие губы, большой лоб, крупный орлиный нос и пристальный взгляд серо-голубых глаз.)

«Мейерхольд», — шепчет мой собеседник. Задержавшись ненадолго в разговоре, Мейерхольд уходит со своими спутниками; через некоторое время он возвращается к себе. И опять люди с бумагами и без бумаг входят в кабинет и выходят из него, переговариваясь на ходу; звонят телефоны. Это — штаб главнокомандующего театрами Республики.

Слово «штаб» не произнесено. Но здесь — обстановка боевого штаба, напряженная работа в окружении многих помощников — то, что (впоследствии я узнаю это) так любит Мейерхольд. Потом появится и самое слово «штаб». В мейерхольдовском театре на каком-то этапе его жизни будет учрежден «режиссерский штаб». А в 1927 году даже напечатают в типографии бланки с таким текстом (у меня сохранилась записка Мейерхольда от 7 октября 1927 года на одном из них[[71]](#footnote-72)):

*Государственный театр имени Вс. Мейерхольда*.

Штаб

По проведению празднования Х‑й годовщины октября

Москва, Б. Садовая, 20

Тел. 56-18, 3-33-82

И внизу:

Ответ вместе с этим бланком возвратить в Штаб к \_\_ час.

числа \_\_ мес. 192\_ г.

Но вернемся в 1920 год.

В день трехлетия Октябрьской революции открылся Театр РСФСР Первый. Он предстал перед зрителями с пьесой Эмиля Верхарна «Зори» в переработке и постановке Всеволода Мейерхольда и Валерия Бебутова.

В первые годы после Октября, когда поэзия Верхарна приобрела в нашей стране широкую популярность, «Зори» ставились в различных театрах, привлекая {204} их внимание как революционная драма. Но только Театр РСФСР Первый, внеся в пьесу дух революционной современности, создал постановку крупного значения и притом остродискуссионную.

Это был революционный спектакль, дерзновенно ниспровергавший установки существовавших в то время театров. Перерабатывая пьесу о революционном восстании народа неведомой страны в период войны, подчеркивая и заостряя те сцены и реплики, которые приближали действие к российской действительности, Театр РСФСР Первый властно вдвигал драму, написанную в 1898 году, в год 1920‑й. Более того, он разрывал ее течение введением куска, выхваченного из огнедышащей современности, — волнующего сообщения с фронта гражданской войны.

Все поражало в этом спектакле.

Ободранный зал театра бывш. Зона на площади Старых Триумфальных ворот (впоследствии она станет площадью Маяковского). По стенам остатки какой-то вульгарной модернистской лепнины, милой сердцу бывшего владельца театра И. С. Зона и любителей «легкого жанра», процветавшего здесь до революции. В эти же дни, выступая на диспуте о «Зорях» и защищая супрематистские декорации спектакля, которые другие ораторы называли футуристическими, Маяковский говорил: «Вы забываете, что кроме футуристической декорации в театре есть и декорация реалистическая. Вы не обратили внимания на эти “реалистические” шедевры, которые декорируют весь остальной театр б. Зона. Но почему эти яйца со вбитыми туда иголками от ежа — это хорошее искусство?» (XII, 244).

И в полном разрыве с таким «украшением» стен — занавес, написанный автором декораций «Зорь» молодым художником В. В. Дмитриевым: на черном фоне — огромный, несколько деформированный красный круг, рассеченный справа большим желтым клином, в центре буквы: РСФСР[[72]](#footnote-73).

{205} Когда поднялся занавес спектакля «Зори», зрители увидели такие же, как занавес, необычные декорации: перекрещивающиеся канаты; прибитые к шестам и подвешенные плоскости — прямые и изогнутые; круги и треугольники из железа и дерева. Впереди, у порталов, — большие раскрашенные кубы. На одном из этих кубов стоял артист А. А. Мгебров, игравший Пророка, и бросал в зрительный зал выспренние тирады Верхарна. Подчас и другие действующие лица обращались прямо в зал — театр стремился объединить зрителей с актерами; этому же должно было помочь упразднение рампы. Движения на сцене было мало. В построении действия и в условной игре актеров сказалось влияние плаката и митинга тех лет и вместе с тем приемов античной трагедии; ее веяния явственно ощущались в коллективных репликах хора, действовавшего на сцене.

Совершенно необычный спектакль радовал полным отсутствием осточертевшего и такого далекого от переживаний боевой современности натурализма, заинтересовывал и заставлял размышлять над путями революционной борьбы и над путями искусства, по временам увлекал революционной риторикой, но не покорял полностью — этому мешала непривычная «беспредметность» его декораций.

Через некоторое время я опять пришел на «Зори». Теперь уже меньше удивляла и расхолаживала странная форма, острее воспринималось содержание, спектакль больше «забирал». А когда в одной из картин актер, игравший разведчика, прежде чем произнести свой монолог, прочитал сообщение о только что происшедшем великом историческом событии — геройском штурме {206} Перекопа Красной Армией — и публика, поднявшись в едином порыве, запела «Интернационал», — уже нельзя было оставаться спокойным. Зрители, продрогшие в своих шубах, шинелях и шарфах, шапках, папахах и платках, напряженно слушая простуженных, охрипших актеров, перестали чувствовать холод, царивший в нетопленном помещении, — революционный пафос спектакля как бы нагрел воздух зала.

Прошло несколько месяцев. 1 мая 1921 года на сцену Театра РСФСР Первого вышла «Мистерия-буфф». В этом спектакле мейерхольдовский театр рванулся далеко вперед. Теперь ему уже не приходилось, как в «Зорях», подгонять старую пьесу к нуждам революционного театра, к задаче рассказывать зрителям о боевой современности. Пьеса Маяковского претворилась в спектакль, как бы выплеснутый на подмостки театра бурлившей вокруг него жизнью.

В антракте одного из представлений «Мистерии-буфф» Маяковский познакомил меня с Мейерхольдом, сказал, что я работаю в Главполитпросвете. А среди сотрудников Главполитпросвета были люди, отрицательно относившиеся к новому искусству; они «не принимали» «Мистерии-буфф», и их попытки насаждать свои отсталые взгляды на искусство чисто административными методами немало досаждали и Маяковскому и Мейерхольду. Я произнес что-то восторженное о постановке «Мистерии-буфф». На это Мейерхольд заметил, что вот ведь есть в Главполитпросвете люди, разбирающиеся в искусстве. Разумеется, это очень польстило моему юношескому самолюбию.

Характерным явлением художественной жизни тех лет были публичные театральные диспуты. Особенную остроту придало им движение «Театрального Октября», вдохновителем которого был Мейерхольд. Задачей этого движения было: решительно повернуть театральное искусство, еще очень далекое от жизни страны, лицом к революционной современности, сделать его одним из орудий борьбы и революционного строительства. Новизна задачи, требовавшая коренного переворота в жизни театра, и крутые меры, которыми пытались осуществлять этот переворот, привели к тому, что «Театральный Октябрь» внес в среду деятелей сцены резкое расслоение.

{207} Подчас диспуты проходили в необычайно накаленной атмосфере — страсти разгорались до предела. О том, какой степени достигало их кипение, свидетельствует, например, стенограмма одного из диспутов о «Зорях», происходившего в Театре РСФСР Первом. Вокруг вопроса всего лишь о продлении времени для выступления А. Я. Таирова, одного из основных участников спора, поднялся такой скандал, что стенографистке пришлось вносить от себя в запись ремарки: «крики невероятные», «крики ужасные», «шум и гам такой, что ничего не разберешь: все орут, чуть не до драки».

В то время позиции Мейерхольда и Таирова были антагонистическими, столкновения их на диспутах очень резкими; подбором аргументов противники иногда не очень себя затрудняли. На одном из диспутов в Кафе поэтов Таиров сказал, что единственное революционное у Мейерхольда — его красная феска. На это Мейерхольд не преминул ответить, что если бы Таиров носил феску, то уж конечно белую.

В конце 1921 – начале 1922 года, после закрытия Театра РСФСР Первого, Мейерхольд не работал в театре; он руководил Государственными высшими режиссерскими мастерскими. В это время он часто выступал с публичными докладами. Темы их были разнообразные: о борьбе с мещанством в театре (острый вопрос в первый период нэпа), об условном театре, о Большом театре (в связи с возникшим проектом его закрытия), о театрализации физической культуры, о непригодности существующих театральных зданий и другие Часто он выступал вместе со своими двумя главными соратниками того времени — режиссером В. М. Бебутовым и поэтом и искусствоведом И. А. Аксеновым. Иногда они избирали оригинальную форму для своего выступления. В такую форму был облечен вечер 16 января 1922 года в Доме печати. Предпосылкой его было вот какое событие театральной жизни.

Работники Художественного отдела Главполитпросвета, охваченные «административным восторгом», передали помещение театра бывш. Зона, в котором работал Театр РСФСР Первый, «Мастерской коммунистической драматургии», хотя у нее, несмотря на многообещающее название, не было ни крепких идейных {208} установок, ни объективных возможностей для создания нового театра. Это сразу же стало очевидным, как только «Государственный театр коммунистической драматургии» открылся (25 декабря 1921 года) постановкой пьесы «Товарищ Хлестаков», автор которой Дмитрий Смолин тщетно пытался перекроить гоголевского «Ревизора» на советский лад. Спектакль оказался образцом пошлого сумбура и невероятного эклектизма, а главное (хотя и независимо от намерений автора и театра) прозвучал контрреволюционно. Провал его был поистине исключительным: зрительный зал опустел наполовину уже к середине представления, а А. В. Луначарский, до того времени покровительствовавший «Мастерской коммунистической драматургии», не скрывая своего крайнего возмущения (что редко случалось с этим хотя и темпераментным, но очень выдержанным человеком), демонстративно ушел во время действия. Театр был немедленно закрыт.

Выступая на тему о судьбе отнятого у них помещения театра бывш. Зона, Мейерхольд и его друзья объявили, что МАБ (то есть Мейерхольд, Аксенов, Бебутов) будет расшифровывать значение слова «ЗОН». Велась шутливая беседа между сидевшими на эстраде членами трио МАБ: каждый остроумно высмеивал злосчастную долю мертворожденного театра, которому не по чину досталось помещение Театра РСФСР Первого. Были предложены такие разгадки слова «ЗОН»: «Заведомо отчаянное начинание», «Зима отменных наслаждений», «Зло от невежества», «Забота о неприкаянных», «Зигзаги отпетых новаторов», «Зрелище отменно назидательное», «Засни отныне навсегда» и т. д. (все эти выражения я записал на вечере).

Вскоре Мейерхольд вернулся в помещение театра бывш. Зона: там начал работать Театр актера, в котором часть артистов Театра РСФСР Первого объединилась с артистами тоже закрытого театра бывш. К. Н. Незлобина.

Примерно в это же время заявила о своем существовании «Ассоциация революционного искусства», в которой главную роль играли театральные критики, в ту пору поддерживавшие Мейерхольда. Как-то, встретившись с Мейерхольдом, я спросил его, почему он не принимает участия в «Ассоциации революционного искусства» {209} и в ее публичных выступлениях. «Какое же это “искусство”?» — ответил мне вопросом на мой вопрос Мейерхольд. Я не сразу понял его. А суть была в том, что «деятельность» ассоциации ограничивалась беспочвенными разговорами, за которыми не было реального дела, — этого Мейерхольд не выносил. И критики, входившие в ассоциацию, оставались его спутниками лишь до первого поворота: когда Мейерхольд стал искать более углубленного выражения современности в театре, их пути разошлись.

## 2

После Октябрьской революции и особенно с окончанием гражданской войны в театры, студии, учебные заведения пришло новое поколение молодых советских актеров и режиссеров. Они принесли в искусство порожденные социалистической революцией новые идеи, новые черты сценического воплощения, выдвинули яркие таланты и быстро заняли ведущее положение в театрах.

Это поколение, объединившись с новым, советским поколением зрителей (передовое студенчество, рабочая молодежь), повело энергичную борьбу за новый, советский театр.

В мейерхольдовском театре революционная направленность молодежи сказалась значительно раньше, чем в других. Здесь собралась молодежь, которая никак не соглашалась удовлетворяться состоянием старых, существовавших до революции театров: они были еще очень далеки от запросов революционной эпохи, новых пьес в их репертуаре не было, благотворные сдвиги, происходившие в них под влиянием революции, совершались очень медленно и на первых порах незаметно. Молодые актеры, режиссеры и зрители жаждали нового, созвучного революции репертуара и новых, отвечающих этому репертуару художественных форм. Могу сказать о себе лично, что, хотя я, коренной москвич, был воспитан на спектаклях Художественного и Малого театров, меня привели в театр «Мистерия-буфф», столь резко порывавшая с предреволюционной драматургией и сценой, и общение с Маяковским и {210} Мейерхольдом; именно они вызвали во мне желание активно участвовать в строительстве революционного советского театрального искусства. Мой пример характерен для многих людей из художественной молодежи тех лет. На вступительном экзамене в ГИТИСе (где, как будет видно из дальнейшего, тогда — осенью 1922 года — занятиями руководил Мейерхольд) я читал пролог «Войны и мира» Маяковского. В других театральных школах в годы, когда Маяковский был очень спорной фигурой, этот выбор мог показаться странным, даже неуместным; здесь же он вполне пришелся ко двору.

Молодежи, с радостью вдыхавшей свежий воздух революции, претили мелкие темы, мелкие люди, мелкие чувства, мелкие дела, типичные для предреволюционных драматургии и театра. Она была воодушевлена стремлением создать театр, достойный народа, который совершил величайшую революцию и принялся за строительство социалистического общества. Ее влекло к Мейерхольду, потому что этому стремлению отвечали идеи, замыслы и свершения Мейерхольда: политический театр, театр крупных масштабов, театр революционной героики и разящей сатиры, идущий к народу и вовлекающий зрительские массы в сценическое действие, новое — революционное — истолкование пьес классического репертуара, яркая впечатляемость театральной формы и новые способы сценического оформления (все это в сочетании с традициями народных театров прошлого и современной индустриальной культурой), воспитание духовно и физически здорового человека, сближение театра с физической культурой…

С самого начала двадцатых годов Мейерхольда окружала молодежь, верившая в него, учившаяся у него и помогавшая ему в исканиях. После закрытия Театра РСФСР Первого группа молодых актеров этого театра, и среди них Игорь Ильинский, Мария Бабанова, Василий Зайчиков, вместе с молодыми актерами, пришедшими со стороны, — Михаилом Жаровым, Дмитрием Орловым, Михаилом Лишиным, Николаем Мологиным, Алексеем Темериным и другими — вошли в состав Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при Государственных высших режиссерских (в дальнейшем — {211} театральных) мастерских (ГВРМ — ГВТМ). А на первый курс этих мастерских пришли Сергей Эйзенштейн, Эраст Гарин, Зинаида Райх, Николай Экк, Сергей Юткевич, Василий Федоров, Хеся Локшина, Михаил Коренев, Наум Лойтер, Владимир Люце, Елена Логинова и многие другие.

Мастерские были театральным учебным заведением нового типа. И программа и метод обучения носили экспериментальный характер: студентам не предлагали готовых выводов, наоборот, они должны были вместе с Мейерхольдом и его сотрудниками прокладывать пути, ведущие к созданию новой науки о театре. Их творческая мысль непрерывно работала. Учащиеся и педагоги составляли дружную семью; вся работа строилась на их постоянном тесном сотрудничестве. Огромный авторитет Мейерхольда у его учеников ничуть не мешал возникновению искренней дружбы между Мастером (этот «титул» Мейерхольда в дальнейшем вошел в обиход его театра) и студентами. В тот период особенно ярко сказалось умение Мейерхольда привлекать к себе ищущую талантливую молодежь и двигать искусство вперед, опираясь именно на молодежь.

Многие из пришедших учиться у Мейерхольда еще до поступления в его мастерские искали нового в театре. Мейерхольд объединил их устремления, раскрыл широкие перспективы и определил конкретные задачи. Это усилило спайку молодых артистов, укрепило их глубокую убежденность в ценности ведущейся ими работы. Они сознавали себя зачинателями нового направления в искусстве и с большой страстностью отстаивали и пропагандировали принципы нового театра. Боевой дух новаторства у некоторых наиболее молодых и горячих (а среди студентов было немало совсем юных — лет по семнадцать-восемнадцать) сочетался с задорной бравадой. Но в мастерских не было места упадочным «богемным» тенденциям, а ведь как раз в этот первый год нэпа такого рода настроения среди интеллигентской молодежи давали себя знать. Мейерхольдовская система воспитания актера, построенная на укреплении физического и психического здоровья, сделала свое дело.

Два новых для театральных школ предмета, которые {212} вел Мейерхольд, — сценоведение и биомеханика — легли в основу дальнейших работ мейерхольдовского театра; в мастерских же были разработаны принципы сценического конструктивизма.

По Мейерхольду, в отличие от театроведения, предмет которого — театр в целом (то есть сцена плюс зрительный зал, а также история театра), сценоведение занимается самим спектаклем — различными его элементами и их сочетаниями. Особое внимание Мейерхольд уделял проблемам игры актера. И тут теоретические вопросы сценоведения получали опору в практике театральной биомеханики.

Одной из предпосылок к широкому развитию умственных способностей и психики актера (как, впрочем, и каждого человека) и к правильной работе его нервной системы Мейерхольд считал его физическое здоровье. Хорошо развитое и тренированное различными физическими упражнениями тело актера рассматривалось как аппарат, который может выполнять сложные задачи, стоящие перед актером. Своего рода ступенью от занятий по физической культуре к осуществлению сценических заданий были разработанные Мейерхольдом упражнения по театральной биомеханике. Они составляли важную часть его системы воспитания актера. По определению Мейерхольда, «биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера»[[73]](#footnote-74). Биомеханика была создана Мейерхольдом в результате изучения приемов игры актеров разных народов и разных эпох — таких {213} приемов, которые выдержали проверку временем и стали традиционными в лучшем смысле слова. Созданию биомеханики помогли также наблюдения Мейерхольда над органическими движениями людей.

Биомеханические упражнения для одного человека имели целью выработку координации деятельности нервной системы и движений, а также координации тела в пространстве; работа с воображаемыми предметами помогала изучать законы равновесия и усваивать ощущение центра тяжести.

Парными упражнениями достигалась координация с партнером, верность глазомера, точность движения. Задачей групповых упражнений была координация с несколькими партнерами. В одном из групповых упражнений движение сочеталось с произнесением текста.

Но, к сожалению, на этом переходе к более сложным элементам биомеханики разработка их Мейерхольдом остановилась, и в дальнейшем у него не было возможности вернуться к развитию биомеханики.

Тем не менее и то, что было достигнуто, оказалось очень значительным. Стало ясно, что движения актера, практически усвоившего принципы биомеханики, точны, ритмичны, организованны, целенаправленны и выразительны. Они становятся опорой слова и помогают актеру передавать зрителю сложнейшие мысли и чувства. Действенная сущность театра выступала на первый план.

Из того, что было найдено и закреплено в процессе занятий Мейерхольдом, его сотрудниками и учениками, в конце учебного года вырос знаменитый спектакль «Великодушный рогоносец», впервые разыгранный 25 апреля 1922 года на сцене Театра актера участниками Вольной мастерской Вс. Мейерхольда и — в массовых сценах — первокурсниками.

Это было совершенно новое слово в театральном искусстве. Мейерхольд как бы вскрыл, освободил от многовековых отягчающих наслоений первичные элементы, из которых складывается сценическое действие; он обнажил их и подал в ярчайшем выражении.

Через десять лет после премьеры «Великодушного рогоносца» и совершенно безотносительно к этому {214} спектаклю художник К. С. Петров-Водкин, кстати сказать очень ценимый Мейерхольдом, писал: «Чтобы додуматься до предметной сущности, необходимо оголить предмет, выключить его декоративность и его приспособленные для человека функции, и лишь тогда вскрываются земные условия и законы его жизни»[[74]](#footnote-75). Эти слова как бы по-своему объясняют необходимость обнажения вещественных элементов театра и отказа от их изобразительности для революционного пересмотра обветшавших представлений о театре и для нового постижения его сущности.

Раскрыв всю глубину сцены, Мейерхольд создал спектакль, оторванный от сценической коробки: он развертывался на фоне оголенной кирпичной стены театрального здания, на легкой деревянной трехмерной условной конструкции и на широкой авансцене перед ней. Несмотря на эту аскетичность театрально-изобразительных форм, вернее, благодаря ей, эмоциональное воздействие спектакля было огромным. Чувства действующих лиц представали в своей первооснове и выражались посредством игры актеров, овладевших началами биомеханики. Исполнители были одеты в почти одинаковые просторные, легкие синие костюмы — «прозодежду актера». Великолепно координированное сценическое движение вырастало в полную жизненных соков, притом четко организованную великолепными мизансценами, необычайно выразительную игру молодых, здоровых и сильных людей. Движение увеличивало смысловое значение и ритмическую упругость слова. В этом торжестве театральности заблистало мастерство молодых мейерхольдовских актеров — художников нового поколения, среди которых выделялись исполнители главных ролей: И. В. Ильинский, М. И. Бабанова, В. Ф. Зайчиков.

Мейерхольд в своем молодом, необычайно смелом спектакле с точными, подчас резкими контурами покорял чувства зрителей простыми, лаконичными средствами.

«Великодушный рогоносец» сразу стал знаменем не только нового мейерхольдовского театра, но и всего {215} «левого фронта искусств». Он был ярким проявлением нового гуманизма. На первых порах этот гуманизм воспринимался главным образом с внешней стороны — как пронизывающая всю игру актеров радость бытия, выраженная в торжестве свободного и гармонически развитого человека, действующего на освобожденной сцене. Но в дальнейшем в спектакле стала явственнее проступать самая его тема — тема протеста против подавления человеческой личности, тема свободы чувства и чистоты любви.

Ровно через пятьдесят лет и один день после премьеры «Великодушного рогоносца» — 26 апреля 1972 года — мы, группа мейерхольдовцев, собрались, чтобы обсудить подготовку литературной реконструкции этого спектакля. После чтения режиссерского экземпляра И. В. Ильинский говорил, что все психологические линии спектакля были замечательно разработаны, очень верны; «Великодушный рогоносец» — это действительно школа; нет другого режиссера, который так тонко чувствовал психологию и так великолепно оформлял ее в сценическом движении, как это делал Мейерхольд.

Театр Мейерхольда с самого своего возникновения определился как революционно-экспериментальный театр, как театр постоянных поисков. Он утверждал свою сущность в процессе непрерывного роста. Поэтому каждый спектакль Мейерхольда говорил новое слово в искусстве и становился художественным событием. Не удивительно, что при неустанном экспериментировании иной раз спектаклям недоставало художественной целостности, — отдельные элементы, выпадавшие из общего строя постановки, оказывались издержками поисков.

Театр-искатель был ярчайшим выразителем времени, переживаемого Советской страной. В двадцатые годы великое обновление жизни шло путями поисков на всех ее участках — в общественных отношениях, в экономике, в науке, в педагогике, в различных видах искусства Страна жила необычайно убыстренными темпами. При ее бурном развитии каждый год мог быть приравнен к десятилетию, и Мейерхольд более, чем какой-либо другой театральный деятель, сроднился с этим порывом в будущее. В его театре стремительно {216} менялись самый подход к пьесе, способы сценической выразительности, приемы актерской игры и пространственной композиции спектакля.

Чтобы понять сущность творчества Мейерхольда, надо обязательно рассматривать его деятельность в непрерывном развитии. Мейерхольд постоянно подчеркивал, что он — экспериментатор в искусстве. Эту особенность его творчества нужно всегда иметь в виду, чтобы не попадать впросак, как это не раз случалось с некоторыми критиками: при оценке его новых работ они пытались исходить из тех его сценических опытов или из тех его высказываний, от которых он успел отойти (а бывало — и давно уже отошел), иногда же — попрекать его ими, хотя для него они уже стали вчерашним днем.

В беседе с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года Мейерхольд говорил: «В этом-то и прелесть искусства, что происходят изменения» — и, беря за одну скобку Станиславского и себя, продолжал: «Мы изменяемся, потому что постоянно изменяется жизнь; основные наши позиции мы не меняем» (стенограмма беседы хранится в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 693). Мейерхольд менял приемы, отдельные положения, а основные принципы его искусства сохраняли свою силу. Это — глубокая современность творчества, выражавшаяся иногда в непосредственных откликах на текущие события, всегда же — в новом взгляде на различные явления жизни. Это — отношение к зрителю как к соучастнику создания спектакля. Это — отказ от мелочного воспроизведения действительности во имя крупных идейно-художественных обобщений и отсюда стремление к масштабности характеров, чувств, событий. Это — острая мысль, пронизывающая весь спектакль. Это — поэтическое восприятие мира, сказывающееся во всей концепции спектакля и в сценических формах. Это — высокая музыкальность, лежащая в основе всего построения действия. А огромный эмоциональный заряд, который Мейерхольд вносил в каждое свое творение, придавал особую остроту столкновениям борющихся в спектакле сил — возникали резкие контрасты глубоко трагедийных и ярко комедийных сцен, неистового напора и мягкого лиризма.

Вступив в Российскую Коммунистическую партию {217} (в 1918 году) не только человеком с большим жизненным опытом, но и прославленным художником, Мейерхольд тем не менее воспринял идеи коммунизма с юношеской страстностью. Его коммунистическая убежденность укрепилась и усилилась в результате заключения в белогвардейской тюрьме и в обстановке гражданской войны. После освобождения Новороссийска Мейерхольд сразу же принял на себя заведование местным подотделом искусств и вместе с тем выполнял партийные поручения; как указано в его анкете, он «был под ружьем при внезапной мобилизации партийцев в г. Новороссийске при десанте белых близ Анапы в 1920» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 10, л. 5). Глубоко принципиальный коммунист, Мейерхольд непримиримо относился к идейным компромиссам. Свое искусство он всецело поставил на службу революции.

Естественно, что с первых же шагов созданного им театра Мейерхольд стремился ставить пьесы, откликающиеся на острые проблемы современности, но он сразу столкнулся с крайним недостатком такого репертуара. И он, не ограничиваясь поисками новых драматических произведений, энергично вводил в практику театра переработку пьес («Зори», «Земля дыбом»), инсценировку романов («Д. Е.»). В произведениях для сцены, возникших в результате переделок, многое было несовершенным, но в те годы такие переделки были необходимы: они говорили зрителю о том, что его волновало, захватывали его своей патетикой, они пролагали пути для советских пьес, создаваемых уже более органично, и побуждали театральных деятелей к обновлению их искусства. А драматурги, приносившие свои пьесы Мейерхольду, нередко, пользуясь его советами, основанными на огромном сценическом опыте, дополняли, изменяли и улучшали свои произведения в процессе репетиций. Так Мейерхольд становился учителем не только актеров и режиссеров, но и драматургов.

## 3

В сентябре 1922 года я поступил на режиссерский факультет Государственного института театрального искусства (ГИТИС). Институт был только что образован {218} путем слияния Государственных высших театральных мастерских, руководимых Мейерхольдом, с Государственным институтом музыкальной драмы, к которым присоединилось еще девять полуавтономных мастерских, в том числе и Мастерская № 1 — Вс. Мейерхольда (прежняя Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских). Среди поступивших одновременно со мной на первый курс были: Николай Охлопков, Павел Цетнерович, Илья Шлепянов, Александр Нестеров (режиссерский факультет), Лев Свердлин, Николай Боголюбов, Александра Москалева, Наталия Серебрянникова (актерский факультет).

Одни из пришедших в ГИТИС стремились получить театральное образование независимо от того, под чьим руководством они будут учиться, другие же — все здесь названные и еще многие — целеустремленно «шли к Мейерхольду». И мы, москвичи, и иркутяне Охлопков и Цетнерович, ташкентец Свердлин, рязанец Боголюбов, киевлянин Шлепянов и другие жили мечтой: учиться у Мейерхольда. Именно у Мейерхольда мы должны были получить ответ на вопрос: как поставить театр на службу революции. Нас захватывали постановки «Зорь», «Мистерии-буфф», «Великодушного рогоносца» (а тех, кто их не видел, — рассказы о них). Нас волновали известия о необычайно увлекательных и содержательных занятиях Мейерхольда в Высших театральных мастерских. Но мастерские влились в ГИТИС — и мы пошли экзаменоваться в ГИТИС, раз там должен был вести занятия Мейерхольд.

Некоторые из нас, тогда еще потенциальных мейерхольдовцев, были в той или иной степени подготовлены к этому; так, например, Охлопков и Цетнерович уже ставили в Иркутске интересные новаторские спектакли. И все же во время экзаменов опасливый Цетнерович говорил: «Вы-то, москвичи, пройдете, а куда нам, провинциалам!» Боязнь оказалась напрасной: приняли и Охлопкова и Цетнеровича.

Наш «мейерхольдизм» помог нам очень быстро сблизиться с теми студентами второго курса, которые в предыдущем учебном году занимались у Мейерхольда, тем более что многие из них помогали нам советами во время экзаменов. Одна из второкурсниц, Агния {219} Касаткина, убедившая меня держать экзамен к Мейерхольду, жила рядом с мейерхольдовскими мастерскими, и у нее, бывало, встречались ее товарищи по курсу и те, кто готовились учиться у Мейерхольда; такие встречи вводили нас, новичков, в круг интересов мейерхольдовской молодежи.

Ректором ГВРМ — ГВТМ, а потом и ГИТИСа был Иван Александрович Аксенов. Военный инженер по образованию, он обладал широчайшими познаниями в различных областях. В 1917 году примкнул к большевикам и стал председателем солдатского комитета Румынскою фронта. Комиссарствовал в дни гражданской войны. Затем, уже в Москве, его избрали председателем Всероссийского союза поэтов. Еще до Октябрьской революции он издал сборник стихов, том своих переводов пьес «елизаветинцев» — английских драматургов эпохи Шекспира — и книжку о Пикассо. Переводил он также новейшие французские пьесы; в их числе был и «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Статьи Аксенова в театральных журналах отличались смелостью суждений, блеском стиля и полемической остротой. В тридцатых годах, частично после его смерти, вышли его талантливые исследования о Шекспире и о драматургах шекспировской плеяды. В мейерхольдовской театральной школе он читал курсы драматургии, английского театра и — математики.

Было в нем нечто эксцентричное, проявлявшееся и во внешнем виде: иногда ректор высшего учебного заведения появлялся в белой фуфайке и синих брюках с широкими бретелями и нагрудником, к которому был пришит большой карман из желтой кожи, — этот костюм спроектировала для него художница-конструктивистка Л. С. Попова, оформлявшая постановку «Великодушного рогоносца».

Однажды в ГИТИСе перед студентами второго курса режиссерского факультета (все они были питомцы ГВРМ — ГВТМ) и Мейерхольдом Аксенов читал свой перевод пьесы французского писателя Альфреда Жарри «Король Убю» («Ubu Roi»)[[75]](#footnote-76). В герое этого полуфантастического {220} произведения проступают обобщенные черты, позволяющие угадывать в папаше Убю персонификацию капитализма. Пьеса изобилует фарсовыми ситуациями и репликами, характерными прибаутками, подчас нарочито грубыми. Она и начинается не принятым в обществе восклицанием Убю, которое он повторяет не раз. Восклицание это можно было перевести на русский язык словом, все же терпимым в печати и на сцене, но Аксенов предпочел непечатное выражение, которое во время чтения каждый раз вызывало, как говорится, «веселое оживление в аудитории». Когда первый акт пьесы был прочитан, Мейерхольд, остававшийся невозмутимым, так же невозмутимо произнес: «Иван Александрович, может быть, мы дослушаем пьесу в другой раз?» Аксенов с подобным же спокойствием ответил: «Как угодно, Всеволод Эмильевич». Конечно, «другого раза» не последовало, и о постановке этой, надо сказать, очень интересной пьесы не могло быть и речи после того, как фарсовые моменты в «Великодушном рогоносце» вызвали резкие и несправедливые возражения.

Бурные споры вокруг «Великодушного рогоносца», возникшие весной — сразу после премьеры, возобновились осенью. И с самого начала занятий в ГИТИСе (он открылся 17 сентября) мы, первокурсники, оказались вместе с нашими старшими товарищами втянутыми в ожесточенную борьбу, суть которой можно определить коротко: за или против Мейерхольда? Уже 14 октября в «Правде» и в «Рабочей Москве» было помещено письмо пятидесяти восьми студентов ГИТИСа, в числе которых были и некоторые первокурсники, с резким протестом против грубых и необоснованных нападок на мейерхольдовскую систему воспитания актера. Мы восторженно аплодировали Мейерхольду, когда он выступил с ответом на эти нападки в своей лекции в Политехническом музее 18 октября.

И вот что интересно отметить: застрельщиками в спорах оказались не только и даже не столько театральные критики, сколько старые большевики, занимавшие в данном вопросе порой противоположные позиции. Так, народный комиссар здравоохранения Н. А. Семашко выступил в печати за «Великодушного рогоносца» после того, как народный комиссар по просвещению {221} А. В. Луначарский еще весной высказался против этого спектакля.

В споры ввязалась и, так сказать, «третья сила» — литературно-театральная богема. На 30 октября 1922 года в Колонном зале Дома Союзов был назначен диспут, озаглавленный «Разгром левого фронта». Выступать должны были: по вопросам литературы — поэт-имажинист А. Б. Мариенгоф, по вопросам изобразительных искусств — художник Г. Б. Якулов и по вопросам театра — лицо, обозначенное на афише тремя звездочками. Предполагали, что это лицо — А. Я. Таиров, иногда блокировавшийся с имажинистами, но он, как оказалось, выступать не пожелал. Выяснилось также, что Якулов не имел в виду нападать на «левый фронт», а собирался воспользоваться вечером как возможностью высказаться перед широкой публикой по волновавшим его вопросам искусства. Оставался, таким образом, один Мариенгоф, которого мы, мейерхольдовцы, рассматривали как носителя буржуазно-упадочных настроений, пытающегося использовать в своих мелких групповых интересах принципиальные разногласия между строителями советской культуры. Мы считали, что с ним нельзя серьезно разговаривать, вести дискуссию как с достойным противником. Решено было отказаться от «парламентских» методов и проучить его и ему подобных врагов «левого фронта» путем организованного срыва вечера.

Задуманная «акция» была спланирована студентами; Мейерхольд, конечно, не имел к ней прямого отношения и в Колонный зал не пришел, но дело не обошлось без его молчаливого согласия. Инициаторы, не довольствуясь участием студентов-мейерхольдовцев, предварительно договорились о поддержке с учащимися некоторых других учебных заведений.

Карательная экспедиция студентов ГИТИСа, состоявшая из большинства второкурсников-мейерхольдовцев и многих примкнувших к ним первокурсников, вышла из здания института в Среднем Кисловском переулке (теперь переулок Собинова) и, построившись в ряды, весьма шумной ватагой, с криками и хохотом, от которых шарахались прохожие, направилась в Дом Союзов. Туда же явились и наши союзники: группы студентов Коммунистического университета имени {222} Я. М. Свердлова (это было высшее партийное учебное заведение), студентов Вхутемаса (где главенствовали «левые» художники и где молодежь находилась под сильным влиянием Маяковского), студийцы Пролеткульта (где режиссером был студент-мейерхольдовец С. М. Эйзенштейн) и другие Билетов никто не покупал не желали увеличивать доход устроителей вечера, да и просто у многих не было денег (некоторые студенты, а среди них и те, кто впоследствии заслуженно приобрели всесоюзную славу, например Л. Н. Свердлин, в тот год по ночам разгружали поезда на вокзалах, чтобы заработать на пропитание). Администрация отказалась пропустить студентов без билетов, и контролеры преградили нам вход Спор перешел в рукопашную; помнится, меня толкнули, я покатился по лестнице, но, вскочив, опять бросился в бой В конце концов мы прорвали фронт контролеров, с победными кликами ринулись по анфиладам Дома Союзов и заняли места в партере.

Увидев в зале бушующую студенческую ораву, организаторы вечера струхнули и не решились начать выступления. Тогда инициативу взяли в свои руки подлежавшие «разгрому» мейерхольдовцы. На трибуну вышли первокурсник Илья Шлепянов (впоследствии известный театральный художник и режиссер) и второкурсник Николай Шалимов (впоследствии скульптор), объявили вечер открытым и предоставили слово Анатолию Мариенгофу. Ободренный неожиданно наступившей полной тишиной, Мариенгоф стал резко нападать на «левый фронт искусств». Но ему недолго удалось пользоваться спокойствием. Находившийся сзади него Шлепянов взмахнул красными трусиками (он пришел прямо с урока физкультуры) — и по этому знаку невидимой оратору руки раздался оглушительный шум, производимый массой свистулек, трещоток, пищалок, звонков и тому подобной предусмотрительно припасенной аппаратуры, а также возгласами множества молодых зычных глоток. Но вот Шалимов поднял свой зеленый шарф — и шум прекратился. Некоторое время Мариенгоф говорил беспрепятственно, однако, как только он возобновил свои выпады против «левых», возобновился и кошачий концерт. Обструкция была хорошо срежиссирована студентами режиссерского {223} факультета, эффект ее был построен на чередовании полной тишины и взрывов невероятного гама. После Мариенгофа таким же образом был встречен его соратник — литератор Борис Глубоковский. Но постепенно молодежь утрачивала контроль над проявлениями своего темперамента, выкрики, свистки и прочее стали раздаваться и без сигнала. Представитель администрации зала пытался припугнуть нас тем, что будто бы вызвана конная (!) милиция, но это никак не подействовало. В зале происходил такой кавардак, что после выступления еще двух ораторов действительно появилась милиция (но, конечно, пешая) и закрыла диспут.

Скандал, устроенный нами, достиг своей цели: мы отбили у последышей буржуазного эстетства охоту к предприятиям, подобным провалившемуся «разгрому левого фронта».

В огонь споров, кипевших вокруг Мейерхольда, подлила масла его новая постановка. С образованием ГИТИСа блок мейерхольдовцев и незлобинцев прекратил свое существование, театр остался в распоряжении Мастерской Вс. Мейерхольда и получил название «Театр ГИТИС». Новым мейерхольдовским спектаклем была постановка «Смерти Тарелкина», премьера которой состоялась 24 ноября 1922 года.

«Комедия-шутка» Сухово-Кобылина была представлена в духе народного балагана — с множеством таких традиционных балаганных и цирковых трюков, как битье дубинкой и бычьими пузырями, провалы, обливание водой, полет и т. п., — Мейерхольд превратил показ мрачного быта канцелярий и полицейских участков в издевку над этим бытом. Под стать балаганному построению многих сцен спектакля была и мебель — каждый предмет скрывал какой-нибудь фокус: у стульев проваливалось сиденье или качалась спинка, у стола разъезжались ножки, табуретка стреляла и др. Изобилие трюков не помешало актерам четко доносить до зрителя каждое слово великолепного текста. Но спектакль «гробили» костюмы: грязно-желтые, мешковатые, они зрительно сливались в одно мутное пятно. Прожекторы, впервые введенные в этом спектакле, действовали скверно: шипели, гудели, часто почти погасали, и тогда на сцене разливалась мгла.

{224} Хотя в своей постановке Мейерхольд использовал традиции и приемы русских народных зрелищ, в ней ярко сказался интернациональный характер его творчества. Недаром турки — делегаты IV конгресса Коммунистического Интернационала, смотревшие «Смерть Тарелкина», говорили мне о сходстве спектакля с представлениями турецкого народного театра «Орта-Ойуну» («Игра на площади»), происходящими на площадях, без всяких декораций.

На общественном просмотре зрители из художественной молодежи вывесили плакаты. «Смерть Тарелкиным — дорогу Мейерхольдам!», «Присылайте больше билетов — надоело ходить зайцем». В антрактах с ярусов в партер и обратно перекидывали мячи, из бельэтажа спускали вниз привязанные на веревках яблоки, которые старались поймать сидевшие в партере. Так волею зрительской молодежи балаганное представление, развертывавшееся на сцене, как бы получало продолжение в зале.

Наряду с боями, так сказать, на внешнем фронте, разворачивались бои и на внутреннем — в стенах самого учебного заведения. Состав студентов и преподавателей ГИТИСа оказался очень разношерстным: наряду со сплоченной группой мейерхольдовцев и с лицами, склонявшимися к другим художественным течениям, было много людей, находившихся во власти мещанских представлений об искусстве и свыкшихся со штампованными спектаклями-суррогатами, лишенными живой мысли и живого чувства, какие в те годы еще изобиловали в театрах, особенно провинциальных. Не удивительно, что эти люди никак «не принимали» Мейерхольда (так было в то время; в дальнейшем некоторые из них под влиянием жизни пересмотрели свои взгляды). И с первых же дней учебного года в институте — среди студентов и преподавателей, в правлении, в партийной организации — вспыхнула борьба между сторонниками и противниками Мейерхольда. Учебные занятия срывались постоянными дискуссиями, а среди руководящих кадров института шли непрерывные столкновения.

Разрыв был неминуем. И он произошел в те же двадцатые числа ноября 1922 года, когда состоялась премьера «Смерти Тарелкина». Мейерхольд, а за ним {225} ректор Аксенов, педагоги, работавшие с Мейерхольдом в ГВРМ — ГВТМ, Мастерская Вс. Мейерхольда, весь второй курс режиссерского факультета и факультета актеров драмы ушли из ГИТИСа. Сразу же после этого первый курс раскололся на два лагеря. Студентов, поступивших в ГИТИС, чтобы учиться именно у Мейерхольда, никак не устраивала перспектива остаться в учебном заведении без него. Наиболее активные сторонники Мейерхольда из среды первокурсников во главе со старостатом (И. Зубцов, Л. Лукацкий, И. Шлепянов и я) повели среди своих товарищей агитацию за поддержку Мейерхольда. Перед каждым студентом встал вопрос: с Мейерхольдом или с его противниками? Позиции определились Все поступившие на режиссерский факультет и многие студенты-актеры заявили, что хотят учиться только под руководством Мейерхольда.

Положение настолько обострилось, что Главпрофобр назначил специальную комиссию для обследования ГИТИСа. В результате работ комиссии и ряда заседаний в ГИТИСе, в том числе и очень бурных общих собраний студентов, выяснилась полная невозможность примирения двух враждующих групп. Но, не дожидаясь постановлений комиссии, первокурсники, заявившие себя сторонниками Мейерхольда, вынесли решение: войти в состав Мастерской Вс. Мейерхольда.

## 4

На внутреннем проезде Новинского бульвара (теперь улица Чайковского) за палисадником, отделенным от улицы решеткой, стоял своеобразный одноэтажный дом с оригинальными колонными портиками посредине, с глубокой аркой-нишей над ними, с полукружными галереями по бокам, ведущими во флигеля, и с великолепной внутренней отделкой. Этот памятник русского классицизма был особняком князя Гагарина, выстроенным архитектором О. И. Бове в 1817 году. После революции там помещалась Книжная палата, а в 1941 году здание уничтожила вражеская бомба.

Немного дальше находился старый дом № 32, принадлежавший знаменитому адвокату Ф. Н. Плевако и {226} вдававшийся во двор несколькими своими частями[[76]](#footnote-77). Квартиру бельэтажа, выходившую и на улицу и во двор, до революции занимала женская гимназия. А в 1921 году там обосновались Государственные высшие режиссерские мастерские, хотя квартира № 45 совершенно не подходила для театральной школы. Парадная дверь на улицу не открывалась, и вход был со двора: пройдя по нему вдоль бокового фасада дома, надо было повернуть налево и еще раз налево и затем подняться по узкой темной деревянной лестнице.

В этом-то помещении явочным порядком (в наши дни это может показаться невероятным!) возникло самостоятельное учебное заведение под названием «Мастерская Всеволода Мейерхольда» с первым, вторым и старшим курсами (старший составили участники прежней Вольной мастерской Вс. Мейерхольда). Но учебные занятия в мастерской долго не могли наладиться: они велись в сокращенном объеме и поначалу были совместными для всех курсов. Не желая бросать регулярных занятий, некоторые студенты до конца сезона продолжали заниматься также и в ГИТИСе, состоя, так сказать, в двойном подданстве. В первое время существование мастерской никак не было оформлено юридически, и она работала на основах полного самоуправления: возглавляло ее Бюро мастерской, в которое каждая отдельная корпорация выделила по два человека; Мейерхольд входил в Бюро персонально. Представителями студентов были: от старшего курса — В. С. Богушевский и М. Е. Лишин, от второго курса режиссерского факультета — Н. Б. Лойтер и А. И. Рубин, от второго курса актерского факультета — А. М. Дубников и З. Н. Райх, от первого курса — И. С. Зубцов и И. Ю. Шлепянов (вскоре его заменил я). Председателем Бюро был В. С. Богушевский, член партии с дореволюционным стажем, секретарем — И. С. Зубцов, тоже коммунист.

«Театр ГИТИС» получил название «Театр Всеволода Мейерхольда» и на некоторое время стал органом мастерской. Для руководства им Бюро мастерской выделило {227} из своей среды правление: Мейерхольд — председатель, Зубцов, затем ставший директором театра, и Лойтер — заведующий финансовой частью. Конечно, мастерская, возникшая самочинно, и связанный с ней театр не пользовались никакими дотациями; материальное положение театра было очень тяжелым. Художественный персонал работал, не получая зарплаты. В деятельность театра были сразу втянуты все студенты мастерской: мы исполняли обязанности не только актеров (кстати, первокурсник мог играть и ответственную роль), но и рабочих сцены, осветителей (выступая в таком качестве, мы в шутку именовали себя «режиссерами-прожекторами»), бутафоров, билетеров. Таким образом, мы на практике познавали различные стороны театрального «производства», как тогда любили говорить.

Заглядывая вперед, скажу, что под влиянием успехов театра, привлекшего к себе широкие общественные симпатии, со второй половины 1923 года положение изменилось: мастерская получила права государственного учебного заведения и название «Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда» (Гэктемас), а театр к концу года сформировался на правах трудового коллектива под наименованием «Театр имени Вс. Мейерхольда» (ТИМ). Осенью 1926 года он превратился в государственный театр.

Новый театр, основной костяк которого сложился из людей, пришедших к Мейерхольду в 1921 и 1922 годах, и который занял место Театра РСФСР Первого, в отличие от него вырос из молодежи, воспитанной на основе единых творческих принципов. На первых порах он представлял своеобразное сочетание профессионального театра с театральной школой, — и в дальнейшем кадры театра постоянно пополнялись молодыми актерами, кончавшими Гэктемас. Это был настоящий молодежный театр. Когда-то — в 1905 – 1907 годах — Мейерхольд мечтал о театре, вырастающем из школы-студии. Теперь ему удалось создать такой театр. Но если в те далекие годы участники этого театра рисовались ему как группа отшельников-энтузиастов, то теперь было совсем иное. Все переменилось в мире, изменился и сам Мейерхольд. И он и его ученики были действительно {228} энтузиастами, но с отшельниками не имели ничего общего. Новый театр был не Монастырь, а коммуна. Он складывался не в замкнутой студии, а рос вместе со всем молодым советским обществом, шел в массы, закалялся в боях с мещанской стихией, напиравшей на ростки социалистического строя и пытавшейся повернуть зародившееся советское искусство на старые, исхоженные пути. И в этих боях молодежь мейерхольдовского театра под руководством любимого Мастера сама выковывала свое вооружение. Мы были сплоченным коллективом, ощущали себя политическим и художественным авангардом советского театра и гордились своим наименованием — «мейерхольдовцы».

Мы учились не только тому, как работать в театре, но и тому, как вести себя в повседневной жизни. В коллективе студентов и молодых актеров гае было интриг, склок, групповщины, каких-либо грязных историй. О том, чтобы кто-то напился, не могло быть и речи. Вникая во все подробности жизни театра и школы, Мейерхольд знал все о каждом из нас. При этом он пресекал возникновение сплетен, которые ненавидел. Чистоте отношений в среде молодежи отвечал подлинный демократизм во взаимоотношениях между студентами и их руководителями, начиная с Мейерхольда.

В близости Мейерхольда с молодежью, конечно, немалую роль играло то, что сам «старик», как мы его называли, был, можно оказать, вечно молодым. Молодым и телом и духом — несмотря на седые волосы, несмотря на туберкулез плечевых желез и болезнь печени. Если он сам руководил упражнениями по биомеханике, то эти упражнения он проделывал точней, легче и изящней, чем самый сильный, ловкий и молодой его ученик. Когда он репетировал, он показывал актерам порой очень сложные мизансцены и движения так, что даже самым талантливым (а в мейерхольдовском коллективе были великолепные актеры) нередко после многих попыток не удавалось добиться того, чего он достигал сразу. Бывало, на репетициях он, выступая в парном танце за даму, танцевал так, что казалось: перед нами не пожилой мужчина, а молоденькая балерина. И этому вполне отвечала душевная молодость. Конечно, наиболее ярким проявлением ее были его непрерывные поиски в искусстве, его способность постоянно {229} преображаться, сохраняя при этом свою сущность. В повседневной жизни эта душевная молодость выражалась в его огненном темпераменте, в быстроте реакции на окружающие явления. Он кипел и заставлял кипеть все вокруг себя.

И ему нужно было, чтобы его окружала молодежь, у которой легко загорались глаза, которая сразу отзывалась на его начинания и сама подталкивала его на новые. С такой молодежью он быстро находил общий язык. Как-то он сказал: «У молодости только один недостаток — то, что она со временем проходит». Нередко в перерыве между репетициями можно было видеть, как он шагает по залу или фойе, обняв за плечи студента-первокурсника или мальчишку-электротехника. С простыми людьми, с рабочими сцены этот человек утонченнейшей культуры всегда держался запросто и явно чувствовал себя с ними хорошо.

В какой-то мере сближению Мейерхольда с молодежью помогала и внешняя обстановка. Над помещением мастерских, в верхнем этаже, по той же лестнице находилась квартира Мейерхольда — с дощатыми полами и низкими потолками (в середине 1928 года он переехал в новый дом, в Брюсовский переулок[[77]](#footnote-78)). Так что он мог в любой момент опуститься в мастерские и так же просто учащиеся могли прийти к нему домой.

В те годы подавляющее большинство театральных работников, не исключая молодежи, связанной с театрами, возникшими до революции, держалось далеко от политической жизни. Так, руководитель Студии Малого театра Ф. Н. Каверин писал впоследствии: «За четыре года учебы в школе и в первые годы работы Студии у нас не было ни одного урока политграмоты, ни одной беседы о марксизме. Все, что сейчас положено в основу воспитания советского студента, начисто отсутствовало у нас». И далее: «Грандиозность происходивших в стране событий словно не доходила до сознания. Вопросы общественного переустройства казались менее важными, чем вопросы организации Студии»[[78]](#footnote-79).

{230} Совершенно иное было в мейерхольдовских театре и школе. Они неизменно заявляли себя активными сторонниками советской власти и Коммунистической партии. На все демонстрации московского пролетариата мейерхольдовцы выходили со своими знаменами Во время кампании «Комсомольского рождества» 1922 года они разыгрывали в рабочих клубах антирелигиозные агитки; одной из них был фарс «Непорочное зачатие» («Непорзач»), который по заданию ЦК комсомола написал С. М. Третьяков, взяв за основу сюжет пушкинской «Гавриилиады». Уже в этой своей ранней пьесе Третьяков показал себя отличным мастером сценического слова; краткие, четкие, выразительные реплики очень хорошо доходили до зрителей.

Тридцатилетний литератор Сергей Михайлович Третьяков, приехав с Дальнего Востока, обосновался в Москве осенью 1922 года. Поэт, принадлежавший к группе Маяковского, он в ту пору стал и драматургом, а впоследствии еще и киносценаристом и сделался видным прозаиком и публицистом. Он живо откликался на все новое, передовое и сам энергично искал новых путей в искусстве. В теоретических положениях, высказываемых Третьяковым в тот период, можно усмотреть лефовские перегибы, но основное было не в них, а в идее, вдохновлявшей его деятельность: поставить искусство на службу коммунизму и строить художественные формы, отвечающие этой задаче.

Широкообразованный человек, Третьяков был превосходным мастером русской речи и отличным оратором. Своими познаниями в области языка, поэтического слова и его звучания со сцены и с эстрады он делился с молодежью мейерхольдовской школы Мейерхольд, развивая положения биомеханики, подошел к включению речевого элемента в упражнения по сценическому движению. Третьяков оказался желанным для него сотрудником. Они начали вместе вести курс, который назывался «слово-движение». Потом, осенью 1923 года, Сергей Михайлович (уже один) читал курс «речестройки, интонации и поэтики».

Третьяков деятельно включился в кипучую жизнь театра и мастерской и во многом помог их формированию и укреплению Высокий худощавый молодой мужчина в очках, с длинным лицом и головой, лишенной {231} волос, внешне суховатый, подтянутый, быстро стал своим человеком для мейерхольдовцев и завоевал прочный авторитет глубочайшей принципиальностью, эрудицией, уверенностью в своих силах, неиссякаемой энергией, отличной организованностью в работе и в быту и подлинно товарищеским отношением к актерам и к студентам.

Как драматург Третьяков выступил в сезоне 1922 – 1923 гг. сразу в трех театрах. В Театре Революции он был одним из авторов политобозрения «Вертурнаф» («Версальские туристы, на фугас напоровшиеся»; два других автора — Н. Н. Асеев и С. М. Городецкий). Спектакль, который ставил Мейерхольд, тогда руководивший и этим театром, был доведен до генеральной репетиции, но публике показан не был по соображениям, связанным с международной политикой. Для Театра Вс. Мейерхольда Третьяков переделал пьесу Марселя Мартинэ «Ночь», дав ей название «Земля дыбом»; в процессе репетиций юн руководил работой актеров над словом, — они учились у поэта великолепному владению русской речью, постигали характеристические возможности диалога, отточенного, свободного от словесного сора и всегда целенаправленного. (О третьем театре упомянуто чуть дальше.)

Через три года начинающий режиссер В. Ф. Федоров поставил под руководством Мейерхольда знаменитый третьяковский «Рычи, Китай!» Потом Мейерхольд начал работать над интересной, остропроблемной пьесой Третьякова на социально-бытовую тему «Хочу ребенка»; он задумал создать спектакль-диспут. Но поставить эту пьесу, к сожалению, не удалось; сохранился макет конструкции, своеобразно и талантливо спроектированной архитектором Л. М. Лисицким.

Для мейерхольдовского театра «Земля дыбом» и «Рычи, Китай!» после «Мистерии-буфф» Маяковского были важными этапами в овладении революционной тематикой. Театру, заявившему о себе как о театре политическом, они помогали утверждаться на избранном им пути. Искусство служит революции — это было главным для Мейерхольда с его театром и для Третьякова, и это было главным, что их объединяло и что определяло ясность их идейных замыслов. Обоим — и Мейерхольду и Третьякову — претило всякое «соглашательство», {232} оба со всей силой убеждения отстаивали принципы, в правоте которых были уверены. И это еще более скрепляло их союз. А в плане художественном их сближали неустанные поиски четкой выразительности сценического действия и сценического слова.

Третьим театром, для которого в сезоне 1922 – 1923 гг. работал Третьяков, был Первый рабочий театр Московского пролеткульта, которым руководил его тезка — студент Мастерской Вс. Мейерхольда Сергей Михайлович Эйзенштейн[[79]](#footnote-80).

При первом же знакомстве с Эйзенштейном я увидел, что этот студент второго курса режиссерского факультета пользовался большим авторитетом не только у своих товарищей, но и у преподавателей — благодаря своим разносторонним познаниям, пытливой, ясной, глубокой и смелой мысли, широте интересов, прозорливости художника-новатора, энергии и силе воли. Он выделялся из среды студентов, хотя в их числе были очень талантливые люди, в дальнейшем ставшие выдающимися деятелями советского театра и кино.

Много лет спустя — в 1970 году — исследователь творчества Эйзенштейна Н. И. Клейман нашел среди его бумаг мою статью, появившуюся осенью 1922 года (как ни странно, журнал поместил эту небольшую работу студента-первокурсника в качестве передовой статьи[[80]](#footnote-81)), с пометками Эйзенштейна. В ней я ратовал за «создание науки об искусстве, превращение искусства в научно-организованное производство», заявлял, что «в театре основной материал — живое человеческое тело. На правильное и интенсивное развитие его должно быть обращено основное внимание», предлагал «взять от цирка все, что можно», утверждал, что в театре «различные элементы должны быть спаяны в одно целое на основе ритма и динамики». Эти и некоторые другие {233} положения и отметил Сергей Михайлович. Очевидно, в то время он размышлял над вопросами, которые потом разработал в своей статье «Монтаж аттракционов», помещенной в третьем номере журнала «Леф» за 1923 год, и высказанные мною общие соображения о новом подходе к театру оказались близкими ему.

Тогдашний Эйзенштейн был плотным молодым человеком с всклокоченной густой светлой шевелюрой; ходил он немного вперевалку. Активность, жизнерадостность, острота ума переполняли его. В разговорах он обнаруживал умение подмечать смешное в людях и в ситуациях, склонность к меткой шутке, насмешке, розыгрышу.

Великолепны были его встречи с И. А. Аксеновым. В стенах школы ректор и студент с явным обоюдным удовольствием беседовали — вполне «на равных» — и от обсуждения проблем искусства легко переходили к causerie[[81]](#footnote-82) на всякие вольные темы, подчас и фривольные, к которым оба имели вкус. Обоим, отлично владевшим английским языком, была близка манера хладнокровного английского остроумия, — разговор протекал в почти академических тонах, с применением подтекста и иносказаний, и самые рискованные шутки облекались в респектабельную форму и произносились с невозмутимым видом. Это было высокое мастерство ведения диалога.

Иронический склад ума, остро развитое чувство смешного постоянно ощущались при встречах с Эйзенштейном, какие бы серьезные вопросы ни затрагивались в разговоре. Гораздо реже давал он почувствовать, как тяжко отзывались на нем трудности, которых так много он испытал — уже на дальнейшем своем пути, когда слава постановщика фильма «Броненосец “Потемкин”» гремела во всем мире. Вероятно, поэтому мне накрепко запомнилась одна его фраза.

В 1933 году, придя к нему в дом № 23 по Чистым прудам (теперь на этом доме укреплена мемориальная доска), под конец беседы я спросил его, почему он не закончил фильм о Мексике. Эйзенштейн ответил: «Не спрашивайте меня об этом, — это мое самое больное место» Правда, он тут же вкратце рассказал мне о том, {234} что помешало ему завершить работу над картиной, но все же мне стало ясно, какая острая боль таилась в его первой, непосредственной реакции на мой вопрос.

О том, что Эйзенштейн был человеком необычайно глубокого чувства, лучше всего свидетельствует само его кинематографическое творчество — сцены из его фильмов, насыщенные трагизмом огромной силы. Скажу о себе: вероятно, раз пятнадцать смотрел я «Броненосец “Потемкин”» — и так хорошо знакомая сцена на одесской лестнице всегда вызывает у меня усиленное сердцебиение.

Жизнь театра и мастерской в конце 1922 – начале 1923 года была необычайно напряженной, насыщенной. Наряду с подготовкой спектаклей, входивших в репертуар театра, наряду с учебными занятиями в классах шла еще и работа над небольшими пьесами или отрывками пьес, которые ставили студенты второго курса режиссерского факультета и в которых играли студенты актерского факультета. Некоторые из этих спектаклей были показаны публично, а именно отрывок из «Тиары века» — пьесы, скомпонованной И. А. Аксеновым из пьес Поля Клоделя «Залог» («L’otage») и «Черствый хлеб» («Le pain dur»), в постановке В. Ф. Федорова; пьеса Октава Мирбо «Эпидемия» в переработке и постановке Н. В. Экка и одна из постановок фарса С. М. Третьякова «Непорочное зачатие», шедших в клубах в дни «Комсомольского рождества» (режиссеры К. И. Гольцева и Л. М. Крицберг).

Спектакли строились в различных художественных манерах, основной же подход был общим, поскольку режиссеры принадлежали к одной школе усиливались агитационные моменты, использовались приемы биомеханики, проводились опыты в области конструктивного оформления.

Кроме того, одну работу сделал режиссер-первокурсник — Николай Охлопков поставил отрывок из «Смерти Тарелкина». Это было смелым начинанием: ведь пьесу только что поставил сам Мейерхольд, и, разумеется, найти свой, оригинальный подход было очень непросто. Но Охлопков нашел его. В разговоре о студенческих {235} постановках Мейерхольд сказал мне, что он считает самой интересной из них именно работу Охлопкова.

Еще до этого Охлопков отлично показал себя в качестве актера — он (единственный из студентов первого курса) участвовал в премьере мейерхольдовской «Смерти Тарелкина». Он выступил в роли Качалы — «мушкатера богатырских размеров», по определению автора Эта роль, как известно, состоит всего из нескольких реплик; тем не менее яркое впечатление производила характерная фигура здоровенного парня с глупой рожей, который «жрал начальство глазами» и рявкал. «Не могим знать, ваше бродие»; с идиотским рвением бросался он выполнять приказания — «сарканить», «крутить», «двинуть»… А в следующей постановке Мейерхольда — «Земля дыбом» — Охлопков играл роль совершенно иного характера: одного из восставших солдат И вспоминается высокая фигура Николая Павловича (тогда еще просто Коли), бросавшего в толпу страстные призывы, овеянные революционной романтикой Незабываем он в роли лощеного и тупого солдафона генерала Берковца («Учитель Бубус» Алексея Файко), в которую он вложил мастерскую четкость движения и искуснейшее владение темпами, и в роли старого лодочника-китайца, с поразительной, я бы сказал, силой простоты идущего на смерть за своих соотечественников («Рычи, Китай!»). Эти актерские работы Охлопкова в мейерхольдовском театре пока не оценены по заслугам.

Состоялся еще один студенческий спектакль. Пьеса «Парижская коммуна» была написана студентом Коммунистического университета имени Я. М. Свердлова И. М. Гордиенко, поставлена студентами второго курса режиссерского факультета Мастерской Вс. Мейерхольда К. И. Гольцевой и Н. Б. Лойтером и дважды (утром и вечером 18 марта 1923 года) представлена студентами первого и второго курсов мастерской и студентами университета имени Свердлова и Коммунистического университета трудящихся Востока для студентов этих учебных заведений. Среди исполнителей были Э. П. Гарин, Н. П. Охлопков, Л. Н. Свердлин, Н. В. Экк. В спектакле наряду с героикой Коммуны отмечались и ее ошибки, проистекавшие из нерешительности некоторых {236} ее руководителей. Сценическое действие дополнялось кинокадрами, показываемыми на экране[[82]](#footnote-83).

Нелегко давалась театру постановка «Земли дыбом» — переработанной, как уже сказано, Сергеем Третьяковым пьесы Марселя Мартинэ «Ночь». Мало того, что спектакль готовился в обстановке борьбы за существование театра и мастерских. Интерес пьесы Мартинэ заключался в ее содержании: французский писатель показывал солдатское восстание в период империалистической войны (это не были конкретные события войны 1914 – 1918 гг.) и его крушение из-за неорганизованности восставших. Но как сценическое произведение «Ночь» беспомощна. Естественно, что пьеса с ее мрачным колоритом, тягучей риторикой, невыразительным текстом, слабым построением действия не нравилась коллективу. Мейерхольд на репетициях и в беседах не высказывал прямо своего отношения к ней, но однажды, когда я провожал его домой, он, не сдержавшись, сказал в сердцах «Эта пьеса — сволочь» (так и сказал «сволочь», будто речь шла о человеке), «я ее ненавижу». — «Зачем же вы ее ставите?» — спросил я. «Приходится!» Да, приходилось, потому что революционных пьес не было, а после «Великодушного рогоносца» и «Смерти Тарелкина», далеких по сюжетам от современности, боевому театру такая пьеса нужна была до зарезу. Вслед за двумя спектаклями экспериментального характера революционный театр должен был возобновить и продолжить политические традиции «Зорь» и «Мистерии-буфф».

Труднейшее материальное положение театра требовало как можно скорее выпустить премьеру. Часто репетиции начинались после окончания спектакля и шли всю ночь часов до шести утра Естественно, что измученные Мейерхольд и актеры нервничали. На одной из ночных репетиций Мейерхольд, взбешенный тем, что один из студентов никак не мог выполнить простое режиссерское {237} задание, швырнул в него чернильницей. Но это был исключительный случай: при всем своем бурном темпераменте Мейерхольд не позволял себе таких срывов. К слову сказать, актер из этого студента так и не получился.

Несмотря на все неблагополучные предпосылки, театр одержал полную победу. Третьяков так перестроил всю пьесу, что она превратилась в агитплакат: изменилась фразеология — она приблизилась к языку нашей революции, изменился эмоциональный тон — и это отразилось в перемене названия пьесы, были выброшены длинноты, текст приобрел четкость и броскость, действие — остроту, появились сатирические мотивы, еще усиленные Мейерхольдом.

Показанная в виде не вполне законченного спектакля 23 февраля 1923 года (в день пятилетия Красной Армии) красноармейцам, а затем на официальной премьере 4 марта, это была уже совсем не та пьеса, которую Мейерхольд назвал «сволочью». На экран, подвешенный над сценой, проецировались световые лозунги, усиливавшие агитационную направленность спектакля. Мейерхольд сценическими средствами не только подчеркивал антимилитаристическую тенденцию пьесы, но и проводил новую для нее мысль о том, что военная организация в руках народа должна стать орудием свержения эксплуататоров Таким образом, «Земля дыбом», хотя и в косвенной форме, агитировала за Красную Армию. В действие были введены подлинный автомобиль, мотоциклы, велосипеды, пулемет, винтовки, полевые телефоны, походная кухня. Лаконичное и островыразительное сценическое действие иногда приобретало трагедийную силу. В дальнейшем этот спектакль, не связанный с портальной сценой, неоднократно разыгрывался под открытым небом, превращаясь в массовое действо.

«Земля дыбом» имела огромный общественный успех; рабочие, красноармейцы, учащиеся приходили на спектакли целыми организациями. Так было и в Москве и в гастрольной поездке летом того же года на Украине и в Ростове-на-Дону.

Политическое воздействие «Земли дыбом» ярко отразилось в следующих строках отзыва, появившегося в ростовской газете:

{238} «На “Земле дыбом” я пережил то, что переживал в 1917 году. И уже это совпадение переживаний говорит мне за огромную правду “Земли дыбом” <…> И когда я, уходя из театра, сказал товарищу-большевику: “Ты узнаешь себя на сцене?” — он ответил “да”. И мы оба были горды тем, что это нас представляли. И дальше я видел, как ростовские буржуи и все еще колеблющаяся беспочвенная интеллигенция узнавали себя в депутате, в его спутнике, в императоре, в главнокомандующем, в офицерах, в попе и в учителе и вспыхивали от негодования пьесой, бьющей по их совести. И я видел еще, как в некоторых интеллигентах пробуждалось первое за шесть лет понимание революции, смысла и правды ее и неправды — и смысла войны и свое жалкое положение перед лицом революции. А рабочие и красноармейцы и без слов понимали мощь и правду “Земли дыбом”. В этом — агитационная сила “Земли дыбом”.

… В общем “Земля дыбом” хорошая попытка: 1) революционизировать театр, 2) дать правду и мощь пролетарской революции и огромную силу ее героев-большевиков, 3) оттенить дряблость интеллигенции, колебания крестьянства (солдат), пакостность буржуазии и предательство социал-демократии.

А от меня, большевика и солдата революции, спасибо Мейерхольду и его театру: подняли дух мой “Землей дыбом” снова на высоту великих годов 1917 – 1921»[[83]](#footnote-84).

В следующем году, во время V конгресса Коминтерна, председатель Общества строителей Международного красного стадиона Н. И. Подвойский (он работал совместно с Мейерхольдом еще в 1920 – 1921 годах над сближением театра с физкультурой, а затем живо интересовался мейерхольдовским театром) предложил показать делегатам конгресса и москвичам массовое зрелище. И 29 июня 1924 года на Воробьевых горах, где и предполагалось устроить Международный красный стадион, состоялось представление «Земли дыбом», переработанной в массовое действо с 1500 участниками.

Изменение сюжета выразилось главным образом в совершенно новом финале. Пьеса уже не оканчивалась поражением восставших. Напротив, армия, поднявшая {239} красные знамена, громила отряды защитников старого порядка и завершала действие победой революции.

«Сценой» был большой луг, окаймленный деревьями; зрители помещались на скамьях вокруг места игры и на склонах холма Эта естественная площадка предоставила театру новые возможности, которые он не преминул использовать. В действие были введены воинские части (в том числе и конница), несколько раз дефилировавшие перед зрителями, обозы, пулеметы, автомашины. В последнем эпизоде было инсценировано сражение между революционной армией и частями сторонников реакции Спектакль, собравший, несмотря на дождь, 25 тысяч зрителей, кончился митингом, на котором выступил Эрнст Тельман, и общим пением «Интернационала».

Постановка «Земли дыбом» помогла театру активно включиться в проводившуюся тогда кампанию за укрепление советской военной авиации. Сбор со спектакля «Земли дыбом» 30 марта 1923 года целиком поступил в фонд Красного Воздушного Флота; на сцене поместили небольшой самолет (что вполне гармонировало с военным реквизитом «Земли дыбом»), но попытка завести пропеллер привела к тому, что зал театра наполнился дымом и запахом бензина, и начало представления пришлось сильно задержать. Тем не менее спектакль прошел с подъемом; в антракте выступали Мейерхольд и деятели авиации, агитировавшие за укрепление Военно-Воздушного Флота. Начиная с этого дня на спектаклях Театра Вс. Мейерхольда среди зрителей устраивались сборы на строительство военной авиации, немало внесли сами актеры и студенты (хотя очень нуждались) — и три года спустя военный самолет «Мейерхольд» вступил в строй. Все это было совершенно новым в тогдашней театральной жизни.

Не менее новым было еще одно начинание.

Происходившими в конце 1922 года и начале 1923 года IV конгрессом Коммунистического Интернационала и II конгрессом Красного интернационала профсоюзов (Профинтерна) мы воспользовались для того, чтобы приблизить передовое советское искусство к международному революционному движению и чтобы продемонстрировать единство интернационального фронта революционного искусства. 13 января 1923 года в помещении {240} мастерской был устроен вечер специально для делегатов конгрессов Коминтерна и Профинтерна. Были продемонстрированы упражнения по биомеханике и второе действие «Смерти Тарелкина» (в спектакле не было ни декораций, ни конструкций, поэтому его легко можно было показывать вне театрального помещения). И. А. Аксенов и я давали гостям объяснения на французском и английском языках; это было характерно для мейерхольдовской театральной школы: ректор и студент первого курса выступали на равных правах. Затем читали свои стихи Н. Н. Асеев, С. М. Третьяков и три поэта из среды делегатов.

В этот день на стенах домов Москвы уже были расклеены афиши, анонсировавшие другой вечер — рассчитанный на широкую аудиторию:

{241} Вступительное слово произнес С. М. Третьяков. Среди выступавших с речами о борьбе за революционное искусство в странах, находящихся под властью капитала, были негритянский поэт из Америки Клод Мак-Кэй, выдающийся югославский (хорватский) писатель Август Цесарец (в 1941 году он убитый гитлеровскими ставленниками)[[84]](#footnote-85) и представитель коммунистов Индонезии. Свои стихи читали Назым Хикмет и Клод Мак-Кэй. Это было первое публичное выступление в СССР теперь всемирно прославленного турецкого поэта и драматурга[[85]](#footnote-86).

Еще в конце октября 1922 года мы организовали «Студенческое информационное бюро по вопросам искусства» (СТИНФ) и регулярно снабжали его бюллетенями редакции газет и журналов. В бюллетенях освещалась деятельность театров, литературных и художественных организаций и рабочей самодеятельности.

Председатель Главполитпросвета Надежда Константиновна Ульянова (эта ее фамилия значилась во всех официальных документах, литературные же свои работы она подписывала девичьей фамилией Крупская) знала меня по моей работе в Главполитпросвете год назад, и теперь я пришел к ней и попросил дать беседу для СТИНФа. Мягкий в обхождении, деликатный человек, Надежда Константиновна согласилась уделить мне время. Говорила она тихим, глуховатым голосом. Я записал сказанное ею. Беседа была помещена в бюллетене СТИНФа, а затем опубликована в журнале «Зрелища» (№ 15 от 5 декабря 1922 года, стр. 21) под заглавием «Н. К. Крупская об искусстве». Насколько мне известно, в работах, посвященных Н. К. Крупской, это ее высказывание не перепечатывалось, — поэтому привожу его текст:

«Рабочие, крестьяне, люди труда мыслят больше всего образами. Искусство, воздействующее образами, может быть более убедительным для них, чем логическое доказательство.

Искусство важно в особенности для людей, стоящих {242} на первых ступенях развития. Оно влияет непосредственно на эмоции, лежащие в Основе человека.

И в агитации, и в более систематической пропагандистской работе, выступающей теперь на первый план, важны формы искусства не отвлеченные, а конкретные, близкие интересам трудящихся. И в учебе, захватившей в настоящее время широкие народные массы, искусство может сыграть большую роль — в особенности среди трудящихся, только что подошедших к науке. Художественные образы могут и должны обострять и углублять интересы к науке, организовывать материал переживания. Образное мышление рабочих и крестьян — вот база для художественной работы».

В этот же период у меня появилась мысль о том, что делегаты конгрессов Коминтерна и Профинтерна смогут рассказать немало интересного для СТИНФа об искусстве в разных странах и, в частности, о художественной деятельности зарубежных Коммунистов. Я приходил в гостиницу «Люкс», еде они жили (теперь гостиница «Центральная» на улице Горького), встречался и разговаривал с приезжими товарищами; тут мне помогло знание иностранных языков. Результатом встреч были записи моих бесед с делегатами из разных концов мира — от Исландии до Австралии, помещенные в бюллетенях СТИНФа в конце декабря, то есть еще до «международного митинга».

Среди делегатов, беседовавших со мной, был руководитель японских коммунистов Сен Катаяма. Понимать его оказалось нелегко из-за его непривычной манеры произносить слова английского языка, на котором мы говорили: так, в японском языке отсутствует буква «л» и вместо little («литтл», маленький) он говорил «ари́тере». Когда я находился у него, пришли англичанин, американка и австралиец — и мы пятеро говорили по-английски с самыми различными произношениями.

О моей встрече с другим выдающимся человеком — Луисом Эмильо Рекабарреном — я уже рассказал в очерке о Маяковском. В те годы я увлекался итальянским языком и поэтому с большим удовольствием разговаривал с итальянцами. Особенно сошелся я с одним из делегатов, которому вполне годился в сыновья, — депутат итальянского парламента профессор Фабрицио Маффи был веселый, темпераментный и добродушный {243} человек, крупный (мужчина, обладавший большой черной бородой с проседью. В следующий свой приезд он набросал пером автопортрет и подарил мне.

Встречи театра с представителями международного революционного пролетариата продолжались. Многие из них, приезжая в Москву, спешили побывать на спектаклях немыслимого в других государствах революционного театра, по своей политической направленности и художественному новаторству шедшего впереди прочих театров Советской страны. А полтора года спустя, 3 июля 1924 года, для делегатов V конгресса Коминтерна и для партийных организаций Москвы было устроено специальное представление «Д. Е.» («Даешь Европу!») — международного обозрения, для создания которого были использованы мотивы романа Ильи Эренбурга «Трест Д. Е.» и романа Бернгарда Келлермана «Туннель». «Этот спектакль, — рассказывалось в “Правде” от 5 июля 1924 года (в написанной мною заметке без подписи), — явился демонстрацией международной солидарности пролетариата. Многие места спектакля, близкого и понятного борцам международной пролетарской революции, а также агитлозунги (они, как и до того, в “Земле дыбом”, появлялись на экране. — *А. Ф*.) и выходы настоящих красных моряков, красноармейцев и рабочих покрывались громом аплодисментов. В одном из антрактов итальянская делегация пела “Красное знамя”. После окончания спектакля переполненный зрительный зал с исключительным подъемом и стройностью пропел “Интернационал” — каждый пел на своем языке. Зрители долго не расходились, требуя выхода тов. Мейерхольда, которого матросы и красноармейцы, участвовавшие в действии, немедленно по выходе подхватили и стали качать. Энтузиазм был настолько велик, что уже на улице публика устроила овацию выстроившейся части войск ГПУ, также участвовавшей в спектакле), перед которой командующий военными частями на спектакле тов. Махалов произнес речь о значении конгресса Коминтерна»[[86]](#footnote-87).

{244} «Командующий военными частями на спектакле» — это было возможно только в Театре Мейерхольда тех лет! Военный политработник Л. С. Махалов, сын драматурга С. Д. Разумовского, был убежденным другом мейерхольдовского театра и непременным, активным участником начинаний, связывавших театр с Красной Армией. Еще с весны 1923 года Махалов (он был членом президиума Московского общества друзей воздушного флота) почти каждый вечер выступал перед зрителями театра с призывом (вносить деньги на строительство военного самолета. Мы, мейерхольдовцы, все любили его и дружили с ним; почти все мужчины нашего театра называли его Левушкой и обращались к нему на «ты».

К тому, что написано в «Правде» о спектакле для делегатов конгресса Коминтерна, можно добавить, что делегаты-итальянцы (а среди них были пожилые люди) так взволновались и воодушевились, что в ту ночь не могли спать и, как они мне сами рассказывали, ходили по гостинице «Люкс», где они жили, с пением революционных песен.

Бывали в театре, конечно, и деятели зарубежного искусства, посещавшие Советский Союз (кое-кто из них специально приезжал в Москву, чтобы посмотреть спектакли Мейерхольда). Так, запомнились в зале театра (в различные периоды его существования) Сандро Моисси, Эрнст Толлер, Анри Барбюс, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Эдвард Гордон Крэг, Рафаэль Альберти. В дальнейшем в театре стажировали зарубежные режиссеры, среди них японец Секи Сано, впоследствии один из ведущих режиссеров Мексики.

Интересовались театром и буржуазные общественные деятели и туристы. А когда был поставлен «Мандат» Николая Эрдмана (апрель 1925 года), театр устроил специальный просмотр для дипломатического корпуса. В зарубежных газетах и журналах появлялись статьи и корреспонденции о диковинном «большевистском театре» Разумеется, многие буржуазные журналисты не могли не ругать коммунистическую пропаганду, ведущуюся {245} со сцены, но при этом им приходилось отдавать должное поражавшему их мастерству Мейерхольда.

Верным другом Театра Мейерхольда был известный уже в те годы комсомольский поэт Александр Безыменский Он был с большинством из нас на «ты», его мы называли не иначе как «Саша» Еще задолго до того, как его единственная пьеса «Выстрел» была поставлена в Театре Мейерхольда, он часто бывал на спектаклях, иногда участвовал в наших собраниях, приходил и так просто — без определенного дела. К Мейерхольду (Саша говорил о нем «мэтр») он относился с величайшим уважением и любовью. Прошло более сорока лет после постановки «Выстрела», с театральной жизнью Безыменский давно уже никак не был связан, но, когда в 1972 году я попросил его написать статью о Мейерхольде для готовившегося сборника, он сразу согласился и вскоре сам привез ее мне на дом.

В 1922 – 1923 годах исполнилось 25 лет театральной и 20 лет режиссерской деятельности Мейерхольда. Решено было организовать чествование В юбилейный комитет вошли представители общественных организаций и художественные деятели различных направлений — от Южина до Маяковского и студентов Вхутемаса Я был секретарем комитета.

Запомнилась массивная фигура А. И Южина на первом заседании комитета Маститый артист говорил: «Конечно, Малый театр не разделяет художественных принципов Всеволода Эмильевича, но мы высоко ценим его мастерство».

Совет Народных Комиссаров присвоил Мейерхольду звание народного артиста республики. До Мейерхольда этого звания были удостоены только М. Н. Ермолова, Ф. И. Шаляпин, В. Н. Давыдов, А. И. Южин, А. К. Глазунов; одновременно с Мейерхольдом — Л. В. Собинов.

Юбилейное чествование происходило 2 апреля 1923 года в Большом театре. Такого юбилея Большой театр никогда еще не видел! Представители его дирекции, артисты и обслуживающий персонал были поражены Среди публики, наполнившей величественный зал, преобладали люди в косоворотках, гимнастерках и френчах — представители массовых пролетарских организаций {246} (в таком количестве рабочие приходили на торжественные заседания, но никак не на театральные юбилеи) и шумная художественная молодежь. Мейерхольдовцы во главе с самим юбилярам были в синей «прозодежде актера» (она в то время стала своего рода униформой Мастерских). А главное — ошеломляло то, что происходило на сцене.

Началось чествование с показа работ мейерхольдовского и близких к нему театров. Все было совершенно непривычно для Большого театра: и эпизоды революционной борьбы из пьесы Эрнста Толлера «Человек-масса» в исполнении артистов Театра Революции, и сцены из «Смерти Тарелкина» и из «Великодушного рогоносца», показанные Театром Вс. Мейерхольда, и «механические танцы» (под аккомпанемент шумового оркестра), с которыми выступила Мастерская Н. М. Фореггера. Старые театралы возмущались необычайно изобретательным озорством двадцатипятилетнего Эйзенштейна, поставившего с молодыми актерами Театра Пролеткульта некогда принадлежавшую А. Н. Островскому пьесу «На всякого мудреца довольно простоты», предварительно превратив ее с помощью Третьякова в цирковое сатирическое и буффонное обозрение на современную политическую тему. (Из еще не готового в целом спектакля был показан отрывок.)

На юбилейном заседании выступило несколько десятков делегаций; приветствий было получено свыше двухсот Наряду с многочисленными художественными учреждениями, театрами, редакциями газет и журналов, писательскими объединениями Мейерхольда приветствовали представители партийных и комсомольских организаций, коммунистические университеты, военные учреждения. Самым торжественным моментом было выступление делегации Красной Армии: мерным шагом вышла на сцену сводная рота бойцов четырех родов оружия и, построившись, приветствовала Мейерхольда Командующий парадом Л. С. Махалов вручил юбиляру красное знамя и сообщил о присвоении ему звания почетного красноармейца Московского гарнизона Это вызвало неописуемый энтузиазм присутствующих.

С радостными улыбками встретила аудитория Виталия Лазаренко, вышедшего на высоченных ходулях {247} поздравить Мейерхольда. А затем в чтении Назыма Хикмета прозвучало его стихотворение «Да здравствует Мейерхольд!»[[87]](#footnote-88)

Ярко политическая окраска небывалого театрального торжества показала, с какой симпатией относятся широкие круги советской общественности к Мейерхольду и его театру.

Но в это самое время театр испытывал отчаянную нужду. В тот день, когда Мейерхольду было присвоено звание народного артиста республики, в театре было выключено электричество, так как он не мог оплатить освещение. Когда ставилась «Смерть Тарелкина» и понадобились пружины для мебели с трюками, Мейерхольд и его сотрудники принесли их из дому, оторвав от своих дверей. В театре было так «уютно», что порой даже на спектаклях по сцене и в зрительном зале разгуливали крысы. Однажды во время представления «Великодушного рогоносца» на электрическом проводе, огибавшем портал сцены, появилось одно из этих милых животных и чуть было не сорвало спектакль, потому что зрители стали, смеясь, указывать друг другу на неожиданно появившегося канатоходца, а некоторые зрительницы взвизгивали от ужаса.

При всей своей бедности Театр Вс. Мейерхольда был тогда единственным в Москве крупным театром, систематически обслуживавшим массового зрителя — рабочих, красноармейцев, учащихся, а так как и зритель его тоже очень нуждался, обслуживание означало в большинстве случаев либо выдачу бесплатных билетов, либо продажу билетов с огромной скидкой. Так называемые «целевые» спектакли, устраиваемые для коллективов рабочих, красноармейцев, студентов, вошли в обиход мейерхольдовского театра задолго до того, как такие представления стали устраиваться в других театрах.

Среди зрителей, с целью узнать их мнение о спектаклях, распространялись анкеты, проводился учет реакций зрительного зала по специально разработанной системе, о которой я скажу дальше, устраивались публичные обсуждения новых постановок, организовывались выступления театра или отдельных групп актеров {248} на фабриках и заводах, в красноармейских лагерях, в деревне, летом давались представления под открытым небом.

Многие актеры и режиссеры театра и студенты мастерских руководили самодеятельными драматическими коллективами в фабрично-заводских, красноармейских и студенческих клубах. Эту деятельность театр и мастерские объединяли, была создана Клубно-методологическая лаборатория, в которой мейерхольдовцы, работавшие в клубах, обменивались опытом, вырабатывали общие принципы, борясь против бездумного развлекательства, за политически насыщенную художественную самодеятельность. Мейерхольд принимал активное участие в обсуждении работ своих учеников и помогал им находить верное направление.

В дальнейшем, в первой половине 1926 года, Клубно-методологическая лаборатория совместно с Политуправлением Московского военного округа и с Политотделом войск Московского гарнизона устроила в помещении театра несколько просмотров спектаклей драмкружков, главным образом красноармейских, руководителями которых были мейерхольдовцы.

На первом из этих просмотров, 1 февраля, была показана постановка «Годовщина полка», в подготовке которой объединились драматический, музыкальный, хоровой и спортивный кружки. Отдельного Московского стрелкового полка (театр шефствовал над этим полком). Сценарий и текст создала постановщик спектакля и руководитель драмкружка — молодая артистка театра Е. В. Логинова совместно с исполнителями. Это было своеобразное обозрение, образованное из ряда эпизодов, показывавших куски красноармейского быта. Перед зрителями проходили сцены из жизни полка, в частности приход в полк призывников, родившихся в 1903 году, строевые занятия, физподготовка, владение холодным оружием, ночные занятия, разведка и др. Были и острокомические сцены, например «Кухня батальона, или горе-дежурный», «Обед плох, дежурный — шляпа». Зрители наблюдали, как пришедшие в армию парни, порой малограмотные, неуклюжие, постепенно превращались в политически сознательных, дисциплинированных, умелых бойцов. Спектакль завершался эмоционально приподнятым эпизодом «Смена пришла», {249} в котором красноармейцы, окончившие срок службы, дают наказ являющимся на их место призывникам.

Спектакль изобиловал разнообразными выразительными средствами неотъемлемой частью сценического действия были песни и пляски, сольная и коллективная декламация, некоторые классические цирковые приемы, элементы различных видов спорта. На экране появлялись названия эпизодов и лозунги. В этом зрелище, подлинно красноармейском по духу, замечательно искреннем и свежем, очень простом и вместе с тем ярко впечатляющем по форме, органически слились достижения революционного театра (в первую очередь мейерхольдовского) и традиционные начала старинных народных театров (например, персонажи в духе «рыжих») «Годовщина полка» прошла под сплошные аплодисменты. Несомненно, то был один из лучших спектаклей на клубной сцене тех лет.

Но этого мало. Я записал отзыв Мейерхольда, выступившего на обсуждении. Он назвал «Годовщину полка» «вещью грандиозного значения, совершенно исключительной постановкой, в которой разрешена программа-максимум левого фронта». Он с удовлетворением отметил отсутствие в спектакле трюкачества, столь назойливого тогда во многих постановках говорил об отличном понимании запросов аудитории — не только красноармейской, но и революционной вообще, о том, что по структуре этого представления можно построить тысячу пьес, подобно тому как в испанском театре Золотого века строились отличные пьесы по определенному шаблону (разумеется, в положительном смысле слова)

Таков был один из итогов того, что зарождалось в начале двадцатых годов.

А к середине 1923 года мейерхольдовский театр сформировался в своей основе. Сложился коллектив. Определилось его ядро. Организация с четкими принципами, с определенными симпатиями и антипатиями, театр со своим зрителем, он занял свое совершенно своеобразное место на «театральной карте» Москвы.

Заканчивался период «Sturm und Drang» («бури и натиска»), период яростного низвержения обветшалых форм и бурного натиска новых лозунгов, период оголения сцены и нарочитого упрощения театрального действия. {250} Надо было переходить к постепенному усложнению театрального искусства на новонайденных основах.

Как изысканный портрет Мейерхольда работы Бориса Григорьева передает поэтически обобщенные черты Доктора Дапертутто, как подлинно трагический образ, воплощенный П. П. Кончаловским, с огромной силой повествует о Мейерхольде самых последних лет его жизни, так Мейерхольд Sturm und Drang’а начала двадцатых годов ярче всего предстает на одном из фотоснимков. Суровый взгляд, сдвинутая набок командирская фуражка с красноармейской звездой, полураспахнутая мягкая куртка типа френча с небрежно расстегнутым верхним карманом, длинный шарф, обмотанный вокруг шеи и спускающийся вниз (основной цвет этого запомнившегося мне шарфа был красный), — облик полувоенный-полугражданский. Уже сброшена рваная красноармейская шинель, в которой Мейерхольд, опаленный огнем гражданской войны, в сентябре 1920 года прибыл из Новороссийска в Москву. Однако еще нет тех строгих элегантных костюмов и тех мягких шляп, которые он будет носить в дальнейшем. То есть, конечно, в эти годы он ходил также и в костюме; пожалуй, даже чаще на нем можно было видеть пиджак, чем куртку, но именно куртка и фуражка со звездой дают наглядное внешнее представление о Мейерхольде 1920 – 1923 годов.

## 5

Постановка «Леса» начала новую полосу в развитии мейерхольдовского театра — период синтезирования, углубления и расширения театральных принципов и приемов, открытых Мейерхольдом в предыдущие годы. Сохранив всю основу пьесы А. Н. Островского, время и места ее действия, он разделил пятиактную комедию на три части[[88]](#footnote-89) и 33 эпизода и частично перемонтировал {251} текст. Мейерхольд придал «Лесу» необычайную динамичность. Он переосмыслил, заострил образы, подчеркнул их социальную природу и усилил этим заключенные в пьесе конфликты.

С удивительной прозорливостью и мощью эмоционального воздействия раскрыл Мейерхольд в «Лесе» то, чего не видели в этой комедии другие постановщики и исполнители: гнет отмирающих, но все еще сильных общественных формаций, социальный протест, зреющий в сознании простых людей, и в то же время могучую стихию русского национального, народного искусства, которая питает драматургию Островского Благодаря этому он создал постановку необычайно жизнерадостную, красочную и музыкальную, близкую лучшим традициям русского народного творчества.

Хотя этот спектакль вызвал не только горячий прием у одной части зрителей, но и упорное отрицание у другой (значительно меньшей), он имел такой успех, что, выйдя на сцену 19 января 1924 пода, он не сходил с нее в течение четырнадцати лет — вплоть до закрытия театра — и прошел 1328 раз. Интересно сравнить эту цифру с количеством представлений трех знаменитых спектаклей Московского Художественного театра к октябрю 1965 года «На дне» за 63 года сыграли 1500 раз, «Мертвые души» — за 33 года 800 раз, «Три сестры» (новая постановка) — за 25 лет 700 раз.

«Лес» я смотрел несколько десятков раз и с каждого представления выходил охваченный подъемом, как бы омытый волной радости. Такой же подъем испытывали все мы, мейерхольдовцы, собравшиеся 10 февраля 1924 года в большой комнате помещения Гэктемаса на Новинском бульваре: в этот день Мейерхольду исполнилось 50 лет. Подробностей вечера я уже не помню Остались в памяти лишь висевшие над длинным столом, за которым мы весьма скромно «пировали», разноцветные китайские фонарики из последнего эпизода «Леса», усиливавшие веселую праздничность нашего торжества, и восторженное состояние, в каком я возвращался домой и какое бывает, вероятно, только в молодости.

Мейерхольдовские постановки «Леса» и других произведений русской классической драматургии (за «Лесом» последовали «Ревизор» — 1926 год, «Горе от ума» — {252} 1928 и 1935 годы, «Свадьба Кречинского» — 1933 год) были совершенно новым прочтением этих пьес. Мастер стремился приблизить их к современности, в первую очередь путем новой режиссерской и актерской трактовки.

Некоторые театральные приемы, некоторые моменты постановок создавались Мейерхольдом в процессе необычайно напряженных поисков нового, в пылу ожесточенной борьбы с обветшавшими сценическими штампами, мешавшими свежему восприятию пьес и задерживавшими развитие театрального искусства. Отсюда вздыбленность, резкая полемичность спектаклей, иногда нарочитое подчеркивание новых, непривычных, впервые намечаемых приемов. Порой эти новаторские элементы оказывались слишком заостренными, недостаточно обоснованными внутренне и выпирающими из рамок пьесы. В дальнейшем многие из таких приемов изменялись, чтобы органически войти в арсенал выразительных средств театра, иные же отбрасывались самим Мейерхольдом.

Несмотря на спорность отдельных сцен в постановках пьес великих русских драматургов, эти спектакли сыграли очень большую роль как первые опыты нового сценического воплощения произведений русской классики под углом зрения советской эпохи. Невиданное на сцене до Мейерхольда мастерство раскрытия общественных конфликтов — подпочвы взаимоотношений персонажей пьес, проникновение в народную сущность произведений классиков и замечательная яркость и впечатляющая сила средств сценической выразительности поднимали культуру советского театра на более высокую ступень.

Мейерхольд отнюдь не отвергал подлинных традиций передового русского театра, а продолжал их, критически пересматривая и обогащая. Он сохранял и подчеркивал сущность, основной идейный замысел и художественную природу творчества драматурга, пьесу которого ставил. Иногда в образах своих спектаклей он раскрывал черты, не только присущие данной пьесе, но как бы воплощавшие творчество ее автора в целом. Это особенно относится к постановке «Ревизора».

Решительно отбросив прежние сценические трактовки {253} (ведь некоторые приближали комедию Гоголя к водевилю), Мейерхольд проник в самые глубины пьесы и раскрыл ее тему с замечательной широтой. Пьеса из быта чиновников уездного города тридцатых годов прошлого века в постановке Мейерхольда обличала темные стороны той эпохи в целом и вместе с тем бичевала пороки, не изжитые и в чаши дни: жадность, сластолюбие, подхалимство, грубость и тому подобное. Так персонажи Гоголя предстали в спектакле обобщенными, свойства их характеров подчас приобретали общечеловеческое значение. Мейерхольд совершенно по-новому, иногда неожиданно трактовал сцены и действующих лиц, используя мотивы и других произведений Гоголя. Спектакль получил широкую социально-бытовую основу, которая была также укреплена тем, что отрицательным чертам героев пьесы резко противопоставлялись великолепная красочность и стильность вещей на сцене и костюмов, выводившие место действия «Ревизора» далеко за пределы захолустного городка. Многие мизансцены спектакля приближались к превосходным произведениям живописи. А построение ряда сцен на музыке помогало актерам раскрывать чувства и помыслы персонажей.

Органически развивая в сценическом действии элементы всех искусств, Мейерхольд создал своего рода театральную симфонию с трагическим финалом. Такое завершение «Ревизора» тогда многих озадачило, но оно было верным. Я уже говорил здесь об условности понятия «комедия» в русской драматургии Правильно писал исследователь творчества Сухово-Кобылина: «Как известно, русская классическая комедия шла вообще по трагическому руслу. По верному замечанию Одоевского, “Недоросль”, “Горе от ума”, “Ревизор”, “Свои люди — сочтемся” — по существу своему трагедии»[[89]](#footnote-90).

Трагическое начало усмотрел Мейерхольд и в советской сатирической комедии, впитавшей традиции русской классической драматургии, — в пьесе Николая Эрдмана «Мандат», поставленной за полтора года до «Ревизора». Финал представления, до предела насыщенного смехом, звучал трагически — то была как бы заупокойная {254} по чаяниям персонажей комедии о возвращении прошлого, низвергнутого революцией.

Нечто подобное было и в постановке «Ревизора». Провал честолюбивых замыслов городничего и его семьи в момент кажущегося торжества воспринимался как символический прообраз крушения уклада жизни, основанного на низкопоклонстве, притеснении, обмане и стяжательстве. Финал достигал огромной силы воздействия благодаря тому, что друг друга сменяли: сцена помешательства городничего, шумный пробег цепочки его гостей, танцующих галоп, через сцену, а затем через зрительный зал, появление из-под авансцены под колокольный звон белого занавеса с надписью о приезде настоящего ревизора и — после поднятия этого занавеса — мертвенное безмолвие предуказанной Гоголем «немой сцены», но с манекенами вместо живых актеров…

В «Горе уму» (Мейерхольд взял первоначальное заглавие «Горя от ума») центральной сценой спектакля оказался эпизод «Столовая». Как известно, в третьем акте пьесы Грибоедов проводит возникновение и распространение сплетни о сумасшествии Чацкого через шесть явлений, в каждом из которых действуют по два персонажа, и лишь в седьмом молва становится всеобщей. В спектакле было иное На авансцене стоял длиннейший стол, за которым, лицами в зрительный зал, сидели рядом 32 человека: Фамусов, Софья и их гости Медленно и торжественно они ели и пили и так же медленно и торжественно говорили. В этой жвачке возникала, перебрасывалась с одного конца стола на другой и росла молва о том, что Чацкий «в уме расстроен». Сцена была построена как своеобразная оратория Два куска текста трижды повторялись различными лицами, таким образом сплетня облетала весь стол; повторение создавало музыкальное нарастание. Весь эпизод развивался на фоне исполнявшегося оркестром ноктюрна Фильда, который дважды сменялся вальсом Бетховена (фортепиано). Нежная музыка резко контрастировала с отвратительными чертами сидящего за столом общества. При появлении Чацкого, проходившего справа налево вдоль стола как человек из иного мира, все 32 участника трапезы по мере его прохода поднимали салфетки, как бы желая защититься от «безумного Чацкого»; общее {255} «ш‑ш‑ш» вызывало ассоциацию с клубком шипящих змей.

Так Мейерхольд показал зрителям всю противостоящую (тут точнее было бы сказать «противосидящую») одинокому Чацкому фамусовскую Москву как единое целое. Он создал глубоко впечатляющее обобщение и с необычайной яркостью заклеймил «прошедшего житья подлейшие черты».

В дальнейшем Мейерхольд отказался от переработки пьес. Мастерство режиссера и его актеров чрезвычайно углубилось — на новом этапе расстановка акцентов в пьесе и применение различных средств сценической выразительности, достигавших огромной впечатляющей силы, оказались достаточными, чтобы обнаруживать в пьесе стороны, не замеченные прежними поколениями, и прочитывать ее глазами человека новой эпохи. Мейерхольдовские постановки пьес классиков были сценическими произведениями, которые новаторски смело и необычайно глубоко раскрывали мысли писателей и созданные ими образы. Перед зрителями проходили картины, завладевавшие их чувствами и навсегда врезывавшиеся в их сознание благодаря своей социальной типичности, вдохновенной поэтичности и силе зрелищной впечатляемости.

Постановки Мейерхольда — и рассказывавшие о прошлом, и говорившие о современности — появлялись на подмостках театра как художественные создания, проникнутые неразрывным единством. Каждый спектакль представлял собой целое, построенное по единому плану, определяемому теми идейными задачами, которые режиссер ставил перед данной своей работой. Поэтому все части спектакля были тесно связаны между собой и подчинены общему замыслу. Мейерхольд называл себя автором спектакля, и это было верно: его острая творческая мысль цементировала все части его создания.

При строгом единстве и спаянности всех отдельных элементов спектакля он уподоблялся сложному оркестровому произведению. В спектакль вводились не только те или иные музыкальные произведения, но и приемы музыкальной композиции — при помощи их создавалось само театральное действие. Музыка, таким образом, принадлежала к важнейшим конструктивным {256} элементам спектакля: очень часто она оказывалась той основой, из которой вырастало и на которой развертывалось действие. Крупнейшее значение имело, разумеется, ритмическое построение спектакля в целом и его отдельных сцен.

В огромной роли, которую играла музыка в постановках Мейерхольда, отразилась его замечательная природная музыкальность, развитая полученным им в юности музыкальным воспитанием. Музыка всегда влекла его к себе. Он был постоянным посетителем концертов, дружил с выдающимися композиторами и музыкантами-исполнителями. Начиная с середины двадцатых годов его постановки все более насыщались музыкой. В «Учителе Бубусе», получившем на сцене определение «комедия на музыке», звучали многие произведения Шопена и Листа. Далее к участию в создании спектаклей привлекались такие композиторы, как М. Ф. Гнесин, Б. В. Асафьев, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, С. С. Прокофьев. И музыкальная культура мейерхольдовского театра была очень высокой.

В постановке «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына (1934) каждый акт делится на три части, а части в свою очередь были разделены на музыкальные темы: в программе спектакля находим ряд музыкальных терминов allegro, grazioso, grave[[90]](#footnote-91) и т. п. Но они характеризуют не музыку В. Я. Шебалина, включенную в спектакль, а самое сценическое действие, определяя эмоциональную окраску его отдельных отрезков.

Как и в других своих постановках, Мейерхольд превосходно использует здесь музыку для усиления впечатляемости. Музыка то образует фон действия, то активно в него вмешивается, то подчеркивает его эмоциональный тон, то контрастирует с ним. В третьем акте простая мелодия, некая air rustique[[91]](#footnote-92), тонко передает ощущения горожан, попавших в сельскую местность. Музыка прекращается — бой часов, звонки помогают созданию впечатления тревоги не только в сюжетном, но и в эмоциональном плане. Мейерхольдовская «Дама с камелиями» может быть названа мелодрамой, если понимать это слово в приближении к его первоначальному {257} смыслу, — как драму на музыке, дающую яркое выражение страстей.

Многие сцены, прежде всего «дуэты» Маргерит и Армана, эмоционально напряжены. Их первая сцена Третья часть первого акта) проходит еще сдержанно: разговор ведется в замедленном темпе. Арман наступает, Маргерит сначала недоверчива и поэтому пытается удержаться в обычных рамках светского разговора, но постепенно она переходит от тона легкой болтовни к более серьезному, и, наконец, когда Арман, несколько обиженный ее недоверием к его чувству, говорит: «Прощайте», — ее покоряет его искренность, и происходит полный перелом. В конце следующего акта эта ситуация повторяется в несколько измененном виде и уже в гораздо более высоком эмоциональном регистре. Арман сразу начинает с сильного напора, и вся сцена идет crescendo[[92]](#footnote-93). Когда Маргерит окончила свой диалог (программа называет его «исповедь куртизанки»), — пауза, — Арман «вступает» со все возрастающей страстностью, он вырывает из рук Маргерит бокал и швыряет его. Несмотря на очень сильный подъем, напряжение нарастает и дальше, оно отмечено в программе музыкальным термином molto appassionato[[93]](#footnote-94). Арман почти кричит, — и Маргерит сдается. Стук в дверь разряжает напряжение. Музыки нет во всем акте, но эта сцена скомпонована целиком как музыкальное произведение.

Еще более сложно выстроено объяснение Маргерит и Армана в четвертом акте. Здесь — резкие перемены эмоциональных состояний и вследствие этого интонаций, сочетание диалога с музыкой, в частности, контраст страстной речи и спокойной мелодии в миноре и затем снятие этого контраста, взбеганья на лестницу и спуски с нее; к концу сцены — в момент сильнейшего напряжения — включение других персонажей, игра светом и цветом: две фигуры в черном и в финале резкий режиссерский жест — падение Маргерит, одетой в черное платье, на покрытый белой скатертью стол.

В том же четвертом акте — еще до описанной сцены — диалог Армана и Варвилля поставлен таким образом, что карточная игра превращается в своего рода {258} дуэль Сначала рассказ Армана в кругу игроков идет под оживленную нервную музыку, потом музыка кончается — и это создает такое же впечатление, как прекращение музыки в цирке перед исполнением «смертельного номера». Диалог сопровождается несколькими переходами — сначала Варвилля, потом Армана, наконец противники занимают позиции, — начинается игра-дуэль.

Музыка не только помогала театру влиять на чувства зрителей, но и являлась одним из способов разносторонней характеристики персонажей. Поэтому для актера Театра Мейерхольда было особенно важным обладать музыкальностью и развивать ее; нередко ему приходилось играть «на музыке». Вспоминается такой эпизод. На одной из репетиций «Окна в деревню» Мейерхольд выгнал со сцены совсем молоденькую актрису, вернее, студентку первого курса Гэктемаса, которой была поручена небольшая роль. Потом я спросил ее, что произошло тогда. «Он велел осветить меня прожектором и сказал мне: “Слушай музыку”. А я растерялась», — ответила она. «Слушай музыку» — это значило «действуй так, как тебе подсказывает музыка». Но девушка — новичок на мейерхольдовской сцене — еще не понимала этого, а Мастер, захваченный построением всей картины, не объяснил ей. После, когда ей растолковали, что надо делать, она справилась с задачей.

Вообще мейерхольдовский актер должен был обладать такими качествами, которые не были обязательны для актеров прежних театров драмы, например умение петь, танцевать, выполнять акробатические номера, — ведь Мейерхольд создавал новые формы спектакля, вводя в драматический театр приемы других видов зрелищных искусств — вплоть до эстрады и цирка. Он также пользовался приемами киномонтажа: разбивал спектакль на эпизоды и создавал подобие «крупных планов», выделяя отдельных персонажей посредством освещения (как и было в случае с молодой артисткой). Это требовало от актеров умения пользоваться некоторыми методами игры киноактеров.

Но следует ли в связи со всем этим называть мейерхольдовский театр синтетическим? Мейерхольд отвергал этот термин: он говорил, что театральное искусство синтетично по самому своему существу и что слово {259} «синтетический», прилагаемое к тому или иному отдельному театру или спектаклю, ничего не выражает. Мейерхольд считал, что существующий тип театральных зданий совершенно устарел. Он пришел к убеждению, что деление театрального здания на сцену и зрительный зал неправильно. Они должны составлять единый комплекс. Места для зрителей следует располагать на одном амфитеатре, вздымающемся вверх и частично охватывающем место действия. Это сблизит актера и зрителя и даст гораздо большие возможности для актерской игры. Новое театральное здание должно быть оснащено разносторонними техническими приспособлениями, позволяющими, в частности, строить действие на разных уровнях, заливать весь театр светом различных оттенков и др.

Такое здание, в основу проекта которого был положен замысел Мейерхольда, и сооружалось на нынешней площади Маяковского, на месте здания, где в течение одиннадцати лет (1920 – 1931) играл мейерхольдовский театр, и частично на фундаменте этого здания. Но строительство шло медленно, и до его окончания театр был закрыт. Через несколько месяцев или через год после ликвидации театра Мейерхольд и я проходили по площади Маяковского, и Мейерхольд сказал мне, указывая на недостроенное здание: «Наш театр закрыли, но меня поблагодарят за то, что Москва получит такое театральное помещение». — «Да, — ответил я, — но ведь в нем не сможет играть никакой другой театр». И действительно, в 1940 году, когда строительство было завершено (с небольшими изменениями внутреннего расположения; так, был устроен отвергнутый Мейерхольдом партер), в новом здании открылся Концертный зал имени П. И. Чайковского. Организация спектаклей там не предусматривалась И только через двадцать с лишним лет после открытия зала Н. П. Охлопков, унаследовавший от своего учителя Мейерхольда стремление к новым формам театрального здания, очевидно, соблазнясь открытой сценой и огромным амфитеатром, которые напоминали об античном театре, показывал в этом помещении театральную постановку — «Медею» Еврипида.

Но и в пределах старого театрального здания Мейерхольд создал новые приемы, далеко отходящие от {260} методов актерской игры и декоративного оформления «сцены-коробки». Эти приемы давали возможность строить представления и вне театрального здания — на улицах и площадях. (И действительно, мейерхольдовские постановки, главным образом «Земля дыбом», как уже сказано, не раз игрались под открытым небом.) Отсюда — ставка на подчеркнутую выразительность сценического движения и слова, отсюда — новые методы вещественного оборудования спектакля.

Театр Мейерхольда с самого начала отказался от декораций, дающих иллюзию действительности. Назначением объемных, трехмерных конструкций, занявших место плоскостных, двухмерных декораций и целиком приспособленных для каждого отдельного спектакля, было помогать игре актеров. Не воспроизводя обстановку, в которой протекало действие пьесы, они порождали ассоциации с ней — иногда отдаленные, иногда более близкие Схематичность конструкций была необходима в первый период, когда формировались основы нового театра Потом конструкции видоизменялись и усложнялись, в них усиливалось эмоциональное начало. В отдельных спектаклях применялись кинетические элементы оформления, например «движущиеся стены», которые в спектакле «Д. Е.» участвовали в самом сценическом действии, в игре актеров, создавая своими стремительными перемещениями вихревой темп в сцене погони. Затем эти стены сменились неподвижными щитами, располагаемыми в разных конфигурациях. В последних постановках Мейерхольд пользовался легкими тканями в качестве фона для действия. Все эти вещественные элементы спектакля никогда не становились самоцелью — они в той или иной степени были связаны с характером пьесы и служили развертыванию действия на сцене.

Принципы и конкретные достижения мейерхольдовских постановок входили в основу проекта нового здания. Предпосылки его отдельных элементов были созданы в ряде спектаклей. Таковы принципы внепортального спектакля («Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом»), принцип игры в окружении зрителей (неосуществленная постановка пьесы С. М. Третьякова «Хочу ребенка!»), такова дуговидная форма задней стены («Ревизор», «Командарм 2») {261} и расположенные в ней многочисленные двери для выходов актеров (тот же «Ревизор»), таков вращающийся круговой тротуар («Мандат», «Баня», «Последний решительный») и др. Изобретения, осуществленные в отдельных спектаклях, врастали в самую материально-техническую базу театра.

Зрительные впечатления и эмоциональное воздействие спектаклей усиливались средствами сценического освещения. Использовались разнообразные источники света, помещавшиеся в различных местах сцены и даже зрительного зала и переключавшиеся по ходу действия Часто свет оказывался своеобразным аккомпанементом игры актеров, оттеняя ее детали. Он всецело подчинялся этой задаче.

Вспоминается любопытный эпизод. В спектакле «Вступление» была сцена, в которой старого немецкого рабочего перед похоронами его сына облачают в черный костюм и цилиндр. В одном из своих выступлений Мейерхольд упомянул о том что в этом эпизоде он поставил прямо на комод, стоящий почти посреди сцены, рефлектор, чтобы освещать лицо Н. И. Боголюбова — исполнителя роли старого рабочего, — и зрители не замечают этот рефлектор. После окончания выступления я подошел к Всеволоду Эмильевичу и сказал. «Как же так? Я раз десять смотрел “Вступление” и не видел рефлектора» Он ответил: «А вы посмотрите еще раз». И действительно, когда я опять пришел на спектакль и специально взглянул на комод, я увидел ничем не прикрытый, можно оказать, нагло обнаженный рефлектор, бросавший свет на лицо Боголюбова. Мейерхольд так искусно построил эту сцену, а Боголюбов с такой силой передавал страдания отца, что все внимание зрителей было сосредоточено на актере и рефлектора они просто не видели.

После первоначального упрощения сценического действия, о котором я говорил здесь в связи с «Великодушным рогоносцем», театральные формы стали усложняться, а характеристика персонажей, раскрытие их внутреннего мира — углубляться. Мейерхольд постепенно изживал такие крайности периода ломки старых форм, как нарочитое обнажение сцены, схематизация образов и сценического действия, преувеличенная динамика, утрировка комедийных положений. И {262} через двенадцать лет после «Великодушного рогоносца» — в «Даме с камелиями» А. Дюма — действие развертывалось на фоне различно располагаемых занавесей в окружении мебели, вещей и костюмов, великолепно характеризующих эпоху; здесь были мягкие цвета, мягкие формы; эмоционально насыщенные мизансцены помогали актерам раскрывать содержание каждой фразы и передавать оттенки чувств и тонкости взаимоотношений персонажей.

Менялся и характер актерской игры. Мейерхольд всегда разъяснял актерам свой замысел постановки, поэтому каждый актер хорошо понимал особенности роли, которую ему предстояло играть, ее место и значение в спектакле Мейерхольду был нужен умный, мыслящий актер, задачей которого было не только играть то угли иное действующее лицо, но и передавать зрителям свое отношение к нему. «Актер, — говорил Мейерхольд, — должен быть либо адвокатом, либо прокурором образа». В первые годы, когда спектакли нередко строились на резком противопоставлении положительных и отрицательных персонажей, актер проявлял свое отношение к образу более прямолинейно. С течением времени, с ростом и театра, и его зрителя, и драматургии, подход режиссера и актера к персонажам усложнялся, образы становились многосторонними, но четкость мысли, руководящей актером, сохранялась.

Мысль — острая, ищущая, напряженная, озаренная пламенем чувства и взнесенная на высоты поэзии — лежала в основе сценических созданий Мейерхольда. Он умел мобилизовать все выразительные средства театрального и других искусств, чтобы с наибольшей силой раскрыть тему спектакля или отдельной сцены. Вот пример такого мастерства из спектакля «Вступление» В пьесе Юрия Германа[[94]](#footnote-95) показан один из путей, которым приходит к социализму западноевропейский интеллигент; в центре ее немецкий высококвалифицированный инженер профессор Кельберг. Спектакль, наполненный публицистической страстностью, тем крепче {263} бил в цель, что по времени совпал с приходом Гитлера к власти (премьера состоялась 28 января 1933 года)

Театральное представление подобно военной кампании. Иногда главнокомандующий — режиссер-постановщик — методически ведет наступление по всему фронту, — тогда спектакль развертывается относительно ровно и гладко; так это было в «Великодушном рогоносце». Иногда главные силы размещаются на нескольких участках фронта, — тогда в спектакле несколько взлетов, как в «Лесе» и в «Ревизоре». Иногда же отборные части сосредоточиваются в одном пункте, — и тогда один сокрушительный удар решает исход кампании — спектакля. Во «Вступлении» именно такой удар. Генеральное сражение дается в картине, происходящей в отдельном зале ресторана, где собрались на вечеринку инженеры, некогда однокашники по высшей школе.

Чеканность и изобразительная сила мизансцен таковы, что перед зрителем в каждый отдельный момент — живописная композиция. Две мизансцены, построенные по диагонали, стягивая подобно тетиве лука полукруг места игры (ограниченный несколькими щитами), усиливают напряжение развертывающихся на сцене событий. Музыка по-своему оформляет и как бы тонизирует сценическое действие; Мейерхольд вклинивает в оркестровую музыку то издевательское пение хорала, то Burschentrinklied — студенческую застольную песню, то отдельные выкрики, то тосты, сопровождаемые гремящим тушем. В заключительном монологе четкий ритм негромких ударов в барабан, как в японском или китайском театре, придает звучанию оркестра особую напряженность.

Немалая роль принадлежит и другому оркестру — световому. На фоне яркого и ровного освещения ведут свои партии горящие канделябры и свечи, пламя камина и зажигаемая сигара. Под конец общий свет выключается, полным голосом начинают звучать свечи[[95]](#footnote-96), и луч рефлектора, резко врываясь в полутьму, чтобы выхватить из него бюст Гете, как tuba[[96]](#footnote-97), мрачно разверзающая {264} свой зев, заставляет вздрогнуть зрителя, перед которым раскрылась трагедия целой эпохи.

Режиссерские жесты громоздятся один на другой. Сперва игра со стульями, игра в приходы и встречи, игра в «причастие» — это развлекаются, постепенно пьянея, солидные мужчины в цилиндрах и визитках, — разгул глупый и комичный. Но очень скоро зритель перестает смеяться: разгул этот оказывается совсем не веселым, а страшным. Собравшимся стыдно перед бюстом Гете — и они поворачивают его, «чтобы не смотрел». Потом каждый вскакивает на стул и произносит тост — и уже исчезла традиционная «корпорация», она раскололась: товарищи, вместе кончавшие высшую школу и вместе вступавшие в жизнь, окажутся по разные стороны баррикады в близкой социальной схватке.

Мейерхольду не хватает авторского текста, он вводит еще свой, он высказывает на языке движений то, чего недостает в суфлерском экземпляре, — и вот обнищавший инженер Нунбах (в этой роли был великолепен Лев Свердлин) мечется по полу, его, обессилевшего, тащат взад и вперед и кладут на стол, он вскакивает, он швыряет предмет своего жалкого гешефта — открытки — в зрительный зал, он пляшет какой-то бешеный канкан. Мейерхольд все нагнетает и нагнетает напряжение, — наконец оно обрывается. Под гневные слова Кельберга, возмущенного постыдным зрелищем и фашистскими речами некоторых из бывших товарищей, участники вечеринки выходят из ресторана.

И вот после яркого света — полумрак, после шума и громкой музыки — тишина, после множественного движения — неподвижность. Это кульминационный момент картины, да и всего спектакля. На сцене остаются двое: бывший инженер-архитектор, а теперь безработный, торгующий порнографическими открытками у стен построенных им же небоскребов, Гуго Нунбах и великий писатель Иоганн Вольфганг Гете. И тихим задушевным голосом признается выброшенный из жизни, пьяный, опустившийся Нунбах, поворачивая к себе бюст и целуя его: «Я отвык от вашего лица, Herr Goethe»… Гете — это далекое прошлое, Нунбах — сегодняшний день, начало тридцатых годов XX века.

Мастерство режиссера-мыслителя превратило этот {265} вставной эпизод в центральный. На протяжении всей картины Мейерхольд раскрывал истинное лицо религии, морали, искусства, науки, быта, общественности, политики — одним словом, культуры тех, кто объявлял себя наследниками Гете, не имея на это права, — и закончил картину образом гигантской силы. Нунбах самой своей судьбой отвечал на вопрос, прозвучавший в спектакле: «Где ваша культура, немцы?»

## 6

В 1923 – 1924 годах складывался «левый фронт» в театре во главе с Театром имени Вс. Мейерхольда.

Одновременно с открытием ГИТИСа (в 1922 году) Мейерхольд был назначен художественным руководителем вновь сформированного Театра Революции (нынешний Академический театр имени Вл. Маяковского), где поставил две пьесы — «Доходное место» А. Н. Островского и «Озеро Люль» А. М. Файко. Но долго совмещать работу в двух театрах он не мог и в 1924 году передал художественное руководство Театром Революции своему ученику по петербургской Студии Вс. Мейерхольда — режиссеру А. Л. Грипичу. Пока Мейерхольд возглавлял оба театра, некоторые актеры работали в том и в другом. Результаты, достигнутые Театром имени Вс. Мейерхольда в порядке экспериментирования, Мейерхольд переносил в Театр Революции — новаторские формы представали в спектаклях Театра Революции менее заостренными.

В той или иной мере близкими этим двум театрам были Театр Пролеткульта, Мастеровая Н. М. Фореггера, Мастерская Опытно-педагогического театра, руководимая Г. Л. Рошалем, бывшим студентом Государственных высших режиссерских мастерских. Не числясь в разряде «левых», все же испытывали влияние Мейерхольда Третья студия Московского Художественного театра — будущий Театр имени Евг. Вахтангова (в работах которой в 1924 – 1926 годах Мейерхольд принимал участие) и отчасти Государственный Еврейский театр.

Организационно никак не оформленный, «левый фронт» в театре примыкал к «левому фронту» — Лефу, возглавлявшемуся Маяковским. Мейерхольд не входил {266} в Леф; некоторые принципы Лефа были близки Мейерхольду, однако, будучи художником до мозга костей, он не терпел оторванных от жизни логических построений, ограничивавших живую творческую мысль. Устроители «первого совещания работников Лефа» (январь 1925 года) намечали Мейерхольда в члены президиума, но он отказался участвовать в совещании. Его привлекали прежде всего поэты Лефа, двое из которых — Маяковский и Третьяков — были авторами его театра. В то же время он вступал в творческий контакт с писателями других направлений, рассчитывая получить от этих писателей пьесы, которые могли бы помогать строительству революционного театра.

Все же была сделана попытка организационного объединения левых театров. Но эта попытка возникла, как говорится, не от хорошей жизни.

В 1922 году, вскоре после того, как Мейерхольд вернулся в отнятое было у него театральное здание, его недоброжелатели снова пытались отобрать у него помещение, однако это им не удалось. Летом 1924 года его театру опять пришлось пережить несколько тревожных дней. Театр Пролеткульта не мог больше играть в своем прежнем помещении на Воздвиженке (теперь проспект Калинина); как не раз бывало в подобных случаях, взоры некоторых лиц из органов народного образования обратились в сторону Театра Мейерхольда был выдвинут проект слияния его с Театром Революции с целью передачи помещения мейерхольдовского театра — Пролеткульту Этот проект не отвечал интересам ни одного из трех театров. В то же время и перед Студией имени Евг. Вахтангова возникла опасность остаться без помещения.

Все это побуждало театры к совместным действиям. И 7 июля 1924 года в кабинете Мейерхольда состоялось совещание представителей революционных театров (при участии нескольких театральных критиков), которое решило создать объединение революционных театральных организаций для отпора противникам нового театра и для совместных выступлений «на театральном фронте», как тогда выражались. В объединение должны были войти Театр и Гэктемас имени Вс. Мейерхольда, Театр Революции, Театр и Режиссерские мастерские Пролеткульта, Студия имени Евг. Вахтангова {267} и Ассоциация инструкторов действенных ячеек клубов Но угроза слияния Театра имени Вс. Мейерхольда с Театром Революции скоро миновала, были преодолены затруднения, возникшие перед другими театрами, — создание объединения потеряло неотложный характер. Провести объединение в летний период было нелегко — и вопрос отложили, а потом он уже не поднимался Мейерхольд, погруженный в творческую работу, потерял к нему интерес.

Это было упущением. Объединение могло бы укрепить позиции мейерхольдовского театра (как и других блокировавшихся с ним театров) и помочь дальнейшему росту уже и так большого его влияния на всю театральную жизнь страны. В 1920 – 1921 годах, в период «Театрального Октября», Мейерхольд стремился революционизировать театры, опираясь в значительной степени на меры административного воздействия. Ошибочность такого пути была одной из причин крушения «Театрального Октября» как широкого движения, тем более в обстановке начала нэпа. В объединении заключались новые возможности для работы над переводом массы театров на путь Октября — возможности гораздо более плодотворные, так как работа эта должна была бы проводиться общественными методами. Такие возможности не были использованы.

Зато внутри театра и мастерских с начала сезона 1924/25 года развернулась большая общественная деятельность. Была образована новая организация — «актив» или «ассоциация активистов», в которую вошли главным образом студенты режиссерского факультета Гэктемаса, а также некоторые актеры и студенты актерского факультета. Эта ассоциация занималась идеологическими вопросами, включая пропаганду идей революционного театра. Председателем «актива» была избрана З. Н. Райх; функции президиума принадлежали «политгруппе» (В. Э. Мейерхольд, З. Н. Райх, В. С. Богушевский, председатель Клубно-методологической лаборатории режиссер А. Б. Винер, И. С. Зубцов, секретарь ячейки ВКП (б) актер В. М. Михайлов, студенты режиссерского факультета П. В. Урбанович, А. В. Февральский, Н. В. Экк).

В состав «актива» входили комиссии литературно-издательская (председатель — Мейерхольд, секретарь — {268} Февральский) и пропагандистско-музейная (председатель — А. В. Февральский, товарищ председателя — студент режиссерского факультета С. В. Козиков, секретарь — студентка актерского факультета Н. В. Григорович[[97]](#footnote-98)). Первая наладила работу московского отделения журнала «Жизнь искусства», выходившего в Ленинграде (Мейерхольд был приглашен заведовать этим отделением; его ближайшим помощником был студент режиссерского факультета В. Ф. Федоров; к сотрудничеству в журнале был привлечен ряд работников театра), и рецензирование книг и пьес, намеченных к изданию Московским театральным издательством, выпустила брошюру о спектакле «Учитель Бубус», занималась подготовкой «толстого» журнала; это издание было осуществлено в 1926 году в виде первого (и оставшегося единственным) сборника «Театральный Октябрь». Вторая комиссия положила основание музею театра (постоянная выставка и архив), а также макетной мастерской и, как показывает название комиссии, соединяла собирание материалов с пропагандой принципов мейерхольдовского театра и с информацией о его деятельности.

Театр и Гэктемас составляли единый коллектив. Мы, студенты двух первых «призывов» (1921 и 1922 годов), были полноправными участниками всей деятельности театра. Это дало нам огромный практический опыт, но наши учебные занятия фактически почти прекратились, если не считать объявляемых время от времени курсов или отдельных лекций (студенты же следующих приемов учились более систематически, хотя и их занимали в спектаклях). Вот почему я, например, мог участвовать во всех этих общественных начинаниях; кроме того, во второй половине 1924 года я был личным секретарем Мейерхольда и вскоре начал работать над книгой по истории Театра Мейерхольда. (В дальнейшем {269} я не раз возвращался к работе над этой книгой, но не закончил ее; собранными мною обширными материалами я пользуюсь при различных обстоятельствах и, в частности, для этих воспоминаний.)

Из лекций, прочитанных нам, конечно, особенно увлекали нас лекции Мейерхольда. В 1923 – 1924 годах их темами были: «Путь создания роли», «Экземпляр ведущего спектакль», «Что за театр нами строится?», «Что такое биомеханика?», «Экспликация» и др. Лекции Мейерхольда редко бывали «академическими». Почти всегда в них присутствовал «текущий момент» — то ли отклики на явления театральной современности, то ли упоминания о политических событиях. Мы прослушали курсы М. Ф. Гнесина по различным проблемам музыки, обычно связанным с театром (1923, 1927 и 1928 годы; в 1936 – 1937 годах М. Ф. Гнесин читал лекции актерам театра), М. С. Григорьева о русской литературе, В. Н. Сарабьянова об историческом материализме, Н. М. Тарабукина о композиции в изобразительном искусстве (все — в 1927 году).

С подлинным воодушевлением читал Андрей Белый зимой 1927 – 1928 гг. лекции о слове. Отправляясь от филологического анализа, он стремился «дощупываться не только до образно-звукового, но и до моторно-двигательного смысла слова» (цитирую по моей записи). С непередаваемой, совершенно своеобразной патетикой он не декламировал, а провозглашал стихотворение Боратынского «Финляндия» и пытался добраться до его сокровенного смысла. Андрей Белый говорил об истории языка, об образе, о звуке, об интонации, об участии подсознания в создании художественного произведения. На редкость интересными были анализ «Страшной мести» Гоголя, рассказ о том, как создавались романы Белого — «Петербург» и «Москва» (в то время Мейерхольд предполагал поставить пьесу, написанную Белым на основе «Москвы»), о цветовых и звуковых ассоциациях в этих романах.

Отдельные лекции были прочитаны приезжавшими из Ленинграда А. А. Гвоздевым (средневековый театр, 1925 – 1927) и А. Л. Слонимским (русская драматургия, 1926), а также известным японским режиссером Кабру Осанаи, рассказавшим о новом японском театре (1927).

В 1928 году состоялся первый выпуск Гэктемаса. {270} Среди выпускников были Э. П. Гарин, З. Н. Райх, Н. П. Охлопков, В. Ф. Федоров.

В работе над каждой постановкой Мейерхольду помогали режиссеры-лаборанты, назначаемые им из числа студентов режиссерского отделения. Значительная часть студентов этого отделения была объединена в группу «учителей сцены»: молодые режиссеры занимались со своими товарищами-актерами, вводимыми в спектакли в качестве дублеров, детальной проработкой ролей. Наряду с Клубно-методологической лабораторией образовалась Биомеханическая лаборатория (В. Э. Мейерхольд, режиссер-лаборант М. М. Коренев, П. В. Урбанович, студент актерского факультета З. П. Злобин), а весной 1925 года — Драматургическая, в которую входили не только сотрудники театра, но также драматурги и политические работники.

Велась работа по изучению спектакля и особенно по изучению зрителя. Были разработаны семь учетных таблиц и отпечатаны бланки этих таблиц: I — учет наличного состава (актеры; обслуживающий персонал; музыканты, танцоры, акробаты и т. п.); II — хронометраж; III — учет антрактов (между эпизодами и между актами); IV — учет игры актеров; V — учет работы обслуживающего персонала; VI — учет кассы и администратора; VII — учет реакций зрительного зала. Реакции были установлены следующие: тишина, шум, сильный шум, коллективное чтение, пение, кашель, стук, шарканье, возгласы, плач, смех, вздохи, действия, аплодисменты, свист, шиканье, выход из зала, приподнимание с места, бросание предметов она сцену, вбег на сцену. Таким образом фиксировалось каждое представление — конечно, в той мере, в какой позволяли сделать это такие записи.

Новейший исследователь сможет найти в методах, применяемых театром, немало недостатков, но заслуга театра заключалась в том, что едва ли не впервые ставилась задача изучения спектакля на основе объективных данных. Анкеты, распространявшиеся среди зрителей на представлениях Театра РСФСР Первого, давали субъективную оценку «Зорь» или «Мистерии-буфф» отдельными зрителями, теперь же можно было изучать восприятие постановок зрительской массой в целом. Обработанные материалы заполненных учетных {271} таблиц показывали, как изменяется отношение к спектаклю в зависимости от различного состава зрительного зала, от различного состава участников спектакля и характера их работы и т. д. Эти материалы давали возможность вносить коррективы в уже идущие постановки: устранять отклонения от замысла спектакля, а также перерабатывать те части представления, которые воспринимались зрителями иначе, чем это было задумано. Мейерхольд всегда придавал огромное значение проблеме взаимодействия театра и зрителя[[98]](#footnote-99).

Партийная и комсомольская ячейки (комсомольским секретарем была Е. В. Логинова) энергично вели политическую работу среди актеров и студентов; еженедельно устраивались открытые собрания партийной организации, очень охотно посещавшиеся беспартийными.

Все это тогда было еще новым, непривычным в театральной жизни, — Мейерхольд был первооткрывателем во всем.

Общественная активность театра в немалой степени подкрепляла сильнейшее влияние, которое он приобрел своими постановками, — к середине 1925 года в его репертуаре были «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», «Лес», «Д. Е.», «Учитель Бубус» и «Мандат». Гастроли театра распространили это влияние на Ленинград, Украину, Белоруссию. Конечно, к переходу на советские рельсы театры Москвы и других городов побуждались прежде всего самим развитием страны в результате Октябрьской революции. Но нужен был живой пример, и мейерхольдовский театр давал образец полного обновления сценического искусства — его содержания и его форм. Влияние Мейерхольда на всю театральную жизнь с наибольшей силой проявлялось в деятельности театров, возникших в советское время, и всего фронта самодеятельного театра — рабочего и красноармейского. В первую половину 1926 года, когда был поставлен «Рычи, Китай!», получивший большой общественный отклик, и когда состоялось широкое празднование пятилетия театра (юбилей проводился с полугодовым опозданием), это влияние {272} еще усилилось Открывая торжественное заседание юбилейного комитета, А. В. Луначарский сказал: «Симпатии передовых элементов всего мира на стороне этого театра, находящегося в великолепной гармонии с запросами революционных масс. Вождь его, Всеволод Эмильевич Мейерхольд, вписал большими буквами свое имя не только в историю искусства, но и в историю революции»[[99]](#footnote-100).

Но общественное признание театра отнюдь не было безраздельным. У Мейерхольда насчитывалось немало противников. Одни не могли примириться с ярко политической, коммунистической устремленностью его искусства, другие не принимали его художественного новаторства. О борьбе вокруг театра я еще буду говорить дальше. Здесь же я отмечаю этот факт, чтобы указать на ошибку театра, не закреплявшего свое влияние недостаточно заботившегося об опорных точках этого влияния на разных участках «театрального фронта».

В театре был ряд молодых режиссеров, занятость которых в производстве ограничивалась преимущественно небольшими организационно-техническими работами. Вырастив их, театр не использовал их как людей творческого труда, да и вряд ли мог предоставить им самостоятельную творческую работу Отсутствием ее они не могли удовлетвориться, и весной 1925 года из театра ушли девять студентов режиссерского факультета Гэктемаса и вместе с ними несколько студентов актерского факультета. Эта группа организовала «Ассоциацию режиссерского молодняка», в дальнейшем переименованную в «Ассоциацию новых режиссеров». Некоторые лица из ассоциации вскоре заняли видное положение в театрах, на первых порах главным образом в периферийных.

Уход молодых режиссеров из театра вовсе не был принципиальным разрывом, и театр имел полную возможность поддерживать связи с этими своими воспитанниками, направлять их работу на новых местах и таким образом организованно укреплять свое влияние, распространение своих принципов. Однако он этого не делал. Покинувшие театр режиссеры все же так или {273} иначе применяли в своей деятельности познания и навыки, полученные от Мейерхольда, и делились ими с другими своими коллегами, увеличивая круг его последователей. Но нередко получалось так, что бывшие ученики Мейерхольда в своей режиссерской деятельности как бы останавливались на том этапе, на котором они ушли из театра, и не умели творчески воспринять то новое, чего Мейерхольд достиг после их ухода.

Влияние Мейерхольда на молодую режиссуру было огромным. Недаром после катастрофы, происшедшей с ним, Ф. Н. Каверин — талантливый режиссер, милый и искренний человек — сказал мне полушутя-полусерьезно: «Ну вот, Мейерхольда нет — и нам, режиссерам, воровать не у кого».

Мейерхольдовское влияние сыграло первостепенную роль в формировании советской режиссуры (не только театральной, но и кинематографической), в понимании режиссерами общественной сущности искусства, его политических задач, в выработке и распространения новых художественных принципов и новых сценических приемов.

Но была в этом влиянии и отрицательная сторона. Некоторые режиссеры воспринимали новаторство Мейерхольда очень поверхностно. Не постигнув принципы, которыми он руководствовался, они подражали его приемам, «воровали» их, по выражению Каверина. Тот или иной прием, уместный и впечатляющий в определенной сценической ситуации, подчас использовался там, где он оказывался, по существу, совсем некстати, хотя на первый взгляд и выглядел эффектно. Мейерхольд очень рано заметил эту опасность. Еще 4 октября 1923 года на лекции в Гэктемасе он предостерегал против лозунгов и манифестов, которыми злоупотребляли деятели «левого» искусства, осуждал то, что «вся Россия конструкции настроила» «Перенесение в театр элементов индустрии, а также цирковых аппаратов без изменения — чепуха. Пора выдвинуть новый лозунг: отрезвление. Надо научиться играть совсем без конструкций» (цитирую по моей записи). Не менее энергично возражал он и против других проявлений модной «левизны», порождавшей в постановках ряда театров формализм и вульгарный социологизм, которых в спектаклях самого Мейерхольда вовсе не было Такого рода {274} «загибы» стали называть «мейерхольдовщиной», винить в них самого Мейерхольда, и это вынудило его выступить весной 1936 года с докладом, названным «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Переделки классических пьес, предпринимавшиеся лжепоследователями Мейерхольда, иногда совершенно искажали эти произведения. И хотя мейерхольдовские переработки «Леса», «Ревизора» и «Горя от ума» для своего времени (подчеркиваю: для своего времени) имели определенные основания, Мейерхольд как-то в середине тридцатых годов, говоря о широко распространившейся практике переделок пьес, раздраженно воскликнул: «Я первый начал это безобразие, и я первый его прикончу!»

Если бы влияние Мейерхольда на режиссуру не было «стихийным», если бы театр в той или иной мере руководил творческой работой своих воспитанников, да и других режиссеров, — а многие, несомненно, приветствовали бы такое руководство, — можно было бы избежать или по крайней мере ослабить распространение этой «мейерхольдовщины». Но театр не сделал этого, как и не объединил вокруг себя близкие ему театры, хотя то и другое было бы вполне реально в середине двадцатых годов и чрезвычайно укрепило бы его положение. И это тяжело отозвалось на его дальнейшей судьбе.

Споры, борьба страстей, ожесточенные бои вокруг Мейерхольда не прекращались во все время его режиссерской деятельности. Благодаря неутомимым поискам неизведанных революционных путей в театре каждый спектакль Мейерхольда обогащал искусство чем-то новым, ярким, расширявшим кругозор и зрителя и деятеля театра, и при этом вызывал бурные дискуссии, кого-то задевал. Одни восторженно его приветствовали, другие встречали в штыки. Нередко былые апологеты превращались в хулителей, а прежние противники — в сторонников. Эти бури не утихли и теперь, и через много лет возникают их отзвуки.

Рассказывая о Маяковском, я привел слова поэта, назвавшего двадцать лет своей работы «литературным мордобоем». Мейерхольд говорил, что Маяковского ставила в первый ряд «его подлинная стихия борца-революционера не только в искусстве, но и в политике». «Конечно, это иных раздражало. Грандиозные бои всегда {275} бушевали вокруг него, его цукали со всех сторон, ему подбрасывали непонимающие реплики из зрительного зала. Правда, он ото всего этого отбивался, но это создавало обстановку непризнания и почти что враждебности» (двухтомник, ч. 2, стр. 360).

С самим Мейерхольдом происходило, по существу, то же самое, несмотря на его огромное влияние на развитие театра. Он постоянно работал в обстановке — перефразируя выражение Маяковского — театрального мордобоя. Всегда он нападал и отбивал нападения. И наш театр никогда не переживал поры благополучия, напротив, очень часто раздавались сигналы боевой тревоги. У меня есть фотоснимок 1928 года: Мейерхольд и я (тогда я был ученым секретарем театра) за рабочим столом в его квартире на Новинском; на снимке надпись: «Трудно быть секретарем театра, который все время под обстрелом. Милому Февральскому на память о совместной работе. В. Мейерхольд. 25/IV‑28»[[100]](#footnote-101). Лет восемь спустя, когда тучи сильно сгустились над его головой, он сказал мне: «У меня кожа дубленая, я еще много могу выдержать». А ему исполнилось уже 62 года. Кожа-то была дубленая, но за тридцать лет непрерывных драк нервы крепче не становились.

Слова Мейерхольда о «театре, который все время под обстрелом», получили новое подтверждение через несколько месяцев, когда самое существование театра было поставлено под угрозу.

В мае — июне 1928 года театр провел в Свердловске гастроли, о результате которых в статье местной комсомольской газеты говорилось: «*Очевидный успех гастролей можно безошибочно назвать успехом у масс. <…> На всех спектаклях театр был не только театром, но и внимательным другом-проводником, с помощью которого новый рабочий зритель воспринимал художественные образы современности и прошедшего*. <…> Все они (постановки Мейерхольда. — *А. Ф.*) *органически срощены с общественностью, с переживаемой нами эпохой.* {276} <…> *Насколько же зритель почувствовал и поблагодарил театр, говорят его отзывы, та атмосфера общественной симпатии, которая была создана вокруг гастролей*. Провинция увидела подлинное мастерство художника-революционера Мейерхольда, подлинный современный театр. Со всей искренностью провинция скажет: “*Шагай, театр. Шагай к новым победам!*”»[[101]](#footnote-102)

Большой успех имели в конце лета гастроли театра в Ленинграде и особенно выездные спектакли в рабочих клубах и представления для красноармейцев и краснофлотцев.

Но в это самое время по Москве поползли темные слухи о том, что Мейерхольд, выехавший во Францию для лечения, будто бы собирается надолго остаться за границей и что театр его имени должен будет закрыться. Первые, разумеется, были совершенно абсурдными, вторые же имели под собой некоторую почву, так как в печати появились сообщения, что театру отказано в необходимой ему субсидии. Несмотря на признание театра широкими кругами зрителей, положение его было отнюдь не легким. Кроме материальных затруднений, он оказался без новых пьес, так как драматурги, с которыми имелась договоренность, еще не сдали их, — да и помещение нуждалось в капитальном ремонте. В этих условиях Мейерхольд хотел организовать гастроли театра за границей. Начальник Главискусства (недавно созданного в составе Наркомпроса) А. И. Свидерский сначала согласился с предложением о гастролях, но затем запретил их устройство и предложил Мейерхольду немедленно вернуться в Москву, хотя Всеволод Эмильевич серьезно заболел. Подобные же противоречивые заявления делал Свидерский и по вопросу о материальном положении театра и его дальнейшем существовании. Отношение ответственных работников Наркомпроса и, в частности, Главискусства к театру было различным. Все это осложняло, положение.

Сгустившейся вокруг театра атмосферой воспользовались его противники, чтобы возобновить нападки на него. Театральный еженедельник «Новый зритель», и прежде систематически выступавший против Мейерхольда, вел, не гнушаясь приемами буржуазного «литературного» {277} бульвара, ожесточенную травлю Мейерхольда и театра его имени Диаметрально противоположную позицию заняла «Комсомольская правда»: она энергично поддерживала театр и требовала от Главискусства оказания ему практической помощи.

Конфликт обострялся. Переписка между Мейерхольдом и Свидерским, выступления в печати коллектива театра, с одной стороны, и Свидерского, с другой, приобретали все более острый характер. События развертывались настолько напряженно, что каждый день приносил что-нибудь новое.

Восемнадцатого сентября было опубликовано сообщение А. В. Луначарского представителям печати о том, что коллективный договор с труппой возобновлен не будет и что «театр расформировывается». «Комсомольская правда» в редакционной статье немедленно резко выступила против расформирования театра, указывая, что «своим решением Главискусство непосредственно *примыкает к кампании травли Мейерхольда* реакционными элементами и как бы автоматически становится в один ряд с ними! Вместо того чтобы отмежеваться и прекратить кампанию клеветы по адресу Мейерхольда, Главискусство своим решением *санкционирует* эту кампанию и *развязывает руки* и языки предприимчивым кумушкам из лагеря классового врага»[[102]](#footnote-103).

Мы обратились в ЦК партии с письмом, в котором просили не допускать расформирования театра и создать нормальные условия для его работы. Результатом этого был решительный перелом в создавшемся положении. В «Правде» появилась статья П. М. Керженцева, в то время заместителя заведующего Агитационно-пропагандистским отделом ЦК партии. Остановившись на огромных революционных заслугах Театра Мейерхольда, он писал: «Сейчас, в связи с трудностями, переживаемыми театром, создалась совершенно недопустимая атмосфера травли этого театра, в которой правые театральные круги сводят счеты с ненавистным {278} представителем левого фронта. <…> Не может быть никакой речи о закрытии Театра Мейерхольда. Если у кого-нибудь имеются такие намерения и предложения, они должны встретить решительный отпор. <…> В тяжелую пору своей жизни Театр Мейерхольда должен получить от нас максимальную поддержку, должен быть поставлен в такие материальные и общие условия, которые бы обеспечили ему нормальную работу»[[103]](#footnote-104). Вслед за статьей Керженцева почти все газеты выступили с протестами против закрытия театра.

Мы просили Председателя ЦИК СССР и ВЦИК М. И. Калинина о встрече, — и он принял представителей театра в неофициальной обстановке — у себя дома в Кремле, в 9 часов утра 22 сентября. В те годы доступ в Кремль был только по пропускам, которые выдавались в будке перед Троицкими воротами (точнее — при Кутафьей башне), и через Троицкие же ворота можно было войти в Кремль. Сразу за воротами направо — короткая Комендантская улица; по правой стороне ее находится Потешный дворец, существующий с XVII века (в то время, о котором я рассказываю, он был выкрашен в зеленый цвет)[[104]](#footnote-105), по левой же было здание значительно {279} более поздней постройки, называвшееся Кавалерским корпусом (при сооружении Дворца съездов его снесли). До революции оно было предоставлено, кажется, служащим Кремля, а после переноса столицы в Москву там поселились некоторые крупнейшие советские деятели. Жили они, в их числе и сам глава государства, в высшей степени скромно. Помещение было похоже на общежитие. Мы шли по каким-то коридорам, мимо ванной комнаты, наконец пришли в довольно большую комнату, — вероятно, Калинин занимал только ее одну.

Михаил Иванович вышел к нам из-за ширмы в домашних туфлях. Пригласил нас сесть. Нас было трое: режиссер-лаборант Х. А. Локшина, артист и председатель месткома М. Г. Мухин и я. Началась непринужденная беседа. Мы рассказали Михаилу Ивановичу о трудностях, переживаемых театром. М. И. Калинин был доволен тем, что представители театра пришли посоветоваться с ним, подчеркнул важность вопроса о материальном положении. При этом он порекомендовал, чтобы театр, добиваясь финансовой поддержки, в то же время возобновил производственную работу. Конкретных обещаний М. И. Калинин нам не дал, но думаю, что он предпринял шаги в помощь театру.

Что представлял собой в эти дни театр, сказано в одном из моих многочисленных писем Мейерхольду во Францию, сохранившихся в его архиве (письмо от 21 сентября): «В театре — настоящий штаб. Телефонные звонки, дежурные, люди получают задания, уходят и приходят, трещит машинка, летучие совещания. Одним словом — действительно военное положение» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 2181, л. 67).

Все творческие, административные и технические работники были полны решимости отстоять родной театр; никто не думал об устройстве личных дел. Руководящая группа работала над восстановлением производственной жизни театра, сносилась с Мейерхольдом, проводила в жизнь его указания и рассылала своих членов и других работников театра на многочисленные собрания и заседания.

Длинный ряд организаций обсуждал вопрос о Театре Мейерхольда и затем выступал на помощь ему. 28 сентября я сделал сообщение о положении театра в заседании Секретариата Московского комитета комсомола. {280} Очевидно, вопрос был настолько ясен, что после меня высказался только секретарь МК ВЛКСМ Васильев, и сразу же была принята резолюция о необходимости «во что бы то ни стало сохранить Театр имени Мейерхольда в качестве государственного»[[105]](#footnote-106), Аналогичные резолюции принял ряд профсоюзных организаций, комсомольских ячеек на предприятиях, студенческих организаций, самодеятельных художественных коллективов и др.; телеграмму о поддержке прислали работники искусств Армении во главе с великим художником М. С. Сарьяном.

Девятнадцать редакторов центральных и местных газет выступили в «Правде» с протестом против «положения, в которое поставлен благодаря непонятному отношению к нему со стороны руководителей театрального ведомства Театр им. Вс. Мейерхольда». Указав, что «широкие рабочие массы во всех крупных центрах СССР знают революционного реформатора театрального искусства, знают первого поднявшего октябрьское знамя в театре, наиболее непримиримого и резкого бичевателя буржуазно-мещанского “искусства”, руководителя левого фронта в искусстве — Театр им. Вс. Мейерхольда», редакторы сообщили, что «редакции газет получают ряд писем от рабочих и красноармейцев, возмущенных непонятным поведением Главискусства»[[106]](#footnote-107).

Состоялось несколько публичных диспутов в Москве и в Ленинграде, а затем обсуждения в рабочих клубах вопроса о положения Театра Мейерхольда. Среди выступавших не было ни одного человека, который считал бы возможной ликвидацию театра. Возобновились репетиционные работы, а потом открылся сезон в театре Специально созданная междуведомственная комиссия вынесла решение о заключении коллективного договора с труппой и об отпуске денег театру.

Был произведен очередной набор студентов в Гэктемас, и начались учебные занятия. Мне было поручено читать на первом курсе лекции по театроведению, хотя сам я еще числился студентом. Я знакомил учащихся с особенностями мейерхольдовского театра, причем, {281} следуя примеру Мейерхольда, стремился вызвать самодеятельность студентов: проводил занятия как беседы с ними и предлагал им писать небольшие работы по темам предыдущих занятий; эти работы совместно обсуждались.

Выздоровевший Мейерхольд вернулся в Москву, Маяковский и Сельвинский вручили ему законченные ими пьесы («Клоп» и «Командарм 2»), над которыми театр сразу же начал работать.

Кризис был изжит. Театр вышел победителем из борьбы, развернувшейся вокруг него осенью 1928 года, благодаря мощной поддержке, которую оказали ему широкие круги советской общественности.

## 7

В стремительном движении вперед по путям своей творческой жизни Мейерхольд непрерывно менялся, в то же время оставаясь самим собой. Одной из постоянных, неизменных величин в процессе развития, одной из характернейших черт его человеческой и творческой личности была его глубочайшая принципиальность, искреннейшая убежденность в правильности избираемых им путей. Это, в частности, сближало его с Маяковским. Как и Маяковский, он ненавидел компромиссы и боролся за свои общественные и художественные взгляды — будь то в творческой практике или в публичных выступлениях — смело, страстно, зачастую резко, порой даже грубо. Он стремился не сглаживать, а заострять углы. Иной раз в пылу полемики с устаревшими явлениями и понятиями, мешавшими движению вперед, он допускал преувеличения, «перехлестывал». Своими страстностью и непримиримостью он наживал себе немало врагов, но эти же свойства влекли к нему сердца лучших людей искусства и передовой молодежи.

Его обвиняли в нетерпимости к критике, в отсутствии самокритики. Но он не мог соглашаться с нападками на основы его творчества. Не мог он и спокойно выслушивать критику той или иной его работы в момент, когда он был увлечен, захвачен этой работой, когда он еще не остыл после огромного накала во время подготовки спектакля. Его пыл должен был пройти — к тогда он мог объективно оценить проделанную работу.

{282} В своих выступлениях он не раз говорил о недостатках в работе своего театра Приведу лишь два примера из моих записей. Так, в докладе на собрании рабкоров в Театре Мейерхольда (доклад был озаглавлен «Октябрь, театр и клуб») 17 ноября 1924 года он сказал: «Мы часто ошибаемся», а далее указал на «отвратительный сценарий и плохой язык» «Д. Е.» и добавил, что театр принял эту пьесу «только из-за двух эпизодов, где было противопоставление прогнившей буржуазии и нового мира». В беседе с коллективом театра 5 декабря 1928 года он признал: «В “Горе уму” — масса ошибок моих и Шестакова (художника. — *А. Ф*.), со стороны актеров — отпечаток вялости».

В 1931 году вышла моя книжка «Десять лет Театра Мейерхольда». Она полезна тем, что сообщает точные фактические данные о театре, но спектакли были охарактеризованы довольно поверхностно и книжка страдала отсутствием критического отношения к тому, что в ней описывалось. Прочитав ее, Мейерхольд сказал мне: «Неужели в нашем театре все уж так хорошо и нет никаких недостатков?»

Но два года спустя, когда в журнале «Советский театр» (1933, № 2 – 3) появилась моя статья о постановке «Вступления», дававшая более углубленный анализ спектакля, на одном из собраний в театре (в тот период я там не работал, и это мне передали мои товарищи) Мейерхольд, выражая удовлетворение тем, что его замысел был мною правильно понят, сказал: «Февральский написал эту статью как доцент нашего театра».

С величайшей искренностью говорил Мейерхольд на собрании московских работников искусства 26 марта 1936 года.

«Весь мой творческий путь, вся моя практика этого пути есть не что иное, как развернутая самокритика. Я никогда не приступаю к новому своему сочинению, не освободившись от плена последнего своего труда. Биография подлинного художника — это биография человека, беспрерывно раздираемого недовольством самим собой. <…> Жизнь такого художника — это ликование только одного дня, когда на полотно брошен последний мазок, и величайшее страдание другого дня, когда художник увидел свои ошибки. Не терзается никакими сомнениями, всегда доволен собой любитель. {283} Мастер всегда очень строг к себе. <…> Может ли мастер приступать к развернутой самокритике раньше срока? Нет. Не тогда мастер начинает видеть свои ошибки, когда ему их указывают, а лишь тогда, когда он сам их начинает видеть» (двухтомник, ч. 2, стр. 348).

Благородное чувство собственного достоинства, которое ощущается в этих словах, связано с тем, что Мейерхольд хорошо понимал свое значение, значение своего творчества для развития мировой культуры (но никогда не проявлял высокомерия). Кажется, в 1924 году в группе его учеников-сотрудников обсуждался вопрос о том, следует ли ему поехать в Вену, где должна была состояться какая-то международная встреча деятелей театра; а в то время там поднимали голову фашисты. Вдруг Мейерхольд сказал: «Не поеду я в Вену, меня еще там, как коммуниста, фашисты убьют». На это Зинаида Николаевна Райх метко ему возразила: «Ведь ты, Всеволод, боишься не того, что тебя, убьют, а того, что Всеволода Мейерхольда убьют».

Понимая свое значение, Мейерхольд при этом с глубоким уважением относился к творчеству писателей, артистов, музыкантов, художников, с которыми работал и общался. В этом отношении характерен случай, связанный с именем Д. Д. Шостаковича. Мейерхольд оценил Шостаковича, когда тот был еще начинающим композитором, и, чтобы поддержать его материально, пригласил в свой театр в качестве пианиста. Шостакович исполнял классическую музыку, входившую в состав спектаклей. Он занял место ушедшего из театра Л. О. Арнштама, который впоследствии стал видным кинорежиссером. Еще один пианист участвовал в выступлениях организованного в театре джаз-банда (в спектаклях «Д. Е.» и других); этим пианистом был Е. И. Габрилович, теперь известный кинодраматург и прозаик.

В январе 1928 года Мейерхольд и я работали у него на Новинском; из семьи никого дома не было. Приходит домработница и говорит: «Всеволод Эмильевич, в квартире Голейзовского пожар» (балетмейстер К. Я. Голейзовский жил в другой части того же дома). Оказалось, почему-то никаких мер еще не было принято. Мейерхольд прежде всего поднял телефонную трубку и позвонил в пожарную охрану, а потом снял с полки большую {284} папку и вручил ее мне со словами: «Это партитура Шостаковича, держите ее и не выпускайте из рук». Вероятно, это была партитура первой оперы Шостаковича — «Нос» по Гоголю. В дальнейшем предполагалось, что Мейерхольд поставит ее в Большом театре, но это намерение не было осуществлено. И, только позаботившись о партитуре, он стал собирать свои вещи. (К счастью, пожар был скоро потушен.) А ведь в то время творчество Шостаковича было еще мало известно за пределами среды музыкантов.

Но Мейерхольд мог быть беспощадным с людьми искусства, не оправдавшими его надежд. В Ленинграде, на следующий день после прошедшей с триумфом премьеры «Пиковой дамы», которую он поставил в Малом оперном театре (январь 1935 года), я пришел к нему в одну из комнат за кулисами. Он разговаривал с художником спектакля Л. Т. Чупятовым, вернее, разносил его (в декорациях действительно многое было несуразным) — и как! Я почувствовал себя неловко: только накануне кто-то, кажется даже сам Мейерхольд, познакомил меня с Чупятовым, и к тому же художник был значительно старше меня, — но уйти было нельзя. «Если я когда-нибудь встречу вас на улице, я перейду на другую сторону», — закончил свой разнос Мейерхольд и отвернулся. Бедному Чупятову, который до этого безуспешно пытался оправдываться, оставалось только удалиться.

Разумеется, ближе всего Мейерхольду были подлинные художники-новаторы, — этим и объясняется эпизод с партитурой юноши Шостаковича и тесное содружество с замечательным дирижером С. А. Самосудом в процессе постановки «Пиковой дамы».

На премьере этой оперы меня посадили в литерную ложу, и мне было хорошо видно лицо стоявшего за пультом Самосуда. Я был поражен тем, как дирижировал вдохновенный музыкант — не только палочкой, но и глазами. Взгляды, которые он бросал то в одном, то в другом направлении, были необычайно выразительными (притом каждый раз их выражение было иным) и властными. Сосредоточенная страстность и сила делали их поистине львиными.

В творчестве Мейерхольда новаторство было тесно связано с использованием и развитием подлинных театральных {285} традиций. И здесь дело далеко не только в традициях итальянской комедии масок или, скажем, старояпонского театра, о которых он часто упоминал, — а также и в традициях гораздо более близких нам по времени актеров, в реалистической сущности творчества которых никто не сомневался.

Очень часто он в своих лекциях и беседах на репетициях обращался к творчеству артистов Малого театра XIX века, лучших провинциальных актеров и иностранных гастролеров, которых он видел, артистов Московского Художественного театра, вместе с которыми играл в молодости.

Особенно дорогим для него было имя К. С. Станиславского. Всегда, даже в то время, когда его расхождения с Художественным театром были особенно значительны, Мейерхольд с восхищением говорил о Станиславском. Московский корреспондент русской газеты, выходившей в Риге, рассказывая о спорах Мейерхольда с Таировым в 1921 году, писал: «В очерке своем по истории русского театра за последнее двадцатилетие [Мейерхольд] превознес над всем упомянутым периодом монументальную фигуру Станиславского, от него же “все качества” современного русского театра. <…> Говоря о русском театре — вчерашнего ли дня, о театре ли современности, — он говорил, в сущности, только о Станиславском»[[107]](#footnote-108). На юбилейном чествовании Мейерхольда 2 апреля 1923 года, отвечая на приветствия, он горячо выражал признательность своему учителю — Станиславскому.

Мейерхольд и Станиславский прекрасно знали, что творчески они гораздо ближе друг к другу, чем это представлялось многим. И Мейерхольд однажды сказал мне: «Константин Сергеевич и я ищем в искусстве одного и того же, только он идет от внутреннего к внешнему, а я от внешнего к внутреннему». Исследователь, который займется сравнительным анализом биомеханики Мейерхольда и «метода физических действий» Станиславского, возможно, найдет в них немало общего.

В комментариях к двухтомнику Мейерхольда я опубликовал отрывки из письма к Мейерхольду актера и режиссера {286} Б. Е. Захавы, который рассказывал о своем посещении Станиславского летом 1924 года: «Несомненно, что перспектива работы вместе с Вами увлекает Константина Сергеевича чрезвычайно. Когда он говорит об этом, он весь оживляется. <…> Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением, как бы даже с некоторой гордостью (“ведь он все-таки мой ученик”)» (двухтомник, ч. 2, стр. 531).

Интересные данные о высокой оценке Станиславским режиссерского искусства Мейерхольда сообщил К. Л. Рудницкий в своей талантливой книге о Мейерхольде[[108]](#footnote-109).

У меня хранится еще не опубликованная страница воспоминаний грузинского композитора Тамары Вахвахишвили, — она описывает свое посещение Художественного театра в 1931 году вместе с К. А. Марджановым и их встречу со Станиславским.

«Кого вы собираетесь оставить своим наследником?» — спросил Станиславский. Марджанов ответил на вопрос вопросом же: «А вы, Константин Сергеевич?» — «Мейерхольда», — спокойно ответил Станиславский.

Раздался звонок, и мы пошли к своим местам.

«А старик знает, чего хочет, — сказал мне Константин Александрович, — он понимает, что после его смерти только Мейерхольд сможет продолжить его дело, не засушив театр. Пока что другого режиссера и я не вижу».

В середине тридцатых годов Станиславский и Мейерхольд снова сблизились. К этому времени (вероятно, к 1936 году) относится следующая запись в блокноте Станиславского, отразившая некоторые его размышления о дальнейших путях МХАТа:

«Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппы.

МХАТ отдать Н[емировичу-]Д[анченко], мне для студии — филиал (пока там наши Оперы). Мейерхольд — его театр.

При этом — я ему создаю труппу (переживай.). Он — био‑мех. и постановит у меня.

Кроме того: общ. управл. над всеми этими театрами. Ху‑дож. часть = я, НД Мейерх. <…>»[[109]](#footnote-110).

Известно, что Константин Сергеевич по-настоящему поддержал Всеволода Эмильевича в тяжелый момент его жизни — в 1938 году, когда Государственный театр им. Вс. Мейерхольда был закрыт: учитель привлек ученика к творческой работе в оперном театре своего {287} имени. Отношение Станиславского к Мейерхольду наглядно раскрылось передо мной, когда Константин Сергеевич принимал Мейерхольда в другой руководимой им театральной организации — в своей оперной студии.

Как я уже упомянул, в 1937 – 1938 годах я посещал занятия Станиславского с учащимися его драматической и оперной студий. (Записанные мною высказывания Станиславского на этих занятиях и мои впечатления от его уроков см. в статье: А. Февральский. На последних уроках Станиславского. Журнал «Театральная жизнь», М., 1966, № 21, стр. 23). Занятия проходили у него на дому, в зале. По установившемуся порядку немногочисленные зрители (свободные от занятий студийцы, преподаватели студий и несколько человек, получивших, как и я, разрешение Константина Сергеевича присутствовать на занятиях) занимали свои места, а затем появлялся Станиславский, приходивший в зал через переднюю. Но 25 мая 1938 года собравшимся пришлось необычно долго дожидаться Константина Сергеевича, и вдруг он вышел не из передней, а из двери, соединявшей зал непосредственно с его комнатами. Он появился не один: с ним были В. Э. Мейерхольд и Д. Д. Шостакович. Станиславский обратился к присутствующим со словами: «Прошу приветствовать наших гостей», повернувшись к Мейерхольду и Шостаковичу, стал им аплодировать и жестом предложил всем последовать его примеру.

Потом он, прежде чем сесть в приготовленное для него кресло, усадил с одной стороны Мейерхольда, с другой Шостаковича и, в то время как оперная студия показывала сцены из «Виндзорских проказниц», не раз вполголоса обращал внимание своих соседей на те или иные моменты действия, а в перерывах беседовал только с ними.

В тот период и Мейерхольд и Шостакович подвергались жестоким и несправедливым нападкам. И было совершенно очевидно, что этим образом действий Станиславский хотел подчеркнуть свое несогласие с таким отношением к замечательным режиссеру и композитору и выразить им свое сочувствие.

{288} Высказывания Мейерхольда свидетельствуют о том, как высоко он ценил своего младшего современника — Е. В. Вахтангова. И мне помнится, как в одной из бесед с коллективом своего театра он, ревниво относившийся к своему приоритету в различных областях театрального искусства, тем не менее сказал, что построение одной из сцен третьего действия «Мандата» (мужчины, наперебой «сватающиеся» к мнимой великой княжне) навеяно сценой невесты с нищими в вахтанговском «Гадибуке».

Очень высоко отзывался Мейерхольд и о своем ученике — С. М. Эйзенштейне. Он активно поддержал его, когда Эйзенштейн ушел из Театра Пролеткульта (в 1925 году): отказался от руководящей работы в этом театре, которую ему предлагали, — и пригласил Эйзенштейна в свой театр.

Мейерхольд энергично привлекал к сотрудничеству талантливых людей: сошлюсь на упомянутых мною лиц, читавших лекции в Гэктемасе. Он поддерживал связи с видными политическими деятелями, которые помогали театру и школе советами и сотрудничеством. Так, близок к театру был Н. И. Подвойский; В. Н. Сарабьянов, как уже оказано, читал в Гэктемасе курс исторического материализма.

Авторы пьес, которые ставил Мейерхольд, были крупными писателями: Маяковский, Третьяков, Эрдман, Сельвинский, Безыменский, Вишневский, Олеша, Герман (среди пьес, намечавшихся к постановке, но не поставленных или не выпущенных, были пьесы Брюсова, Андрея Белого, Сейфуллиной).

В большинстве случаев он впервые выводил на сцену этих писателей. Среди них явно преобладали поэты либо прозаики с поэтическим мироощущением, как Вишневский и Олеша. Это, разумеется, было тесно связано с поэтическим мировосприятием самого Мейерхольда.

Наш виднейший театральный критик П. А. Марков в своей великолепной статье о Мейерхольде, приуроченной к шестидесятилетию со дня рождения Мейерхольда, писал: «Его можно было бы назвать режиссером-поэтом. Если есть на сцене режиссеры-повествователи, так сказать, режиссеры-беллетристы, как Станиславский, или режиссеры-рационалисты, как Таиров, то {289} с полным правом можно видеть в Мейерхольде режиссера-поэта преимущественно»[[110]](#footnote-111).

И в то время как Мейерхольд ставил главным образом пьесы поэтов, тот же Марков, будучи заведующим литературной частью МХАТа, привлек в этот театр «режиссера-беллетриста» Станиславского, прозаиков К. Тренева, М. Булгакова, Вс. Иванова, В. Катаева, Л. Леонова. Но в Художественном театре работа с авторами велась систематически, в театре же Мейерхольда — от случая к случаю. Драматургическая лаборатория, о которой я упомянул, скоро заглохла, а у Мейерхольда просто не хватало времени для постоянной работы с драматургами. Когда в 1935 году он предложил мне вернуться в театр, он сказал, что должность моя будет называться «референт по литературной части». Я спросил: «А почему не заведующий литературной частью, как во всех других театрах?» Он ответил: «В нашем театре, в сущности, заведующим литературной частью являюсь я».

Действительно, переговоры с авторами, пьесы которых он собирался ставить, вел он сам и обычно у себя дома, я же выполнял его отдельные задания, а также читал пьесы, поступавшие в театр «самотеком»; были у меня и другие обязанности (связь с прессой, переписка творческого характера, беседы с иностранцами, посещавшими театр, и проч.).

Наряду с перечисленными авторами, писавшими для ТИМа, Мейерхольд намеревался привлечь еще одного. В 1926 или 1927 году однажды он пришел на собрание режиссерского факультета в сопровождении неизвестного нам по внешности, хорошо одетого человека с отличными манерами. «Представляю вам Михаила Булгакова», — сказал Мастер. Это имя было тогда в известной степени одиозным. Постановка «Дней Турбиных» в МХАТе вызвала немало протестов в литературных кругах, некоторые произведения прозы Булгакова подверглись резкой критике. Среди противников «Дней Турбиных» был и Маяковский. Мейерхольд придерживался другого мнения: он даже поздравил Станиславского с разрешением «Турбиных» к постановке (см. двухтомник, ч. 2, стр. 103).

Теперь уже мне не удается восстановить того, что именно происходило на этом собрании. Помню только, что мы, разделявшие тогда отрицательное отношение к творчеству Булгакова, были удивлены его появлением у нас и держали себя холодно. {290} Зинаида Николаевна Райх произнесла по адресу гостя что-то в свойственной ей иронической манере, не нарушая при этом корректности. Корректно улыбался и Булгаков. Так что вежливость была соблюдена. Последствий эта встреча не имела.

Налаживал Мейерхольд связи и с крупными зарубежными прогрессивными художниками. Осенью 1927 года он принимал у себя дома с обычным своим хлебосольством сперва выдающегося французского писателя-коммуниста Анри Барбюса, потом великого мексиканского художника Диего Риверу — после того как оба посетили спектакли театра; я участвовал в беседах Мейерхольда с ними и исполнял обязанности переводчика.

Анри Барбюс вручил Мейерхольду рукопись своей пьесы «Иисус против бога» («Jésus contre Dieu»).

Встретившись с Барбюсом в редакции «Правды», я продолжил разговор с ним об этой пьесе и записал его рассказ, а также его отзыв о мейерхольдовском «Ревизоре». Тогда же я опубликовал отрывки из нашей беседы («О пьесе “Иисус против бога” (из беседы с Анри Барбюсом)». «Правда», 1927, 19 октября, № 239.). Полностью запись, сделанная мною по-французски, сохранилась в моих бумагах. Полагаю, что читателям будет интересно ознакомиться с тем, что сказал мне прославленный писатель.

«В последние годы, — говорил Анри Барбюс, — я подробно изучал личность Иисуса и происхождение христианства. Результатом этого изучения явились исследования “Иисус” и “Иуды Иисуса” и пьеса “Иисус против бога”. Исключительно впечатляющая сила театра, могущественного средства распространения идей, заставила меня прибегнуть к созданию пьесы, как сильнейшего орудия пропаганды против религии — против ее обрядов, а также самих ее принципов.

В основе истории христианства, как она представляется мне в результате моих изысканий, лежит волнующая своим трагизмом история эксплуатации Иисуса церковью. Ее последовательные этапы — явления драматического порядка. Теперь научное исследование текстов так называемого священного писания сильно продвинулось вперед. Только недавно стали возможными свободный критический подход к событиям, изложенным в писании, и сверка этих событий с данными всеобщей истории. Научное исследование привело к тому, что от утверждений “священной истории” почти ничего не остается: с полной очевидностью выяснилось, что она наполнена ошибками и ложью.

Я пришел к заключению, что Иисус был одним из “пророков”, проповедовавших в Палестине; он был распят римлянами (которые угнетали Иудею наподобие того, как теперь Англия угнетает Индию и другие страны) вследствие того, что вызвал волнения социального характера. Иисус проповедовал недолго {291} и после смерти был совершенно забыт. Лет через двадцать, вовсе вне всякой связи с проповедью Иисуса, среди евреев начало распространяться учение одной из сект эллинистического толка, преследовавшей цель реформы иудаизма. Это учение говорило о пришествии Христа, то есть о том, что бог послал на землю своего сына, который, искупив грехи людей и сделав их бессмертными, возвратился на небо. Это была изобретательно скомбинированная смесь из легенд многих языческих религий; у иудаизма были заимствованы только идеи о едином боге и о мессии. Сына божия верование это понимало не реально, а мистически: его можно было видеть только “духовными очами”. Но вскоре последователи новой секты стали задавать вопросы: если сын божий был на земле, кем же он являлся? Тогда для объяснения решили сделать сына божия конкретной фигурой и стали искать подходящее лицо. Удобнее всего было взять малоизвестного человека — и остановились на забытом Иисусе. Так возникло христианство.

Историки-современники об Иисусе ничего не говорят Евангелия были созданы через много лет после Иисуса. Так, первое Евангелие написано около 80 года по Р. Х., последнее — около 165 года. Слова же, которые говорил Иисус, противоречили тому, что впоследствии приписывалось ему в Евангелиях.

Эту тему я разработал в пьесе. Я также воспользовался как драматическим элементом старинной легендой о том, что Иисус не умер на кресте, а был спасен своими учениками. В моей пьесе Иисус спасается и скрывается в пустыне. В течение многих лет, которые он проводит в одиночестве, уже образовалось вероучение, именующее его сыном божиим Иисус встречается с последователями новой религии — христианами, и те убивают его за то, что он не верит в Христа.

Пьеса должна быть ударом по христианской религии, она должна раскрывать махинации церкви, которая стремится воспрепятствовать инициативе человека. Разоблачая фальсификацию фактов, произведенную церковью, пьеса при этом освобождает подлинные идеи Иисуса от извращений церковников. Все предстает в новом свете. Иисус проповедовал, что спасение людей — в них самих, он проповедовал свободу развития личности и масс, социальное равенство. Эта проповедь по существу была антирелигиозной. Иисус был разрушителем идолов, а его самого превратили в идола.

Эпоха возникновения христианства была эпохой социального кризиса. В наше время мы видим подобный кризис, подобную борьбу бедных против богатых и установленного ими строя, борьбу революционной воли против косности Мы видим схожие факты: ненасытный грабительский империализм Англии (а тогда — завоевания Рима), систематическое преследование революционеров и проч. В пьесе я провожу некоторые аналогии и посредством введения кино даю параллели из современности. Симфония “последнего и решительного боя” двух миров — угнетателей и угнетенных — должна звучать в спектакле не только в сценическом действии, но и в музыке, которой следует отвести видное место. Финал — торжество освобожденного человечества — выразится в пении “Интернационала” на сцене и в зрительном зале.

{292} Эту первую мою пьесу я передал Театру имени Вс. Мейерхольда прежде, чем посетил спектакли этого театра, так как сведения, которые я имел о нем во Франции, убедили меня в том, что именно революционный мастер Мейерхольд, благодаря его умению органически объединять различные элементы театрального действия и благодаря особенностям его театральной техники, лучше, чем кто-либо другой, передаст мой замысел. Посещение “Ревизора” утвердило меня в этом мнении.

Я знаком с традиционным “Ревизором” и должен сказать, что постановка “Ревизора”, которая мне бесконечно понравилась, многое прибавляет к произведению Гоголя. Она является как бы переложением для оркестра. “Ревизор” приближен к нашей эпохе; смысл его расширился Персонажи мейерхольдовского “Ревизора” многолики, и каждый из них, я сказал бы, развит до крайних своих пределов.

Спектакль одновременно синтетичен и конкретен. В нем много карикатуры, действия, движения. Каждый кусочек действия оживлен. Чрезвычайно оригинален подход Мейерхольда к декоративным элементам, которые часто в этом спектакле играют роль персонажей. Быстрота, влекущая стремительность драматического ритма, включение декорации в действие, великолепное использование всей театральной динамики — одно из важнейших и плодотворнейших художественных новшеств нашей эпохи. Здесь перед нами предстает искусство будущего, пересаженное в настоящее».

Перевод пьесы «Иисус против бога» взял на себя А. В. Луначарский. Предполагалось также, что Луначарский и Мейерхольд займутся переработкой текста для театра, необходимость которой вызывалась и некоторыми спорными моментами концепции Барбюса, и соображениями сценического порядка. Перегруженный другими работами, Луначарский не смог перевести пьесу, и проект ее постановки остался лишь в замысле.

Другой гость Мейерхольда — Диего Ривера, придя к нему, с восторгом отзывался о постановках Мейерхольда, особенно о «Ревизоре». И тут в дружеской беседе Мейерхольда и Риверы возникла мысль: создать совместно спектакль о мексиканской революции. Договорились о том, что советские драматурги при ближайшем участии Диего Риверы напишут пьесу о мексиканской революции, Мейерхольд будет постановщиком, а Ривера — художником спектакля. К сожалению, и этот интересный проект не был осуществлен[[111]](#footnote-112).

{293} Как относился сам Мейерхольд к различным фактам московской театральной жизни?

Естественна высокая требовательность, предъявляемая к произведениям сценического искусства человеком такой громадной художественной культуры, как Мейерхольд. Поэтому в его высказываниях часто встречаются отрицательные оценки современных ему постановок других театров. Вместе с ним я присутствовал в 1936 году на просмотре пьесы М. А. Булгакова «Мольер» в филиале Художественного театра и помню его возмущение тем, что Мольер выведен не как великий драматург, а как жертва интриг (известно, что и Станиславский решительно отверг этот спектакль). Но в ряде случаев Мейерхольд, напротив, так или иначе выражал удовольствие, полученное им на некоторых спектаклях. Вспоминается, как на премьере (а может быть, на общественном просмотре) «Заговора чувств» Юрия Олеши в Театре имени Вахтангова (1929) он настойчиво продирался через первые ряды партера, чтобы у самой рампы бурно аплодировать автору, режиссеру А. Д. Попову и актерам. Впоследствии он с увлечением говорил мне о мастерстве К. С. Станиславского, по-новому раскрывшемся в постановке «Кармен» в {294} оперном театре его имени (1935), и противопоставлял этот спектакль совершенно не удовлетворявшей его постановке той же оперы Бизе в Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко. Уже в последние месяцы своей деятельности, встретившись со мной на одном из первых представлений «Кровавой свадьбы» в Цыганском театре «Ромэн» (1939), он не только восхищался трагедией Федерико Гарсиа Лорки, но и очень хвалил работу режиссера М. М. Яншина и всего театра.

В Мейерхольде сочетались гениальная интуиция и острая мысль. Каждая его постановка при всей ее темпераментности была глубоко продумана — от общего замысла до мельчайших деталей, хотя часто детали возникали в процессе репетиций и хотя обычно замысел на пути к его осуществлению не раз претерпевал те или иные изменения (иначе и не могло быть — ведь Мейерхольд был творцом, необычайно активно отзывавшимся на все явления окружающей жизни, а никоим образом не педантом), при этом основная идейная сердцевина замысла сохранялась. Мейерхольд соединял вдохновение с упорным, кропотливым трудом, с доскональнейшим знанием материала. Концентрированная целеустремленность, помноженная на неисчерпаемую творческую фантазию и огромную эмоциональную насыщенность, придавала его спектаклям необычайную силу поэтической выразительности. В его работах сказывались его глубокие и постоянно растущие знания в области не только театра, но и музыки, изобразительных искусств, литературы, кинематографии и широкая общая образованность. Всегда живое ощущение современности и интерес ко всему новому совмещались с проникновением в глубины культуры прошлого. Темпераментный художник в то же время был и пытливым ученым. Хотя я учился у него и работал под его непосредственным руководством в течений долгого времени, теперь, вчитываясь в документы его архива, я поражаюсь той тщательности исследователя, с которой он собирал материалы для своих постановок и выступлений в печати. В некоторых папках архива наталкиваешься на планы статей и докладов с различными материалами и дополнениями к ним, на многочисленные черновые и беловые {295} варианты рукописей, на бесчисленные выписки из разных источников и библиографические заметки на русском и немецком языках. Немец по происхождению, родившийся и выросший в глубине России — в Пензе, Мейерхольд говорил по-немецки не очень правильно и с сильным русским акцентом, но читал свободно. Когда я был в Праге в 1962 году, мне рассказали, что, выступая там в 1936 году, Мейерхольд начал свой доклад по-немецки, но довести речь до конца на этом языке ему оказалось трудно, и он перешел на русский. Понимал он и по-французски, причем чувствовалось, что он с особой симпатией относится к французской культуре[[112]](#footnote-113).

Рассказывая о своем отъезде из Пензы в университет, Мейерхольд писал: «… плюнул в лицо той среде, с которой, уезжая в Москву, расставался; мстил пастору, который набивал мою голову ложной моралью…» (двухтомник, ч. 1, стр. 310). Может быть, воспоминания об этой немецкой буржуазной среде, окружавшей его в юные годы, как-то повлияли на создание сцены из «Вступления», описанной выше. Но не все было мрачно в эти годы, и обычно он тепло вспоминал о городе своего детства.

Родину Мейерхольда я посетил в сентябре 1970 года.

Город — не очень старый: ко времени рождения Мейерхольда Пензе как городскому поселению было немногим более двухсот лет. В центре — сетка перекрещивающихся прямых, широких улиц, большей частью обсаженных деревьями; зелени в городе вообще немало. От прошлого остались многочисленные деревянные дома, подчас оригинальной постройки, с изящными резными наличниками. Эта традиция живет и теперь. В селах вокруг Пензы — так рассказывали мне — колхозники строят новые дома с исконными наличниками: переносят их со сносимых домов или сами вырезают заново. А среди старых каменных домов Пензы — наряду с домами, ничем не примечательными, встречаются красивые ампирные здания с колоннами.

А. В. Луначарский, побывавший в Пензе в 1924 и {296} 1929 годах, писал после своего второго посещения ее в статье «По Среднему Поволжью»: «В Пензе много старого типа губернских зданий: она типична именно как губернский город, имеющий, на первый взгляд, своеобразно солидный, почти комфортабельный характер»[[113]](#footnote-114). И далее Луначарский отмечал несоответствие этого ее характера бедности и темноте жителей Пензенской губернии.

За сорок лет, конечно, многое изменилось. Теперь на центр города надвигается с окраин новая застройка, но я не касаюсь ее: ведь она не относится к той Пензе, в которой жил Мейерхольд.

Его детство и юность прошли в характерном уголке старой Пензы, находящемся в самом центре города. Это три небольших дома, объединенные общим двором и составлявшие одно владение, хозяином которого был отец Мейерхольда — Эмиль Федорович. Дома сохранились до наших дней, причем со времени, когда там жил юный Карл Мейерхольд (потом, достигнув совершеннолетия и перейдя из лютеранства в православие, он станет Всеволодом), внешний вид их почти не изменился. Об этом можно судить по утвержденным пензенским городским архитектором в 1881 году «плану усадьбы» и рисунку — «проекту на постройку дома купцу Эмиль Федоровичу Мейергольду[[114]](#footnote-115) в Лекарской улице, 2‑й части города Пензы» (документы эти хранятся в Пензенском краеведческом музее).

Фасады мейерхольдовских домов вытянулись вдоль улицы Володарского (так в наши дни именуется бывшая Лекарская). Посреди — под номером 59 — добротный красивый, но запущенный полутораэтажный деревянный дом, украшенный резьбою (он был основным). Слева, если смотреть с улицы, — парадная дверь; далее по фасаду шли восемь окон. Дом довольно глубоко вдается во двор. Комнат было около десятка, некоторые — {297} большие (теперь дом внутри перестроен), и семья-то была большая. «Нижний этаж, — вспоминал Мейерхольд, — был подвальный (наверху жила семья, внизу — рабочие завода)» (имеется в виду винный завод, принадлежавший Эмилю Федоровичу; двухтомник, ч. 1, стр. 307).

Слева от этого дома — под № 61 — двухэтажный квадратный дом; низ — каменный, верх — деревянный. По каждому фасаду (дом угловой) пять окон; это был, как писал Всеволод Эмильевич, дом для служащих. С другой стороны от главного дома — домик в три окошка по фасаду. О домике в тех же воспоминаниях сказано: «Каменный флигелек с четырьмя комнатками, куда года за три до смерти своей, будто в ссылку, подальше от себя поместил отец сыновей своих, в главном доме оставив лишь жену и дочерей». В глубине двора — сплошная стена большого двухэтажного дома, который занимал водочный завод Э. Ф. Мейерхольда. Этот дом открыт с остальных трех сторон; главный фасад его — по Московской улице — тогда и теперь главной улице города С Московской — через ворота вход в большой двор. Дом был настолько велик, что, как показывают старые открытки, после ликвидации завода там помещались Вторая женская гимназия, склад машин, аптека и, по-видимому, еще какие-то торговые заведения. А теперь там находятся разные организации и по-прежнему аптека.

Базарная площадь, на которую боковыми фасадами выходили и этот дом и тот, в котором жили служащие, исчезла. На ее месте — широкая Пушкинская улица с бульваром посреди.

И на этом бульваре, почти рядом с домом юности Мейерхольда, стоит памятник: бюст Пушкина, так горячо любимого им.

Длинная улица Володарского в двух-трех кварталах от мейерхольдовских домов, как и параллельная ей Московская, круто вздымается в гору. А в конце (точнее — в начале) улицы в двухэтажном здании помещалась Вторая пензенская мужская гимназия, в которой учился и которую закончил будущий режиссер; там он наблюдал, по его собственному выражению, «самый разнообразный колорит всякой дребедени» (двухтомник, ч. 1, стр. 67). Может быть, взбегая по этой горе, укреплял {298} свои мускулы резвый Карлуша Мейерхольд. Теперь место гимназии занимает 11‑я средняя школа[[115]](#footnote-116). Уже в пензенский период в Мейерхольде проявились не только артистический талант, но также тяготение к литературному творчеству и несомненное писательское дарование, — об этом свидетельствуют его дневниковые записи гимназических годов (см. двухтомник, ч. 1, стр. 67). А через несколько лет — в 1901 году — А. П. Чехов так отозвался о литературных способностях молодого Мейерхольда: «Пишет он хорошо, даже талантливо отчасти и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газете»[[116]](#footnote-117). Чехов мог говорить так на основании писем Мейерхольда к нему. Но Мейерхольд пробовал свои силы в прозе, поэзии и драматургии, переводил с немецкого, написал много статей. Он предстает перед нами как писатель, отличающийся своеобразным творческим обликом и собственным литературным стилем[[117]](#footnote-118). Закрытием Государственного театра имени Вс. Мейерхольда была прервана начатая Всеволодом Эмильевичем необычайно интересная работа над пушкинским «Борисом Годуновым» и отнята возможность приступить к постановке «Гамлета» (к созданию {299} этих двух спектаклей он готовился в течение почти всей жизни). Он сказал мне тогда: «Видимо, мне уж не удастся поставить ни “Бориса Годунова”, ни “Гамлета”, и я теперь хочу написать два романа — “Борис Годунов” и “Гамлет”, в которые я вложу мое понимание, мою трактовку этих произведений». Но, к сожалению, и этого он не успел осуществить.

Внимательно, а то и придирчиво следил он за чистотой языка разного рода документов, составляемых в театре. Однажды, когда в проекте делового письма я написал «ввиду» при ссылке на что-то уже прошедшее, Мейерхольд, исправив «ввиду» на «вследствие», наставительно напомнил мне о различии двух выражений. Это не было для него мелочью.

Воспользоваться в полной мере плодами эрудиции Мейерхольда в процессе его непосредственно педагогической работы удалось только моим товарищам, пришедшим к нему на год раньше меня. Тогда — в конце 1921 года и в начале 1922 года — он был лишен театра и со всей своей неиссякаемой энергией, со всей страстью художника и труженика отдался подготовке молодых деятелей нового театра и вместе с тем созданию основ новой науки о театре. Потом, когда он возвратился к творчеству на сценической площадке, мысли его, естественно, были заняты прежде всего театром, и у него уже не хватало времени для регулярной педагогической деятельности. Начав читать курсы сценоведения и режиссуры в ГИТИСе, он недолго мог вести их систематически. В дальнейшем — в Гэктемасе — его лекции объявлялись от случая к случаю.

Ставить спектакли, сочинять сценические произведения — всегда было главным для него, к этому его влекло неудержимо.

У меня вкратце записано несколько разговоров с ним в 1938 – 1939 годах. 25 сентября 1938 года он говорил, что в Оперном театре имени К. С. Станиславского поставит «Дон Жуана» Моцарта, — этого желал К. С. Станиславский, умерший за полтора месяца до этого разговора, — но до того хочет поставить советскую оперу (в дальнейшем он начал работу над оперой С. С. Прокофьева «Семен Котко»). Завтра, сказал он, выезжает в Ленинград для переработки «Маскарада» (третья редакция его «Маскарада» была показана зрителям 29 декабря 1938 года). Предполагается и другая его постановка в ленинградском Театре имени Пушкина — возможно, «Похода 14 держав» А. Н. Толстого. {300} Звонил И. Я. Судаков — предлагал постановку в Малом театре, приходил М. М. Штраух — предлагал постановку в Театре Революции, и от той и от другой отказался за недостатком времени. Пишет либретто «Герой нашего времени» для оперы Д. Д. Шостаковича к 125‑летию со дня рождения Лермонтова (это не было осуществлено)

В октябре Мейерхольд был назначен главным режиссером Оперного театра имени К. С. Станиславского. Но уже 13 января 1939 года он сказал мне, что эта работа не очень его удовлетворяет — ему приходится исправлять «грехи» других режиссеров — и что он подумывает перейти совсем в Ленинградский театр имени Пушкина, где ему предлагают постановки интересующих его пьес; он уже заказал Б. Л. Пастернаку перевод «Гамлета» для своей постановки в этом театре. Думает там же руководить режиссерской учебой, продолжая работу, начатую в ГВРМ.

Десятого марта в Театре имени Станиславского состоялась премьера оперы Дж. Верди «Риголетто». Станиславский подготовил спектакль у себя на дому, а на сцену он был перенесен под руководством Мейерхольда. При этом переносе Мейерхольд переработал некоторые мизансцены, расставил новые акценты, соблюдая верность замыслу Станиславского.

В начале июня я виделся со Всеволодом Эмильевичем в Ленинграде. Он рассказывал, что предполагает поставить в Театре имени Пушкина «Бориса Годунова», а также «Грозу» Островского, пользуясь декорациями А. Я. Головина к своей постановке 1916 года. В Ленинграде он усиленно работал над планом выступления Ленинградского института физической культуры имени Лесгафта на Всесоюзном параде физкультурников. Тема выступления: физкультурники — мощный резерв Красной Армии. Сюжет отсутствовал; сами упражнения были театрализованы В выступлении было пять моментов: парад, упражнения на аппаратах, вольные движения, военные упражнения, апофеоз — общий танец и заключительный парад. Музыку по предложению Мейерхольда написал С. С. Прокофьев[[118]](#footnote-119).

{301} Это выступление, которое можно в известной степени считать последней постановкой Мейерхольда, состоялось уже после прекращения его работы — 6 июля 1939 года на параде физкультурников Ленинграда, а затем в Москве — 18 июля на Всесоюзном параде физкультурников на Красной площади и 20 июля на стадионе «Динамо».

## 8

Нам, пришедшим в мейерхольдовскую школу в 1922 году и позже, не довелось, к сожалению, прослушать целостный курс лекций Мейерхольда как профессора, но на нашу долю выпало великое счастье учиться у него в процессе репетиционной работы, видеть, как он создавал спектакли, участвовать в их создании Это была подлинная высшая академия театрального искусства.

Чем захватывал, покорял Мейерхольд всех присутствовавших на его репетициях? Вероятно, тем, что его творчество было сплавом острой мысли с огромным чувством.

В Высших режиссерских мастерских Мейерхольд вместе со своими учениками подробно разработал раздел курса режиссуры, называвшийся «Путь создания спектакля». Все же постоянного, раз навсегда заведенного порядка, ев котором велась работа над созданием спектакля, не было, да и не могло быть. Многое зависело от характера пьесы и от других обстоятельств. Но большей частью после ознакомления с пьесой коллектив слушал режиссерскую экспликацию. Мейерхольд рассказывал о своем понимании пьесы и ее образов, о принципах постановки в целом, о трактовке и сценическом воплощении отдельных картин Затем начинались самые репетиции, причем на протяжении их время от времени устраивались «беседы Мастера с коллективом», в процессе которых Мейерхольд высказывался по вопросам, накопившимся за период работы, уточняя, а то и изменяя отдельные моменты, намеченные в экспликации, и обменивался мнениями с актерами: он отвечал на вопросы актеров и сам задавал им вопросы; порой возникала общая дискуссия. Иногда беседы превращались в лекции с обширными экскурсами {302} в различные области истории театра. В ходе самих репетиций он постоянно, то перед началом работы над сценой, то по ее окончании, то останавливая актеров, объяснял какую-нибудь черту персонажа, детали взаимоотношений действующих лиц, особенности авторской манеры или сценического приема и т. п. И каждый актер, работавший с Мейерхольдом, может рассказать, как глубоко, подлинно реалистически раскрывал он образы. Иногда он доставал из кладовых своей памяти какие-нибудь меткие наблюдения над психологией, над поведением человека в определенных обстоятельствах, над деталями быта. Но он не воспроизводил и не рекомендовал актерам воспроизводить эти наблюдения, а предлагал их в качестве жизненных аналогий, рождающих ассоциации, как толчок для фантазии актеров, для построения того или иного сценического положения.

Читки за столом обычно продолжались недолго, а иногда подготовка спектакля обходилась и вовсе без них. Мейерхольд в основном шел от движения к слову: он считал неверным отрывать слово от движения, работа над словом проходила вместе с работой над созданием мизансцены. Занятия по тексту за столом могли вестись (притом не обязательно в начале репетиционного периода), если надо было овладевать особенностями речевой манеры драматурга или специально разбирать те или иные части диалога. Так как вещественное оформление почти никогда не бывало готово к моменту начала репетиций, они велись в выгородках, и актеры сразу осваивались с местом действия, приближавшимся к тому, в котором им предстояло играть. Если в спектакль вводилась готовая музыка, то ока обычно подбиралась на репетиции. Если же музыку заказывали и она не была написана заранее, то композитор приглашался на первые репетиции с тем, чтобы он мог лучше усвоить характер спектакля в целом и его отдельных сцен.

Мейерхольд приходил на репетиции с предварительно разработанным планом постановки, но это ничуть не мешало ему импровизировать в ходе самой репетиции. Подготовленное им заранее подкреплялось и развивалось творимым на месте. Распределяя роли, Мейерхольд, естественно, подбирал актеров, подходящих к его пониманию образов пьесы, но далее, строя сценические {303} образы, он исходил из индивидуальности актеров. Общение с актерами в работе наталкивало его на различные находки. Иногда во взаимоотношениях действующих лиц, в сценическом положении Мейерхольд открывал какой-то новый оттенок, начинал развивать его, и сцена получала новый, может быть, неожиданный поворот, по-новому освещавший основную мысль. Бывало, что одно слово авторского текста оказывалось зерном, из которого вырастала целая игровая сцена. Так было, например, в «Лесе», где, исходя из слова «заведение» (в реплике Восмибратова: «Да отчего ж не кричать, коли здесь такое заведение?»), Мейерхольд построил сцену, в которой Несчастливцев заставляет Восмибратова вернуть деньги, — как устрашение купца различными театральными эффектами, как инсценировку, устроенную актером Несчастливцевым. На добытое могучей фантазией режиссера в процессе предварительной подготовки плана спектакля наслаивалось созданное фантазией, рождавшейся в процессе репетиций. Это чрезвычайно обогащало постановку. Но если Мейерхольд не очень твердо знал текст той или иной сцены, случалось, что он, фантазируя, незаметно для себя отходил от линии развития сцены, обнаруживалось противоречие между только что построенным действием и какой-то следующей репликой, — тогда приходилось отменять найденное и искать новый вариант. И такой новый вариант Мастер находил сразу и без видимых затруднений.

Приходя на репетицию новой картины, Мейерхольд устанавливал выгородку и предметы, которые должны были находиться на сцене, спускался в зрительный зал, садился на свое место и предлагал приступать к репетиции. Актеры выходили на сцену и начинали действовать. Мейерхольд из зала поправлял их, давал различные указания. Потом наступал момент, когда он поднимался на подмостки и показывал какое-то положение, на месте строил мизансцену. Возвращался вниз, следил за актерами, опять шел на сцену. Постепенно он «разогревался», темп его работы убыстрялся, — он уже не выходил, а взбегал на сцену; спустившись же в зал, то присаживался и записывал что-то на листе бумаги, то стоял в проходе между рядами, то прохаживался, прислушиваясь и приглядываясь к актерам своим {304} поистине орлиным взором — когда из первых рядов, а когда из дальних, чтобы охватить всю создаваемую им картину. Он опять взбегал на сцену и, показав что-то актерам, сбегал в зал, снова взлетал наверх — и так по нескольку десятков раз во время одной репетиции. Как только его хватало на это! Бывало, что, не удовлетворенный работой актера, он много раз настойчиво заставлял его повторять и совершенствовать произносимую реплику, движение, мизансцену, бывало, что он громко выкрикивал: «Хорошо!» Может быть, и не всегда актер заслуживал одобрения, но, если он уже нащупывал правильный путь, Всеволод Эмильевич хотел подбодрить его, побудить работать еще лучше.

Когда Мейерхольд во время своих показов действовал на сцене, для него, — по крайней мере, это так ощущалось, — при всем огромном труде, вкладываемом им в свою работу, не существовало никаких трудностей. Он обладал великолепно тренированным телом и изумительно острым ощущением себя в пространстве, ощущением своих ракурсов, необычайной быстротой реакции И все его действия регулировались и направлялись могучим интеллектом. Имя его вполне подходило к нему. Всеволод всем володел. Перед нами был именно тот всесторонне развитый актер, свободно владеющий всеми средствами выразительности, который рисовался нам как идеал артиста. Показы Мейерхольда на репетициях были высшими образцами применения принципов биомеханики в самых различных случаях актерской практики.

Он мог проиграть перед нами любую роль, мужскую или женскую, от буффонно-комической до глубоко трагической. Его гибкость и в преодолении физических трудностей и в изменении психологических состояний казалась беспредельной, проявляясь в переходах то плавных, то резких. Показывая сцену двум актерам, он мог мгновенно перевоплощаться, переходя от одного образа к другому, иногда совершенно противоположному. Его поразительная музыкальность позволяла ему развертывать богатейшее разнообразие ритмов в движении, в жесте, в слове. И в каждой показываемой им мизансцене были свойственные ему мужественное изящество, четкость и безупречный вкус. Иногда для большей наглядности он утрировал какое-нибудь положение, {305} предлагая актеру действовать в том же направлении, но смягчая то, что было им самим умышленно подчеркнуто. При своих показах он всегда учитывал данные исполнителя. Захватывая актеров вдохновенным показом, он все время поднимал тонус их творческой увлеченности, и они старались подтянуться до его искусства. Самые сложные мизансцены он показывал с удивительной легкостью, но в перерывах ему приходилось менять рубашки.

Многие репетиции Мейерхольда стенографировались. Когда стенограммы будут изданы (а их обязательно надо публиковать), наши актеры, режиссеры и театроведы получат ценнейшие собрания уроков великого мастера театра. Но, к несчастью, репетиции не записывались на кинопленку, и восстановить неповторимые мейерхольдовские показы невозможно — самые лучшие описания не смогут воспроизвести их.

В конце 1923 года он репетировал «Лес». Второе действие трехактного спектакля кончалось сценой (по авторскому тексту конец шестого явления четвертого действия), в которой Несчастливцев прощает провинившегося Аркашку. Несчастливцев — Михаил Мухин — в широкой шляпе и в плаще величественно удалялся в глубь сцены, а за ним семенил Аркашка — Игорь Ильинский. Как Мастер показывал Ильинскому этот уход! Мейерхольд, который был лишь немногим ниже высокого Мухина, неожиданно сделался маленьким и на согнутых ногах пошел за ним, поворачивая голову то направо, то налево и приговаривая: «Я — ничего, я маленький, маленький» (этих слов в тексте не было, но Мейерхольд произносил их, так сказать, в рабочем порядке, — чтобы передать Ильинскому состояние Аркашки, его опасения возмездия, его попытки оправдаться). С тех пор прошло больше полстолетия, но невозможно забыть фигуру Мейерхольда в сером костюме и крагах, вдруг снизившегося и физически и — если можно так выразиться — морально, поспешающего мелкими шажками за торжественным шествием трагика, невозможно забыть интонаций маленького человечка, нагловатого и трусливого, который нашкодил, но надеется избежать трепки.

Показы Мейерхольда часто покрывались громким хохотом и бурными аплодисментами актеров — участников {306} и свидетелей репетиций, а иногда и принимались с глубоким волнением. Огромную эмоциональную силу, помноженную на присущее ему поэтическое мировосприятие, вкладывал он в создаваемые им нежные лирические дуэты, остросатирические зарисовки и мощные сценические картины с десятками участников. Такие массовые сцены можно было с равным правом называть и многофигурными скульптурными композициями и симфоническими этюдами, — в построение их входили начала изобразительных искусств и музыки, главным же были мысли и чувства людей, воплощенные в движении и слове. Мизансцены Мейерхольда захватывали своей эмоциональной наполненностью, четкостью рисунка и ритмической упругостью, придававшими им изумительную выразительность.

В конце 1930 – начале 1931 года репетировалась заключительная картина пьесы Всеволода Вишневского «Последний решительный». Эта пьеса, поставленная за десять лет до нападения гитлеровской Германии на нашу родину, в своей последней картине оказалась пророческой. Действие картины происходит на советской пограничной заставе в момент тогда еще лишь воображаемого внезапного натиска вражеских войск.

В спектакле зрители оказывались как бы в центре боя двадцати семи бойцов пограничной охраны и матросов — защитников заставы с наступающим противником, так как предполагалось, что он находится на балконе (верхнем ярусе) театра, откуда шла пальба по заставе, отвечавшей тем же. Перипетии героической обороны заставы и поочередная гибель всех двадцати семи советских воинов, сочетание грохота ружейной и пулеметной стрельбы, реплик защитников заставы и криков (с балкона) офицеров и солдат противника, моментов тишины и передаваемых по радио сообщений и музыки (из Москвы — Третья соната Скрябина, из-за границы — фокстрот и песенка Мориса Шевалье, так резко контрастировавшие с трагической картиной гибели бойцов), — все это глубоко потрясало.

На подмостках под звуки музыки Скрябина умирает последний из двадцати семи — краснофлотец-старшина Бушуев (роль его очень сильно играл Николай Боголюбов), в проходе зала стоит только что создавший эту сцену Мейерхольд, рядом с ним автор пьесы, — и я вижу: {307} оба Всеволода плачут, а в притихшем зале многие актеры и актрисы вытирают слезы…

Позже был построен финал спектакля: выходит на сцену командир боевого корабля и объявляет проверку боеготовности присутствующих в зрительном зале. Он просит встать последовательно красноармейцев, командиров, лиц, находящихся в запасе армии и флота, и всех прочих (в том числе женщин), готовых к обороне родины. Не было ни одного представления, на котором все зрители не поднялись бы со своих мест на этот призыв. Мрачная, казалось бы, сцена гибели защитников заставы вырастала в логически и эмоционально обусловленный выход из спектакля: демонстрация патриотического единства, торжественная клятва зрителей быть готовыми защищать свое отечество.

Не удивительно, что при огромном эмоциональном накале Мейерхольд на репетициях иногда становился почти одержимым; атмосфера превращалась в грозовую. Он мог расцеловать актера за удачу, но мог и обрушить на него безудержную лавину гнева. При всем своем крутом нраве он не произносил бранных слов, учиняемый им «разгром» не был оскорбителен, внезапно вспыхнувший пожар мог так же быстро угаснуть, но все же, конечно, никому не хотелось оказаться жертвой его ярости. Два основных чувства владели актерами и вообще работниками театра и студентами по отношению к нему: влюбленность и страх. По временам он бросал курить, тогда нервность его увеличивалась и стрелка барометра могла особенно легко качнуться в сторону бури. И вот тот или иной актер с невинным видом подходил и раскрывал перед ним портсигар: «Всеволод Эмильевич, не хотите ли папиросу?» Иногда Мейерхольд стойко отказывался, а иногда, в пылу работы, не выдержав искушения или просто забыв данный им «зарок», к радости окружающих, закуривал — и напряжение заметно ослабевало.

За что ни брался Мейерхольд, во все он вносил напряженный труд, увлечение работой. В последние годы существования театра он, будучи директором, много занимался административными вопросами (конечно, искусство теряло от такой нерациональной постановки дела). Был даже такой случай: перед каким-то спектаклем, не доверяя администратору, он уселся на его место {308} перед окошком и сам выдавал контрамарки; на следующий день об этом говорила вся театральная Москва.

В конце 1930 года в театр пришло письмо, в котором французское посольство просило представителя театра пожаловать для переговоров. Мейерхольд в это время находился в Ленинграде, и пришлось отправиться мне. Сотрудник посольства, выразив удовлетворение тем, что я обратился к нему по-французски, показал мне письмо парижской фирмы, поставившей театру какие-то предметы оборудования (за полгода до того театр гастролировал в Париже), — фирма просила посольство содействовать в получении от театра платы за них. Я не имел представления ни об отношениях с этой фирмой, ни о том, сможем ли мы достать валюту, но тем не менее бодро заявил, что оплата, конечно, будет произведена. Прямо из посольства я поехал в Наркомпрос, в ведении которого тогда находился театр, и поставил в известность помощника (или консультанта?) наркома о разговоре в посольстве. Тот ответил в таком духе, что вот, мол, ваш Мейерхольд всегда создает нам затруднения, я доложу Андрею Сергеевичу (наркому Бубнову), но не знаю, будет ли Наркомпрос оплачивать долги театра, сделанные без его ведома. Несколько дней ответа из Наркомпроса не было. Приехал Мейерхольд, и, когда я сообщил ему о происшедшем, тревожась за исход, он спокойно сказал мне: «Пусть вас не беспокоит это дело: я займусь им и все улажу». И действительно, он быстро добился того, что валюта для уплаты долга была предоставлена.

Через несколько лет, не помню уже в связи с чем, возник какой-то сложный юридический казус, который не так-то просто было разрешить Мейерхольд сел за стол, надел очки и углубился в чтение документов, затем взял лист бумаги и стал быстро писать, что-то вычеркивал, вставлял, дополнял. Окончив работу, он протянул мне бумагу: «Прочтите». Я был поражен тем, как искусно он вышел из затруднений, как мастерски мотивировал положения, которые отстаивал театр. Когда я сказал ему об этом, он гордо ответил: «А что? Ведь недаром я учился на юридическом факультете!» Этой своей удачей на юридическом поприще он, кажется, был доволен не меньше, чем отлично проведенной репетицией (хотя в свое время, уходя с юридического факультета, он писал, что «не имеет призвания к юридическим наукам» — двухтомник, ч. 1, стр. 344).

Вместе с тем в этом выступлении в качестве юриста было и что-то от того «театра в быту», который был так свойствен Мейерхольду и в котором, как и, прежде всего, в показах на репетициях, проявлялся его талант актера, уже много лет лишенный возможности непосредственного выражения Конечно, тут он играл в юриста сам для себя, а я, находившийся рядом, оказался благодарным зрителем. И в том увлечении «штабом», о котором говорилось в начале этого раздела, тоже отчасти присутствовал элемент «игры», «инсценировки».

{309} Осенью 1924 года по Москве были расклеены афиши, объявлявшие, что 21 октября в Театре имени Вс. Мейерхольда состоится представление «Д. Е.» («Даешь Европу!»), сбор с которого поступит в пользу МОПРа (Международная организация помощи борцам революции), и что постановщик спектакля Вс. Мейерхольд будет участвовать в этом представлении в качестве актера. Мейерхольд давно отошел от актерской деятельности, и, естественно, эта новость вызвала всеобщий жадный интерес. Театр был переполнен.

Сюжет пьесы-обозрения «Д. Е.» фантастичен: там рассказывается о разрушении Западной Европы в результате действий американских капиталистов. В двенадцатом эпизоде спектакля (эпизод назывался «Вот что осталось от Франции») во Францию, превращенную в пустыню, по которой бродят немногие оставшиеся в живых одичавшие «туземцы», прилетает американский миллиардер Хардайль с молодой женой; в конце эпизода она убегает от него с одним из «дикарей».

На представлении 21 октября роль «второго дикаря» была заменена двумя новыми: поэт Валентин Парнах (руководивший джаз-бандом театра) — и в спектакле он назывался поэтом — читал свои стихи и исполнял новый сочиненный им танец; Мейерхольд же, появившийся на сцене в элегантном кожаном пальто, привезенном им из-за границы (у нас таких пальто тогда еще не было), выступил в образе Гарри Пиля, известного киноактера тех лет. Вся роль, однако, состояла из немногих пантомимических движений. А затем он обратился к зрителям с кратким призывом жертвовать в пользу МОПРа и вместе с Зинаидой Райх, игравшей роль миссис Хардайль, проехал на мотоцикле через зрительный зал, собирая пожертвования. Его встретили и проводили бурными овациями, хотя, конечно, это было совсем не то, чего ожидала публика, предвкушавшая наслаждение высоким актерским мастерством великого режиссера.

С. М. Эйзенштейн (он стоял рядом со мной у бокового входа в партер), ценивший оригинальные розыгрыши, каким, в сущности, и оказалось это сенсационное выступление Мейерхольда, был в восторге от того, как Мастер собрал полный зал и, не затратив особого труда на исполнение своей «роли» в спектакле, легко {310} достиг поставленной цели — усиления помощи революционным борцам.

Видимо, время от времени у Мейерхольда возникало желание выступить самому на сцене. В 1934 году, в докладе о постановке «Пиковой дамы», коснувшись вопроса «о призраке как своеобразном сценическом амплуа», он говорил о том, каким он видит в «Гамлете» эпизод встречи Гамлета с Призраком отца. «Главное здесь в чем: призрак отца Гамлета, который способен зябнуть и любить, тяжело дышать от усталости и нежно обнимать» (двухтомник, ч. 2, стр. 300 – 301). Как-то у себя в театре Всеволод Эмильевич рассказывал этот же свой замысел эпизода. Он сказал о Призраке отца: «Бедный такой старичок, идет, тяжело передвигая ноги, ну, как в калошах; жалко его» — и потом добавил, махнув рукой: «Эх, я бы и сам сыграл его».

Еще до этого он взял на себя исполнение одной роли, но не в театре, а в кино: весной 1928 года он снимался в фильме «Белый орел» по повести Леонида. Андреева «Губернатор». Однажды он пригласил меня на съемку. Было очень интересно наблюдать не только за тем, какими тончайшими и точнейшими приемами Мейерхольд создавал образ сановника-реакционера (в повести этого образа нет, он введен сценаристами), но и за его взаимоотношениями с постановщиком фильма Я. А. Протазановым, кстати сказать человеком, который не был близок ему ни по своей художественной практике, ни лично.

Протазанов явно чувствовал себя неловко: ведь ему, режиссеру крупному, но все же неизмеримо меньшего масштаба, приходилось руководить актерской работой такого режиссера-гиганта, как Мейерхольд. В каждом обращении Протазанова к столь необычному актеру была особо уважительная вежливость. И Мейерхольд не оставался в долгу: он «показывал класс» высокой дисциплинированности, предупредительности по отношению к постановщику фильма, готовности следовать его указаниям. Это был своего рода урок: вот как актер должен вести себя с режиссером. Не знаю, как Протазанов, но я, успевший изучить Мейерхольда, явственно ощущал, что для него эта ситуация была забавна и что он при всем серьезном отношении к своим непосредственно актерским задачам не мог лишить себя удовольствия, — {311} конечно, в те моменты, когда на него не были направлены огни юпитеров, — дополнительно «сыграть» в таких редких «предлагаемых обстоятельствах».

«Сыграть» что-нибудь, «разыграть» кого-нибудь — это он любил. В середине тридцатых годов на спектакль, кажется, «Дамы с камелиями» пришла известная актриса Художественного театра. В антракте сидим за чаем. Разговор — о том о сем. Но вот Мейерхольд обращается к артистке (а я вижу в его глазах — «чертики»): «Почему это так — вы играете только в Художественном театре, а я ставлю только в своем театре? А что, если бы вы сыграли роль у меня в театре, а я поставил бы спектакль в Художественном?» Артистка сразу зажглась этими словами, стала радостно говорить о том, как бы это было замечательно, как бы она хотела работать с Всеволодом Эмильевичем. Тут раздался звонок, гостья отправилась досматривать спектакль, а Мейерхольд, довольный удачей своего «розыгрыша», сказал мне: «Видали? Как у нее сразу глаза-то разгорелись!»

Склонность Мейерхольда к шутке сказывалась и в его остротах. Так, своего первого учителя театрального искусства, который и в очень преклонном возрасте не утратил творческой активности, он назвал «Неумирович-Данченко». Недовольный какой-то постановкой Театра имени Вахтангова (находившегося, как и теперь, на Арбате), он упомянул «театрики на Арбатике».

«Розыгрыши» были лишь частными проявлениями присущего Мейерхольду в величайшей степени чувства театра. В первую очередь оно выражалось в другом, а именно в том, что он *всегда* был театрален. Его театральность не имела ничего общего с рисовкой, с позой. Она означала: внешность, наиболее отвечающая сущности, наиболее ярко ее передающая. Он учил нас, что во все моменты пребывания на сцене актер должен «быть в ракурсе», то есть учитывать, каким его видит зритель, и вести себя в соответствии с этим. И сам он в жизни всегда был в ракурсе, поэтому был подтянутым.

Общение с Мейерхольдом доставляло огромную радость, но вместе с тем приносило и немало горьких минут. Многочисленные трудности, испытанные неугомонным открывателем новых путей в искусстве, наложили отпечаток на его характер, на его образ мыслей и действий, сделали его и без того нервную натуру особенно восприимчивой к разного рода раздражениям. Еще до революции его новаторская деятельность постоянно оказывалась мишенью для нападок многих из пишущей {312} братии. Среди них были и сведущие, принципиальные противники, как известный театральный критик А. Р. Кугель, о котором Мейерхольд говорил: «Хоть он и всегда ругал меня, я его уважал», но были и травившие Мейерхольда черносотенные писаки и разные шавки из литературных подворотен, норовившие укусить за пятки. Сколько невежественной, а подчас и злобной чепухи приходилось ему читать и выслушивать о своих лучших работах! К несчастью, и в советское время не было недостатка в несправедливых нападках на него. Правда, не раз случалось, что серьезные критики по собственной инициативе признавались печатно в ошибочности высказанных ими раньше отрицательных суждений о тех или иных его постановках. Но ведь когда эти суждения произносились, они действовали на него удручающе, тем более что звучали в унисон с другими высказываниями, поражавшими своей поверхностностью, а подчас и грубостью. И Мейерхольд, очень остро реагировавший на все, иногда «взрывался». Так, на диспуте о его постановке «Ревизора», которую очень высоко оценили Луначарский и Маяковский, но в то же время изругали некоторые литераторы, он обрушился на своих противников с необыкновенной резкостью.

Два месяца спустя, 7 марта 1927 года, выступая на собрании режиссерского факультета Гэктемаса по моему докладу об издаваемом театром журнале-бюллетене «Афиша ТИМ» и затронув вопрос о критике, он сказал, что на том диспуте он «выступил бестактнейшим образом, неприлично, но вызвал нужные результаты», то есть заставил людей задуматься о низком уровне театральной критики (привожу это высказывание по моей записи).

Через неделю после премьеры «Горе уму» — 19 марта 1928 года — в Государственной академии художественных наук состоялся диспут об этой постановке. Докладчик Н. К. Пиксанов, хоть и крупный специалист по Грибоедову, оказался Неспособным разобраться в сущности театрального зрелища. Он крайне неодобрительно отозвался о спектакле, видя в нем стремление Мейерхольда сделать все «непременно наоборот». Его выступление вызвало отповедь других ораторов. Так, П. А. Марков сказал, что если говорить по мелочам, то можно найти много примеров для анекдотического уничтожения {313} работы Мейерхольда, а режиссер и театровед В. Г. Сахновский указал на убежденную академическую сухость Пиксанова в подходе к искусству театра.

Мейерхольд начал свою речь относительно спокойно, но затем, настаивая на необходимости проникать в сущность художественных произведений, произнес слова: «Таким тупым людям, как Пиксанов…» Хотя эти слова по существу не противоречили тому, что было высказано другими в более «парламентских выражениях», академическое собрание не смогло вынести такой неучтивости. Поднялся страшный скандал, Мейерхольд прервал свое выступление, и все мы ушли из зала.

Было у Мастера немало разочарований. Не раз лица, которым он доверял, изменяли ему. Все это развило в нем подозрительность и неуравновешенность в отношениях с людьми. Порой он без всякой причины проявлял недоверие к людям, обожавшим его и беззаветно ему преданным, а то вдруг проникался симпатией к человеку, совершенно этого не заслуживавшему. Иногда он «влюблялся» в какого-нибудь актера и носился с ним, но через некоторое время совсем охладевал к нему. В первые годы Театра Мейерхольда он радовался тому, что у него много последователей, но в то же время боялся, что у него «украдут» замыслы, подходы к решению тех или иных театральных проблем, принципы оформления, мизансцены, и всегда строго следил за тем, чтобы на репетициях не было посторонних, — все ему казалось, что кто-то подглядывает за его работой. Однажды в перерыве между репетициями в зал вошел хорошо расположенный к Мастеру журналист и направился прямо к нему. Мейерхольд, не давая вошедшему сказать ни слова, обрушился на него: «Зачем вы здесь? Вы пришли подглядывать, а потом сообщать нашим врагам! Уходите отсюда! Уходите!» И он надвигался на растерявшегося журналиста, а тот отступал и отступал, тюка Мейерхольд не выпроводил его за дверь. (Правда, в опасениях Мейерхольда были некоторые основания: находились такие подражатели, которые на лету схватывали что-то из найденного им, не продумав, торопливо переносили в свои постановки, и там это появлялось в искаженном виде.)[[119]](#footnote-120)

{314} В последний период деятельности театра Мейерхольд уже охотнее допускал на свои репетиции посторонних и даже устроил весной 1936 года две публичные репетиции («репетиции-уроки») для актеров московских театров и учащихся театральных школ.

Сложным и противоречивым, трудным для окружающих (и, конечно, для него самого) был характер нашего Мастера. Он мог быть крутым с нами, иной раз мог кому-нибудь, нечаянно вызвавшему его недовольство, в течение некоторого времени упорно выказывать это недовольство или игнорировать «провинившегося», а затем, убедившись в том, что сердился напрасно, вдруг — без всяких объяснений — вернуться к прежним нормальным отношениям.

Весной 1923 года, в отсутствие Мейерхольда, на общем собрании студентов Бюро мастерской делало отчет о своей работе. Хотя я был членом Бюро, я выступил с особым мнением — возражал против того, что Бюро занимается почти исключительно делами театра, в то время как учебные занятия заброшены. Некоторые студисты меня поддержали. (Конечно, я был неправ: в то труднейшее время следовало прежде всего укреплять театр, но желание наше учиться было вполне естественным.) Когда Мейерхольд вернулся, ему рассказали о моем выступлении, а может быть, что-нибудь и прибавили. На следующее общее собрание я пришел с опозданием. Ребята шепчут мне: «Старик тебя здорово крыл!» Кончилось собрание — я подошел к Мейерхольду, чтобы объясниться. Он оборвал меня: «Мне сейчас некогда, в другой раз». Через несколько дней я обратился к нему с тем же, — он опять холодно уклонился от разговора. Раза два я повторял свою попытку — результат тот же. Я перестал заговаривать с ним. Прошло некоторое время, и инспектор мастерской артист {315} А. А. Темерин дает мне маленький клочок бумаги — записку Мейерхольда, но без подписи (записка сохранилась у меня, воспроизвожу ее в точности):

«*Февральскому*

*Быть у Мейерхольда в 11 3/4 дня в воскресенье*».

(По поводу цифры «11 3/4» надо сказать, что Мейерхольд любил показывать себя блюстителем точности; это, как и создание в театре «штаба», отражало его увлечение «военным стилем» в работе.)

Подхожу те Мастеру и спрашиваю: «Всеволод Эмильевич, вы меня вызываете. Зачем?» — «Вы же хотели говорить со мной, вот и приходите». В воскресенье являюсь к нему домой. Он сразу же говорит мне об одном деле, о другом, дает поручения (я выполнял различные литературные работы). Улучив момент, я напоминаю ему: «Я хотел поговорить с вами по поводу того общего собрания…» — «А что говорить, — прерывает он меня, — работать надо, вот и все». На этом «инцидент» и кончился[[120]](#footnote-121).

При всей сложности натуры Мейерхольда была в нем и обаятельная непосредственность. Летом 1927 года я заехал на несколько часов в Кисловодск, где отдыхали Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна. Мы сидели на скамейке в парке; подошел китаец — странствующий фокусник — и стал показывать свое искусство. Надо было видеть, как обрадовался его, в сущности, не очень хитрым трюкам Мейерхольд, с какой детской увлеченностью следил за ними!.. Не будь у него этой {316} свежести чувств, непосредственности восприятия, — конечно, его творчество не было бы таким ярким.

Неровности в его отношении к людям, порой наносимые им незаслуженные обиды приводили к тому, что многие из нас были вынуждены покидать театр; уходили с болью в сердце и обычно чувствовали себя неважно вдали от родного театра, как бы ни преуспевали на стороне. Тот, кто видел Мейерхольда в работе, кто участвовал в ней или даже только присутствовал на его репетициях, — тот уже был «заражен» им. И, оказавшись вне театра, тосковал по жизни беспокойной, тревожной, но полной радостей, которые дает подлинно боевое искусство, — жизни, вдохновляемой и направляемой этим удивительным человеком. А когда открывалась возможность — возвращался. Некоторое время я не работал в театре, но часто приходил на спектакли или днем — повидаться с товарищами. Встретив меня однажды в театре, Мейерхольд сказал мне: «Не понимаю, почему вы не работаете у свае». Конечно, я вернулся, чтобы снова впитывать в себя то, чем Мастер делился со своими учениками и что с их помощью нес многотысячным массам зрителей: вдохновение, интуицию, знание, мастерство, труд. И работа моя в театре теперь могла быть более плодотворной.

Когда мы начинали учиться у Мейерхольда, мы только вступали в жизнь. За пятнадцать лет, разумеется, мы повзрослели, углубили и расширили наши познания и навыки и в большинстве своем так или иначе проявили себя. Мейерхольд умел это ценить. К середине тридцатых годов я уже опубликовал ряд работ о драматургии Маяковского, и Мастер не только привлек меня к участию в составлении новой редакции «Клопа» («Феерическая комедия»), но и на репетициях, говоря что-либо об особенностях драматургии поэта, иной раз поглядывал на меня — вот, мол, тут сидит специалист…

Все самое существенное, что я знаю о театре, я воспринял от Мейерхольда Наверное, то же могут сказать о себе многие мои товарищи.

Древнерусский великий князь Всеволод Юрьевич, имевший двенадцать детей, был прозван Всеволод Большое Гнездо. На такой же эпитет тем более имеет право Всеволод Эмильевич — детей у него было гораздо больше для каждого из нас он был вторым отцом — {317} строгим, требовательным, подчас несправедливым, но давшим нам великие уроки не только в искусстве, но и в жизни, — уроки, которые стали основой дальнейших действий каждого. И все мы, мейерхольдовцы, навсегда благодарны нашему Учителю.

Неоценимо наследие Мейерхольда. Он воспитал немало талантливых режиссеров и актеров, учившихся у него в театре и в школе, а затем занявших видное положение в советских театрах и кинематографии. Очень большое и плодотворное влияние оказал он на все современное театральное искусство. Как и его учитель Станиславский, он побуждал театры искать новые пути. Многим обязаны Мейерхольду и музыканты, литераторы, художники, соприкасавшиеся с ним самим или с его творчеством.

Авторитет Мейерхольда у деятелей искусства был огромен, хотя далеко не все соглашались с ним. Ожесточенные споры вокруг Мейерхольда и его постановок служили на пользу советской культуре, двигая вперед творческую мысль. Мейерхольд пользовался и теперь заслуженно пользуется у передовых деятелей культуры других стран славой ярчайшего представителя советского театра, — ведь его искания отличались великолепной самобытностью.

Из лучшего, что мы видим теперь на сценах советских театров, многое надо отнести на счет живой мейерхольдовской традиции, которую продолжают и ученики Мейерхольда, и режиссеры и актеры, хотя не учившиеся у него непосредственно, но воспринявшие эту традицию. Влияние принципов Мейерхольда можно увидеть и в спектаклях некоторых передовых зарубежных театров. Когда вышла книга статей и выступлений Мейерхольда в английских переводах, критики писали, что многие «открытия» нынешних театров Запада, оказывается, давно уже были сделаны Мейерхольдом. Солиднейшая английская буржуазная газета «Тайме» даже озаглавила статью об этой книге «Мейерхольд сделал все это много лет назад»[[121]](#footnote-122).

{318} В Испании, фактически оторванной от советской культуры, молодой режиссер и театровед Хуан Антоньо Ормигон, увлеченный искусством Мейерхольда, занялся ознакомлением испанских читателей с его творчеством. По просьбе Ормигона я прислал ему двухтомник Мейерхольда и делился с ним соображениями о переводах и издании. В 1970 и 1972 годах мадридское издательство, уже опубликовавшее ряд произведений Маркса, сборники стихов Маяковского и Назыма Хикмета, выпустило два тома текстов Мейерхольда. Составление, вступительные статьи, примечания и библиография принадлежат Ормигону (переводы сделаны другими лицами). Во вступительных статьях раскрывается знакомство Ормигона со многими источниками, его верное понимание исторической обстановки, его глубокое проникновение в суть искусства Мейерхольда[[122]](#footnote-123).

Наследие Мейерхольда таит в себе неисчерпаемые ценности. Оно необходимо для сегодняшнего и для завтрашнего искусства. Внимательно изучать и творчески использовать это наследие — значит двигать вперед мировое театральное искусство, обогащать мировую культуру тем вечно живым, что породили мозг и сердце великого художника.

Е. Б. Вахтангов сказал: «Мейерхольд дал корни театрам будущего, — будущее и воздаст ему»[[123]](#footnote-124). Да, Мейерхольд не только в прошлом, но также в настоящем и в будущем.

# **{****319}** Назым Хикмет

## 1

Дело было зимой 1922 – 1923 годов.

На спектаклях Театра Всеволода Мейерхольда и в кругу студентов Мастерской Вс. Мейерхольда стал появляться высокий, стройный, красивый юноша с курчавыми светлыми волосами, голубыми глазами и румянцем во всю щеку. Мы удивились, узнав, что этот юноша с обликом северянина — турок. Оказалось, что он учится в Коммунистическом университете трудящихся Востока, участвует в турецком драмкружке клуба этого университета, где режиссирует его ровесник — наш товарищ, студент второго курса Мастерской Вс. Мейерхольда Николай Экк. Они подружились, молодой турок стал часто бывать в нашем театре, который вскоре сделался для него своим, и сблизился с нами, поскольку этому не мешало то, что тогда он еще почти не владел русским языком, — в те годы я разговаривал с ним по-французски. В то время мы знали только первую половину двойного имени — Назым Хикмет — и называли его «товарищ Назим»; более точное произношение и написание — Назым — пришло позже. И впоследствии я звал его «товарищ Назым».

Жадность, с которой Назым впитывал в себя впечатления окружающего мира (а к новому, социалистическому миру тянулись все подлинно передовые люди {320} Запада и Востока, особенно молодежь), стремительность его реакции на эти впечатления, самостоятельность и подчас непримиримость его суждений — все говорило о смелости его натуры, о дерзновенности его исканий. Уже тогда мы, его сверстники, чувствовали в нем незаурядного человека И это ощущение подтверждалось своеобразием его поэзии. Своими стихами и своим образом действий Назым был близок Маяковскому. Но тут не могло быть речи о подражании творчеству Маяковского хотя бы по одному тому, что в первые годы пребывания Назыма в Москве, когда он мало понимал по-русски, русские стихи были для него и вовсе недоступны. Дело было в идейной близости двух поэтов революции — Маяковского и Назыма Хикмета. И идейная общность порождала единство направления в поисках средств образной выразительности.

На встречу с делегатами конгрессов Коминтерна и Профинтерна, устроенную нами, мейерхольдовцами, 13 января 1923 года в помещении Мастерской Вс. Мейерхольда на Новинском бульваре, Назым пришел вместе с двумя делегатами-турками. Прожив в Москве больше года, он теперь уже сам помогал своим соотечественникам ориентироваться в новой для них обстановке.

Я уже упомянул, что Назым выступил на «Международном художественном митинге», состоявшемся через день в Театре Вс. Мейерхольда. Стихотворение, прочитанное им, — «Новое искусство» («Оркестр») — вызвало восторг слушателей Хотя огромное большинство не понимало турецкого языка, аудитория была захвачена силой революционной патетики, которой дышала поэзия Назыма, замечательной выразительностью ритмики и фонетики его стиха и вдохновенным исполнительским мастерством поэта-трибуна, то есть тем, восприятию чего незнание языка не могло помешать Громыхающими звукосочетаниями в словах «дагларла, далгаларла, даг гиби. Далгаларла, далга глби даг‑лар‑ла» («с горами, с волнами, с горой как волны, с волной как го‑ры») двадцатилетний поэт, изобретательно использовавший грамматические особенности турецкого языка (агглютинация), усиливал впечатляющую мощь произведения.

Вскоре по нашему примеру студенты существовавшего {321} в то время Второго Московского государственного университета устроили интернациональный митинг на тему «Революция и литература» с участием иностранных коммунистов и деятелей Лефа. Он состоялся 8 марта 1923 года в Большой аудитории Политехнического музея. Самыми интересными моментами были выступления Маяковского и Назыма Хикмета.

В моей заметке об этом вечере («Интернациональный литературный митинг»), помещенной без подписи 11 марта в «Правде», сообщалось, что Маяковский прочитал стихотворения «Париж»[[124]](#footnote-125), «Левый марш» и «III Интернационал» и что «молодой турецкий поэт-футурист тов. Назим прочел свои стихи, произведшие чрезвычайно сильное впечатление на аудиторию своей звуковой стороной» Маяковский тогда еще не отказался от старого наименования «футурист», и применение этого слова к Назыму должно было подчеркнуть единство их художественного направления.

Назым прочитал сперва то же стихотворение «Новое искусство», а затем, в связи с тем, что митинг происходил в Международный женский день, — написанное им к этому дню стихотворение «Брюки и юбки». Содержание его он тут же вкратце рассказал по-французски. У меня сохранилась сделанная мною запись выступлений и, в частности, этого рассказа Женщина, говорилось в стихотворении, борется за революцию с такой же силой, как мужчина. И у нас (то есть в Турции) женщина наравне с мужчиной способна воспринимать учение марксизма. Женщина также может стрелять из маузера. Между сознанием мужчины и сознанием женщины нет никакой разницы.

В моем отчете сообщалось еще, что «в заключение группой студентов Коммунистического университета трудящихся Востока была продемонстрирована коллективная декламация на турецком языке». Это была инсценировка стихотворения Назыма «Двадцать восьмое января».

Текст стихотворения «Брюки и юбки» утрачен, и, когда тридцать лет спустя я напомнил Назыму об этом вечере, оказалось, что поэт даже забыл о стихотворении, — {322} в его памяти остался только факт его совместного с Маяковским выступления, которое он не раз вспоминал на вечерах, посвященных памяти Маяковского. Он подчеркивал доброе отношение Маяковского к нему, начинающему поэту. И действительно, Маяковский поддерживал молодого поэта-революционера, которому суждено было стать продолжателем его дела в мировой литературе.

Меньше чем через месяц Москва в Большом театре (2 апреля 1923 года) чествовала В. Э. Мейерхольда. Когда объявили, что слово дается представителю Коммунистического университета трудящихся Востока, на сцену вышел Назым и с воодушевлением прочитал по-турецки специально написанное им стихотворение, а затем С. М. Третьяков выступил с чтением своего перевода этого произведения:

ДА ЗДРАВСТВУЕТ МЕЙЕРХОЛЬД!

Ни один
Ни один
Не наш.

Ни напомаженный «ГАМЛЕТ» Малого театра,
Ни пудрильник «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»,
Ни Камерного карнавал «ФЕДРО».
От нас —
Размалеванным, золотом залитым барским кокоткам —
Не будет цветов!

БОЛЬШОЙ ТЕАТР —
Великолепный элеватор для ржи:
Гардеробы —
Отдайте ГУМУ;
Атлас декораций —
На юбки крестьянским девкам.
Нашей сцене тесны
Салон-сундуки частной собственности.
Ей — ПЛОЩАДИ,
Чтоб хохотали массы.
Красная площадь!
Бесплатный спектакль!..
Пусть колокол Василия Блаженного,
За весь свой век пригодившись раз,
Благовестит антракты.
Пусть, как в Первое Мая, всполоводятся массы,
И когда
Прожекторы с аэро РСФСРа
Осветят тракторы, обгоняемые автомобилями,
Пусть красная конница мчится по сцене.
{323} В этот день
Ты, МЕЙЕРХОЛЬД,
Нашими губами
Целуй
Некрашенные щеки
СПОРТСМЕН-АРТИСТОВ
 ДА ЗДРАВСТВУЕТ МАШИНИЗИРОВАННЫЙ ТЕАТР
 МАШИНИЗИРОВАННОГО РСФСРа.

Это стихотворение, вскоре опубликованное в юбилейном сборнике «В. Э. Мейерхольд» (Тверь, изд‑во «Октябрь», 1923) и в журнале «Зрелища» (№ 34, 1 мая) за подписью «Назим», было первым произведением Назыма Хикмета, напечатанным на русском языке, а также первым переводом, сделанным Третьяковым.

В том же году в журнальной сводке о зарубежном революционном искусстве я поместил следующее сообщение:

«Из молодых турецких поэтов значительный интерес представляет тов. Назим, сейчас состоящий студентом Коммунистического университета трудящихся Востока в Москве. Его стихи чрезвычайно оригинальны по концепции, широко используют фонетику, в частности заумный язык. Короткие, ударные фразы»[[125]](#footnote-126).

Назым с Экком продолжали работать в турецком драмкружке. От сцен и маленьких пьес они перешли к пьесе в нескольких, хотя и небольших действиях. Текст пьесы не сохранился, поэтому, чтобы передать ее содержание, я привожу свой (неподписанный) отчет из «Правды» от 12 марта 1924 года, озаглавленный «Турецкий агитспектакль»:

«12 февраля в помещении Краснопресненского районного театра им. Каляева[[126]](#footnote-127) состоялся вечер студентов Коммунистического университета трудящихся Востока, посвященный памяти 16 турецких коммунистов во главе с т. Субхи, предательски убитых наемниками турецкой реакции. После официальной части вечера турецкий драмкружок показал пьесу своего участника {324} т. Назима в обработке всего кружка и в постановке т. Экка, работника Театра им. Вс. Мейерхольда. Пьеса интересно построена. В первом акте дано убийство тт. коммунистов в трюме парохода, происшедшее 28 января 1921 года; во втором — коммунистическая подпольная типография, налет на нее сыщиков и, так же как и в третьем акте (константинопольская улица), — ряд недоразумений, подчас комических, происходящих на почве преследования полицией всего, что носит цифру 28. Четвертое действие — суд над арестованными людьми, так или иначе причастными к цифре 28, и захват всего суда настоящей коммунистической демонстрацией. Пьеса поставлена в национальных костюмах. Формы постановки упрощенные. Зрительный зал, состоявший из представителей многих национальностей и поэтому в большинстве не знавший турецкого языка, тем не менее воспринимал спектакль с огромным интересом».

Тридцать восемь лет спустя Назым, приведя текст этой заметки в своей статье, писал: «Значит, впервые мое имя как драматурга упомянуто в “Правде” в 1924 году. Кто расскажет, как я обрадовался тогда, прочитав в “Правде” эту заметку! Да что скрывать, и позавчера, когда я наткнулся на эти строки, сердце мое сладко ёкнуло: шутка ли, еще тогда “Правда” упомянула обо мне!»[[127]](#footnote-128)

Это была первая пьеса Назыма, поставленная на сцене. До нее он — еще в Турции — написал две одноактные пьесы: «У очага» и «Каменное сердце». Но ни та, ни другая не были поставлены.

Вскоре Назым вернулся в Турцию, а в следующем году опять приехал в Москву и прожил здесь еще около трех лет. В этот период мы встречались реже, и мне {325} не удается припомнить этих встреч Но сохранились два документа.

В пятидесятых годах, просматривая в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина книгу поступлений музея Гос. театра имени Вс. Мейерхольда, я натолкнулся на запись (относящуюся к 1926 году), в которой названа статья Назыма о турецком театре с приложением записки В. Ф. Федорова Февральскому. В материалах театра обнаружить ни статью, ни записку не удалось. И тут повторилась та же история, что с названием пьесы «28 января», но без благополучного окончания. Ни Назым, ни я, ни запрошенный мной режиссер В. Ф. Федоров не могли вспомнить, что это за статья. Думаю, что она была написана для сборника «Театральный Октябрь», выпущенного театром в 1926 году (там было несколько статей о зарубежных театрах), но по каким-то причинам в сборник не вошла[[128]](#footnote-129).

{326} Назым, уже окончивший Коммунистический университет трудящихся Востока, стал писать для русской сцены. Объединив группу молодых актеров, он и Экк организовали сатирический театр «Метла». Работал театр в том же здании, что и клуб этого университета, — в помещении кинотеатра на Пушкинской площади, который тогда именовался «Ша нуар», а после — «Центральный» (дом теперь снесен).

Разбирая, тоже уже в пятидесятых годах, мои старые бумаги, я обнаружил приглашение Первой театральной артели «Метла» посетить 19 сентября 1926 года просмотр ее первой работы. Приглашение было подписано: «Политрук Назим». Вот так: политрук театральной артели!

В разговоре с Назымом я упомянул об этой находке, и он сразу же попросил меня показать ему приглашение Придя к нему в следующий раз, я принес ему старый документ Он долго вчитывался в него и глядел на него, я бы сказал, с нежностью. Вообще он с какой-то особенной любовью относился ко всему, что напоминало о днях его молодости в Москве двадцатых годов.

## 2

Свиделся я опять с Назымом через четверть века после наших встреч в те годы. Просидев тринадцать лет в турецких тюрьмах, он под давлением мировой общественности был освобожден. Но на свободе поэт был слишком опасен для реакции, и ему грозила расправа. Прошел год — ему пришлось бежать из Турции.

27 января 1952 года, через несколько месяцев после приезда Назыма в Москву, в Доме актера состоялся его вечер В антракте я пришел к нему за кулисы и напомнил о наших встречах в двадцатых годах; он сразу вспомнил меня. Разговор я начал по-французски и спросил, говорить ли и дальше на этом языке. Назым ответил, что предпочитает беседовать по-русски, — пусть у него будет больше практики русской речи.

Летом и осенью того же года я был несколько раз у него дома на Второй Песчаной улице (теперь улица Георгиу-Деж). Я задумал написать работу о его драматургии, и он подробно рассказывал мне содержание {327} всех написанных им пьес и их историю[[129]](#footnote-130). В то время он уже закончил первую пьесу, созданную им после приезда в Москву, — «Рассказ о Турции» (она была поставлена в Москве в Театре имени Моссовета; премьера состоялась 2 апреля 1953 года) и собирался писать другую — для Студии киноактера.

«Эта пьеса, — говорил он, — частично строится на одной из линий пьесы “Чудак”, которую я написал по выходе из тюрьмы. Я отступаю от принципа драматургии, требующего, чтобы в пьесе была одна сюжетная линия. Свою пьесу я строю на двух совершенно самостоятельных сюжетных линиях, объединяющихся в конце В каждом из трех действий пьесы две картины: в одной развиваются события, относящиеся к одной сюжетной линии, в другой — события, связанные со второй.

Действие развертывается на фоне современной Турции, подчиняющейся диктату США, — Турции, в которой не дают развиваться национальной промышленности, а ремесленники разоряются. Я показываю борьбу турецкого народа под руководством коммунистической партии за мир и национальную независимость.

Раскрывая взаимоотношения людей в условиях капиталистического строя, я провожу мысль о том, что самый хороший, честный человек, если он действует в одиночку, пропадет (“чудак”), все его хорошие качества оказываются бесполезными; поэтому он должен объединиться с другими передовыми людьми в организацию».

Пьесы этой Назым не написал, но года через два создал новую редакцию «Чудака».

Наши беседы были прерваны, — Назым перенес инфаркт и в течение нескольких месяцев находился в Кремлевской больнице, состояние его было тяжелым. Повидать его вновь я смог, только когда он стал поправляться и его поместили в санаторий «Барвиха». Мы с Н. В. Экком приехали к нему туда 3 мая 1953 года.

Разговаривали на разные темы. В частности, без {328} всякой видимой связи с предыдущим он заговорил о том, что сближает его с Маяковским и в чем отличие его поэзии от творчества Маяковского Его ответ я записал, вернувшись домой.

«Общее между поэзией Маяковского и моей, — сказал Назым, — это, во-первых, преодоление разрыва между поэзией и прозой, во-вторых, преодоление разрыва между различными жанрами (лирика, сатира и так далее) и, в-третьих, введение в поэзию политического языка.

Но форма разная Маяковский — мой учитель, но я не пишу так, как он.

В период моей учебы в Москве я был, как и Маяковский, поэтом-трибуном. Стихи — наподобие духового оркестра. Я читал их публично. Потом — в Турции — я только один раз выступал публично с чтением стихов. Я должен был говорить с одним-двумя людьми, шептать им на ухо; поэтому надо было находить мягкие слова.

Сидя в тюрьме, я сблизился с людьми из народа, заключенными, как и я, — читал им мои стихи. Сперва они вежливо выслушивали, а потом говорили “Зачем так многословно? Пиши короче”.

Теперь я могу опять обращаться к широкой аудитории.

Надо использовать все виды и возможности поэзии»[[130]](#footnote-131).

Мне показалось, что Назым, очень любя Маяковского, в ту пору относился к нему несколько ревниво — и вот почему. Авторы каждой статьи о творчестве Назыма, не видя его самобытности, твердили и подчеркивали, что он — ученик Маяковского. Назым сам называл себя учеником Маяковского, и он был им — но в {329} том отношении, что он видел в Маяковском великий пример революционного поэта-новатора. Как-то я спросил Назыма, переводили ли Маяковского на турецкий язык. Он ответил «Нет» — «А почему вы не переводили?» — «Ведь в то время я, читая, не понимал его. Только теперь, когда я лучше знаю русский язык, я стал его понимать».

Во время нашей беседы в Барвихе Назыма пригласили на концерт московских артистов в помещении санатория. Назым позвал нас с собой, но, прослушав два номера программы, ушел ужасно не любит романсы, «даже товарища Чайковского», как он выразился.

Когда мы беседовали о его драматургии, он сказал, что пьесу «Дом покойного», написанную, изданную и поставленную в Стамбуле в 1932 году, можно было бы поставить в советском театре Назым решил переработать ее, и мы договорились, что я сделаю литературный перевод ее на русский язык. Вернувшись в Москву в июле, Назым достал экземпляр пьесы. Он выразил пожелание, чтобы вместе со мной над литературным переводом пьесы работал Экк, — поэту хотелось, чтобы первый постановщик его драматических произведений поставил и эту пьесу. Я охотно согласился. Как будет видно из дальнейшего, в результате двух переделок была создана пьеса «Первый день праздника». Она трижды публиковалась в русском переводе.

Назым очень увлекся переработкой, и ему не терпелось поскорее получить перевод. Закончив работу над одной-двумя картинами, он передавал Экку и мне напечатанный им самим на машинке турецкий текст, и с него по нашему поручению делался подстрочник.

К середине сентября подстрочный перевод был готов, и мы сразу же засели за литературный. Не раз приходилось, не довольствуясь подстрочником, заглядывать в турецкий текст и пытаться при помощи турецко-русского словаря уточнить то или иное место. Через каждые день-два Назым звонил мне по утрам и спрашивал: «Как идет работа? Когда мы встретимся?» Взяв с собой уже готовые страницы, мы с Экком отправлялись к нему. Я читал ему русский текст, он следил по турецкому и поправлял нас, уточнял то, что нам было неясно. Бывало, мы предлагали какие-нибудь доделки или переделки, тем более что в некоторых местах {330} переработанной заново пьесы обнаруживались мелкие неувязки, противоречия в отдельных репликах, нарочитость в появлении на сцене действующих лиц, незаконченность отдельных моментов. Назым, подумав, тут же писал небольшие куски нового текста по-турецки и переводил нам, а мы обрабатывали русский текст.

Действие пьесы происходит в разных помещениях одного особняка в Стамбуле. Объясняя нам устройство дома или характер костюма (Экк, как режиссер, добивался точности в таких вопросах), Назым наскоро набрасывал рисунки. Иной раз, когда мы доходили до какого-нибудь особенно острого места пьесы и я читал наш перевод этого куска, а Назым следил по турецкому оригиналу, он лукаво поглядывал на меня поверх очков (он надевал очки во время чтения): вот, мол, здорово?

Доделав вместе с Назымом ту или иную сцену, мы сразу отдавали ее в перепечатку. Вся работа была проведена меньше чем за две недели (с 17 по 29 сентября). После этого шел просмотр перевода в целом, делались сокращения и уточнения отдельных мест.

Таким образом, мы виделись очень часто. Разумеется, наши разговоры никак не ограничивались пьесой.

И вот что пришло мне в голову. Ведь многие из моих встреч и разговоров с Маяковским исчезли из памяти. Теперь, когда я часто общаюсь с другим великим поэтом и драматургом, я не должен во второй раз сделать непоправимую ошибку. И, возвращаясь домой после встреч с Назымом, я стал записывать разговоры с ним о драматургии и театре, а потом и его высказывания по различным другим вопросам и свои наблюдения. Мои записи отражают далеко не все встречи с ним, и они никак не могут претендовать на сколько-нибудь полное и систематическое изложение его взглядов — мы, конечно, беседовали преимущественно о том, что больше всего представляло для нас общий интерес. Но записи делались тут же, по горячим следам, так что теперь нет надобности рыться в памяти и пытаться восстанавливать полузабытые разговоры и впечатления.

Хочется надеяться, что записи не только скажут кое-что тому, кто интересуется жизнью и творчеством Назыма, но и дадут материал его будущим биографам {331} и исследователям его поэзии и драматургии Поэтому, публикуя записи, я сохраняю различные детали, которые сегодня, может быть, представляются незначительными, но завтра окажутся существенными. Впрочем, когда речь идет о таком большом человеке и художнике, каким был Назым Хикмет, незначительных деталей нет.

Вот эти записи.

## 3

#### Москва, 22 сентября 1953 года

Во время совместной работы над пьесой Назым говорил о слове в драматургии:

«Главное в пьесе — слово. Должно быть действие через слово. Суть в соотношении слов; образ создается словом.

На меня влияла французская и английская драматургия.

У Мольера — не комедия положений, а комедия слова Как важно слово у Шекспира!

В некоторых произведениях русской драматургии — не слово, а фраза. И это придает им натуралистический оттенок. Но не в “Ревизоре” — там главенствует слово. Красота слова также есть у Чехова и у Горького. Финал “Вишневого сада” ритмичен».

#### 1 октября 1953 года

В связи с постановкой пьесы «Легенда о любви»[[131]](#footnote-132) в Московском театре драмы[[132]](#footnote-133) (на днях будет премьера) Назым говорил то же, что, по его словам, сказал утром на обсуждении генеральной репетиции:

«Я не признаю антрактов. Что делают в антрактах? Ходят в буфет, женщины демонстрируют свои туалеты, мужчины сплетничают и глядят на женщин. Эти антракты крадут у меня, драматурга, полчаса. А сколько я мог бы за это время сказать зрителям!»

Очень хвалил детские радиопередачи и порицал {332} многие передачи Для взрослых (также и по телевидению): «Прививают ребенку хорошие художественные вкусы, а подрастет — дают ему унылую безвкусицу. Вместо социалистического реализма преподносят натурализм.

Фантазия — 50 процентов и в искусстве и в науке. А это признается только для детей».

Ему нравятся пьесы Евгения Шварца, которые он слушал по радио.

#### 5 октября 1953 года

Мы разговаривали о спектакле «Легенда о любви». Назым видел его на генеральной репетиции 30 сентября и на премьере 3 октября. Премьера прошла с большим успехом — Назым шесть раз выходил на вызовы.

Но спектакль ему не понравился: «Неверны трактовка, постановка, игра многих актеров, музыка. Декорации некоторых сцен удачны, в частности первой картины, где есть смешение интерьера с экстерьером.

Мою пьесу надо было ставить как поэму, как реалистическую сказку, а этого театр не сделал.

Я видел “Отелло” в Театре имени Моссовета, видел комедии Шекспира в других московских театрах. Это — не социалистический реализм, а бытовизм, мещанский реализм, даже не натурализм.

Что должно быть главным в постановках таких пьес? Типичность, то есть *пример* добра или *пример* зла. Показывать как бы под лупой. Масштаб. Глубина. А этого нет.

Не умеют говорить на сцене.

“Легенду о любви” следовало бы поставить, используя для построения жестов и мизансцен старинные миниатюры, — но без стилизации.

Больше на этот спектакль я не пойду».

На мой вопрос — почему он согласился дописать еще одну картину, которая оказалась лишней, — ответил: «Я больной человек и не мог спорить с театром».

Отвечая на другой вопрос — об использовании в пьесе турецких вариантов легенды о Ферхаде и Ширин, сказал: «Мехменэ Бану, как сестра Ширин, есть только в турецких вариантах; в одном из них она влюбляется в Ферхада, — это я использовал. Потерю красоты и финал придумал я».

{333} На премьере произошел такой случай. После окончания спектакля Назым и я проходили по фойе партера. К нему подошли две женщины — молодая и пожилая — и заговорили с ним по-турецки. Мужчина, находившийся в обществе этих женщин, остался стоять в стороне и наблюдал их встречу с Назымом с явным неудовольствием. Я отошел. Окончив беседу, Назым сказал мне, что все трое — сотрудники турецкого посольства. Пьеса так понравилась двум женщинам, что, хотя автор ее в Турции объявлен вне закона, они не смогли не высказать ему своей радости.

#### 7 октября 1953 года

Продолжаем совместно с Назымом доработку литературного перевода. Нам легко договориться по основным вопросам: мы все трое стоим на одинаковых принципиальных позициях. Но по частностям изредка возникают заминки.

Назым — автор довольно «трудный». Иногда он сразу принимал изменения, которые мы предлагали ему, и даже говорил: «Делайте как хотите», а бывали дни, когда он не соглашался на изменения. Но это не значит, что так и оставалось. Действующие лица пьесы часто упоминают имя бога: «Упаси боже», «Господи помилуй» и т. п., — все это получалось слишком уж по-русски. Когда я хотел предложить писать «аллах», Экк сказал мне, что уже говорил об этом с Назымом, но тот ни за что не соглашается: настаивает, чтобы было так, как говорят по-русски. «Не подымай этого вопроса, — добавил Экк, — Назым все равно будет стоять на своем».

Вскоре после этого разговора читаем мы Назыму перевод одной из картин. Попадается большая реплика ходжи (муллы). Чтобы чем-то приблизить ее к речевой манере мусульманина, я вставил было упоминание о пророке и спрашиваю Назыма: «В каком контексте упоминается у турок слово “пророк”?» Он отвечает: «Обычно в разговоре вообще не упоминается!» Тогда я говорю: «А может быть, написать не “бог”, а “аллах”?» Назым соглашается. Воспользовавшись этим, я предлагаю заменить «бога» «аллахом» и в некоторых других местах. Он и на это идет…

Или еще: мы предлагали ему сократить некоторые {334} реплики, он не соглашался. А когда дали ему на просмотр выправленный совместно с ним текст, он сам вычеркнул эти реплики.

Мы сказали ему, что название «Дом покойного» надо бы заменить другим: на пьесу с таким заглавием публика вряд ли пойдет, да и пьеса сильно изменилась после переработки. Он ответил: «Хорошо. Придумайте сами другое заглавие». Но мы еще не успели обдумать этот вопрос, когда мне пришло в голову вот что В тексте последнего (пятого) действия есть такое место. Один персонаж (Щади) обращается к другому (Джемалю): «А вы что наблюдаете? Здесь что, театр?» Тот отвечает: «Да». Третий (Рюстэм) отзывается «Правильно. Драма». Второй говорит на это. «А по-моему, комедия». Это место метко выражает отношение противостоящих друг другу действующих лиц к происходящему. Я сказал: «Можно было бы дать пьесе подзаголовок “Для кого — драма, а для кого — комедия”». Назыму эта фраза так понравилась, что он решил сделать ее не подзаголовком, а заглавием пьесы — в несколько измененном виде: «Рхому — драма, кому — комедия». И с его согласия мы полностью внесли ее в текст.

#### 8 октября 1953 года

Назым говорит по-русски свободно, слов не ищет, иногда употребляет такие выражения, как «основа всех основ». Но делает ошибки в падежах, в грамматических родах. Акцент, конечно, сильный, при этом мягкий — нечто среднее между азербайджанским и французским, азербайджанский язык очень близок к турецкому, но звуки турецкого мягче, а что касается французского, то многие слова латинского происхождения вошли в турецкий язык в их французских формах; например, слово endüstri (индустрия) передает произношение французского слова industrie.

Теперь Назым объясняется по-русски, мне кажется, гораздо лучше, чем в молодости. Однако, когда у него были белорусские писатели и удивились, как свободно он разговаривает, он сказал, что прежде говорил лучше.

Часто жалуется на боль в сердце. Тяжелое состояние здоровья вызывает в нем мрачные мысли. Прямо он их не высказывает, но они проявляются, например, в том, что он решил при передаче пьесы, над которой {335} мы теперь работаем, в театр поставить условие она должна быть показана зрителям в нынешнем сезоне «Я хочу, — говорит, — сам увидеть ее на сцене».

И мысли эти, конечно, отражаются на творчестве. Вопрос о жизни и смерти стоит в центре пьесы: правда, это переделка пьесы, написанной 21 год назад, но выбор именно этой пьесы для переработки характерен, и, по-видимому, теперь тема взята гораздо глубже (по-видимому — потому, что прежнюю пьесу — «Дом покойного» — я ведь знаю только по подробному рассказу Назыма да по изложению ее содержания, опубликованному вместе с переводом одной сцены во французском сборнике).

Сегодня Назым читал при мне по-турецки своему переводчику Акперу Бабаеву и азербайджанскому писателю Мехти Гусейну большое стихотворение «Последнее письмо Мемеду». Когда он вышел из комнаты, Бабаев сказал, что это лучшее из всех его стихотворений за последние два года. Поэт обращается к маленькому сыну, говоря, что он его уже не увидит и что сын должен сделать то, чего он сам не успел. Бабаев и Мехти Гусейн сразу сказали Назыму, что слово «последнее» надо из заголовка снять. Но Назым решил пока это стихотворение не публиковать.

А в то же время его тянет к веселому. В пьесе, в ее новом варианте, много смешного. И третьего дня за обедом он сказал Экку и мне, что накануне смотрел по телевизору спектакль Театра оперетты «Черный парус». Спектакль ему очень не понравился: «Что за оперетта, когда голосов нет!» — но он чувствует, что зритель хочет смеяться. И он предложил нам следующее: «Давайте, ребята (он любит обращаться: “ребята”, “брат”), возьмем один из французских водевилей и переработаем его для советской сцены». Он тут же назвал два водевиля Жоржа Фейдо — «La dame de chez Maxime» и «Occupe-toi d’Amélie» («Дама от Максима» и «Займись Амелией»).

Он очень любит один из видов турецкого народного театра — театр «Орта-Ойуну», выступающий на площадях без декораций. По его мнению, театр много потерял от того, что играет в закрытых помещениях. Назым стремится к большим массам зрителей. Его тянет к цирку.

{336} Накануне он смотрел по телевизору «Таню» А. Арбузова в постановке Московского театра драмы. Ему понравились пьеса и спектакль. В пьесе — особенно сцена, в которой умирает ребенок и тут же приходят счастливые влюбленные; удачным он считает финал. Очень понравилась ему игра М. И. Бабановой. Я спросил: «Помните, как она играла у Мейерхольда в “Великодушном рогоносце”?» Он ответил: «Как же мне не помнить? Все это для меня очень дорого. Может быть, это индивидуально, но эти воспоминания юности для меня очень дороги».

Я принес ему его же стихотворение «Да здравствует Мейерхольд!». Он, улыбаясь, читал его. Я сказал шутя про его выпады против Большого, Камерного и других театров: «Грехи вашей молодости». Но он очень серьезно ответил: «Я и сейчас так думаю…»[[133]](#footnote-134)

За последние месяцы в его курчавой русой шевелюре появилось немало седых волос. Правда, они заметны только вблизи. А ведь в юности его волосы были совсем золотистые.

Лицо очень свежее, морщин почти нет. Притом оно очень подвижное, меняющееся. И сам он по-прежнему стройный, подвижный, часто меняет позу, встает. Любит сидеть на диване по-восточному, поджав обе ноги или одну. Иной раз приветствует тоже на восточный лад, приложив руку к сердцу.

Он хороший товарищ. Все соображает, как бы помочь своему другу, который находится в трудном материальном положении. И очень сердечен в обращении. В комнату вошел его шофер, чтобы попрощаться перед уходом домой. Назым сказал: «Целую вас, товарищ Иван. Обнимаю вас крепко».

#### **{****337}** 9 октября 1953 года

Назым очень любит произведения народного искусства. Из своих поездок в разные страны (после приезда в Москву в 1951 году) вывез массу различных художественных предметов. И ему немало их дарят, так как замечают эту его страсть. Три комнаты его квартиры, особенно гостиная, заполнены этими предметами — прямо музей народного искусства. На полках — коллекции китайских малюсеньких и тончайших фигурок из цветного стекла — птицы, драконы и проч. Несколько десятков китайских же человеческих фигурок из дерева — население целой деревни. Пять чешских фигурок на бочках — музыканты. Польские куклы из соломы. Всевозможные фигурки людей и зверей. Русские деревянные куклы и лошадки. Много масок. Кораблики и самые различные предметы. Свечи из цветного воска в чудесных подсвечниках. Коллекция портсигаров (а курить ему врачи строжайше запретили, и он не нарушает запрета). Старинный турецкий костюм, мексиканская и китайская широкополые шляпы, разрисованные и расшитые платки, вазы, кувшины, тарелки. Замечательный китайский гобелен (пейзаж). Акварели, рисунки, гравюры, статуэтки, раскрашенные картинки (орнаменты), керамика. Маленькие лакированные «славянские» столики.

А рядом со всем этим произведения художников-профессионалов: тарелка с рисунком Пикассо, картины Фалька, Акимова, Нисского, очень интересного испанского художника Альберто Санчеса, живущего в Москве («Уфа зимой»)…

Зашел разговор о еде. Назым очень хвалит турецкую кухню, говорит, что она, кроме оригинальных блюд, унаследовала много от римлян и греков (византийцев), арабов и персов. Из одних баклажанов турки готовят свыше 50 различных блюд. Сам он умеет и любит готовить.

Но каково этому сильному и жизнерадостному человеку теперь из-за болезни взвешивать на каких-то чуть ли не аптекарских весах мясо (ведь ему можно есть его не более 80 граммов в день) и рассчитывать, как бы не выпить какой-нибудь жидкости больше, чем разрешено врачами.

#### **{****338}** 12 октября 1953 года

Когда я пришел сегодня к Назыму, он вместе с Бабаевым и поэтессой-переводчицей Музой Павловой делал подстрочник «Последнего письма Мемеду». Оказывается, в машинописном тексте оригинала от руки приписано: «Опубликовать после моей смерти»[[134]](#footnote-135).

Назым с волнением и возмущением говорил о том, что во второй серии фильма «Адмирал Ушаков» («Корабли штурмуют бастионы») есть призыв «Бей турок!» и турки обобщенно показаны как насильники и т. п. «В каждом народе есть отдельные негодяи, и нельзя поступки пашей и отдельных солдат приписывать всем туркам. Это только даст повод буржуазным газетам писать о русском национализме».

Собралось несколько человек, приглашенных для прослушивания и обсуждения пьесы «Кому — драма, кому — комедия». Одни из участвовавших в обсуждении правильно поняли пьесу, другие судили ее с позиций стандартных понятий о драматургии; говорили о растянутости пьесы, о недостатке действенности, о мрачности Назым отвечал, по временам сильно волнуясь:

«Я выслушал ценную критику и понял, что вещь не получилась.

Я не признаю никаких вечных канонов. Греки писали так, Шекспир внес кое-что иное, Мольер еще кое-что иное, Расин, Островский, Чехов, Горький — каждый писал иначе, вносил что-то новое. А наши советские драматурги теперь потеряли своеобразный творческий облик, который имели и “Бронепоезд” и “Оптимистическая трагедия”, — там было найдено свое. В последнее время драматургия идет по самому Ленкому пути. И в романах, и в стихах тоже так. Но во всех произведениях нужно быт подавать индивидуально.

Нужно брать все наследие человечества и наш собственный подход. Постараемся создать новую форму, отвечающую новому содержанию.

Я собирался построить пьесу по-своему. Я не хотел создавать страшную пьесу. Здесь всегда контраст — от {339} страха, доведенного до Grand guignol, — к буффу. Пришел Шади, ему сказали, что его отец умер, — и тут же открывается дверь, его ругают. Или — Ферхундэ кричит: “Он умер!” — раздается крик осла. Я хотел всю пьесу построить на этом.

Я думал, что нашел самое светлое начало. Огородник Шабан — это мой турок, настоящий турок, очень положительный тип, очень колоритный.

Принцип правильный, но я не смог верно построить пьесу. Я хотел дать новое в пьесах. Хотел создать и второго героя. Один будет действовать, а второй будет очень спокоен. Мне предлагают самое шаблонное всех связать единым действием. Я хотел другого связь как у Горького. Если бы здесь читали “Дачников”, — что бы вы говорили? В “Дачниках” меня интересует не действие, а отдельные люди. В “На дне” какое же действие? — после третьего акта действия нет Но там замечательные типы. Я хотел, чтобы, с одной стороны, все правила драматургии, а с другой — Шабан. Он никого не убивает, никому не завидует, он любит своего погибшего сына, любит свои бобы и баклажаны и считает: нехорошо, что есть война. Я хотел использовать и метод Горького — создание отдельных личностей, и классический метод драматургии.

Я хотел сделать классическую вещь в моем понимании дать человеческие характеры, которые еще долгое время — до утверждения коммунистического строя — будут существовать. Почему живы шекспировские герои? Некоторые из моих персонажей могут быть даже в СССР — пока будут денежные отношения, пока будет семья в такой форме. У отрицательных персонажей есть и некоторые положительные черты Айтэн любит своего отца. У Шади трогательное отношение к матери, а перед тем как войти в комнату отца, он гасит папиросу. Ферхундэ искренне любит сына. Они звери, но в них есть человеческое. Я всех этих людей лично знал. Здесь в квартире работала женщина; она слышала, как читали пьесу, и сказала, у нас был такой же случай — человека чуть не убили из-за дома.

Произведение прежде всего не должно быть скучным. А сегодня скучали. Когда я писал, я сам смеялся, — а сегодня не смеялись.

У меня уже есть некоторый опыт. Я думал, что можно {340} было сыграть если не “Рассказ о Турции” — пьесу, которую я старался строить по-новому, то “Легенду о любви” (ее я построил по-обычному), — но это тоже не вышло. Я вижу, что это очень трудно. Когда Охлопков прочитал “Легенду о любви”, он сказал мне: “Это второе "Ромео и Джульетта". А где на сцене "Ромео и Джульетта"”?

Я — человек сегодняшнего дня. Я должен быть полезен сегодня. Вижу, что надо доработать пьесу, чтобы она дошла до всех, — я сделаю многие вещи шаблонно. Я сам виноват, что не получилось.

Спрашивают: где турки? В Турции тоже есть Чапаевы — в нашем национально-освободительном движении. Мы — русские и турки — очень похожи друг на друга. Полуевропейские и полуазиатские, полувосточные черты. Подвиг, самопожертвование, смех, ирония — наши общие черты.

Эту пьесу (“Кому — драма, кому — комедия”), как я ее писал, — я оставлю для себя. А чтобы ее печатали и ставили, я ее переработаю.

В “Легенде о любви” то, что шаблонно, получилось на сцене, а то, что не шаблонно, не получилось.

Есть пьесы: люди сидят и говорят; из разговоров мы узнаём их внутренний мир. Можно строить пьесу, как построены “Дачники”, и совсем не будет скучно. Я пытался соединить две вещи, — получилась эклектика.

Когда я учился здесь в Москве, в Коммунистическом университете трудящихся Востока, мы каждые две недели собирались и ругали друг друга. Так что к критике я привык. Но мы и отвечали на критику».

#### 13 октября 1953 года

Уже сегодня Назым вместе с нами намечал план новой переработки пьесы.

В разговоре он сказал: «Я должен признаться: хотя в некоторых моих пьесах печальные концы (это, вероятно, мелкобуржуазное, интеллигентское), сам я люблю, чтобы в пьесах и фильмах все кончалось благополучно, поцелуем».

Когда торопится, иногда беглые записи на полях рукописи делает арабским письмом. Я спросил: почему? Он объяснил, что арабское письмо, благодаря слитному начертанию букв, приближается к стенографическому.

#### **{****341}** 15 октября 1953 года

Сравнивая «Дом покойного» и «Кому — драма…», Назым говорил, что «надо сделать операцию пьесы», что ему представляются два возможных варианта переработки, на одном из которых нужно будет остановиться.

Когда мы кончили обсуждать переделку пьесы, он сказал:

«Теперь я читаю турецкие и французские рассказы. Но тот народный быт, который в них изображается, — это для обычных читателей, а ведь за рубежом читатели — интеллигенция и очень небольшая часть буржуазии. Для таких читателей этот быт — экзотика, как для нас экзотикой была бы, например, жизнь сумасшедших. Народу же неинтересно читать эти рассказы. Он хорошо знает свой быт и хочет увидеть: где выход, как лучше? Вот тут-то и возникает социалистический реализм. Колхозник из подмосковного села, где жил известный писатель, описывавший крестьянство и умерший уже при советской власти (фамилию его я забыл), говорил о том, что для колхозников неинтересно читать, как крестьяне пьянствовали, били своих баб и т. д. Все равно как для меня — читать или писать о тюрьме. Писатель, недолго сидевший в тюрьме, может увлечься описанием ее, мне же писать о тюрьме неинтересно и противно».

#### 23 октября 1953 года

Третьего дня, 21 октября, открывался XIV пленум Правления Союза советских писателей, посвященный драматургии. Накануне я сказал Назыму по телефону, что хорошо было бы ему выступить или, если он не сможет прийти, чтобы кто-нибудь прочел его приветствие. Он согласился, тут же продиктовал мне по телефону краткое приветствие и просил отредактировать текст. Вот что говорилось в приветствии:

«Товарищи! Поздравляю с открытием пленума и желаю успешной работы. Я считаю, что драматургия, которая является основой двух самых массовых искусств — театра и кино, играет большую роль в постройке новой жизни, в формировании нового человека. Новый человек теперь вырастает в Советском Союзе. {342} Он будет примером для всех народов. Поэтому показывать на сцене и на экране процесс созидания души этого человека, отличительные черты его внутреннего мира — большая, ответственная и благородная работа. Думаю, что ваш пленум во многом поможет не только драматургам Советского Союза, но и всем честным, прогрессивным народам мира, показывая им многосторонние возможности социалистического реализма. Очень хотел бы присутствовать на пленуме, но моя болезнь мешает этому. С нетерпением жду результатов пленума.

С товарищеским приветом

*Назым Хикмет*.

20 октября 1953 года»

Когда минут через пятнадцать я снова позвонил ему, чтобы прочесть отредактированный текст приветствия, он сказал, что за это время получил приглашение на пленум и письмо от А. А. Фадеева и что, если будет чувствовать себя удовлетворительно, придет и выступит сам.

Действительно, Назым был на открытии пленума. Я встретил его в перерыве, после доклада К. М. Симонова. Он был согласен с положениями доклада и решил не выступать. Чувствовал себя неважно и тут же уехал.

На следующий день, 22 октября, он позвонил мне в пятом часу, сказал, что уже переработал первое действие пьесы, и просил приехать. Мы с Экком приехали, и он продиктовал нам черновой перевод вновь написанных кусков. Как быстро он работает! К тому же он изменил весь тон начала пьесы, — теперь оно приобрело оптимистический, народный характер. В диалоге Зехры и Шабана как бы звучат народные мечты о будущем, и отсюда — построение диалога, приближающее прозу к стиху.

После работы над пьесой смотрели по телевизору футбольное состязание. Назым не очень горячо воспринимал состязание, тем более что у него болело сердце, и, пока мы смотрели, он не раз в разговоре возвращался к пьесе. Когда показ состязания окончился, на экране, чтобы объявить об окончании передачи, появилась ведущая {343} программу — немолодая и некрасивая. Назым воскликнул: «Уи, какой баба! Уходи, уходи, к черту» (он вообще любит говорить «Черт побери», «К черту», «Ни черта») — и поспешно выключил телевизор.

Сердце его очень беспокоило, и он попросил поставить ему горчичники. Затем лег, и мы просидели около него до двенадцати часов ночи. Он сказал про врачей: «Они, дураки, думают, что я ничего не понимаю. Говорили про аневризм, а я заглянул в Большую Советскую Энциклопедию и узнал, что, если в течение года после инфаркта разовьется аневризм, жить остается три-четыре месяца. Да еще электрокардиограмму посмотрел. Два врача говорят, что аневризм есть, а профессор его не находит. Если бы аневризма не было, я мог бы прожить еще года четыре». И все это он говорит спокойно (по внешности). Сказал, что утром работал полтора часа (вот переработал первое действие) и поэтому сердце болит от напряжения мысли. Мы ему говорим, что лучше бы сделать перерыв, а он: «Какой смысл?» То есть, мол, работать все равно надо, к тому же, видимо, если он не работает, это его раздражает, да и мозг-то сам по себе действует.

Потом заметил по поводу пьесы: «Я теперь как бы играю — как по-новому разместить действие».

Несмотря на боли в сердце, он стал (в связи с докладом Симонова на пленуме) говорить о драматургии, театре, об искусстве вообще:

«В театре человек — это всё: характер, мысли, чувства, переживания. А у нас в пьесах вместо этого занимаются второстепенными вещами.

Надо требовать от писателя, от художника — содержания, отвечающего нашей идеологии. Но неправильно стеснять его поиски в области формы. Как можно подсказывать художнику, какой краской он должен пользоваться? Нечего бояться поисков. Пусть ищут, — народ сам разберется. То, что нежизненно, отпадет. Ван-Гог писал крестьян, природу, — чего тут бояться?»

Похвалил за простоту напечатанные на днях в «Литературной газете» стихотворения Дмитрия Гулиа о детях.

«В Турции нет хороших романов и пьес, но есть очень хорошие маленькие рассказы и стихотворения. {344} Современная турецкая поэзия гораздо выше поэзии других стран Востока. Я получаю турецкие газеты; в них печатаются стихотворения молодых поэтов, иногда это замечательные вещи. Порой прогрессивные поэты печатаются в самых реакционных газетах, и им удается незаметно для властей проводить там передовые идеи, притом в очень интересной форме. Это обычно стихотворения по 3 – 4 строки. Например:

Как прекрасна свобода!
Турция — свободная страна
В каждой парикмахерской можно свободно побриться».

Когда он говорит о турецком народе, именно народе, он говорит «мы». И когда он говорит о Советском Союзе, тоже говорит «мы», «наше».

Очень хвалит армян: «Это храбрый народ. Кроме того, они многое внесли в турецкую культуру, в частности в музыку и театр».

Мы уходили от Назыма с тяжелым сердцем — так плохо он себя чувствовал. Хотели даже остаться с ним на ночь (он живет один в квартире), но он сказал: «Ничего, ребята, идите, это пройдет». Утром я позвонил Назыму с опаской. Но ему действительно стало лучше.

#### 24 октября 1953 года

Сегодня мы читали Назыму часть перевода новой редакции пьесы, и он опять остановился на «аллахе»: «Ведь когда переводят с французского, не пишут же “дьё”. Так и здесь должен быть “бог”, а не “аллах”». Мне кажется, в этом нежелании впустить в русский текст арабское слово проявляется опасение экзотизма, ненависть к экзотике (эта ненависть так громко звучит еще в раннем его стихотворении «Пьер Лоти»). Назым боится, что навязшие в зубах условные и устаревшие внешние атрибуты Востока исказят в представлении европейских читателей подлинную сущность людей и стран Востока.

После того как мы поработали над пьесой, я прочитал Назыму часть моей статьи о его драматургии. Рассказывая в статье о его сценарии для циркового представления «Мы — Октябрю» (написан вместе с Региной Янушкевич в 1927 году), я упомянул о влиянии «Мистерии-буфф» {345} на один из эпизодов сценария. Назым заметил: «Влияния не могло быть: я ведь тогда не читал “Мистерию-буфф”, да и до сих пор не прочел ее. Вообще я читал из Маяковского, может быть, сто строк. А больше слышал впоследствии в устном чтении».

Я спросил, не напишет ли он статью для сборника воспоминаний о Маяковском. «Вы могли бы, — сказал я, — написать о сходстве и различии между поэзией Маяковского и вашей — то, что вы говорили мне в Барвихе». — «Нет, — ответил он, — пусть уж остается эта легенда (о влиянии Маяковского на него), — она и для меня почетна».

#### 26 октября 1953 года

Когда я сегодня пришел к Назыму, у него сидел мой товарищ по Театру Мейерхольда Алексей Борисович Глаголин, с которым мы не виделись лет двадцать (он уже много лет работает режиссером в Харькове и теперь собирается ставить «Легенду о любви» в тамошнем украинском театре). Мы очень обрадовались друг другу и крепко обнялись. Назым, наблюдая нашу встречу, дружески смеялся и сказал: «Вот как хорошо: у мейерхольдовца (он показал на себя) встречаются мейерхольдовцы!»

После ухода Глаголина мы продолжали работать над пьесой. В это время пришел узбекский поэт Гафур Гулям с молодым человеком, тоже узбеком. Назым сначала говорил с ними на языке, как он потом сказал, «вроде азербайджанского» (это было нечто среднее между турецким и узбекским, — ведь тюркские языки близки между собой), а затем они перешли на русский. Назым извинился перед гостями и просил меня продолжать чтение перевода пьесы. Во вновь написанном монологе Няни во втором действии есть слова: «Чего мне не хватает? Глаза, брови на месте. Бедра, грудь тоже на месте…» Когда я кончил читать монолог, Гафур Гулям, извинившись за то, что прерывает чтение, сказал: «Прости, дорогой Назым, но ты, видно, забыл о Востоке. У нас на Востоке актриса не произнесет “бедра, грудь”. Вот недавно одна из наших известных актрис отказалась произносить такие слова. Это у вас, в европеизированном Стамбуле, можно».

Назым отвечал в большом волнении:

{346} «Это ханжество! Женское тело — это самое прекрасное в природе. Это источник жизни. Это замечательная вещь. Боятся говорить о женской груди, но ведь грудью все мы вскормлены. Это лучше, чем губы и даже чем глаза. Я смотрю на женское тело так, как смотрели древние греки, как Микеланджело, как в древнем Китае.

Восток отстал. В этом есть вина и местных коммунистических партий. Вот у вас, в Узбекистане, еще есть бытовая отсталость. И мы, коммунисты, виноваты в этом, — мы недостаточно боремся с нею. Вы говорите, что на Востоке все по-другому. Это неверно. Это точка зрения империалистов. Конечно, есть национальные особенности, но в основном Восток от Запада не так уж сильно отличается. Выдумки, что у китаянок какая-то особая походка. Когда я был в Китае, я не видел ни одной китаянки с такой походкой. У них действительно маленькие ноги, но они вовсе не ходят как кошки.

Для меня плохих слов нет. Я могу употребить самое грубое слово, но это не будет порнография. Нет плохих слов, а есть плохие понятия. В салонах рассказывают самые грязные анекдоты, но грубых слов не произносят — это противно. А в народе употребляют грубые слова, но то, о чем говорят, вовсе не грязно.

Я не поп. Мой дед принадлежал к секте мевлеви́. Я мистику знаю как свои пять пальцев. И я знаю, что в этом лицемерие, а что интересно. Надо называть вещи своими именами. Я долго спорил с Твардовским, который возражал против того, что в стихотворении “Ты — земля, я — трактор” я сравниваю женщину с землей, а мужчину с трактором. Но ведь во всей мировой поэзии есть параллели: женщина — земля.

Ваша актриса — лицемерная, ханжеская баба. Что, она не живет с мужчиной? Ведь это основа жизни. Если бы этого не было, то не было бы коммунизма, не было бы литературы и не было самой этой актрисы!»

Гафур Гулям: «Мне этого говорить не надо: у меня шестнадцать детей. Вот справка» (вынул и показал Назыму бумагу).

Назым: «Это замечательно! Поздравляю… Какие мучения переживает женщина, когда она лишена близости мужчины. Страдают: ах, моя душа! (Назым “актерски” {347} разыграл это страдание.) А такие мучения куда сильнее!..»

Уходя, Гафур Гулям сказал, показывая на своего спутника: «Вот привел молодого человека, чтобы он посмотрел на живого Назыма Хикмета».

#### 30 октября 1953 года

Работа над переводом нового варианта пьесы закончена. В этом варианте вместо пяти действий и восьми картин — четыре действия и шесть картин. Выпали две картины, прекрасно написанные, но с точки зрения обычных понятий замедлявшие развитие действия. Колорит пьесы стал более светлым, характеристики некоторых персонажей изменились. Это потребовало и перемены заглавия пьесы: теперь Назым назвал ее «Первый день праздника».

Назым работает удивительно быстро, несмотря на недомогание. 26 октября он продиктовал нам новую редакцию третьего действия пьесы, а 27‑го, под вечер, позвонил мне и сказал, что уже переработал четвертое действие. 28‑го он прочитал нам его. Оказалось, это сложнейшая перестройка акта, в котором действие множество раз переносится из одного места в другое. По словам Назыма, он использовал технику французского водевиля.

В «Первом дне праздника», объясняет Назым, «все действующие лица говорят и действуют очень серьезно. Слово является образом. Я стремился идти от фразы одного персонажа к фразе другого не лобово, не грамматически, а через мысли».

На этот раз мы работали без подстрочного перевода, который не мог бы передать тонкости живого разговорного диалога. Назым сказал: «Я буду сам переводить вам». Переработав то или иное действие, он рассказывал, что добавляется, выбрасывается, переставляется, сам начерно переводил нам реплику за репликой вновь написанного текста, объясняя оттенки выражений, характерные бытовые детали, а некоторые части текста тут же импровизировал по-русски; иногда в импровизации участвовали и мы. Потом мы без него на этой основе подготавливали литературный перевод и при следующей встрече читали Назыму. Он делал свои замечания, на ходу что-то уточнял, изменял, дополнял, {348} причем охотно выслушивал и нередко принимал наши предложения, а под конец утверждал окончательный текст.

Сегодня утром мы прочитали Назыму конец перевода пьесы. В связи с вопросом о том, как следует читать пьесу — актерски или в более простой манере, — Назым заговорил и о чтении стихов:

«Маяковский читал певуче, прежде так читал и я. Когда актеры читают Маяковского, я его понимаю. Когда читаю его сам, мне значительно труднее понимать его. В Турции рабочие говорили мне: “Мы понимаем твои стихи, когда ты сам их читаешь”. И я стараюсь, чтобы мои стихи доходили без декламации».

Потом он сказал: «У меня к старости меняются вкусы. Теперь я ненавижу кричащие краски, пафосные движения и жесты. Я ненавижу эту комнату (мы сидели, как всегда, в гостиной. — *А. Ф*.) и то, что в ней. Я заполнил ее этими вещами, чтобы не было пусто, потому что живу один. Но если бы со мной жила семья, этого не было бы, все было бы гораздо проще. Человека тянет к пафосу, пестроте, измышлениям, когда он отделяется от людей.

В последнее время меня ужасно влечет к простоте. В театре меня раздражает то, что мешает видеть человека. Поэтому мне не надо декораций Пусть будет совсем нейтральная — серая — материя. А грим нужен: человек — это совокупность внутреннего и внешнего…

Раньше я любил готику, теперь не люблю. Люблю подлинную греческую архитектуру — Пантеон…

Вот настоящая народная поэзия: “Когда звездочка упала на мой фартук голубой”. Это великолепно. Народные песни пока, слава богу, еще не успели испортить.

Интеллигент не может писать народные стихи. Художники-примитивисты пытались рисовать как дети, как дикари. Они не понимали, что они подражали и что потому это плохо. Чтобы рисовать как дети, надо превратиться в детей…

Современное капиталистическое государство располагает мощным агитационным аппаратом (кино, радио и т. п.). И в определенный период этот аппарат может влиять на народ. Так было при Гитлере, так и в современной Америке.

{349} Понятие “народ” связано с преобладанием физического труда. Через двести лет понятие “народ” не будет существовать. Будет что-то другое».

#### 5 ноября 1953 года

До сих пор «Первый день праздника» читали только по отдельным актам. В прошлый раз я предложил Назыму прочитать пьесу целиком, но он сказал: «Лучше я напишу четвертый вариант пьесы, чем еще раз слушать ее всю». Тем не менее, когда сегодня мы пришли, чтобы дополнить уже написанные характеристики действующих лиц, само собой вышло так, что мы прочли ему всю пьесу.

Еще до чтения он сказал, что вчера смотрел по телевизору спектакль Театра сатиры «Где эта улица, где этот дом» и что спектакль очень ему понравился. «Это очень глубокая вещь. Не замечая, думаешь о том, что в ней говорится, и после спектакля думаешь. Здесь всё: комедия, сатира, драма, лирика, водевиль, обозрение. Все, что создал советский театр, — старые и новые методы: от Мейерхольда, от “Синей блузы”, от МХАТа, от Малого, от Вахтанговского театра. Использован даже греческий хор. После теперешнего приезда в Советский Союз я не видел еще такого замечательного спектакля. Получил огромное удовольствие. Я плакал, как ребенок. Замечательна сцена двух стариков. Тут вся их биография — притом весело, радостно. Очень хороша сцена собрания в доме, когда говорят люди, находящиеся в разных квартирах[[135]](#footnote-136). Это совсем как мой дом».

И он говорил, шутя, что благодаря громким звукам шагов женщины, которая живет этажом выше и которой он никогда не видел, он знает все о ней — какое у нее настроение, какие у нее отношения с мужем и т. п. Но, жалуясь на шум, сказал: «И полная тишина — ужасная вещь».

#### 7 ноября 1953 года

Назым очень внимателен к людям. Например, сегодня он позвонил мне: «С праздником, брат!» Дела у него {350} ко мне никакого не было, так что этот звонок был только для того, чтобы поздравить.

#### 11 ноября 1953 года

Сегодня в разговоре по телефону с какой-то женщиной, которая, по-видимому, жаловалась на свои тяжелые переживания, Назым сказал: «Человек может быть голым, когда он один. Но он не будет показываться голым другим людям, разве что у него очень уж красивое тело. Когда душа больна — это некрасиво, и не надо показывать это другим».

По какому-то поводу в связи с пьесой он заметил: «Самая плохая вещь в драматургии, когда персонаж что-то объясняет».

Говоря о том, что врачи разрешили ему ехать в Вену, сказал: «В конце концов (он произносит эти слова на французский манер, в нос — “в кансе кансоф”) я свободный человек, гражданин Советского Союза»[[136]](#footnote-137).

На днях у него были молодые люди из Ленинграда Как он рассказывает, они спросили его о Мейерхольде, о том, видел ли Назым его постановки Назым сказал им: «Разумеется, видел; я был его другом, конечно не близким, я написал стихи в его честь». Они сообщили, что какой-то их доцент говорил им, что Мейерхольд был формалистом. Назым ответил: «Если Мейерхольд был формалистом, то и в Большом театре формализм, только другой — натуралистический. В советский театр вошло очень много ценного от Мейерхольда. Он был гениальный художник». И, рассказав мне об этой беседе, подчеркнул: «Вот — молодежь интересуется Мейерхольдом»[[137]](#footnote-138).

Ненадолго пришел к нему сегодня художник Р. Р. Фальк Назым стал показывать собранные им картины и предметы искусства Специально принес свиток — замечательный рисунок старого китайского художника, которого он посетил в Китае. Сказал: «После того как я познакомился с настоящим китайским искусством, вся наша средиземноморская культура, которая для нас — основа всего, мне кажется грубой». Перед {351} уходом Фалька обратился к нему: «Мне жаль, что у меня не монгольское лицо, а то бы вы меня написали Я никогда не просил художников писать меня, — это нескромно. Но мне очень хотелось бы, чтобы вы меня написали». Фальк ответил, что и сам хочет писать Назыма.

Потом Назым сказал: «Теперь мне хочется написать три-четыре пьесы из советской жизни. Кажется, у меня уже хватит дерзости для этого». Говорил, что надо писать одноактные пьесы для самодеятельных коллективов.

Мы ехали вместе в автомобиле, и он в пути придумал последние реплики, которые произносят в пьесе Айтэн и Зехра.

#### 14 ноября 1953 года

«Первый день праздника» уже сдан в набор в журнале «Октябрь»[[138]](#footnote-139), а Назым все продолжает думать над пьесой. Третьего дня позвонил мне и дал реплику Хабибэ в финале — единственную в пьесе: «Пусть, — говорит, — мы все-таки услышим ее голос» Вчера позвонил и сказал, что Джемаль написан очень сдержанно, надо бы сделать его более лиричным, — и продиктовал диалог его с Зехрой в четвертом действии, начинающийся словами: «Любовь — это изобретение народа». Через несколько часов мы сделали литературный перевод диалога, но, когда я стал читать ему по телефону, он сказал: «Не получается, бросим это». Я не жалел — диалог был резонерский. Сегодня рано утром Назым позвонил и говорит: «Ни над чем я столько не думал, сколько над этим» — и заменил диалог одной, но зато действительно эмоциональной фразой Джемаля: «Мне хочется песни петь в этом доме покойника, потрясать эти мрачные стены!..»

#### 15 декабря 1953 года

Вчера Назым вернулся из Вены и Будапешта (уехал 17 ноября) и сразу позвонил мне. Сегодня я был у него. Он выглядит прекрасно, пополнел, бодрый.

Кому-то, позвонившему по телефону, он говорил о {352} своей поездке: «Наша Москва — самый лучший город. Там, за границей, может быть, уборные почище, но это и у нас будет А там ужасно скучно. Каждый человек — отдельно. Как будто кругом всё враги».

#### 24 декабря 1953 года

Назым 19 декабря выехал в Иваново, где 20‑го была премьера «Легенды о любви». Театр (вместимость — 1300 зрителей) был переполнен, большой успех. По словам Назыма, спектакль удачный, кое-что лучше, чем в постановке Московского театра драмы Интересны пантомимическое вступление (тема народа и воды) и финал.

Беседовал с труппой, которая уже приступает к работе над «Первым днем праздника». Был на Меланжевом комбинате, выступал у студентов Педагогического института. Очень доволен поездкой.

Мы опять разговаривали о его прежних пьесах. Я хотел уточнить даты написания некоторых из них. Он сказал: «Я никогда этого не помню. Для меня “вчера” нет».

Достал перевод первого действия своей пьесы «Чудак» (теперь будет ее перерабатывать) и, пока Экк читал его вслух, слегка кивал головой, посматривал на нас и улыбался.

Потом, уже в передней и в автомобиле, рассказал содержание остальных двух действий.

#### 31 декабря 1953 года

При встрече сегодня Назым прежде всего поздравил с наступающим Новым годом.

Накануне смотрел по телевизору «Мастерицу варить кашу» (пьеса Н. Г. Чернышевского, поставленная В. С. Канцелем в Центральном театре Советской Армии); постановка очень ему понравилась.

Говорит, что хорошо было бы поставить «Первый день праздника» в Театре киноактера с тем, чтобы заснять в кино народные сцены — в кофейне, показать мастера Мемета Али (о котором в пьесе только рассказывается); для такой постановки он бы еще раз переработал пьесу.

На экземпляре своего вновь вышедшего «Избранного» {353} написал мне. «На память о прошлых днях, хороших днях». А на издании «Рассказа о Турции» недавно сделал такую надпись: «Старому другу товарищу Февральскому с любовью»[[139]](#footnote-140).

## 4

#### 29 апреля 1954 года

Назым, возвратившись из-за границы, позвонил мне третьего дня. Сегодня я был у него. Он побывал в Праге, Братиславе, Вене и Будапеште. В Праге видел постановку «Легенды о любви» и очень хвалит спектакль. В Будапеште «Первый день праздника» передавался по радио, в Варшаве эта пьеса пойдет в Камерном театре, которым руководит писатель Леон Кручковский. Назым собирается к 24 мая в Берлин, на сессию Всемирного Совета Мира. Вообще намерен много ездить: «Лучше умереть в дороге».

На вопрос, что он делал за время, когда мы не виделись, — говорит: ничего не написал — не работается. Задумал разные вещи, а как пытается сесть за работу — начинает болеть голова. Есть замысел большой пьесы с тремя только действующими лицами: двое мужчин и женщина. Возник проект статьи о том, как не надо писать пьесы: «В пьесе не должно быть музыки, танцев, свадьбы и банкета, то есть того, что есть чуть ли не во всех современных пьесах». Я пытался отстаивать музыку в спектаклях, он отвечает: «Она у меня, драматурга, крадет полчаса из спектакля. Я хочу видеть на сцене людей, выражающих себя через диалог, а музыка хороша в опере».

Зашла речь о Маяковском, о его самоубийстве. Я сказал, что у Маяковского во многих стихах и самоубийство, и протест против самоубийства. Он воскликнул: «Странно, непонятно это!» Вспомнил, что раз пятнадцать встречался с Маяковским. Много расспрашивал меня о Грузии, о грузинской литературе.

#### **{****354}** 20 сентября 1954 года

Дача Назыма в Переделкине (ул. Тренева, 1) — как бы филиал его московского «музея» (некоторые вещи перевезены из Москвы). Во втором этаже комната с огромными стеклянными окнами; в части ее (за двумя столбиками) от стены до стены — небольшое возвышение: одна ступенька, вроде низкой тахты. Это, а также лежащие на возвышении подушки, циновки, нарды, стоящий около него мангал придают обстановке восточный колорит. Желтый дол Плетеная мебель, табуреты. Люстра, скомбинированная из нескольких простых керосиновых ламп, в которые, однако, вставлены электрические лампочки. Две клетки: одна — с канарейками, другая — с парочкой зеленых попугайчиков «неразлучников». Десятка три горшков с растениями: туи, традесканции, хлорофитусы, бегании, кактусы, фикус и другие и только одно цветущее растение — фуксия. По стенам — ковры, тарелки, картины, рисунки, полки с книгами, фигурами деревянными и керамическими и кувшинами На одной полке любопытное соседство: китайские вышивки — портреты Маркса и Энгельса, портрет Есенина и икона в окладе. В соседней комнате — вдоль всех стен тахты повыше; тоже горшки с растениями. За окнами — сосны и ели.

Назым собирается 23‑го ехать на месяц в Гагру, и я посоветовал ему съездить в Тбилиси на премьеру «Легенды о любви» в Театре имени К. Марджанишвили; он согласился. Я сказал, что третьего дня вернулся из Тбилиси, где видел репетицию «Легенды», и передал ему просьбу театра написать вставку-монолог Глашатая перед второй картиной Он взял русский текст первого выхода Глашатая (пролог) и сразу, не задумываясь, продиктовал мне текст вставки.

Сначала Глашатай повторяет свое обращение к жителям города (из пролога), а затем продолжает: «Мы, дочь шаха Селима, государыня ваша Мехменэ Бану, повелеваем всем мужчинам от семи лет и до семидесяти: при встрече с нами во дворце, на улице, в поле, на горе, у моря — везде, где ступает нога человека, — не поднимать своего взора выше наших башмаков. Знайте: у тех, кто осмелится взглянуть нам в лицо, глаза будут выжжены раскаленным железом, а сам он будет привязан {355} к сорока мулам и разорван на куски» Заканчивается монолог теми же словами «Слушайте, слушайте…», что и в прологе.

Эта вставка сделала излишними слова «Ты ведь знаешь, всем, кто досмотрит ей в лицо, велено отрубать голову» в одной из реплик Бехзада во второй картине, и Назым снял их.

Кроме того, он внес в текст пьесы еще одно небольшое изменение. В первой картине на реплику Визиря «Невозможно пробить скалы» Незнакомец отвечает: «Знаю. Но народ добудет воду. Только это надо делать с любовью».

Показал альбомы с фотоснимками постановок «Легенды о любви» в Чехословакии и Польше Ему нравятся мастерски сделанные условные декорации постановки Государственного театра Новой Варшавы.

Сказал, что работает над новой редакцией пьесы «Чудак» и задумал пьесу о современных турецких крестьянах.

Подарил мне свое фото с надписью «Надеюсь, моя морда не очень Вам надоела».

#### 22 сентября 1954 года

Сегодня я был у Назыма (в Москве) вместе с режиссером И. М. Тумановым и художником Театра имени Пушкина Е. К. Коваленко в связи с предполагаемой постановкой «Первого дня праздника»[[140]](#footnote-141). Показывая оттиски китайских гравюр тысячелетней давности, Назым говорил о влиянии Востока на европейское искусство. «У нас кое-кто ругает Матисса и других художников, не видя этого влияния на их произведения и несправедливо обвиняя их в формализме».

#### 28 октября 1954 года

На днях Назым вернулся из Грузии, и сегодня я был у него в Переделкине.

Он отдыхал в Гапре, был в Сухуми, Батуми, затем в Сочи, ездил на озеро Рица, потом провел четыре дня в Тбилиси. Очень доволен поездкой.

Видел «Легенду о любви» в Сухумском театре и в {356} Театре имени Марджанишвили. Считает, что в обоих спектаклях есть достоинства и недостатки. Очень нравится ему Верико Анджапаридзе в роли Мехменэ Бану, нравится музыка к спектаклю, написанная А. Мачавариани. Не удовлетворили его декорации в обоих театрах — «художники вообще не чувствуют цвета». В спектакле Сухумского театра выделил артистку С. Канчели: «… это такая волевая Ширин, какую я и написал». Тронут тем, что в такой небольшой республике три театра (третий — Батумский) поставили его пьесу. Много встречался с поэтами, главным образом с Георгием Леонидзе и Ираклием Абашидзе. Театр имени Марджанишвили устроил в честь его банкет в ресторане на верхней площадке фуникулера.

Понравились Назыму помещения Сухумского театра и марджановского — больше, чем Театра имени Руставели, — «теперь не могу золото и бархат, — в Большом театре мне противно». Тбилиси восхитил его, но Батуми показался ему более интересным при первом его приезде в нашу страну — в 1921 году. Большое впечатление произвели собор в Мцхета («Свети цховели») и музей Ильи Чавчавадзе в Сагурамо.

Расспрашивал меня о Руставели и его поэме.

В Грузии много работал. Прочитал мне (то есть сам переводил на русский язык) стихотворение «Море», созданное в поезде, и начало поэмы «Несколько воспоминаний», которое написал раньше — в Чехословакии (из курорта Франтишкови Лаэне поэт мысленно переносится в Москву дней своей молодости — в Москву, ставшую для него родным городом)[[141]](#footnote-142). Собирается опубликовать в «Новом мире» цикл стихов о Венгрии, о городе Иванове, может быть, о Грузии.

Кончил новую редакцию пьесы «Чудак». Хочет писать пьесы на советские темы. Но ему легче отталкиваться от существующих литературных произведений, и он думает искать подходы к этим пьесам на таких путях: 1) берется ситуация из русского классического произведения (Толстой, Достоевский, Чехов, Горький, но не Гоголь или более ранние писатели), переносится в советские условия, — и ситуация, бывшая в то время трагической, в наши дни вовсе не оказывается такой: {357} выход находится (диалектика); 2) потомки героев классического произведения в советских условиях; 3) герои одного из советских произведений в новой ситуации.

Во время этой нашей встречи Назым лежал в постели. Говорил: «Я никогда не чувствовал себя так плохо. Когда любимая недосягаема — тогда ее особенно сильно любишь; так и когда работать не можешь — тогда особенно хочется работать и масса мыслей в голове. Все-таки я очень много пишу, но мне нужно печатать на машинке, а это трудно — задыхаюсь».

Ругал индийский фильм «Бродяга». «Это ложный Восток. Такого рода фильмы появились в Египте лет 15 назад, а после того — лет 5 – 10 назад в Турции».

Я спросил о его эпопее «XX век». В тюрьме он написал около половины — примерно 65 тысяч строк. Эпопею он строил в новых формах: чтобы облегчить восприятие такой массы стихов, использовал приемы и элементы лирической поэзии, прозы, романа, драмы. Часть рукописи забрала полиция, часть он привез с собой, часть спрятана в Турции.

#### 10 декабря 1954 года

Был у Назыма в Переделкине. Он сегодня возвратился из Ленинграда, где пробыл два дня. Смотрел «Первый день праздника» в Ленинградском драматическом театре[[142]](#footnote-143) 8‑го утром (общественный просмотр — «осмотр», как выражается Назым) и вечером. Очень доволен спектаклем. «Все хорошо играют, спектакль крепко сделан режиссерски, актерам даны точные задания, как у Мейерхольда. Декорации — четыре места действия вместо шести, и, значит, кое-что изменено, но в общем удачно. Хорошо выбрана музыка. Нет ни этнографизма, ни бытовщины, — поэтому на сцене люди, понятные зрителю. Вы не можете себе представить, какой это хороший спектакль». Я сказал: «Так хорошо вы не отзывались ни об одной постановке какой-либо вашей пьесы». Отвечает: «Да, так оно и есть… Я беседовал с коллективом после просмотра, днем кое-что исправили по моему предложению, а вечером открытый спектакль {358} шел при аншлаге с большим успехом Зрители то хохотали, то настроение сразу менялось — смотрели напряженно. Я просил не сообщать сначала публике, что автор в театре, чтобы наблюдать непосредственную реакцию зрителей, а затем вышел на аплодисменты.

На следующий день я беседовал с артистами Большого драматического театра имени Горького, который собирается ставить “Легенду о любви”, а потом со студентами».

По его просьбе я читал ему черновой перевод первого действия новой редакции «Чудака» (переводят пьесу А. Бабаев и Л. Старостов).

О новой пьесе (он задумал писать ее при моем участии) сказал: «Укажите мне литературное произведение, сюжет которого можно перенести в советские условия, я прочту его и сразу приступлю к работе»[[143]](#footnote-144).

#### 20 декабря 1954 года

Встретил Назыма на заседании Второго Всесоюзного съезда советских писателей (на открытии съезда в Кремле он тоже был). Собирается выступать по трем вопросам: о пропаганде советской литературы по радио, о том, что художественная форма не привязана накрепко к тому или иному идейному направлению («можно при помощи “лестницы” Маяковского писать реакционные стихи и по системе Станиславского ставить реакционные спектакли»), и о необходимой осторожности по отношению к нациям («когда во время демонстрации фильма “Адмирал Ушаков” с экрана крикнули “Бей турок!”, я хотел бежать из кино, боялся — побьют»)[[144]](#footnote-145).

#### 7 января 1955 года

Перед отъездом Назыма за границу[[145]](#footnote-146) Экк и я были у него на Второй Песчаной.

Он рассказал нам о замыслах двух пьес:

«Одна из пьес называется “Снег” Действующих лиц {359} трое: крестьянин-бедняк, его жена и влюбленный в нее лавочник В пьесе 22 картины; она состоит из сцен и монологов-повествований. Пролог — это монолог лавочника, который вводит зрителей в сюжет пьесы.

Турецкая деревня, зимой в течение нескольких месяцев отрезанная от всего мира (действует только радиосвязь).

Крестьянин и его жена сильно любят друг друга, это люди с глубокой внутренней жизнью. Но они не могут, а отчасти и не умеют выражать свои чувства.

На дом крестьянина нападает сын местного кулака; защищаясь, крестьянин убивает его (это происходит за сценой). Тюрьмы в деревне нет, и, так как считают, что уйти убийце некуда, его до весны оставляют на свободе. Все-таки он уходит — но не для того, чтобы спастись от суда, а чтобы достать в соседней деревне целительную траву для жены, которая вот‑вот должна родить.

Сцена: жена одна, ее мечты (вроде галлюцинаций). Когда-то она один раз побывала в городе, и теперь ей представляются витрины с лакированными туфлями и другими предметами роскоши, назначение которых ей даже непонятно. (Эта сцена очень трудна и пока мне никак не удается.) Жена закрывает собой родившегося ребенка и сама умирает от холода.

Крестьянин возвращается, видит, что произошло, берет ребенка и опять уходит — на этот раз уж совсем.

Задумал я и другую пьесу — на тему о супружеской верности, общественном лицемерии и человеческом достоинстве женщины.

Сперва: муж — начинающий журналист, жена — работница табачной фабрики. Проходит лет пятнадцать. Муж достиг видного положения, стал депутатом. Жена давно ушла с фабрики. Она узнаёт, что у мужа есть любовница, и заявляет ему, что уходит от него. Он возражает против ее ухода: и семья развалится, и в результате общественного скандала его карьера потерпит крах. Она отвечает, что не желает лицемерия; его карьера ее не касается, а что до семьи, то он может навещать свою дочь. Их дочь — лет пятнадцати-шестнадцати — согласна с матерью Жена уходит с дочерью и поступает на работу.

{360} В пьесе есть и другая пара, супруги изменяют Друг Другу, но обманывают общественное мнение, сохраняя видимость семьи[[146]](#footnote-147).

Кроме этих пьес я собираюсь сделать новую редакцию написанной мною в Турции в середине тридцатых годов пьесы “Забытый человек”; финальную сцену, действие которой происходит в кафе, я заменю другой»[[147]](#footnote-148).

Назым смотрел «Гамлета» в Театре имени Вл. Маяковского. Считает, что самого Гамлета в спектакле почти нет, так как декорации загружают весь спектакль; впрочем, у Е. В. Самойлова хороню то, что идет от Мейерхольда.

Подарил мне книгу своих стихов на турецком языке, изданную в Софии, и надписал: «Надеюсь, что все-таки выучитесь по-турецки».

#### 13 апреля 1955 года

Назым вернулся из-за границы 9 апреля. Посвежел, оживлен, но на вопрос о здоровье отвечает: «Каким я был, таким я и остался». Устал. Он побывал в Вене, Будапеште, Праге, Братиславе, Брно, Варшаве, причем в некоторых городах по два раза. В Чехословакии «Легенда о любви» идет в семи городах, даже в таких, названий которых он раньше и не знал. В Брно смотрел постановку «Первого дня праздника» — очень удачную, хотя, как он говорит, «я был первым турком, которого они видели».

Получил из Стамбула от жены два письма и фотографии сына, родившегося за два месяца до отъезда Назыма из Турции; значит, теперь ему четыре года. «Когда я уезжал, — говорит Назым, — я взял с жены слово, что она, во-первых, никогда не будет бить ребенка, а во-вторых, позволит ему постоянно находиться на улице: у нас демократический квартал, пусть растет среди других детей. Теперь жена пишет, что мальчик научился разным ругательствам. (Это Назым говорит с удовольствием и добавляет: “А у нас в турецком языке очень выразительные ругательства…”) О матери моей, {361} которая живет в Анкаре с моей сестрой, жена не пишет, и это меня беспокоит».

Кто-то из присутствующих вспомнил о польских предках Назыма[[148]](#footnote-149), ион рассказал, что в Польше видел своих родственников. Один из них был арестован за хранение охотничьего ружья. «Старый граф, — говорит Назым с усмешкой, — привык охотиться». По просьбе Назыма его освободили.

Находясь за границей, Назым написал только три стихотворения — об угрозе атомной войны: «Японский рыбак», «Маленькая мертвая девочка», «Пускай не губят облака людей». Пьесу «Снег» не написал, решил писать роман на этот сюжет.

Во время нашей беседы пришел представитель Аджарского издательства; они договорились об издании стихов Назыма в русских переводах. Назым отберет стихи и объединит их, дописав кое-что, — получится своеобразная поэма-монтаж[[149]](#footnote-150).

Назым говорил о фильмах Чаплина, которые он видел за границей. «“Господин Верду” — это гениально».

Возник разговор о живописи. Назым возмущается отрицательным отношением некоторых наших художественных деятелей к Пикассо. «Ведь это Гитлер изгонял из музеев произведения Пикассо и многих французских художников». Вспоминает Александра Герасимова: «Это вредитель в искусстве, он портит вкус советских людей. Тех, портреты которых он пишет, он изображает красивыми, лет на двадцать моложе, — им и нравятся его портреты, но это же дрянь. А ведь для себя он пишет по-другому. Я видел его пейзажи, — это вот!» (Назым поднимает указательный палец.)

Участвующая в разговоре молодая азербайджанка Минабер Азаева, скульптор, заканчивающая Художественный институт имени Сурикова, пробует защищать художников, которых он бранит: «Назым эми́ (то есть дядя Назым), но ведь за границей ругают наших художников, потому что они советские…» Назым обрушивается на нее: «Вам врут! Шостаковича часто исполняют в Америке, Хачатуряна передают по парижскому {362} радио, Шолохова переводят и издают даже наши враги — это настоящее искусство, — а многих наших художников не признают, потому что это просто плохие художники».

Назым берет с полки русскую деревянную кустарную игрушку — молодца на коне. «Вот, смотри: это сделано условно, человек так на лошади не усидит, натуралистических подробностей здесь нет, но тут главное: ты видишь этого купеческого сынка, какой он чванливый, — весь образ дан в его осанке. Вот национальные, народные корни русского искусства. А художники от них отошли, у них нет этих корней. Русская аристократия и буржуазия подражали Западу, даже подражали подражателям — немецкому Сансуси[[150]](#footnote-151), который взят с Версаля, — вкусы вырождающиеся и отсталые. И художники за ними. Чтобы быть художником, надо отличать реализм от натурализма»[[151]](#footnote-152).

#### 14 апреля 1955 года

Сегодня, в двадцать пятую годовщину со дня смерти Маяковского, был вечер его памяти в Колонном зале Дома Союзов. Я встретил там М. Азаеву, и она сказала: «После вчерашнего разговора я внимательно пригляделась к игрушкам и поняла дядю Назыма».

На этом вечере выступил Назым:

«Советский народ считает Маяковского своим самым лучшим поэтом. И мы в Турции считаем его своим самым лучшим поэтом. Может быть, сегодня это официально не признано, но завтра будет признано.

Я познакомился с Маяковским, когда мне было девятнадцать {363} лет. Я был неизвестный турецкий поэт и учился здесь, в Москве, в Коммунистическом университете трудящихся Востока, а он был знаменитый советский поэт и его имя было известно за пределами Советского Союза. Но он сразу стал относиться ко мне как товарищ к товарищу, как старший коммунист к младшему. Я увидел настоящего поэта-демократа. Недаром он писал про Ленина — самого демократичного человека, — и он сам был тоже демократичным человеком.

Его дом-музей всегда открыт для народа, как был всегда открыт его дом при его жизни, как были открыты его произведения, его душа. Лет тридцать назад я выступал вместе с Маяковским в Политехническом музее. Это было чуть ли не первое мое выступление перед москвичами. Я боялся. Но Маяковский сказал мне: “Не бойся, турок, все равно не поймут”. Сейчас я прочту те же стихи, которые тогда читал» (Он прочитал стихотворение «Новое искусство».)

#### 15 апреля 1955 года

Назым выступил сегодня еще на одном вечере памяти Маяковского — в Доме актера. Его встретили овацией. Он сказал: «Маяковский так велик, что по сравнению с ним мы, современные поэты, — все маленькие. Он учитель наш, лично мой. Пабло Неруда, Луи Арагон, все честные поэты мира скажут это же: он их учитель.

Когда в 1951 году я приехал в Москву, я хотел на следующий день пойти в театр и посмотреть пьесу Маяковского. Но мне сказали, что Маяковского уже лет двадцать не играют. Это для меня была большая грусть, пока опять не начали играть Маяковского.

Драматургия Маяковского трудна, но как мог советский театр обходиться без нее? Я очень рад, что театры будут ставить произведения гениального драматурга. Это свежая кровь для советской драматургии. Надо, чтобы все театры и драматурги изучали Маяковского. Моя мечта — увидеть через год‑два‑три, что большие московские театры ставят Маяковского».

Назым закончил свою речь тем же рассказом о совместном выступлении с Маяковским.

#### **{****364}** 16 апреля 1955 года

Сегодня Назым был в Библиотеке-музее В. В. Маяковского на вечере «Маяковский и кино» и смотрел фильм «Барышня и хулиган» по сценарию Маяковского и с его участием в главной роли. Мы сидели рядом. Во время демонстрации первой части он сказал: «Можно этот сюжет поставить заново и песенки добавить, — будет такой же успех, как у “Бродяги”». Во время третьей части: «Есть кадры очень интересные по плану» (то есть по композиции). По окончании: «Маяковский очень хорош, замечательно играет»[[152]](#footnote-153).

#### 16 мая 1955 года

Ленинградский драматический театр привез в Москву спектакль «Первый день праздника». Сегодня в помещении МХАТа был устроен общественный просмотр. Между вторым и третьим действием В. О. Топорков выступил со сцены с приветствием театру и автору от имени Центрального Дома работников искусств. Назым отвечал ему.

«Лет 25 тому назад, даже еще больше, когда я был студентом, я смотрел в этом помещении великие спектакли МХАТа. Странно, что здесь не МХАТ играет мою пьесу. Но ее играют не хуже МХАТа. Спектакль в этом помещении для меня очень волнующ. Спасибо ленинградскому театру за то, что он приехал сюда».

После спектакля, за кулисами, состоялось обсуждение спектакля перед коллективом Ленинградского драматического театра.

Начало выступления Назыма я не записал. А дальше он говорил:

«… Я хотел показать, что смерть пришла, а жизнь идет своим чередом. Но в спектакле смерть не чувствовалась — и остальное не получилось. Не чувствовалось, что люди огорчены. Капиталист умер — к черту: {365} человек умер. А страха смерти я не чувствовал. Чтобы подчеркнуть идею смерти, я вывел горбуна: он ассоциируется с ней.

Ферхундэ не только хищница, она искренне плачет. Другая линия — деньги. Третья — любовь к сыну. Персонажи не одноплановые.

Многое не получилось в спектакле. Философская сторона исчезла.

Я старался строить пьесу на контрастах. Принцип больших классиков — единство противоречий (комическое и трагическое). Это не единственный метод, но я люблю шекспировский метод.

В Ленинграде спектакль производил большее впечатление. Наверно, тогда артисты не так вошли в быт. Весь текст был для них свежим. Сейчас они выросли, но играют очень бытово. Все было более угловато, сейчас более округло, мягко.

Я не случайно сказал, что пьесу играют не хуже МХАТа. Если бы МХАТ играл ее, то играл бы ее так же, с теми же недостатками»[[153]](#footnote-154).

#### 7 июня 1955 года

Центральный лекторий устроил сегодня в Большой аудитории Политехнического музея творческий вечер Назыма. Он сказал на этом вечере:

«Есть такие вещи в жизни, к которым человек не может привыкнуть. Нельзя привыкнуть к любви…

В этом зале я был молодым (сейчас еле поднялся по лестнице — сердце, черт побери!), выступал перед москвичами. Тогда мне помогал самый большой, гениальный поэт XX века — Маяковский. Он стоял здесь, и зал был так полон, что трудно было дышать…

Этот зал для меня — священное место. После долгих лет я вернулся в Москву. Через несколько дней или {366} недель после приезда вижу на улице афишу с моим именем. Для меня было дико, что в Москве на афише мое имя. Бедному старому турецкому поэту устроили вечер — это так меня взволновало.

Я во второй раз выступал здесь. Мне прислали письмо с очень маленькой фотографией. На ней — молодой человек в очках, надо полагать, близорукий, худой. Видно, что фотографию хранили на теле. И надпись: “Он пал, защищая город, который ты назвал городом жизни, — от его мамы”. Может быть, это последняя фотография. Я долго искал его маму. Для меня это самое большое сокровище. Если эта мама здесь, пусть напишет, я отдам последнюю фотографию ее сына.

Наш учитель Маяковский говорил, что надо мало болтать, а много беседовать. Задавайте мне вопросы прямо с места, — я отвечу».

Вопрос: «Над чем вы работаете сейчас?»

«Над двумя сценариями сразу: один — “Легенда о любви” — для чешского кино, другой — совсем новый. Над романом, в котором будут изображены взаимоотношения советского и турецкого народов с 1917 года до нашего времени. Как сапожник не может не делать сапоги, так и я, — пишу стихи.

Как здоровье моей мамы? Не знаю. Только месяц, как я имею возможность переписываться с семьей. Дом окружен полицией. Мать хотела нанять другую комнату, — из боязни полиции ей не сдают».

Вопрос: «Какие стихи Маяковского вам больше всего нравятся?»

«Как можно сказать: что нравится в твоей любимой — глаза или нос? Я люблю Маяковского с головы до ног. Я прочту стихи» (читает «Как Керем»).

Вопрос: «Расскажите о ваших встречах с Маяковским».

«Когда я приехал в Москву, сразу же поселился в гостинице “Люкс”, где жили коминтерновцы, а также некоторые русские товарищи. Я познакомился с жившими там двумя сестрами; их звали Шура и Леля. Как-то я пришел к Шуре, — маленькая комната, звучит много голосов и среди них один чудесный колокольный голос. Он принадлежал большому, широкоплечему человеку {367} с бритой головой. Мне показалось, что он ругает всех. Товарищ Шура познакомила меня с ним.

До этого в Батуми я видел русские стихи, напечатанные столбиком. Один турок, гордившийся тем, что знает русский язык, читал эти стихи. Но он сказал: “Это непереводимо”. Он назвал мне имя автора: Маяковский. Меня очень интересовало, почему Маяковский писал столбиком. Когда товарищ Шура познакомила меня с Маяковским, я спросил: почему? Он объяснил…

Маяковский дал мне хороший пример, и я стараюсь идти по его пути. Чем человек умнее, тем он должен быть скромнее. Я никогда не чувствовал страха перед ним. Я бывал у него дома. Но мы с трудом понимали друг друга, потому что тогда я плохо знал русский язык.

Тогда было столько литературных школ… Я начал выступать с Маяковским здесь. Два раза выступали вместе в университете. Кто-то мне сказал, что футуристы отрицают психологию. Мне это не понравилось, — я пошел к конструктивистам. Маяковский сказал: “Турок — ренегат”. Но я продолжал дружить с Маяковским.

Ему часто делали гадости, и один раз я видел, как он чуть не плакал. На Тверском бульваре был книжный базар. Каждый писатель торговал своими книгами. Маяковский тоже. Он был очень огорчен, у него даже были слезы на глазах. Он сказал: “Видишь, что со мной сделали, даже не поставили мою книгу на витрину”.

Его трагедия — трагедия огромного человека — была не только личным делом. Я был в Турции, когда он умер. Реакционная печать подняла шум: самый большой поэт Советского Союза кончил самоубийством. Я, как его верный ученик, взял его под защиту. Наша буржуазия хотела использовать самоубийство Маяковского для своей черной пропаганды. Но мы сказали турецкому народу, что советский народ любит и уважает своего великого поэта».

Вопрос: «Расскажите о молодой турецкой поэзии, о ваших учениках».

«В Турции, несмотря на черный террор, все талантливые с нами. Лучшие поэты молодого поколения — или члены партии и сочувствующие, или друзья Советского {368} Союза — честные патриоты. В таких условиях многие стихотворения и маленькие рассказы — очень сильны.

Вот стихи молодого поэта — всего четыре строки:

Того, кто говорит правду,
гонят из девяти деревень.
Но есть и десятая деревня.
Да здравствует десятая деревня![[154]](#footnote-155)

Мы в Турции сильны в области литературы».

#### 15 июля 1955 года

Сегодня был у Назыма в Переделкине. Он недавно вернулся из Хельсинки, со Всемирной ассамблеи мира. Три его стихотворения об атомной войне переведены на множество языков и во многих странах изданы в виде листовок, плакатов, брошюр; он дал мне такую брошюру, выпущенную в Ресифи (Бразилия) в переводе Жоржи Амаду на португальский язык, и листовку, выпущенную по-турецки в Вене, — там же были опубликованы переводы на многие языки. Эти листовки и плакаты во многих странах продавались на улицах, и, как он говорит, буквально несколько сот делегатов Ассамблеи приехали в Хельсинки на деньги, собранные от продажи.

«Я писал эти стихи так, — сказал Назым, — чтобы они могли дойти до любого читателя, независимо от его общественного положения и политических убеждений, — ведь необходимо вовлечь в борьбу за мир самые широкие массы людей».

Говорил Назым о сектантстве («сектаризм», как он выражается на французский лад) — об ошибках турецкой и других компартий, невольно ограничивавших влияние партий на народные массы. «Ведь мы долгое время не употребляли слова “родина”, игнорировали национальные чувства людей, говорили “разум” там, где надо было говорить о сердце, и т. п.».

Зашел разговор о поэзии Пабло Неруды. «Есть две крайности, — заметил Назым, — Твардовский признаёт {369} только классический стих, Неруда — только свободный. Я не согласен ни с тем, ни с другим. Да, я хотел бы писать так, как Блок, как Маяковский, как Бодлер, и не хотел бы писать так, как Некрасов и как Неруда, но все же я считаю Неруду большим поэтом». Очень хвалил поэзию Леонида Мартынова.

Коснулись вопроса об авторитетах. Назым сказал: «Когда мне говорят: так сказал Маркс, — хорошо; так сказал Энгельс, — хорошо; так сказал Ленин, — хорошо. Но когда мне говорят: так сказал Горький, — это для меня вовсе не обязательно. Горький говорил много умных вещей, но и нередко ошибался».

Назым и я возвращались в Москву на его машине. Проезжая по улице Чайковского, бывшему Новинскому бульвару, я показал на одно место и сказал: «Помните, Назым, здесь была наша мейерхольдовская школа и вы сюда приходили, — дом недавно снесли». Он ответил: «Ничего. Придет время, — на этом месте поставят огромный памятник Мейерхольду — я в этом совершенно убежден».

#### 11 октября 1955 года

Первого октября Назым вернулся из поездки в Варшаву, Прагу и Будапешт. Когда 3 октября я приехал к нему на Вторую Песчаную, у него было много народу, поговорить почти не удалось. Я ему сказал только, что прокуратура, рассматривающая вопрос о реабилитации людей, безвинно осужденных в конце тридцатых годов, в том числе и Мейерхольда, предложила его родственникам собрать отзывы видных деятелей литературы и искусства о Мейерхольде; меня просили помочь в этом. Было бы хорошо, если бы Назым написал о Мейерхольде. Он сказал: «Обязательно. Это большая честь для меня. Я напишу через день». После этого разговора он поехал в Литературный музей на вечер памяти Есенина. Там его познакомили с инженером Константином Есениным, сыном поэта. Константин сказал ему: «Я сын Есенина и пасынок Мейерхольда. Вы знаете, кто такой Мейерхольд?» Назым ответил: «А вы знаете, кто такой Ньютон?» Об этом К. С. Есенин рассказал мне. И Назым, когда я потом спросил его, с удовольствием подтвердил этот разговор.

5 октября утром я позвонил Назыму на дачу. Он не {370} смог подойти к телефону, поручил передать мне, что не совсем здоров и просит меня приехать в Переделкино. Я выехал не сразу, и, когда пришел на дачу, оказалось, что у Назыма температура поднялась выше 39° и у него находятся врачи. Я решил не беспокоить его и ушел. У него оказалось воспаление легких (видимо, простудился на вечере Есенина), и несколько дней здоровье его находилось под угрозой.

Потом ему стало лучше, и сегодня я приехал к нему. Он лежал в постели. Сразу заговорил о письме относительно Мейерхольда, сказал, что это надо написать очень кратко и очень крепко. Написал по-турецки три фразы и перевел их мне. Я отредактировал и перепечатал на машинке, он подписал: «О Мейерхольде.

Не только история русского театра двадцатого века, не только история советского театра, но и история мирового театра немыслима без Мейерхольда. То новое, что этот великий мастер внес в театральное искусство, опиралось на то новое, что Октябрьская революция внесла в жизнь человека. И поэтому, несмотря на невероятные преграды, оно живет и теперь в советском театре, в прогрессивном театре мира, и будет жить.

*Назым Хикмет*.

Москва, 11 октября 1955 года».

… Заговорили о Есенине. «Некоторые из нынешних видных поэтов, — сказал Назым, — не любят Маяковского и Есенина, потому что не могут писать так, как писали они. Один говорил мне, что Маяковский не знал русского синтаксиса. Другой, рядом с которым я сидел в президиуме вечера, посвященного Уитмену[[155]](#footnote-156), сказал мне, что Маяковский писал так же, как Уитмен. Ну что же, все учились у Уитмена, и я учился у него. В Есенине замечательна его искренность. Я с удивлением узнал, что его любят французы, они находят в нем близкое себе; есть нечто общее между Есениным, с одной стороны, и Гийомом Аполлинером и сюрреалистами — с другой: это введение в стих разговорного языка».

{371} Я спросил, встречался ли Назым с Есениным. Он ответил, что один раз видел его в кафе, но не разговаривал с ним.

Потом Назым рассказал:

«Я видел странный сон — это почти пьеса.

Мне приснился внутренний двор восточного дома; во двор выходят окна и двери разных квартир. В одной из квартир живет парализованный человек, прикованный к постели; он видит все, что происходит во дворе. Этот человек обладает замечательным даром: если он сильно пожелает другому что-нибудь хорошее, его желание исполняется».

«Что же, это бог?» — спросил присутствовавший товарищ Назыма, тоже турок.

«Нет, коммунист», — очень просто ответил Назым.

«И таким образом этот больной человек совершает много добрых дел: глупый постепенно умнеет, уродливый превращается в красивого, у бедняка поправляется материальное положение и так далее. Но его возможности ограничены тремя условиями: во-первых, никто не должен знать о его даре; во-вторых, он только один раз может пожелать человеку дурное, — после этого его дар пропадет; в‑третьих, он также только раз может пожелать хорошее самому себе, — и в этом случае он тоже лишится своего дара. Он любит одну девушку; для нее, как и для других, он делает много хорошего; она не знает о его чувстве и любит другого. Он мог бы пожелать себе выздоровления и таких качеств, которые привлекли бы к нему сердце девушки, но не решается на это, чтобы не потерять возможности делать хорошее другим. Девушка выходит замуж за человека, которого любит. Прошло некоторое время, здоровье больного сильно ухудшается. К нему приходит его любимая и, плача, рассказывает о том, что ее муж тяжело заболел. Но герой сна (или пьесы) в таком состоянии, что способен пожелать выздоровления либо себе, либо другому. Он желает этого ее мужу — и умирает. Это происходит не в древности, как “Легенда о любви”, а в наше время».

Находясь в Будапеште, Назым написал для венгерской кинематографии сценарий «Самое большое зло» или «Самый большой враг».

Начинается сценарий с пролога, в котором говорится «Это произошло в Венгрии. Это могло произойти и {372} в Чехословакии, и в Болгарии, и даже в Советском Союзе. Но это произошло в Венгрии».

Небольшой венгерский город. Руководитель города — пусть это будет секретарь горкома или председатель горсовета — скромный и простой молодой человек, пользующийся всеобщей любовью и уважением. Но в городе есть враг по имени Янош, который хочет погубить героя пьесы…[[156]](#footnote-157)

Назым собирается этот сценарий, независимо от постановки фильма в Венгрии, переделать в пьесу для Московского театра сатиры, построив ее на советском материале. «Но если писать пьесу в бытовом плане, она может получить неверный уклон. Надо строить ее очень условно — так, как сделаны пьесы Маяковского».

#### 1 марта 1956 года

В Центральном Доме работников искусств сегодня состоялся вечер Назыма. Вот что сказал Назым на этом вечере:

«Во-первых, благодарю за приглашение, за вечер в замечательном Доме работников искусств. Во-вторых, спасибо за то, что вы (к слушателям) приехали сюда.

Я скажу несколько слов о моей жизни. В ней нет ничего удивительного. Я жил как рядовой коммунист, член подпольной компартии. В Турции сидеть в тюрьме 17 – 20 лет — это нормальный партийный стаж. Во мне замечательное то, что является общим для всех коммунистов. Я старался быть настоящим коммунистом, — это очень трудно. И до конца жизни я постараюсь быть хорошим, честным рядовым коммунистом.

Когда советские люди называют меня своим другом, я этим очень горжусь. Но Советский Союз фактически моя вторая родина. Поэтому я вам ближе, чем друг. Я приехал в Москву девятнадцати лет. Был парень ничего — молодой. Здесь я в первый раз любил, здесь узнал, что такое мир. И здесь учился, как любить свой собственный народ. Здесь я пережил величайшее горе — когда умер Ленин, и я стоял в почетном карауле у его гроба пять минут.

{373} Родина человека — то место, где он испытывает самое большое горе и самое большое счастье. Поэтому я считаю Москву моим городом и Советский Союз моей второй родиной.

Я — старый москвич. И, как старый москвич, я хочу говорить о наших театрах. Я очень много учился у советского театра. У меня есть традиция турецкого народного театра. Но с европейским театром я познакомился только в Советском Союзе.

Я был в Москве, когда Москва была театральным раем… Я очень люблю, уважаю Станиславского, его школу и его метод. Но я не люблю богов. И я не верю, что есть театральный бог. Станиславский сам протестовал бы против такого культа личности. Я не думаю, что тут должна быть монополия истины. Эта школа не должна быть единственной, официальной школой социалистического реализма.

Был замечательный театр Вахтангова — теперь, кроме имени, ничего от него не осталось. А ведь там был прелестный спектакль “Принцесса Турандот”. Был гениальный театр Мейерхольда. Много методов Мейерхольда, Вахтангова и Камерного театра живет и теперь в театрах, даже в Малом театре. Но это — контрабанда. Надо, чтобы каждый театр имел свое собственное лицо. Социалистический реализм — вопрос не формы, а мировоззрения. Каждый театр должен исходить из принципов марксизма-ленинизма и иметь свою собственную форму. Только таким образом мы можем создать театральный рай.

Мы должны настаивать на ленинском понимании искусства. Мы должны быть крепкими ленинцами в понимании партийности искусства. Только так мы создадим настоящее искусство».

## 5

#### Переделкино, 27 мая 1956 года

Сегодня Назым рассказывал о постановках его пьес и фильмов по его пьесам в странах, откуда вернулся третьего дня (Чехословакия, Венгрия, Польша). План кинопостановки «Легенды о любви» силами чехословацких и болгарских кинематографистов его не удовлетворяет. «Постановщики бьют на грандиозность — наподобие {374} старых немецких фильмов. Это как бы масляные краски, а здесь нужны акварельные, надо исходить из персидских, вообще восточных миниатюр. Они, восточные миниатюры, тем хороши, что там на первом плане человек, но не горы и дома (Назым говорит “горы́ и домы́”). А тут декорации могут задавить человека.

В Венгрии ставить фильм на сюжет “А был ли Иван Иванович?” не будут. В Чехословакии же и в Польше эту пьесу готовят в театрах; в Чехословакии, возможно, будут ставить и в кино. Имена и обстоятельства приспособлены к местным условиям, даже потребовалось заострить некоторые места.

В городе Оломоуц (Чехословакия) я видел своего “Иосифа Прекрасного”, который идет там под названием “Иосиф и его братья”. В Кракове с большим успехом идет “Первый день праздника”. “Чудак” же в Польше успеха не имеет».

Коснувшись возможных сюжетов для пьес, Назым рассказал: «В тюрьме в Бурсе (Турция) среди заключенных-мужчин шла слава о необычайной красоте заключенной-женщины, совершившей несколько убийств. Арестанты ее не видели, только замечали ее тень в окне. В таких обстоятельствах бывали случаи, когда один арестант убивал другого из ревности к женщине, которой никто из них не знал. На этом материале можно написать сильную философскую драму. Можно было бы кончить тем, что женщина оказывается старой и уродливой, но не стоит этого делать, — не надо развенчивать мечту, которая движет жизнью».

Сейчас пьесы не пишет; работает над романом о турецких крестьянах.

Расспрашивал меня о Давиде Бурлюке, который приезжал в Москву во время его (Назыма) отсутствия.

Гуляя по Переделкину, мы зашли к его шоферу. Дома была жена шофера. Назым по-дружески с ней расцеловался. Она благодарила его за привезенные из-за границы платье и туфли. Назым отвечал: «Зачем благодарность? Если бы я не смог поехать, а вы бы поехали, разве вы не привезли бы мне подарок?»

#### Переделкино, 30 мая 1956 года

Встретил Назыма у входа в Дом творчества писателей, где я теперь нахожусь, Он возмущен тем, что в {375} недавно выстроенном здании Дома отвалился большой кусок облицовки, и другими подобными неполадками: «Не понимаю, почему писатели не пишут о таких фактах в “Литературную газету”? Вы сами виноваты, что происходят такие вещи, потому что молчите». На слова одного писателя, что есть и большие безобразия, что вообще строят плохо, Назым горячо возражал: «Но вот ваш дом плохо выстроен, начинайте с этого». И много и взволнованно говорил на эту тему. А прощаясь, показал на сердце и сказал: «Вот от этого инфаркт».

#### 5 июня 1956 года

Назым говорит сегодня: «Я пишу пьесу и должен кончить ее до отъезда в Париж» (ехать он собирается в ближайшие дни).

«— Как пьесу? Вы ведь на днях сказали, что теперь пьесу не пишете.

— А вчера я задумал новую пьесу — придумал сюжет в общих чертах, детали еще не ясны. Вот. Начало происходит в Турции, в театре. На сцене идет одна из пьес Шекспира, действие ее приближается к концу, должен выйти на сцену персонаж второго плана. Например, если идет “Гамлет”…

— Должен появиться Фортинбрас?

— Да Но он не выходит. Волнуются актеры на сцене, недоумевает публика. Вдруг за кулисами выстрел. Вскоре на сцену выходит директор театра и спрашивает: “Есть ли здесь врач?” (И конечно, будут дураки в зрительном зале, которые встанут.) Появляется женщина — врач театра и идет за кулисы.

На сцене — одна из актерских уборных. Актер, выхода которого ждали, только что выстрелил в себя. Слышен (по радио) голос женщины-врача: “Хотела бы я знать, во-первых, удастся ли его спасти, а во-вторых, что привело его к попытке самоубийства”.

Действие переносится в прошлое. Этот актер (теперь ему около пятидесяти лет) с юных лет играл главные роли. Но подпал под влияние антрепренера (он же режиссер, — в Турции так бывает часто), который использовал это влияние в своих интересах, чтобы подчинить себе труппу. И актер, сам того не понимая, сделал много зла своим товарищам. Постепенно он отдалился от них, у него неудачи в личной жизни (у его жены роман {376} с тем же антрепренером), он одинок и считает, что жизнь ему не удалась. Из театра, где он много лет работал, он переходит в другой театр (тот, в котором происходило начало пьесы) — уже на роли второго плана. И вот, когда ему нужно было впервые выступить в новом театре, у него не хватило сил жить дальше, и он выстрелил в себя.

В конце мы узнаём, что актера спасли, он понял, что жизнь не кончена, и нашел в себе силы в пятьдесят лет начать ее заново»[[157]](#footnote-158).

#### 6 июня 1956 года

Сегодня Назым говорил, что собирается вместе с С. И. Юткевичем переделывать «Мистерию-буфф». Работу эту он считает очень трудной, тем более что некоторых выражений Маяковского он не понимает без объяснений.

Участвовавшая в разговоре Рита Райт вспомнила приезд Назыма в Москву пять лет назад. И тут он сказал: «Вероятно, я сделал большую ошибку, что бежал из Турции. Правда, я на 99 процентов уверен в том, что меня бы убили. Меня, очевидно, взяли бы в армию, хотя тогда, в 1951 году, мне было уже 49 лет, а потом сообщили бы, что меня застрелили при попытке к бегству или что я умер от тифа, — вообще есть много способов. Но моя смерть — я был бы поэт-мученик (почему-то он произнес эти слова по-французски: poète martyr. — *А. Ф*.) — оказалась бы очень большим делом. Атак я оторван от родной почвы и ничего не могу сделать для моей страны».

Когда я пытался возражать, он нервно ответил: «Не стоит говорить об этом — очень сложный вопрос».

Зашел разговор о Рембрандте. Назым сказал: «Я признаю Рембрандта великим художником, но это не мой любимый художник. Я люблю Эль Греко, а также вот…» — показал на репродукцию картины Питера Брейгеля на стене.

#### **{****377}** 7 июня 1956 года

Утром Назым пришел в Дом творчества. Вокруг него собрались писатели. И он опять возбужденно (как в разговоре 30 мая) стал говорить о «стенке» — так он называет капитальный кирпичный забор, воздвигаемый вокруг Дома творчества: «Почему вы, советские писатели, не протестуете?» (Для него эта «стенка», конечно, своего рода символ отгораживания писателей от народа.)

#### 5 сентября 1956 года

Назым перенес тяжелую болезнь (воспаление легких, четыре коллапса и др. — в результате отравления организма пенициллиновыми грибками). В первый раз сегодня он лежал одетый на постели. Он говорил: «Меня четыре раза возвращала с того света вот эта русская девушка (показывает на доктора Галину Григорьевну Колесникову). Она зовет меня: “Назым, куда ты уходишь?” — и я возвращаюсь. Лекарства, которое могло меня спасти, нет в Советском Союзе, и мне присылали его из-за границы, из разных стран. Вот как во французском фильме “Если бы парни всего мира…” — так было и со мной. Очень хорошие люди мне помогли. Мне присылали и еще присылают столько этого лекарства, что я передаю его в лечебницы для спасения больных».

Назым лежит в одной из двух больших комнат верхнего этажа переделкинской дачи; без умолку поет канарейка, пощелкивают зеленые попугайчики.

Я приехал с аргентинской поэтессой Лилой Герреро, которая просила меня познакомить ее с Назымом. У Назыма находились Муза Павлова и Акпер Бабаев; уезжая, они предложили нам места в машине, на которой приехали. Боясь, что Назым устал, я хотел ехать. Но Назым, видевший, что Лиле очень хочется остаться еще, просил подождать («Ведь она так издалека приехала») и сказал, что отправит нас на своей машине.

Лила преподнесла ему свой перевод (с русского) «Рассказа о Турции», выпущенный в Буэнос-Айресе отдельным изданием под названием «Турецкая легенда». Назым поблагодарил и заметил, что хорошо было бы, если бы Лила перевела еще «Иосифа Прекрасного».

Рассказал, что пьеса «А был ли Иван Иванович?» в {378} разных странах фигурирует в различных редакциях. В чешской редакции нет рассказа о скульпторе, который лепит портрет по фотографии, — в Чехословакии такого не может быть. В различные редакции введены моменты, характерные для каждой данной страны.

Назым много беседовал с Лилой на международные политические темы. Они находили немало общего в проблемах Турции и Аргентины (обе — полуколониальные страны). Говорили о сектантских ошибках их компартий. «Мы недооценивали национальный вопрос и поэтому не смогли завоевать широкие круги трудящихся. А нужно быть наследниками всего лучшего, что есть в прошлом своей нации. Надо было поддерживать передовые буржуазные элементы в их антиимпериалистической борьбе. Мустафа Кемаль три или четыре раза приглашал меня к себе, — сказал Назым, — но я отказывался, отвечая, что я поэт и пусть он приходит ко мне, или называя его убийцей моих товарищей (пятнадцати коммунистов, убитых в 1921 году). Это было неправильно».

Конечно, возник разговор о Маяковском, которого Лила очень энергично пропагандирует в Латинской Америке. «Вначале, — говорил Назым, — я подражал его строкам лесенкой — я думал, что он так и мыслил, и я сам старался мыслить такими строками. А когда мне показали его записные книжки, я увидел, что он не всегда так записывал стихи. В молодости я воспринимал прежде всего форму (мы все так). Но теперь, когда мне 54 года, я понимаю: ценно все, что является подлинным мастерством.

Я писал с четырнадцати лет, печатался с шестнадцати. Когда я начинал писать, я был очарован Бодлером, я знал его наизусть. Потом, став коммунистом, я послал все это к черту. Но и это было неправильно».

#### Переделкино, 29 июля 1957 года

После почти девятимесячного отсутствия (уехал 3 ноября 1956 года), побывав в Польше, Чехословакии, ГДР, Румынии и Болгарии, Назым вернулся 27 июля в Москву и прямо приехал в Переделкино. Вчера он ездил в Москву на открытие VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, а сегодня я зашел к нему на дачу. Он свежий, стройный, бодрый, хотя и во время {379} поездки ни одного дня не обходилось без болезненных ощущений (особенно донимает аритмия сердца).

Написал сценарий по «Иосифу Прекрасному» (для польской кинематографии) и три пьесы: «Станция», «Корова» и «Пражские куранты».

«Станция» — переработка его пьесы «На товарной станции», написанной в 1942 году, но действие перенесено из Турции в Россию. Теперь оно происходит на русской захолустной железнодорожной станции в начале 1918 года. Действующие лица, кроме одного, — русские, этот один — турок. Отрывок уже напечатан в румынской газете.

«Корова» — философская пьеса. Человек покупает корову, которая сперва кажется ему страшно нужной. И он всем жертвует ради коровы. Потом оказывается, что корова — лишь обуза, и, когда она околевает, он испытывает облегчение.

Для «Пражских курантов» использован сюжет старинной легенды, связанной с ратушей чешской столицы.

В ГДР и в Праге видел «А был ли Иван Иванович?». В Германии эта пьеса идет под названием «Wer ist Meyer?» («Кто такой Мейер?»). Назыму очень понравился спектакль в маленьком немецком городке.

#### 3 декабря 1957 года

Приехав к Назыму в Переделкино, я застал его в шубе, шапке и валенках на балкончике второго этажа дачи, — он старается больше бывать на воздухе.

Говорит, что теперь заканчивает пьесу по заказу Издательства иностранной литературы. Главное действующее лицо — американский летчик, который летает с атомной бомбой на борту самолета и, таким образом, подвергает все человечество страшной опасности атомной войны[[158]](#footnote-159).

Назым смотрел «Мистерию-буфф» в Московском театре сатиры. Спектакль понравился: «Молодец Плучек, поставил эту пьесу в таком маленьком помещении».

Недавно Назым был около месяца в Баку. Рассказывая про Театр имени Азизбекова, отмечает, что бытовые {380} пьесы удаются театру, а ставя героические, он впадает в ложный пафос.

Говорит о том, что ему нелегко воспринимать русскую поэзию. «Теперь мне читают Блока — надо же знать его. Правду сказать, Маяковского, Твардовского и других поэтов мне трудно понимать, главным образом из-за инверсии — непривычного расположения слов в фразе. Легче других для меня Есенин — у него речь проще».

Очень хочет, чтобы в Москве поставили «Первый день праздника». Звонил по этому поводу В. Н. Плучеку[[159]](#footnote-160).

#### 31 августа 1958 года

Был у Назыма в Переделкине после его приезда из-за границы и перед его поездкой на Кавказ. Когда я пришел, Назым спал в комнате наверху. Он лежал на полу — на циновке и матрасе, рядом с ним Шайтан — красавец пес породы колли. Проснувшись, Назым стал читать свои новые стихи, — молодой турок вел их запись на магнитофоне. Мне Назым давал подстрочные переводы этих стихов — «Сказка сказок», «Концерт Себастиана Баха до минор» и другие. Это философская поэзия, в которой много грусти.

Потом пришли балетмейстер Касьян Голейзовский и молодой композитор Кирилл Акимов с женой (она фотографировала Назыма, а затем и нас всех). Голейзовский и Акимов хотят сочинить балет на тему новой пьесы Назыма «Пражские куранты». Назым с большой похвалой вспоминал балет Голейзовского «Иосиф Прекрасный», который он видел лет 35 тому назад.

Сказал, что за последнее время написал 4 – 5 пьес[[160]](#footnote-161).

Вспоминая свою поездку в Париж, говорил, что там можно хорошо жить. Хороши кафе, где каждый чувствует себя свободно., «Пусть каждый живет как хочет».

#### **{****381}** 30 мая 1959 года

Сегодня в Литературном музее при совершенно переполненном зале был творческий вечер Назыма. Выступление его я записал довольно подробно:

«Спасибо, очень большое, большое спасибо за то, что вы сюда пришли, приехали. Я очень рад видеть ваши глаза, чувствовать ваше дыхание. И вам (обращаясь к выступавшим до него ораторам. — *А. Ф.*), друзья мои, спасибо: вы говорили так тепло, не знаю, черт побери, как благодарить. В этом зале бывают вечера Маяковского, Есенина. Я даже немного чувствую себя неловко, что тут, где слышатся стихотворения Маяковского и Есенина, — и вдруг я перед вами. Это не скромность. Я считаю себя рядовым поэтом-коммунистом. Когда эти три сочетаются — ты можешь оставаться в ряду, оставаться поэтом и коммунистом, — это большое дело. Я хочу беседовать на вашем замечательном русском языке, на котором говорить почти не могу, но вы поймете.

Хочу немного полемизировать с большим режиссером Охлопковым. Я его очень люблю как человека и как художника. Он один из больших режиссеров всего мира. Моя полемика вот о чем. Он почему-то три-четыре раза говорил об ошибках Мейерхольда. Чтобы говорить о великом, не стоит говорить об ошибках. Кто не ошибался? Все большие люди ошибались, иначе не могли бы создать ни черта. Я лично если что-нибудь могу писать, прежде всего я обязан Мейерхольду. Для меня театр — это его понимание театра. Я не сектант, не ревизионист, не догматик, я не отрицаю других эстетик театра. Я люблю и Станиславского, Таирова, Вахтангова, Брехта, Антуана. Человек может любить 15 жен (по-нашему), но 16‑я в гареме главная. Для меня Мейерхольд — главное. Я — азиат, как и вы — наполовину азиаты. Я этим горжусь. В моей любви к Мейерхольду есть то, что он очень хорошо понимал наш азиатский театр, традиции китайского и японского театра. Он, наверное, знал и о традициях моего турецкого народного театра. Такой гений развивался под влиянием нашей азиатской культуры, которая ничуть не ниже древнегреческой культуры. (Охлопков: “Тут мы не спорим”.) Я хочу, чтобы вышли хорошие книги о методе {382} Мейерхольда. Пора говорить об этом. Из газеты “Известия” меня просили написать о “Ревизоре” Акимова. Я “Ревизора” понимаю иначе — не как водевиль. Об этом я написал, и написал фразу, что для меня — лучше трактовка Малого театра и Мейерхольда. Есть замечательная традиция советской прессы — показывать авторам гранки. Но мне гранки не прислали и выкинули эту фразу[[161]](#footnote-162). Значит, люди, которым очень дорог Мейерхольд, должны много бороться за настоящую реабилитацию Мейерхольда. Я считаю Мейерхольда вместе со Станиславским одним из основоположников социалистического реализма в советском театре. Когда в 1924 году мы в Турции смогли организовать маленький театр для рабочих, я мог делать это благодаря мейерхольдовскому пониманию театра. Я на деле видел, как Мейерхольд близок турецкому народу.

Я очень хотел бы, чтобы Завадский и Охлопков поставили мои пьесы. Думаю, что каждый драматург мечтает об этом. Но так получается, что моя мечта не сбывается. Не моя вина в этом. Мы встречаемся, договариваемся, но что-то случается — и не выходит. Я хочу, чтобы хоть в планах следующего года были постановки двух моих пьес.

Социалистический реализм я понимаю просто. Я был в Лейпциге в прошлом году перед выборами. Я должен был выступить в университете, чтобы говорить о борьбе за мир. В зале были враждебно настроенные люди, которые приехали из Западной Германии. Тогда я сказал: задавайте вопросы — я отвечу. Один сказал: “Каково положение живописи социалистического реализма в мировой живописи?” Я ответил: “Есть Пикассо; он художник социалистического реализма, потому что, во-первых, Пикассо — член Французской коммунистической партии и, во-вторых, в своих произведениях он агитирует за то, чего хочет Французская коммунистическая партия, все коммунистические партии мира, что надо для мирового коммунистического движения и для дружбы и радости народов. Он материалист, марксист-ленинец, но рисует, как ему хочется, — это его право”. Если содержание коммунистическое, пусть будет миллион {383} форм. Тем больше мы можем агитировать за наши коммунистические, человеческие — самые человеческие, самые гуманные и очень сложные идеи. Поэтому нужны очень сложные формы. Если художник сам марксист-ленинец, его произведения будут социалистическо-реалистическими. Между формой и содержанием должно быть соотношение — это правильно. Но мы говорим не о том.

Когда в Стамбуле была забастовка, мне сказали: “Пиши стихи об этом, найди народные песни, будем распространять”. Я считал это величайшей честью и не халтурил. Моя партия от меня никогда не требовала писать стихи за войну. Она всегда хотела, чтобы я писал о дружбе народов, об оптимизме, о счастье человеческого рода на земном шаре. Но это не исключает права быть грустным. Грусть — не пессимизм. Я иногда очень грустен, но я не пессимист. Для меня нет литературы вне моей партии, потому что для меня нет жизни без нее. Я хочу, чтобы мои стихи отвечали на все запросы моих читателей. Когда молодой человек любит девушку, чтобы читал мои стихи; когда старику грустно умирать, чтобы читал мои стихи; когда люди идут на первомайскую демонстрацию, чтобы читали мои стихи; когда какой-то бюрократ сыграл с вами плохую шутку, чтобы читали мои стихи. Писатель-коммунист должен отвечать на все человеческие чувства.

Вчера была генеральная репетиция “Дамоклова меча” в Театре сатиры. Сзади меня сидел высокий парень и очень бурно реагировал. Я с ним познакомился. Он шахтер, приехал из Донбасса и случайно попал в театр. Он вообще второй раз в театре. Первый раз ему не понравилось, и он решил больше не идти, а теперь понравилось. Это самая большая награда, — одним зрителем больше.

В Советском Союзе я чувствую себя и турком, и русским, и армянином, и даже англичанином. Самая большая наша сила — наш: пролетарский интернационализм. Меру цивилизации считают по употреблению мыла По-моему, мера цивилизации — то, что вы показываете такую любовь к литературе. Нигде люди так не любят поэзию, как в Советском Союзе. На одном вечере полтора часа читали стихи; я не могу слушать стихи больше получаса. В Хельсинки приехали писатели разных {384} народов. Были вывешены афиши о вечере поэтов — среди них и финские поэты. Но в огромном зале было около ста человек. И оказалось, что 75 из них — советские туристы. Меня поражает ваша любовь к поэзии». Затем Назым прочитал свое раннее стихотворение «Каспийское море».

#### 9 марта 1960 года

В Театре имени Ермоловой я смотрел новую пьесу Назыма, написанную им совместно с Верой Туляковой, — «Два упрямца». В пьесе громко звучит автобиографический мотив. Герой — творческий человек крупного масштаба. У него «аппетит к жизни страшный», а болезнь сердца держит его под угрозой смерти. В конце пьесы он умирает, но по радио слышится его голос — он говорит о будущем… Мне стало очень грустно.

После окончания спектакля я зашел к главному режиссеру театра Л. В. Варпаховскому. Там оказались Назым и Вера Владимировна Тулякова. Назым оживлен, весел, доволен удачей спектакля, говорит о своих планах. Его неистощимая жизнерадостность и энергия как-то смягчили впечатление от печального финала пьесы.

#### 30 апреля 1960 года

Третьего дня в «Литературной газете» было напечатано письмо группы деятелей театра и литературы по поводу статьи драматурга Дм. Щеглова, направленной против Мейерхольда и появившейся в журнале «Театральная жизнь». Авторы письма (в их числе и я) решительно возражали против «заведомо односторонней, ложной оценки» творчества Мейерхольда и сочли себя вынужденными «протестовать против статьи Дм. Щеглова, как дезориентирующей читателей».

Сегодня раздался звонок по телефону:

— Здравствуйте, товарищ Февральский. Говорит Назым. (И далее тон от дружеского переходит в недовольно-требовательный.) Скажите, почему под письмом в «Литературной газете» нет моей подписи?

— Да ведь вы были в отъезде, когда готовилось письмо.

— Ну и что ж? Вы же знаете, как я отношусь к Мейерхольду. Надо было поставить и мою подпись.

{385} — Мы считали неудобным сделать это, не спросив вас.

— Напрасно! Мне очень досадно, что моего имени нет под этим письмом…

#### 27 марта 1961 года

В Доме культуры гуманитарных факультетов Московского государственного университета сегодня был вечер, посвященный творчеству Мейерхольда. Устраивали его студенты.

В фойе развернута выставка: фотографии постановок Мейерхольда, афиши, портреты и др. Назым ходит по фойе, окруженный молодежью, рассматривает стенды, радостно вспоминает спектакли, оживленно рассказывает о них студентам, отвечает на вопросы молодежи.

Потом за кулисами беседует с участниками вечера — большей частью учениками Мейерхольда.

Выступая на вечере, говорит:

«В первый раз я смотрел спектакль Мейерхольда, когда учился в Коммунистическом университете трудящихся Востока в Москве. Я не случайно попал на спектакль Мейерхольда.

Я приехал в Москву, надеясь встретиться с Лениным. У меня был вопрос к нему. Я хотел спросить его: “Товарищ Ленин, скажи как можно скорей, что и как ты сделал в Советской России? Я хочу сделать это же у себя в Турции”. Но мне сказали, что этот секрет надо изучать долго: “Ты пока сиди в университете и учись”. И я искал этот секрет везде — и на заводах, и в театрах, — искал секрет, как сделать в Турции революцию. Поэтому я стучал во все двери. Но из театров только один открыл мне этот секрет — Театр Мейерхольда. Он тогда очень помог нам, турецким коммунистам. Мы организовали в Турции маленький рабочий театр, в котором по мере наших сил применяли методы Мейерхольда. И мы с радостью увидели, что наши рабочие его понимали.

Мейерхольд был не только человеком Запада, то есть его культура была не только той, которая была создана западными народами, духом Греции и древнего Рима. Его культура была широкой, как культура каждого настоящего коммуниста, то есть это была мировая культура. Он принимал в свою культуру и наследие {386} Востока и наследие Византии и прекрасно понимал их. Поэтому он принимал все театральные методы. И вот когда говорят, что зеленый парик в “Лесе” был ни к чему, — я удивляюсь. Если бы зеленый парик был только ради зеленого парика — это было бы формализмом. Но зеленый парик был нужен там, потому что усиливал представление о душевном мире героя. Мы по нашим восточным традициям понимаем зеленый парик; актер может надевать и двадцать традиционных масок греческого театра, и вполне можно использовать их в театре. Ведь если театр ограничить узкими рамками — вот это будет настоящий формализм.

Один уважаемый товарищ (я не запоминаю фамилий) написал книгу о Мейерхольде[[162]](#footnote-163). Я прочел ее. Он со мной полемизирует. Я люблю полемику и вот что хочу сказать. Он там обвиняет Мейерхольда в очень вольном обращении с классиками. Но вольное обращение было во всех академических театрах мира. Ведь Шекспира играли так вольно и с такими цензурными купюрами, что это был уже не Шекспир. Даже, может быть, язык его изменяли. Поэтому уже есть такая театральная традиция — режиссеры имеют право изменять классиков со своей точки зрения. Режиссер имеет право резать или соединять различные сцены, — это можно, а понимать глубже — нельзя?

Мне кажется, нельзя так ставить вопрос. Когда Мейерхольд ставил “Лес” или “Ревизора” — эти русские классические произведения, — он обращался с ними творчески, очень хорошо понимая, что делает, и он имел на это полное право. Весь вопрос в том, проиграло или не проиграло произведение, потеряло оно свою сущность или нет. Возьмите “Ревизора”. Когда я смотрел его в других театрах, я просто хохотал, и в ложах императорского театра также хохотали над своими чиновниками. А гоголевский “Ревизор” — это громадная трагедия человечества, и Мейерхольд показал эту трагедию, он показал “Ревизора” с новыми сценическими возможностями, показал его творчески, и я в первый раз понял, что такое Гоголь. Почему же режиссер не {387} имеет права обращаться с классиками так, как он их понимает?

Мне очень хотелось, чтобы советские люди и в дальнейшем видели спектакли Мейерхольда. Ведь очень хорошо, когда мы идем в МХАТ, смотрим “На дне” и видим, как Станиславский поставил этот спектакль. Это прекрасно и для нас, зрителей, и для будущих режиссеров, и для студентов, которые занимаются театром. Мы видим, как поставлена Станиславским “Синяя птица”. Это очень хорошо. Это спектакли, которые имели большое влияние на развитие театра. А такой спектакль, как мейерхольдовский “Ревизор”? Был поставлен “Мандат”[[163]](#footnote-164). По-моему, пьеса была выбрана не очень типичная. Пока живы ученики Мейерхольда, а они занимают передовое место в советском театре, мне кажется, нужно в каком-то театре, более близком к Мейерхольду, дать с новыми актерскими силами постановку одного из главных спектаклей Мейерхольда… (речь прерывают бурные аплодисменты. — *А. Ф*.), чтобы этот спектакль могли видеть нынешние зрители. Сущность Мейерхольда — это искусство симфонии. У него малейшее движение актера входит в совокупность спектакля.

Как Маяковский был молодостью коммунистических пьес, так и Мейерхольд был и останется всегда молодостью театра революционного, молодостью советского социалистического театра, и все вы и будущая наша молодежь должны видеть настоящие спектакли Мейерхольда.

Мейерхольд вступил в партию в 1918 году, за пять лет до меня, и мне бы очень хотелось, чтобы и другие режиссеры вступили в партию. Как коммунист, я очень горжусь тем, что Мейерхольд был коммунистом. Как драматург, я признаю, что он был моим учителем. Это очень редко, чтобы режиссер был учителем драматурга. На его постановках я учился, как нужно писать пьесы, и я думаю, что не только я, но и многие драматурги мира, включая Брехта, очень многое узнали от Мейерхольда.

{388} По-видимому, если бы не было Малого театра, не было бы и МХАТа, но если бы не было Мейерхольда, не было бы и Брехта (а все это течение замечательно) и не было бы сегодняшнего советского театра.

Отрицать Мейерхольда — значит отрицать одну из самых сильных ветвей советского театра!»

## 6

В первой половине сентября 1962 года я, находясь в Карловых Варах, присутствовал в местном театре имени Витезслава Незвала на репетиции пьесы «Был или не был Филип Филипек?» — чешской редакции пьесы «А был ли Иван Иванович?». Премьера состоялась уже после моего возвращения в Москву, и вскоре театр прислал мне программы и фотоснимки спектакля.

Созвонившись с Назымом, я привез ему эти материалы, передал приветы от работников театра, с которыми он встречался, когда был в Карловых Варах, — и рассказал о виденной мною репетиции. Он с интересом рассматривал снимки, задавал мне различные вопросы относительно постановки. Потом рассказал о том, что вскоре выйдет сборник его пьес, о том, что закончил роман «Романтика» и теперь помогает переводчику, готовящему к изданию русский текст романа[[164]](#footnote-165). Показал превосходно изданный двухтомник его произведений на итальянском языке (свыше 1200 страниц) с цветными иллюстрациями Ренато Гуттузо (том «Поэзия») и турецкого художника Абидина (том «Театр»)[[165]](#footnote-166).

Этот наш разговор оказался последним, если не считать короткой встречи 19 октября 1962 года на открытии выставки чешского художника-графика. 3 июня 1963 года Назым умер.

Как-то, говоря о состоянии своего сердца (которое, по его словам, лечивший его знаменитый профессор с какой-то жестокой откровенностью сравнил со старой галошей), Назым сказал: «Я могу прожить еще двадцать лет, а могу умереть сегодня». Внезапная смерть человека, {389} перенесшего несколько инфарктов, была, конечно, вовсе не внезапной. И все-таки сознание отталкивает мысль о ней.

Ведь столько жизни было в этом человеке, долгие годы находившемся на грани жизни и смерти! Столько стихотворений и пьес — и каких! — написал он за двенадцать последних лет, прожитых им в Москве, столько задумал, но не успел написать, в стольких городах, советских и зарубежных, побывал, со столькими тысячами людей общался, со стольких трибун и с такой страстностью выступал как борец за мир и за социалистическое искусство! Так непосредственно, живо и горячо отзывался на все впечатления жизни! Так щедро делился с людьми сокровищами своего сердца и своего ума этот большой человек, истинный коммунист!

«Назым» (с долгим «а») по-турецки означает «слагающий стихи», «Хикмет» — мудрость. Оба эти имени удивительно подходят к нему.

Назым Хикмет принадлежит двум странам — Турции и Советскому Союзу. Первым из турецких литераторов он стал писателем с мировым именем.

Его наследие неоценимо. Будем же читать его стихи и поэмы, ставить его пьесы, переводить и изучать его творчество — оно завещано современникам и потомкам.

# **{****390}** \* \* \*

В этой книге рассказано о происходившем в минувшие годы. Но мне хотелось бы, чтобы она воспринималась не только как повествование о прошлом. Ведь в ней больше всего говорится о ранних периодах нового мира, в котором мы пребываем, а лучшее из этого прошлого живет в наши дни и будет жить.

Гений Ленина, заложивший основы нашего советского общества, проявляется в наших достижениях и указывает нам путь в будущее — во всех областях, и, конечно, в сфере культуры. И в этой сфере мы часто извлекаем уроки из того, что делал, что писал и говорил Луначарский. А скольким поэзия и драматургия наших и других народов обязаны и еще будут обязаны Маяковскому, сколькому драматурги и люди театра учатся и будут учиться у Мейерхольда.

В различных явлениях, обрисованных здесь, думается мне, рассеяны зерна, которые уже дали и еще дадут благородные ростки. И да будет автору позволено надеяться, что в этой книге можно прочитать о том, что выходит далеко вперед за пределы своего времени.

1. Здесь даны даты по новому и по старому стилям В нашей стране новый стиль был введен так: после 31 января 1918 года наступило сразу 14 февраля Далее все даты даются по новому стилю. [↑](#footnote-ref-2)
2. В «Правде» я выступал систематически как театральный и кинокритик с 1923 по 1930 год и в течение большей части этого периода был заместителем заведующего отделом театра, кино и музыки. Потом — в начале тридцатых годов — изредка печатался в «Правде». [↑](#footnote-ref-3)
3. В книге воспоминаний «Так и было» (М., «Советский писатель», 1958) теперь покойный журналист и театральный деятель О. Литовский писал об этом собрании, на котором сам он, по-видимому, не присутствовал (стр. 47): «Приветствуя иностранных гостей, Луначарский начал свою речь по-русски, продолжал по-немецки, по-французски, по-итальянски, по-шведски, по-норвежски, по-гречески и закончил великолепной кованой латынью Вергилия» На самом деле по-шведски, по-норвежски и по-гречески Луначарский не «продолжал» (очевидно, он и не владел скандинавскими языками и новогреческим), и вообще это была не «речь», а было несколько отдельных выступлений, но и того, что он произнес в действительности, оказалось достаточным, чтобы произвести «потрясение», о котором упомянул О. С. Литовский. [↑](#footnote-ref-4)
4. Это выступление, а также мою встречу с В И Лениным в 1920 году я описал в небольшом мемуарном очерке «Ленинская строка», опубликованном в «Неделе» (М., 1966, № 29, 10 – 16 июля). [↑](#footnote-ref-5)
5. Опубликовано в книге: А. Февральский Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., «Советский писатель», 1971, стр. 184. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. В. Луначарский. К столетию Александринского театра. Предисловие к книге: Константин Державин. Эпохи Александринской сцены. ЛенГИХЛ, 1932, стр. IX – X. [↑](#footnote-ref-7)
7. Речь шла о пьесе Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец» в постановке В. Э. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-8)
8. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 173. [↑](#footnote-ref-9)
9. Приведено в моей уже упомянутой книге «Первая советская пьеса», стр. 178. [↑](#footnote-ref-10)
10. Письмо Луначарского полностью опубликовано в моей книге «Первая советская пьеса», стр. 180 – 182. [↑](#footnote-ref-11)
11. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, стр. 450. Ссылки везде даются на это собрание сочинений издания 1955 – 1961 годов. Далее в тексте в скобках римскими цифрами указывается том, арабскими — страница. [↑](#footnote-ref-12)
12. А. Февральский. Брюсов о Пушкине. «Вопросы литературы», 1974, № 1, стр. 317 – 319. [↑](#footnote-ref-13)
13. Огромная работа РОСТА совершенно незаслуженно забыта Иной раз встречаешься с неграмотным написанием «РОСТ’а» — люди, пишущие так, очевидно, даже не знают, что буква А означает слово «агентство». [↑](#footnote-ref-14)
14. Не считая цокольного этажа Впоследствии были надстроены еще два этажа. [↑](#footnote-ref-15)
15. Дом значится по Сретенскому переулку под номером 4, а по Милютинскому — теперь улица Мархлевского — под номером 11. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Стенная газета РОСТА», М., 1920, 3 апреля, № 207. Этот текст соответствует (с небольшим разночтением) подписи под вторым рисунком «окна сатиры РОСТА» № 42, озаглавленного «Германские события» (III, 81). [↑](#footnote-ref-17)
17. «Вечерняя стенная газета РОСТА», М., 1920, 26 августа, № 313. Соответствует (с мелкими разночтениями) тексту «окна сатиры РОСТА» № 221 (III, 139). [↑](#footnote-ref-18)
18. «Вечерняя стенная газета РОСТА», М., 1920, 22 июля, № 285. Соответствует тексту «окна сатиры РОСТА» № 172 (III, 116). [↑](#footnote-ref-19)
19. Главполитпросвет (Главный политико-просветительный комитет республики) был образован в составе Наркомпроса в конце 1920 – начале 1921 года. Вскоре РОСТА было включено в состав Главполитпросвета. [↑](#footnote-ref-20)
20. Эта программа имеется также в материалах ЦГА (Центрального государственного архива) РСФСР: ф. 2313, оп. 6, ед. хр. 88, лл. 15 и 16. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. Февральский. Неопубликованный Маяковский. «Литературная газета», 1935, 4 августа, № 43. В собрании сочинений — V, 26 – 27; IV, 67 – 68; XII, 38 – 39. [↑](#footnote-ref-22)
22. В. Маяковский. Собирайте историю. А. Февральский. [Послесловие]. «Литературная газета», 1953, 18 июля, № 85. А. Февральский. Маяковский в ранних советских изданиях. Журнал «Советская печать», М., 1956, № 4, апрель, стр. 57 – 58. В собрании сочинений — XII, 36 – 37. [↑](#footnote-ref-23)
23. Кстати о костюме Маяковского в тот период. На картине художника С. П. Викторова «В. В. Маяковский в мастерской “Окна РОСТА”» поэт изображен в клетчатом джемпере. Это неверно Джемпер, который мы видим на фото 1930 года (Маяковский на выставке «20 лет работы»), поэт стал носить лишь в последний год жизни. [↑](#footnote-ref-24)
24. Письмо хранится в ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 795, л. 192. [↑](#footnote-ref-25)
25. О. М. Брик. Последний крик. Журнал «Советский экран», М., 1926, № 17, 16 февраля, стр. 3. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Литературное наследство», т. 65. «Новое о Маяковском». М., 1958, стр. 154. [↑](#footnote-ref-27)
27. См.: А. Февральский. «Баня». В книге: «Владимир Маяковский, сборник 1» М.‑Л., Изд‑во Академии наук СССР, 1940, стр. 246 – 247; А. В. Февральский. «Время, вперед!». В книге: «Маяковский в школе». Сборник статей. Изд‑во Академии педагогических наук, 1961, стр. 327, 330 – 331. [↑](#footnote-ref-28)
28. Пьеса «Мистерия-буфф», история ее создания, споров вокруг нее и ее постановок исследованы в книге: А. Февральский. Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., «Советский писатель», 1971, стр. 272. [↑](#footnote-ref-29)
29. Газета «Киевский коммунист» (1919, 22 февраля, № 25) в заметке «Опытная драматическая студия» сообщила об интересном начинании К. А. Марджанова:

«В Киеве открывает свою деятельность первая на Украине студия театральных опытов “Роза и крест”. Студия имеет целью объединить левые течения современного искусства. Совершенно законченные опытные постановки будут выноситься в районные театры по указанию художественных секций, работающих при исполкоме.

Предполагается показать демократическому зрителю произведения Шиллера, Мольера, Лопе де Вега, Франса, Верхарна и современных: Горького, Маяковского и Луначарского.

Режиссер театра — К. А. Марджанов, заведует литературной частью Л. Никулин, художественной — группа художников нового направления». [↑](#footnote-ref-30)
30. А. Февральский. Театр имени Руставели. М., «Искусство», 1959, 452 стр. [↑](#footnote-ref-31)
31. См.: А. Февральский. Первомайские театральные агитки. Маяковский в 1920 году. Газета «Советское искусство», М., 1931, 28 апреля, № 21; «Театральные агитки Маяковского». «Альманах с Маяковским». М., изд‑во «Советская литература», 1934. В собрании сочинений — II, 361 – 394. [↑](#footnote-ref-32)
32. Этот цирк помещался на нынешней площади Маяковского, в здании, которое теперь занимает Театр Сатиры. [↑](#footnote-ref-33)
33. См.: В. Маяковский. Чемпионат всемирной классовой борьбы. А. Февральский. Неизвестная работа Маяковского «Литературная газета», 1935, 5 июня, № 31. В собрании сочинений — II, 395 – 404. [↑](#footnote-ref-34)
34. Н. Ф. Новый сценарий для оперы Глинки. «Вестник театра», М., 1921, № 89 – 90, 1 мая, стр. 12. [↑](#footnote-ref-35)
35. Письмо хранится в Государственном музее В. В. Маяковского под № Р‑5509. [↑](#footnote-ref-36)
36. Вл. Маяковский. Прекрасная Елена. А. Февральский. Неопубликованная агитка Маяковского «Литературная газета», 1935, 15 апреля, № 21. В собрании сочинений — III, 399 – 400. [↑](#footnote-ref-37)
37. Сохранился машинописный текст этого стихотворения с авторской дарственной надписью мне: «Со всеми полагающимися нежностями дарю. 9/III – 21 г.». В этом экземпляре стихотворение озаглавлено: «Необычайное, невероятное происшествие, бывшее с Владимиром Маяковским летом 1920 года в Пушкине, 28 верст от Москвы по Ярославской железной дороге, Акулова гора, дача Румянцева». [↑](#footnote-ref-38)
38. В. Э. Мейерхольд. Статьи, речи, письма, беседы. Составление, редакция текстов и комментарии А. В. Февральского. М., «Искусство», 1968, ч. 2, стр. 364. Далее это издание называется «Двухтомник». [↑](#footnote-ref-39)
39. «Устав Дома печати». Журнал «Красный журналист», М., 1920, № 2 – 3. стр. 125. [↑](#footnote-ref-40)
40. А. Ф. Дом печати. «Красный журналист» стр. 635 – 638. [↑](#footnote-ref-41)
41. Помню две его остроты на театральных диспутах 1921 – 1922 годов. Говоря о постановке в Камерном театре «Ромео и Джульетты», Маяковский предложил называть ее сокращенно «Ридж». А когда обсуждалась неудачная деятельность не оправдавшей своего ответственного названия Мастерской коммунистической драматургии, Маяковский перетасовал сокращенное название учреждения «Масткомдрама» с фамилией его руководителя Д. Н. Бассалыго — и получилось: Бассодрама и Маскодрыга. [↑](#footnote-ref-42)
42. Коммунистический университет имени Я. М. Свердлова, Коммунистический университет трудящихся Востока, Коммунистический университет национальных меньшинств Запада имени Ю. Мархлевского. [↑](#footnote-ref-43)
43. Пабло Неруда. Избранные произведения в двух томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1958, стр. 133. [↑](#footnote-ref-44)
44. Пабло Неруда. Луис Эмильо Рекабаррен. К тридцатилетию со дня смерти «Огонек», М., 1955, № 2, 9 января, стр. 8. [↑](#footnote-ref-45)
45. Симон Чиковани. Незабываемые встречи. В сб. «О Маяковском. Дни и встречи». Тбилиси, изд‑во «Литература и искусство», 1963, стр. 147. [↑](#footnote-ref-46)
46. Цитируется по книге: В Жданов. Николай Александрович Добролюбов. 1836 – 1861. [М.], изд‑во «Молодая гвардия», 1951, стр. 347. [↑](#footnote-ref-47)
47. В тот период работа многих учреждений страдала от волокиты и формализма в деятельности административного аппарата; эти пороки сказывались и на работе издательств, литературных организаций. И вспоминается факт, казалось бы, случайный и незначительный, но тем не менее характерный для Маяковского.

В 1926 году мне причиталось получить гонорар за статью, помещенную в журнале «Молодая гвардия». Но бухгалтерия оттягивала выплату денег, предлагая: «Придите в следующий платежный день». Следующий платежный день — то же самое. И так несколько раз. Другие авторы находились в таком же положении.

В один из платежных дней, получив стандартный ответ и посетовав на волокиту, авторы уже собирались уйти не солоно хлебавши, как в бухгалтерии появился Маяковский. Он пришел получить гонорар за свое стихотворение — и ему отказали, как и всем нам, ссылаясь на отсутствие денег в кассе. Уговоры не действовали. Но Маяковский не успокоился. Напротив, явная ложь чинуш привела его в возмущение. Стуча об пол своей большой палкой, он настойчиво потребовал, чтобы бухгалтерия прекратила волокиту и немедленно выплатила ему гонорар. И тут оказалось, что деньги для него «нашлись». Маяковский положил эти деньги в бумажник, но этим не ограничился. Он настоял на том, чтобы гонорар выплатили не только ему, но и всем ожидавшим. Бюрократы вынуждены были подчиниться. [↑](#footnote-ref-48)
48. Фотоснимки обеих телеграмм помещены в сборнике «Маяковский делает выставку». М., «Книга», 1973, стр. 32. [↑](#footnote-ref-49)
49. Должно быть О. Л. д’Ор. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-50)
50. Записывая выступления Маяковского, я старался сохранять его фразеологию. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Сравнительная зверология» — выражение из последней картины «Клопа» — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-52)
52. Критик И. С. Гроссман-Рощин на этом обсуждении «Клопа» не выступал Вероятно, он высказался так о пьесе в личной беседе — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-53)
53. Вс. Мейерхольд. Слово о Маяковском. «Советское искусство», М., 1936, 11 апреля, № 17. Перепечатано В. Э. Мейерхольд. Двухтомник, ч. 2, стр. 361. [↑](#footnote-ref-54)
54. Немного раньше Родченко начал работать над оформлением постановки «Инги» (пьеса А. Глебова) в Театре Революции, но тот спектакль был выпущен через месяц после «Клопа». [↑](#footnote-ref-55)
55. «Клоп» Вл. Маяковского в ГосТИМе. Что говорят художники. Н. А. Родченко (эпизоды 5 – 9). Журнал «Современный театр», М., 1929, № 7, 12 февраля, стр. 111. [↑](#footnote-ref-56)
56. А. Февральский. «Феерическая комедия». «Литературная газета», 1936, 14 апреля, № 22. [↑](#footnote-ref-57)
57. Цитируется по изданию: «Белинский о драме и театре. Избранные статьи и высказывания». М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 20. [↑](#footnote-ref-58)
58. А. Февральский. «Баня» М., 1929, 22 октября, № 244. [↑](#footnote-ref-59)
59. Кстати, Маяковский произносил эту фамилию «Оптимистенко», а не «Оптимистенко», как говорили потом в некоторых спектаклях пятидесятых годов. [↑](#footnote-ref-60)
60. Эти наброски реплик и записи опубликованы и объяснены в статье: А. Февральский. Маяковский и его пьесы. К 30‑летию со дня смерти. Журнал «Театр», М., 1960, № 4, апрель, стр. 129 – 137. [↑](#footnote-ref-61)
61. Лозунги были списаны мною в театре и впервые опубликованы в статье: А. Февральский. «Баня». Журнал «Революция и культура», М., 1930, № 9 – 10, 1 мая, стр. 113 – 118. [↑](#footnote-ref-62)
62. Двадцать три года спустя Ермилов отказался от своей тогдашней позиции. «Можно и нужно, — писал он в 1953 году, — учиться умению морально уничтожить отрицательный тип у классика советской сатиры Маяковского. Можно и нужно вспоминать о “Бане”, о “Клопе”, о метком “Выстреле” А. Безыменского, встреченных при своем появлении в штыки рапповской критикой, автором этих строк, стоявшим тогда на ложных позициях и не сумевшим, находясь в плену рапповского Догматизма и сектантства, разобраться в положительном значении “Бани” и “Выстрела” Страстная ненависть к отрицательным типам и явлениям, к бюрократам — заклятым врагам партии и народа — характеризовала эти гневные саркастические произведения, являясь их пафосом». Упомянув о «рапповской критике, защищавшей бюрократов, извращавшей понятие реализма», Ермилов тем самым согласился и с лозунгом Маяковского. (В. Ермилов. Некоторые вопросы советской драматургии. О гоголевской традиции. М., «Советский писатель», 1953, стр. 43 и 44). [↑](#footnote-ref-63)
63. В. Попов-Дубовской. В поисках путей. (Мысли по поводу постановки «Бани») «Правда», 1930, 8 апреля, № 97. [↑](#footnote-ref-64)
64. А. Февральский. Театр Маяковского. Журнал «Советский театр», М., 1930, № 2, стр. 21 – 23. [↑](#footnote-ref-65)
65. Привожу выступление Ф. Я. Кона по моей записи. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-66)
66. Le chevalier de Gamba, consul du roi à Tiflis Voyage dans la Russie méridionale et particulièrement dans les provinces situées au-delà de Caucase, fait depuis 1820, jasqu’à 1824. Tome premier Paris, 1826, p. 243. [↑](#footnote-ref-67)
67. А. А. Маяковская Детство и юность Владимира Маяковского. Из воспоминаний матери М.‑Л., Детгиз, 1953, стр. 8. То же во втором издании (М., 1955, стр. 14). [↑](#footnote-ref-68)
68. По поводу покупки фотоаппарата маленький Маяковский сочинил свой первый экспромт: «Мама рада, папа рад, что купили аппарат». После чтения «Бани» поэт сказал В. П. Катаеву, что отсюда и пошла игра слов в монологе Победоносикова об аппарате (XI, 344). (См. стеклографическое издание «Живой Маяковский. Разговоры Маяковского». Выпуск 2‑й. Записал и собрал А. Крученых. М., 1930, стр. 12 – 13, а также: Валентин Катаев. Трава забвенья. Журнал «Новый мир», 1967, № 3, стр. 87.) Но еще раньше, в 1927 году, Маяковский включил в стихотворение «Маленькая цена с пушистым хвостом» двустишие «Дети рады, папа рад — окупился аппарат» (VIII, 69). [↑](#footnote-ref-69)
69. По имеющимся сведениям, журнальчик закончил свое существование в 1966 году. [↑](#footnote-ref-70)
70. Степан Щипачев. Поэзии — могучие крылья «Правда», 1954, 19 сентября, № 262. [↑](#footnote-ref-71)
71. Записку я передал в ЦГАЛИ; она хранится в моем фонде — 2437, оп. 1, ед. хр. 125. [↑](#footnote-ref-72)
72. Подобное несоответствие я наблюдал сорок лет спустя в Берлине, в театре «Берлинер ансамбль», основанном Бертольтом Брехтом: режущее противоречие между спектаклем, глубоко современным по общественной направленности и по художественной форме, и обликом зала выстроенного в 1892 году театра «ам Шиффбауэрдамм» (здание названо по той набережной Шпрее, на которой оно находится). Путеводитель по Берлину издания 1900 года упоминает о «красивом оформлении зрительного зала». Но в наши дни «роскошь» в манере подражания стилю рококо с бесчисленными завитушками, выступами, кариатидами и тому подобными замысловатыми украшениями, вплоть до ангелочков над сценой, производит поистине смехотворное впечатление. Одна из сотрудниц Брехта рассказала мне. что Брехту предлагали другое помещение, но он предпочел остаться в этом. Не потому ли, что на старомодном фоне новаторская сущность искусства Брехта (как и некогда искусства Мейерхольда) выступала особенно выпукло? Мейерхольда же такое противоречие никак не устраивало, и в дальнейшем это «оформление» стен зала было убрано. [↑](#footnote-ref-73)
73. Приведено в книге: А Февральский. Десять лет Театра Мейерхольда. М., «Федерация», 1931, стр. 20 – 21. У меня сохранился автограф Мейерхольда: на двух маленьких листочках он 24 марта 1928 года так определил театральную биомеханику, связывая ее непосредственно с общей биомеханикой «Биомеханика — наука, изучающая движения с точки зрения костных, мышечных рычагов и нервных механизмов, должна нормализовать все движения актера на сценической площадке. Физиология должна разработать энергетику актера, то есть ее приход в виде пищи, воздуха, света, с другой стороны расход, вызывающий явление утомления Применение новых достижений физиологии труда так же обязательно для актера, как для всякого трудящегося». [↑](#footnote-ref-74)
74. К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., «Искусство», 1970, стр. 481. [↑](#footnote-ref-75)
75. Перевод утрачен; пьеса до сих пор на русском языке не издана; кратко сказано о ней в моей уже упомянутой здесь книге «Первая советская пьеса» (стр. 45 – 46). [↑](#footnote-ref-76)
76. Нумерация домов на нынешней улице Чайковского изменилась На месте этого и нескольких других домов — огромное десятиэтажное здание. [↑](#footnote-ref-77)
77. Дом 12, кв. 11. Теперь Брюсовский переулок называется улицей Неждановой. [↑](#footnote-ref-78)
78. Ф. Н. Каверин. Воспоминания и театральные рассказы. М., ВТО, 1964, стр. 200 и 235. [↑](#footnote-ref-79)
79. Об Эйзенштейне и о его работе над пьесами Третьякова рассказано в двух моих статьях: «С. М. Эйзенштейн в театре» (сборник «Вопросы театра» М., ВТО, 1967, стр. 82 – 101) и «Театральная молодость» (сборник «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». М., «Искусство», 1974, стр. 115 – 136). [↑](#footnote-ref-80)
80. Александр Февральский Диалектика театра Журнал «Зрелища». М., 1922, № 7, 10 – 16 октября, стр. 9. [↑](#footnote-ref-81)
81. Непринужденная беседа *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-82)
82. Ровно за год до этого спектакля мейерхольдовцы — тогда студенты ГВТМ — поставили под общим руководством Мейерхольда, оформили и с успехом разыграли в клубе краснопресненской Трехгорной мануфактуры коллективно сочиненную ими на занятиях по драматургии другую пьесу под тем же названием. К исполнению были привлечены также рабочие и работницы этой фабрики. [↑](#footnote-ref-83)
83. Евгений Бабин. Большевик о «Земле дыбом». Газета «Советский Юг», Ростов-на-Дону, 1923, 15 июля, № 158. [↑](#footnote-ref-84)
84. Небольшие статьи Мак-Кэя и Цесарца о Мейерхольде напечатаны в сборнике «Мейерхольд» (Тверь, изд‑во «Октябрь», 1923), а статью Цесарца «Леф в Югославии» (в моем переводе с немецкого) Маяковский поместил в своем журнале («Леф», 1923, № 2, стр. 174 – 176). [↑](#footnote-ref-85)
85. Об этом выступлении Назыма Хикмета рассказывается в посвященном ему очерке. [↑](#footnote-ref-86)
86. Материалы о Театре имени Вс. Мейерхольда появлялись в «Правде» довольно часто. Газета сочувственно следила за развитием передового, новаторского театра и отмечала его успехи. Время от времени публиковались мои беседы с В. Э. Мейерхольдом. Без подписи я давал многочисленные заметки и хронику о мейерхольдовском театре. И по комплектам «Правды» за 1923 – 1930 годы можно получить довольно полное представление о его жизни в тот период. [↑](#footnote-ref-87)
87. Перевод стихотворения см. в очерке [«Назым Хикмет»](#_Toc314686803). [↑](#footnote-ref-88)
88. Почти все постановки мейерхольдовского театра состояли из трех действий каждая. [↑](#footnote-ref-89)
89. Леонид Гроссман. Театр Сухово-Кобылина. М.‑Л., ВТО, 1940, стр. 76. [↑](#footnote-ref-90)
90. Живо; грациозно; важно *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-91)
91. Сельский напев *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-92)
92. Возрастая *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-93)
93. Очень страстно *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-94)
94. Создание пьесы и спектакля хорошо описал автор пьесы в своих воспоминаниях «О Мейерхольде» в книге Юрий Герман Операция «С Новым годом!» (М., Изд‑во политической литературы, 1964) или «Рождение чуда» в сборнике «Встречи с Мейерхольдом» (М., ВТО, 1967). [↑](#footnote-ref-95)
95. Мейерхольд любил вводить свечи в свои спектакли Как замечательно играли они в «Маскараде» (Александринский театр), в «Доходном месте» (Театр Революции), в «Ревизоре» и в других его постановках! [↑](#footnote-ref-96)
96. Туба (лат.) — труба с очень низким звуком. [↑](#footnote-ref-97)
97. Много лет спустя — в пятидесятых и шестидесятых годах — Н. В. Григорович привела в порядок и систематизировала материалы музея Государственного театра имени Вс. Мейерхольда, которые после закрытия театра были переданы в Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, а в дальнейшем провела большую театроведческую работу — литературную запись спектакля «Великодушный рогоносец». [↑](#footnote-ref-98)
98. Выводы из первого периода работы по учету реакций зрителей были сделаны В. Ф. Федоровым: см. его публикации и дискуссию, вызванную ими, в №№ 18, 20, 22, 23, 26 и 27 журнала «Жизнь искусства» за 1925 год. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Юбилей Театра им. Вс. Мейерхольда. Первый день». «Правда», 1926, 27 апреля, № 96. (Запись сделана мною.) [↑](#footnote-ref-100)
100. Я занимал должность ученого секретаря театра с апреля 1928 по февраль 1929 года, а затем с декабря 1930 по сентябрь 1931 года; позже — с ноября 1935 по июнь 1936 года — должность референта по литературной части. (В периоды, когда я непосредственно не работал в театре, я оставался в той или иной степени связанным с ним.) [↑](#footnote-ref-101)
101. М. Ф. Шагай, театр! Газета «На смену». 26 июня, № 97. Курсив принадлежит газете. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Решение Главискусства должно быть пересмотрено». «Комсомольская правда», 1928, 19 сентября, № 218. Курсив принадлежит газете.

В этот же день мы — делегация работников театра — пришли к Луначарскому в Наркомпрос. Мы сказали наркому, что отказ от возобновления коллективного договора с работниками театра — это по существу решение о ликвидации театра, как частный коллектив театр существовать не может. Луначарский ответил, что договор не будет заключен до приезда Мейерхольда, и на вопрос одного из нас «что же нам делать?» ответил: «Барахтайтесь». В том, как вел с нами эту беседу Анатолий Васильевич, кстати сидевший в небрежной позе, чувствовалось не обычное для него доброжелательное отношение к людям, а скорее безразличие к волновавшему нас вопросу. Я уже сказал, что отношение Луначарского к Театру Мейерхольда было очень неровным и что это объяснялось не только переменами в развитии театра. Менее чем за два года до нашей встречи в своих статьях о «Ревизоре» он обнаружил великолепное понимание сущности мейерхольдовского творчества и очень высоко оценил постановку, поэтому его позицию в конфликте театра с Главискусством никак нельзя назвать последовательной. А через полгода после этого конфликта — 4 марта 1929 года — он в заседании Художественно-политического совета театра с увлечением говорил о принятой к постановке трагедии Сельвинского «Командарм 2» — пьесе очень трудной и, как тут же сказал Мейерхольд, Луначарский «изумительно понял эту вещь». (Цитирую по хранящейся у меня стенограмме заседания.) [↑](#footnote-ref-103)
103. П. Керженцев. Театр Мейерхольда должен жить. «Правда», 1928, 21 сентября, № 220. [↑](#footnote-ref-104)
104. В Потешном дворце в первые годы после революции жил А. В. Луначарский. [↑](#footnote-ref-105)
105. Цитирую по хранящейся у меня выписке из протокола. [↑](#footnote-ref-106)
106. «К вопросу о Театре Мейерхольда» «Правда», 1928, 27 сентября, № 225. [↑](#footnote-ref-107)
107. Москвич. Мейерхольд о Станиславском (Письма из Москвы). Газета «Новый путь», Рига, 1921, 2 августа, № 148. [↑](#footnote-ref-108)
108. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука» 1969, стр. 487. [↑](#footnote-ref-109)
109. Музей МХАТ, архив К. С., № 236, опубликовано в статье: А. Февральский. Станиславский и Мейерхольд Сб. «Тарусские страницы». Калуга, 1961, стр. 290. [↑](#footnote-ref-110)
110. П. Марков. Письмо о Мейерхольде. Журнал «Театр и драматургия». М., 1934, № 2, февраль, стр. 21. [↑](#footnote-ref-111)
111. Несколько раньше в книге отзывов посетителей театра Ривера так охарактеризовал его искусство:

«Я видел в Театре Мейерхольда “Окно в деревню” и “Рычи, Китай!”. Оба спектакля содержат максимум современных сценических приемов, синтезированных с величайшей простотой Конструктивное построение, своей насыщенностью вызывающее сильнейший эмоциональный динамизм, — это наиболее полное выражение художественной утонченности в непосредственном контакте с массами. Это означает самое полное и самое прекрасное выражение революционного искусства в современном мире.

*Диего Ривера*»

Еще один выдающийся мексиканский революционный художник — Давид Альфаро Сикейрос посетил театр несколько месяцев спустя. В той же книге он записал:

«Лишь в стране, где у власти находятся рабочие и крестьяне, может существовать такое искусство, которое мы увидели благодаря огромному таланту товарища Мейерхольда: оно объединяет лучшие качества искусства прошлого с динамикой, синтетизмом, ясностью и революционной силой современного искусства. Товарищ Мейерхольд великолепно помогает художественному воспитанию пролетариата.

*Сикейрос*».

(Книга отзывов хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 288), переводы записей с испанского сделаны мною.) [↑](#footnote-ref-112)
112. Замечу, кстати, из основных пьес, поставленных Мейерхольдом в Москве в 1920 – 1938 годах, только три были написаны иностранными авторами, и все три — на французском языке («Зори», «Великодушный рогоносец» и «Дама с камелиями»). [↑](#footnote-ref-113)
113. Цитируется по публикации В. С. Година «Два приезда А. В. Луначарского в Пензу» в «Краеведческих записках», выпуск II. Приволжское книжное издательство, Пензенское отделение, 1970, стр. 132. [↑](#footnote-ref-114)
114. Так прежде передавали по-русски немецкую фамилию Meyerhold. Всеволод Эмильевич вместо «г» стал писать «х» и тем приблизил начертание к немецкому звучанию — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-115)
115. В день столетия со дня рождения Мейерхольда (10 февраля 1974 года) на этом здании установлена мемориальная доска в честь Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-116)
116. Приведено в статье: Э. А. Полоцкая. Чехов и Мейерхольд. «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, стр. 424. [↑](#footnote-ref-117)
117. Однажды «Правда» заказала Мейерхольду статью. В 1924 году в Москве гастролировал знаменитый немецкий актер Сандро Моисси, и я от имени редакции попросил Мейерхольда написать рецензию на «Гамлета» в исполнении Моисси. Дня два Всеволод Эмильевич не сдавал рецензию, наконец он прислал мне следующую записку: «т. Февральский, только завтра (но это уж наверняка) я сдам Вам рецензию об игре Моисси. Не серчайте. В. Мейерхольд» (записка хранится в ЦГАЛИ, в моем фонде № 2437). Действительно, статью я на следующий день получил, и она сразу была помещена в «Правде» (18 марта; перепечатана в двухтомнике Мейерхольда, ч. 2, стр. 61). Однако «об игре Моисси» Мейерхольд почти ничего не сказал; он озаглавил статью «Малый театр и С. Моисси» и в ней со свойственным ему темпераментом расправлялся с Малым театром за халтурное окружение, в котором на самом деле оказался гастролер (режиссура спектакля и почти все основные исполнители были из Малого театра) Хотя статья кончалась фразой «О системе игры Моисси особо», но вторая статья написана не была. [↑](#footnote-ref-118)
118. Записи Прокофьева к его музыке для этого выступления приведены в статье. А Февральский Прокофьев и Мейерхольд. В сборнике «Сергей Прокофьев Статьи и материалы». Второе дополненное и переработанное издание. М., «Музыка», 1965, стр. 118 – 120. [↑](#footnote-ref-119)
119. Года через два был такой случай. В театр пришла ко мне сестра. Узнав, что Мейерхольд репетирует «Мандат», она захотела посмотреть репетицию Я привел ее на балкон, поставил за колонной, а сам еще стал перед ней; думаю, так ее Мастер уж не увидит. Но Мейерхольд, и захваченный репетицией, замечал все, что делалось в зале. Сбегая со сцены в партер, он мимоходом взглянул наверх. Этого было достаточно Прибегает ко мне посланный им актер: «Мастер говорит, что в зале находится кто-то посторонний и, если он не уйдет, Мастер прекратит репетицию». Пришлось сестре сейчас же уйти. [↑](#footnote-ref-120)
120. А вот и совсем иная грань характера. Лет через пять после этого случая я был свидетелем того, как непреклонный Мейерхольд, выходивший из всякого положения, оказался беспомощным перед непреодолимой трудностью. Мы работали вдвоем у него дома Его пасынок Костя Есенин (которому тогда было лет семь и которого он очень любил), что-то рисовавший в соседней комнате, ежеминутно подходил к нему и показывал свои рисунки, отрывая его от работы. Сперва Мейерхольд мягко отстранял его: «Погоди, Костя, видишь, я занят». Но это не помогало — ребенок все приставал И тогда грозный Мейерхольд взмолился чуть не плачущим тоном «Да что ты со мной делаешь, Костя! Я же не могу так!» Справиться с таким страшным «зверем» ему было не под силу. [↑](#footnote-ref-121)
121. Irving Wardle. Meyerhold did it all years ago. «The Times (Saturday Review)», London, 1969, 20 September. [↑](#footnote-ref-122)
122. Молодой испанский режиссер нашел еще и другую форму пропаганды творчества великого советского режиссера. 18 ноября 1971 года в Мадриде, в Высшей школе драматического искусства, состоялся спектакль «Да здравствует биомеханика!», поставленный Ормигоном; текст он составил и написал вместе с актером Мариано Анос. Этот текст опубликован в номере мадридского театрального журнала «Primer acto» («Первый акт») за сентябрь 1972 года, почти целиком посвященном Мейерхольду. Сущность необычного представления в журнале определена так: «Дидактический спектакль, иллюстрирующий сценическую теорию и практику Мейерхольда и исторические обстоятельства, влиявшие на его творчество. Построен на основе мейерхольдовских текстов, сцен из “Ревизора” Гоголя и документов эпохи». [↑](#footnote-ref-123)
123. Цитируется по книге: Борис Захава. Вахтангов и его студия, изд. 2‑е. М., Теакинопечать, 1930, стр. 138. [↑](#footnote-ref-124)
124. Это было только что опубликованное тогда стихотворение «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)». [↑](#footnote-ref-125)
125. Б. Васильев. Революционное искусство Запада. (Из беседы с членами Коминтерна) Журнал «Горн», М., 1923, кн. 8, стр. 280 – 281. Сводка подписана псевдонимом, потому что в том же номере журнала шли моя статья и обзор. [↑](#footnote-ref-126)
126. На Новослободской улице, 37. Здание это впоследствии было снесено — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-127)
127. Назым Хикмет. Через всю жизнь. Журнал «Театральная жизнь», М., 1962. № 5, март, стр. 22 Очевидно, по недосмотру в отчете я не указал названия пьесы. В 1953 году Назым подробно рассказывал мне о всех написанных им пьесах. Я напомнил ему об этой пьесе и спросил, как она называлась Мой вопрос поставил его в тупик. Ни он — автор пьесы, ни присутствовавший при разговоре Экк — ее постановщик, ни я, писавший о ней, никак не могли этого вспомнить. Лишь впоследствии Назым сказал, что пьеса называлась так же, как стихотворение на ту же тему, написанное двумя годами раньше, — «28 января». [↑](#footnote-ref-128)
128. Все же и эта история окончилась благополучно — но уже после того, как книга, теперь находящаяся в руках читателя, была подготовлена к сдаче в набор. 24 ноября 1975 года, совершенно безотносительно к статье Назыма, я просматривал в ЦГАЛИ одну из «единиц хранения» («дел») фонда Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. Неожиданно я натолкнулся на эту статью и на записку В. Ф. Федорова (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 82, лл. 133 – 140). Статья — семь листков, написанных от руки по-русски; заглавие — «Турецкий театр», подпись — «Н». С литературной стороны текст оставляет желать лучшего; видимо, кто-то воспроизводил рассказ Назыма. Федоров писал мне: «Будь добр, верни эту статью Назиму, скажи, что она для нашего альманаха (то есть для сборника “Театральный Октябрь”, членом редакционной коллегии которого был Федоров. — *А. Ф.*) не годится, нужно серьезнее и основательнее, а эта слишком легка и чисто информационного порядка». Почему-то статью я Назыму не вернул, и она оказалась в материалах музея театра.

В статье очень кратко говорится о новом турецком театре, возникшем после младотурецкой революции 1908 года, — о театре-школе «Дарюльбедайи» и о вышедшем из этого театра талантливом режиссере Эртугруле Мухсине, которого Назым называет «единственной надеждой турецкого театра». Впоследствии, в первой половине тридцатых годов, Мухсин ставил в Стамбуле пьесы Назыма. Надо признать, что в своей оценке статьи В. Ф. Федоров был прав, тем более что другие статьи о зарубежных театрах, помещенные в сборнике, написаны обстоятельнее и глубже. [↑](#footnote-ref-129)
129. Сокращенный вариант этой работы (А. Февральский. Драматургия Назыма Хикмета) по предложению Назыма я поместил в качестве статьи-послесловия в сборнике его пьес, вышедшем в издательстве «Искусство» в 1954 году. [↑](#footnote-ref-130)
130. А. А. Бабаев в своей интересной и содержательной книге «Назым Хикмет» (М., «Наука», 1975) не раз цитирует мои воспоминания о Назыме и мои записи его высказываний — и уже появившиеся в печати, и до сих пор еще не опубликованные; в большинстве случаев (но не во всех) он ссылается на источники. Однако он ошибается, называя записи данного высказывания Назыма, а также другого (о чтении стихов — от 30 октября 1953 года) своими Обе эти мои записи я опубликовал еще в 1964 году в сборнике «Маяковский и советская литература», изд. «Наука» (см: А. В. Февральский. Беседа с Назымом Хикметом, стр. 286 – 288). [↑](#footnote-ref-131)
131. Назым написал «Легенду о любви» в 1948 году, находясь в тюрьме; в 1952 году он доработал ее. [↑](#footnote-ref-132)
132. Со следующего сезона — Театр имени Вл. Маяковского. [↑](#footnote-ref-133)
133. Три года спустя О. В. Третьякова, вдова Сергея Михайловича, не зная, что я дал Назыму текст стихотворения, послала ему еще один экземпляр. В ответ она получила от него письмо (дата почтового штемпеля — 2 ноября 1956 года):

«Дорогая Ольга Викторовна!

Спасибо за письмо, за стихи и замечательный перевод. Я горжусь, что писал эти стихи, горжусь, что Третьяков их перевел, горжусь, что остался, каким я был в 1923 году, и не только в области театра. Да здравствует Мейерхольд! Целую Вас.

*Ваш Назым Хикмет*». [↑](#footnote-ref-134)
134. Тем не менее он вскоре опубликовал стихотворение — под заглавием «Письмо Мемеду». [↑](#footnote-ref-135)
135. В этом водевиле-обозрении В. Дыховичного и М. Слободского показан дом, выстроенный так, что в верхнем этаже слышен разговор, который ведется в нижнем. — *А. Ф.* [↑](#footnote-ref-136)
136. Формально он принял советское гражданство позже. [↑](#footnote-ref-137)
137. Заметим, что это было за два года до реабилитации Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-138)
138. Пьеса была напечатана в № 12 за 1953 год. [↑](#footnote-ref-139)
139. Все дарственные надписи Назыма (по крайней мере те, что он делал мне на книгах и фотоснимках) — на турецком языке; сокращенная подпись «Naz», «Moskva» и год (без числа и месяца). Переводы на русский язык, которые я здесь даю, — со слов Назыма. [↑](#footnote-ref-140)
140. Эта постановка не была осуществлена. [↑](#footnote-ref-141)
141. Опубликовано под заголовком «Франтишкови Лазне». [↑](#footnote-ref-142)
142. Теперь Драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#footnote-ref-143)
143. Эта пьеса не была написана. [↑](#footnote-ref-144)
144. Назым почувствовал себя хуже, выступить не смог и прислал приветствие съезду, которое и было оглашено. [↑](#footnote-ref-145)
145. Выехал 14 января. [↑](#footnote-ref-146)
146. Эти две пьесы не были написаны. [↑](#footnote-ref-147)
147. В новой редакции пьеса получила название «Всеми забытый». [↑](#footnote-ref-148)
148. В стихотворении «Письмо из Польши» Назым говорит о своем прадеде по материнской линии — польском революционере Борженском. [↑](#footnote-ref-149)
149. Этот проект не был осуществлен. [↑](#footnote-ref-150)
150. Дворец прусского короля Фридриха II в Потсдаме. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-151)
151. Интересно, что подобные же мысли высказывал выдающийся испанский поэт и художник Рафаэль Альберти, с которым Назым, кажется, не встречался. Я беседовал с Альберти много раз — начиная с его первого приезда в Москву в 1932 году. В разговоре о русских художниках (это было в 1956 году) испанский поэт восхищался русским народным искусством и с сожалением говорил о том, что не видит точек соприкосновения между ним и русской живописью. Ее он не считает реалистической. Где же связь ее языка с жизнью? Вот если взять танцы ансамбля под руководством Моисеева, — там распускаются яркие цветы. А в живописи нет этого. [↑](#footnote-ref-152)
152. И еще одно совпадение взглядов Назыма и Рафаэля Альберти. В 1956 году Альберти и его жена писательница Мария Тереса Леон смотрели «Барышню и хулигана». Их предупредили: фильм ставился в 1918 году, сделан он кустарно. Но после просмотра они сказали мне, что, на их взгляд, фильм вовсе не плох, многое в нем удачно, Маяковский играет, как современный нам актер; отметили наличие крупных планов, редких в кинематографии тех лет. [↑](#footnote-ref-153)
153. Два года спустя «Первый день праздника» был поставлен в Школе-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТе в качестве выпускного спектакля IV курса (руководитель постановки — Б. И. Вершилов, теперь покойный) В интересном спектакле была раскрыта философская сторона пьесы. На учебной сцене, несмотря на ее малые размеры, удалось четко распланировать все шесть мест действия. К сожалению, состоялись только закрытые просмотры этой постановки — публичных представлений не было. [↑](#footnote-ref-154)
154. Литературный перевод этого стихотворения Ферхада Сыладжй напечатан в сборнике «Турецкая поэзия наших дней» (М., Изд‑во иностранной литературы, 1958, стр. 119). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-155)
155. Этот вечер состоялся в Большом зале Консерватории 13 июня 1955 года. [↑](#footnote-ref-156)
156. Содержание сценария, которое рассказал Назым, совпадает с содержанием написанной им вскоре после этого пьесы «А был ли Иван Иванович?» [↑](#footnote-ref-157)
157. Эту пьесу Назым написал. Она вышла в итальянском переводе под названием «Nonostante tutto» («Несмотря на все») — в двухтомнике произведений Назыма (Roma, Editor Riuniti, 1960). [↑](#footnote-ref-158)
158. Речь идет о пьесе «Дамоклов меч». [↑](#footnote-ref-159)
159. «Первый день праздника» до сих пор в Москве не поставлен, если не считать упомянутого спектакля Школы-студии МХАТ. [↑](#footnote-ref-160)
160. В 1962 году вышел второй сборник пьес Назыма, в который включены шесть его пьес, прежде не печатавшихся: в журнале «Молодая гвардия» (1960, № 2) опубликована пьеса «Тартюф‑59». [↑](#footnote-ref-161)
161. Статья Назыма Хикмета «Спектакли ленинградцев в Москве» помещена в «Известиях» 9 апреля 1959 года (№ 84). [↑](#footnote-ref-162)
162. Имеется в виду книга: Б. Ростоцкий. О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., ВТО, 1960. [↑](#footnote-ref-163)
163. Речь идет о постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» по мотивам работы Вс. Мейерхольда (1925 год) в Театре киноактера в 1956 году. [↑](#footnote-ref-164)
164. Роман опубликован в журнале «Знамя», 1963, №№ 4 и 5, а в следующем году вышел отдельным изданием. [↑](#footnote-ref-165)
165. См. сноску на стр. 376. [В электронной версии — [157\*](#_Tosh0005179)] [↑](#footnote-ref-166)