Февральский А. В. **Пути к синтезу: Мейерхольд и кино**. М.: Искусство, 1978. 239 с.

От автора 3 [Читать](#_Toc315341026)

**Вступление в кинематографию** 5 [Читать](#_Toc315341027)

**Второй и третий фильмы** 40 [Читать](#_Toc315341028)

**В Советскую эпоху** 67 [Читать](#_Toc315341029)

**«Кинофикация театра»** 108 [Читать](#_Toc315341030)

**Мейерхольд о кино** 146 [Читать](#_Toc315341031)

**Учитель и ученик** 176 [Читать](#_Toc315341032)

**Мейерхольд и люди кино** 193 [Читать](#_Toc315341033)

**Приложения** 211 [Читать](#_Toc315341033)

*Вс. Мейерхольд*. Чаплин и чаплинизм 212 [Читать](#_Toc315341035)

*К. Есенин*. Мейерхольд-кинозритель 235 [Читать](#_Toc315341036)

# **{****3}** От автора

Тема «Мейерхольд и кино» находится на стыке интересов двух искусствоведческих дисциплин — киноведения и театроведения.

На первый взгляд участие выдающегося театрального режиссера в развитии кинематографии не представляется значительным: он поставил два фильма и играл в них в 1915 – 1917 годах и выступил как актер в киноленте другого режиссера в 1928 году.

Тем не менее значение В. Э. Мейерхольда для кино велико. И оно отнюдь не ограничивается тем, что его фильмы «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек» сыграли благотворную роль в культурном росте русской кинематографии и повлияли на творчество ряда кинорежиссеров, а выступление его в фильме «Белый орел» было блестящим уроком актерского искусства. Несомненный интерес представляют и многочисленные неосуществленные замыслы Мейерхольда.

Но связи между театральным режиссером и кинематографией выходят далеко за пределы непосредственного участия Мейерхольда в кинопроизводстве. Естественно, что между крупнейшим новатором в театральном искусстве и смежным быстро развивавшимся искусством — кино — возникли многосторонние контакты, отнюдь не ограничивавшиеся рамками работы режиссера над созданием кинофильмов.

Мейерхольд широко, и притом органически, внедрял достижения кино в свои театральные постановки: это было то, что он называл «кинофикацией театра».

С другой стороны, театральное новаторство Мейерхольда оказало большое и разностороннее влияние на кинематограф. Мейерхольд воспитал ряд выдающихся режиссеров и актеров кино, и прежде всего С. М. Эйзенштейна.

Многочисленные высказывания Мейерхольда о различных проблемах и явлениях кино изобилуют интересными и значительными мыслями, и сегодня полными актуального значения.

Несмотря на все это, связи Мейерхольда с кино еще очень мало исследованы. Существует лишь их краткий обзор, сделанный мною в статье «Мейерхольд и кино» («Искусство кино», 1962, № 6), ценная статья С. И. Юткевича «В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры» (тот же журнал, 1975, № 8) да несколько сообщений об {4} отдельных фактах. В иностранной печати появились статьи о кинодеятельности Мейерхольда; новых данных они не приводили, но, как и ряд переводов на иностранные языки его высказываний о кино, свидетельствуют о росте интересов к теме «Мейерхольд и кино».

Хотелось бы, чтобы предлагаемая читателю книга помогла выяснению роли Мейерхольда в развитии кинематографии. Не претендуя на исчерпывающее освещение проблем, сопутствующих теме «Мейерхольд и кино», автор, постоянно общавшийся с Мейерхольдом с 1922 по 1939 год (в качестве его ученика, а затем сотрудника), считает своей задачей собрать и документировать факты и изложить обстоятельства, характеризующие связи Мейерхольда с кино, а также поставить некоторые вытекающие из этих связей вопросы и предложить материал для их обсуждения и дальнейшей разработки.

Выражаю искреннюю благодарность за предоставление ценных материалов Центральному государственному архиву литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ) в лице директора Наталии Борисовны Волковой и начальника отдела научной информации Майи Михайловны Ситковецкой.

# **{****5}** Вступление в кинематографию

Всеволод Эмильевич Мейерхольд начал работу в театре в 1898 году. Первый же заметный факт его отношения к кинематографу относится к 1912 году. За этот промежуток времени Мейерхольд прошел большой творческий путь. Он был сперва актером Московского Художественного театра, затем режиссером — руководителем группы актеров, выступавших в крупных городах страны, режиссером Театра-Студии, созданной им вместе с К. С. Станиславским в Москве, главным режиссером Театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. В 1908 году он стал режиссером петербургских императорских театров (на этом посту он оставался десять лет).

Деятельность молодого режиссера была проникнута неудовлетворенностью тогдашним состоянием театра и решительным неприятием натуралистического воспроизведения действительности, постоянно вступавшего в противоречие с условной природой театра. Мейерхольд искал новых путей в искусстве, и в этих поисках его творчество проделало сложную эволюцию. В процессе смены ряда театральных форм выкристаллизовалось понимание Мейерхольдом спектакля как художественного произведения, построенного режиссером по единому замыслу и объединяющего игру актеров в неразрывное целое с декорациями и музыкой, ставшими важными составными частями сценического действия. Новаторские спектакли смелого и неутомимого экспериментатора часто раскалывали зрительный зал на восторженных сторонников и яростных противников. Поэтому имя Мейерхольда быстро приобрело широкую известность.

В опубликованной двухсторонней переписке Мейерхольда мы впервые встречаем упоминание о кино в 1907 году. Актер И. Н. Певцов, ранее работавший под руководством Мейерхольда, в это время служил в Костроме. Собираясь ставить пьесу Ф. Ведекинда «Пробуждение {6} весны», к постановке которой готовился и Мейерхольд в Театре Комиссаржевской, Певцов в письме от 21 августа делился с ним своими мыслями о сценическом воплощении пьесы. «… Там ведь очень много картин, — писал Певцов, — но, мне кажется, их можно ставить чуть ли не как в синематографе: на фоне какого-то экрана мелькают отдельные короткие сцены»[[1]](#footnote-2). Мейерхольд, однако, нашел другое решение, чисто театральное и притом новаторское (на сцене одновременно все места действия), послужившее примером для многих спектаклей других театров. А 25 февраля 1908 года художник Н. П. Ульянов писал ему из Москвы: «Итак — у нас есть только cabaret, вместе с синематографами — это единственное наше новое московское зрелище» (Переписка, с. 111).

Через два года Мейерхольд выступил — правда, в закрытой аудитории — со своими соображениями о кинематографе. В художественном журнале «Аполлон» сообщалось, что «на частном собрании у барона Н. В. Дризена» (известного в то время театрального деятеля) состоялся «диалог Н. Евреинова с В. Мейерхольдом «О кинематографе»»[[2]](#footnote-3). К сожалению, какие именно мысли о кино высказали два театральных режиссера, остается неизвестным.

Первое развернутое выражение отношения Мейерхольда к кинематографу — это его высказывание в статье «Балаган», вошедший в состав его книги «О театре», которая была выпущена в Петербурге книгоиздательским товариществом «Просвещение» в конце 1912 года (дата на обложке — 1913 год).

В тот период репертуар кинотеатров — будь то русские или зарубежные фильмы — представлял очень неприглядную картину. Кинематограф (если оставить в стороне научные ленты и хронику) был заражен торгашеским духом. Кинодельцы (фабриканты и прокатчики) в большинстве своем, эксплуатируя интерес к кино широких слоев населения, насаждали пошлые, мещанские вкусы. На экранах преобладали драмы из «великосветской» жизни с «кошмарными» страстями и {7} переживаниями «роковых» мужчин и женщин в «роскошной» обстановке, невероятные приключения ловких, неуловимых и беспощадных бандитов, глупейшие комедии, малопристойные фарсы. Приемы актерской игры, заимствованные из театра без учета специфики кино, нередко приобретали характер антихудожественной утрировки.

Из этого убогого состояния кинематографа и исходил Мейерхольд в своем высказывании.

«Кинематограф, — писал он в статье «Балаган», — имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль.

… Имея несомненное значение для науки, кинематограф, когда его притягивают к служению искусству, сам чувствует свою беспомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название «искусство»»[[3]](#footnote-4).

В следующем году будущий соратник Мейерхольда В. В. Маяковский напишет: «Кинематограф и искусство — явления различного порядка»[[4]](#footnote-5).

При всем отличии взглядов Мейерхольда и Маяковского от взглядов большинства тогдашних художественных деятелей в данном отношении они не расходились с ними.

Дочь Мейерхольда Татьяна Всеволодовна вспоминает (автор книги беседовал с ней 12 января 1975 года), что в посещении кинотеатров отец не видел пользы для эстетического воспитания дочерей. Он говорил, что условия, в которых происходят съемки, не дают возможности создавать художественные произведения.

Далее положение начнет меняться — Мейерхольд не будет так настаивать на отлучении кинематографа от искусства. Не лишена основания догадка, которую высказал американский исследователь советской кинематографии Джей Лейда: «Поездка Мейерхольда в Париж {8} в следующем году (1913. — *А. Ф.*), когда он встречался с энтузиастами кино Габриелем Д’Аннунцио, Гийомом Аполлинером и Эдуаром де Максом[[5]](#footnote-6), открыла ему глаза на некоторые возможности кино»[[6]](#footnote-7).

Но и работа Мейерхольда с французскими актерами, очевидно, сказалась на дальнейшем развитии некоторых из них. Жерар Абансур, автор большой статьи о постановке «Пизанеллы», сообщает: «Абель Ганс, широко известный режиссер, играл роль Эда (Eudes), фаворита князя (Тирского. — *А. Ф.*). Будущий постановщик грандиозных фильмов (как «Наполеон» на трех экранах), несомненно, не остался безучастным, наблюдая работу Мейерхольда»[[7]](#footnote-8).

Многие участники дискуссий о кинематографе, происходивших в те годы, не только сопоставляли театр и кино, но и противопоставляли один вид искусства другому. Мейерхольд не становился на этот путь. Выступая на диспуте «Кинематограф и театр», состоявшемся в Петербурге, в зале Калашниковской биржи 9 марта 1914 года, он, «цитируя статью Л. Андреева из последнего сборника «Шиповник», доказал, что боязнь захвата кинематографом театра вытекает из ложной посылки: театр — совокупность психологических драм[[8]](#footnote-9). По мнению В. Э. Мейерхольда, кинематограф отнюдь не страшен новому театру»[[9]](#footnote-10).

Среди бумаг Мейерхольда, хранящихся в ЦГАЛИ, находится экземпляр статьи Андреева с многочисленными пометами Мейерхольда, а также ряд отдельных листков с выписками из нее и с замечаниями режиссера. Обращают на себя внимание следующие записи:

«Прислушаться ли к тому, что лепечет Л. Андреев?

Его восторг перед кинотеатром. Отчего? Он видит в нем даже элементы творческие.

{9} И правда, не опасный ли конкурент?

На экране мчатся автомобили, взлетают аэропланы.

Вот где действительность без обмана, без подделки»[[10]](#footnote-11).

Очевидно, Мейерхольд видит в этом преимущество кинематографа перед натуралистическим театром, подделывающимся под жизнь.

Еще запись:

«Кинематограф приблизил нас к балагану, цирку и (короткое слово неразборчиво. — *А. Ф*.) variété»[[11]](#footnote-12).

Именно эти виды зрелищных искусств в те годы привлекали к себе внимание Мейерхольда: он видел в них элементы, которые могут обогатить театр. «Занятые реформированием современного театра, — писал он в 1912 году в уже цитированной статье «Балаган», — мечтают о проведении на сцену принципов Балагана. Скептикам кажется, однако, что возрождению принципов Балагана помехой служит кинематограф». Но, добавлял он, — «кинематограф не может помешать веянию идей Балагана» (Двухтомник, ч. 1, с. 221, 222).

Теперь Мейерхольд идет дальше, сближая кинематограф с дорогим его сердцу балаганом. И вслед за фразой «Кинематограф приблизил нас к балагану…» он записал: «Л. Андреев старый театр и кинемо кладет в одну кучу, ибо и там и тут нет психологии».

Выражение «в одну кучу» обнаруживает отрицание Мейерхольдом концепции Андреева, и в этом отрицании заключена мысль о том, что между «старым театром», с которым боролись и Художественный театр и он сам, и кинематографом нет ничего общего.

В стремлении Мейерхольда изучить особенности кино и его отличия от театра заключался растущий интерес мастера к кинематографу и шаг к признанию его самостоятельным искусством. Журнал «Любовь к трем апельсинам», редактором-издателем которого был Мейерхольд, печатал отчеты о деятельности Студии Вс. Мейерхольда, существовавшей в Петербурге в 1913 – 1918 годах. Из этого журнала мы узнаём, что в «классе В. Э. Мейерхольда» «Техника сценических движений» среди тем «собеседований» в сентябре 1914 года была тема «пантомима кинематографа и пантомима Студии». Ставился вопрос «о разнице в приемах {10} движений, жестикуляций и гримас в кинематографе и пантомиме», выяснялось различие в пользовании предметом актером кинематографа и актером Студии и указывалось, что в кинематографе «первенствующей заботой служит заволновать зрителя сюжетом»[[12]](#footnote-13).

В следующем номере того же журнала было напечатано драматическое произведение «Огонь», сочиненное Мейерхольдом и его ближайшими в то время сотрудниками — художником Юрием Бонди и режиссером-педагогом и театроведом Владимиром Соловьевым. Содержание навеяно актуальнейшими в те дни (начало первой мировой войны) событиями — сопротивлением Бельгии вторжению германских войск. Это скорее сценарий, чем пьеса, так как каждая картина состоит из описаний действий и из отдельных реплик, не распределенных между действующими лицами, плюс несколько монологов. Авторы «Огня», по-видимому, исходили от сценариев commedia dell’arte — итальянской комедии масок, увлеченно изучавшейся в Студии, — сценариев, построение которых предусматривало импровизацию актеров. В то же время «Огонь» приближается к киносценарию. В самом деле, некоторые сцены написаны так, что их трудно представить себе на сцене театра, тем более тогдашнего.

Например:

«Высокий берег океана. Между небом и волнами, набегающими на камни, несутся клочья туч.

Во мгле видны силуэты кораблей, производящих десантную операцию.

На одном из каменных перевалов движутся фигуры рыбаков: они сейчас будут спускаться на берег — убирать рыболовные снасти».

Или:

«Ряд холмов заполняет широкую площадь перед триумфальной аркой, из которой ряд за рядом, колонна за колонной движутся солдаты победоносных армий.

Войска, совершая дефиле между холмами, все идут и идут, принося с собою все более и более радостный цвет мундиров и все более и более пышные украшения своих парадных одеяний. Одни колонны исчезают в боковые проходы, другие выступают на их места»[[13]](#footnote-14).

{11} Можно полагать, что такие сцены создавались под влиянием кинематографа, вернее, его свойств, которые проявлялись в те годы, в частности, в итальянских «грандиозных» исторических фильмах (но также навеяны живописью). Недаром «Огонь», написанный в формах, вовсе не привычных для тогдашнего театра, не был поставлен, хотя сюжет, повторяю, был очень актуален и на сцене шли гораздо более слабые пьесы на аналогичные темы.

Тогдашняя ученица Мейерхольда Лидия Степановна Ильяшенко (теперь Панкратова), сыгравшая в 1914 году в спектакле Студии Вс. Мейерхольда роль Незнакомки в одноименной пьесе А. Блока, вспоминает в письме ко мне от 26 марта 1975 года:

«В 1914 – 1915 годах у писателя Ф. К. Сологуба раз в две недели (кажется, по вторникам) собирались поэты, писатели и кое-кто из театральной молодежи, в основном студийцы. На этих вечерах бывал Всеволод Эмильевич, бывала и я. Там иногда читали стихи и много говорили об искусстве, в частности, обсуждали, может ли кино заменить театр. Вспоминается, что Всеволод Эмильевич говорил о непосредственном воздействии актера на зрителя, то есть о контакте между зрителем и актером, чего в кино достичь невозможно, — уже по этому одному кино не может заменить театр.

После ужина, когда маститые гости расходились, Федор Кузьмич (Сологуб. — *А. Ф*.) подмигивал нам, молодым, и мы оставались. Тут начиналось настоящее веселье… Самым веселым была наша игра в кино. Развешивалась большая простыня, тушили свет, а за простыней ставилась яркая лампа. Мы действовали между лампой и простыней, на которой четко вырисовывались наши тени. Весь нужный реквизит давала нам жена Сологуба — А. Н. Чеботаревская. Федор Кузьмич садился с ногами на диван и диктовал нам текст, а мы его мгновенно изображали на экране. Старались больше играть в профиль, так как этот экран фаса передать не мог. Конечно, в основном мы пародировали кино. Играли гротескно, а иногда (на то мы и были студийцы) применяли технику балагана. По тексту Сологуба я изображала фею Фата Моргану. Я надевала на голову бумажный колпак наподобие сахарной головы и к верхушке его привязывала длинный шнур, который отбрасывал зигзагообразную тень. Всеволод Эмильевич сам в нашей игре участия не принимал. {12} Он сидел рядом с Сологубом и иногда выкрикивал свое знаменитое «Хорошо!» Иногда у нас «рвалась лента», и мы замирали в самых невероятных позах. А иногда кино начинало крутиться в обратную сторону (в те времена это случалось), и мы двигались в обратном направлении, вызывая гомерический смех.

Наша игра была следствием большого интереса общественности тех лет к кино. И кино не могло не заинтересовать такого большого художника, как Всеволод Эмильевич. Несомненно, что уже в 1915 году он считал, что кино может быть искусством, если не театральным как таковым, то параллельным ему, своеобразным, — только надо найти к нему ключ. И он захотел сам принять в нем участие».

Все пристальнее присматривался Мейерхольд к особенностям кинематографа, к тому, что отличало его от театра, обнаруживал в нем какие-то новые возможности. Поэтому он и откликнулся на предложение поставить фильм, сделанное ему в 1915 году крупной по тогдашнему времени московской кинофирмой «Тиман и Рейнгардт» («Товарищество Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко»), выпускавшей фильмы под общим названием «Русская золотая серия».

Биограф Мейерхольда Н. Д. Волков сообщал: «Пригласив Мейерхольда, П. Г. Тиман предложил ему снимать «Человек, который смеется» Гюго, потом остановились на «Джиоконде» Д’Аннунцио, и, наконец, было решено ставить в первую очередь роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея»»[[14]](#footnote-15).

К сожалению, ни «Портрет», ни поставленный Мейерхольдом вслед за ним фильм «Сильный человек» не сохранились и автору этих строк не довелось их увидеть. Но по «Дориану Грею» имеются обстоятельные записи и высказывания самого Мейерхольда и воспоминания оператора А. А. Левицкого, а также некоторые другие материалы, и они в своей совокупности дают представление о фильме и о том, как Мейерхольд работал над ним.

В своем творчестве Мейерхольд не часто встречался с произведениями Оскара Уайльда. Он ставил «Саломею» осенью 1908 года, но спектакль был снят еще до {13} премьеры. Вместе с Юрием Бонди он написал пьесу «Алинур» по мотивам сказки Уайльда «Звездный мальчик» (пьеса опубликована в 1918 году). По-видимому, комедии Уайльда из светской жизни не привлекали режиссера: он лишь однажды обратился к одной из них, поставил «Идеального мужа», но не с профессиональными актерами, а с учащимися Школы сценического искусства (спектакль был показан 24 апреля 1917 года). Как рассказал мне сам Мейерхольд 9 июня 1939 года, он провел с ними большую педагогическую работу, но специальных режиссерских задач перед собой не ставил. Можно предположить, что в творчестве Уайльда его больше привлекала постановка проблем этического порядка на абстрагированном от быта материале. Правда, основные действующие лица «Портрета Дориана Грея» — люди из того же, что и в комедиях Уайльда, английского светского общества эпохи королевы Виктории, но фантастическая история портрета придает роману совсем иной оттенок.

Оскар Уайльд закончил предисловие к «Портрету Дориана Грея» фразой, которая стала знаменитой: «Всякое искусство совершенно бесполезно». Однако содержание романа находится в полном противоречии с этой декларацией: автор выдвигает в нем этическую проблему, он выступает как гуманист, осуждая порок и казня бесчеловечный эгоизм.

Перед началом работы над картиной в печати появилась беседа с Мейерхольдом, в которой он высказал ряд принципиальных соображений о кинематографии вообще, а также наметил свои первые шаги в этой новой для него области.

«Прежде всего я должен сказать, — говорил он, — что техническая сторона в кинематографе стоит много выше всех участвующих. Моя задача — отыскать эту, пожалуй, неиспользованную технику. Вначале хочу изучить, проанализировать элемент движения в кинематографе.

Для экрана нужны особенные актеры. Часто видим, что прекрасные артисты драмы, балета для кинематографа непригодны совершенно. Метр их движения то слишком широк, то короток, жесты нагромождены до крайности. И, наоборот, хотя бы Гаррисон[[15]](#footnote-16), не получивший {14} специального актерского образования, уловил присущую кинематографу технику, овладел ею.

Для меня эта техника пока terra incognita.

Кинематография должна разделиться на две части: 1) движущуюся фотографию — снимки природы и т. п. и 2) инсценировки[[16]](#footnote-17) произведений, куда художники должны вносить элемент искусства.

Перенесение в кинематограф произведений, которые мы видим в драме или опере, — считаю крупной ошибкой. Если отсутствует краска, выявляется новая художественная проблема, где непригодно ни одно из старых средств.

У меня есть свои теоретические подходы к этому вопросу, которые намерен применить, но говорить о них сейчас еще рано.

Мое отношение к существующему кинематографу крайне отрицательное.

Расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся, — моя ближайшая работа.

Через неделю я приступаю к съемке «Портрета Дориана Грея». Сценарий написал я сам особого типа: в нем все распределено на ряд областей. Актеру — диалог, указания — режиссеру, художнику и осветителю.

Такая партитура необходима. Свою работу я издам как образец сценариев.

Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре — говорить еще рано»[[17]](#footnote-18).

Нетрудно заметить, что эта беседа была своего рода декларацией художника-новатора. Что касается высказываний Мейерхольда об игре актеров в кино, то за два года до приведенной беседы его учитель — К. С. Станиславский, — касаясь другой стороны этого вопроса, приходил к подобным же выводам. «Современные синематографические актеры, — значится в его записной книжке за 1913 год, — научат настоящих актеров, {15} как жить. На экране все видно и всякий штамп навсегда припечатан»[[18]](#footnote-19).

Сценарий, о котором шла речь в беседе Мейерхольда, не был издан и не сохранился. Но в архиве Мейерхольда имеются два перечня титров к фильму — черновой и беловой автографы[[19]](#footnote-20). Они дают представление о том, как строил Мейерхольд литературную основу фильма.

Пройдет несколько лет — и под влиянием революционных событий постановки Мейерхольдом старых пьес станут новым их прочтением в результате драматургической переработки, в главное — новой режиссерской и актерской трактовки. В 1915 году он еще не ставил перед собой такой задачи. По-видимому, он лишь стремился наилучшим образом передать на экране сущность романа Уайльда. Все же, предпослав действию четыре фразы «из предисловия Оскара Уайльда», последнюю он записал сначала: «Искусство совершенно бесполезно», а затем зачеркнул слова «совершенно бесполезно» и заменил их словами «никогда не заботится о пользе». А это ведь несколько меняет смысл уайльдовской декларации: здесь речь идет уже не об объективном результате, а о субъективном намерении. И фраза, заключающая экранное действие: «Какая радость человеку владеть целым миром, если он теряет при этом свою душу?» — подчеркивает этическую тему произведения.

Титры позволяют установить, что действие сценария следует за действием романа. В сценарии три части и 82 сцены (в прокате фильм был разделен на шесть частей). В первой части зрители знакомятся с Дорианом Греем, художником Бэзилом Холлуордом и лордом Генри Уоттоном; художник создает портрет Дориана; Дориан видит на сцене Сибиллу Вэн. Во второй части развертывается роман Дориана и Сибиллы и его трагический финал. В третьей — «18 лет спустя» — Дориан убивает художника, заставляет Кэмпбелла уничтожить его труп, затем происходят главные из дальнейших событий, описанных в романе, и гибель Дориана.

Эпизод увлечения Дориана крестьянской девушкой Гетти, о котором он рассказывает лорду Генри, Мейерхольд {16} вывел в кинематографическое действие. Это видно из того, что в списке действующих лиц, предшествующем беловому тексту титров, фигурирует эта девушка; впрочем, там она не крестьянка, а «работница Гетти».

Титры — краткие. Большей частью это фразы, перенесенные из романа: реплики персонажей, либо двигающие действие, либо выражающие их мысли, часто в свойственной Уайльду эпиграмматической манере, а также тексты писем. Кроме них — чисто служебный текст, поясняющий действие на экране (например, «В мастерской Бэзила Холлуорда»).

Через два с половиной года после выпуска фильма в лекции, прочитанной в Петрограде, в Студии экранного искусства Скобелевского просветительного комитета 27 января 1918 года и посвященной «Портрету Дориана Грея» (фильм был показан слушателям перед лекцией), Мейерхольд говорил: «Очень важны надписи на картине… Надписи должны вставляться не только для пояснения (должен быть минимум надписей, надо, чтобы публика понимала все из самой игры и постановки), а для того, чтобы зазвучало слово, которое в искусстве так чарует. Надпись, давая отдохнуть от картины, должна давать очарование смысла фразы»[[20]](#footnote-21).

Как тщательно ни писал Мейерхольд свой сценарий, как ни ценил слово, он, естественно, не мог перенести в самый фильм то, что составляет очень существенную часть романа: бесчисленные и подчас длинные монологи и диалоги, ярко характеризующие героев Уайльда и передающие их образ мыслей, в том числе чрезвычайно парадоксальные, зачастую порочные «идеи» лорда Генри. Очевидно, Мейерхольд хотел на основе сценария воплотить в своем фильме фабулу романа, его образы, его тему и его атмосферу.

В той же лекции Мейерхольд так определил свое понимание экранизации (тогда еще не было этого слова): «Когда инсценируется роман, то вся трудность состоит в том, что надо передать на экране не только фабулу, но и всю атмосферу романа. Весь дух романа {17} должен как-то проступать на экране. Сегодня инсценируется Достоевский, завтра Тургенев, Пшибышевский, Уайльд и т. д. На экране нужно передать различно фабулы различных авторов. Фабула романа Диккенса должна инсценироваться в диккенсовом преломлении» (Лекция, с. 19).

Через несколько лет Мейерхольд — правда, это будет на сцене театра — пойдет еще дальше. Не довольствуясь передачей «всей атмосферы» литературного произведения, он будет иногда в образах своих спектаклей раскрывать черты, не только присущие данной пьесе, но как бы воплощающие творчество ее автора в целом. Это особенно скажется в постановке гоголевского «Ревизора» (1926).

Кроме перечней титров до нас дошли еще два автографа Мейерхольда, относящиеся к «Портрету Дориана Грея»: списки действующих лиц — «занятых в картинах», «фигурантов солирующих» и «фигурантов групповых сцен», а также списки «внешних картин», то есть мест натурных съемок[[21]](#footnote-22). Эти списки свидетельствуют о желании режиссера показать развертывание сюжета фильма на широком фоне. Наряду с такими представителями светского общества, как «гости у герцогини: дамы, кавалеры», «клубмэны 1, 2, 3», «публика на картинной выставке: дамы 1, 2, 3, 4, кавалеры 1, 2, 3», в списках фигурантов оказываются и персонажи из демократических слоев населения: «первая пара влюбленных — фабричные», «вторая пара влюбленных — приказчик, модистка», «продавцы, продавщицы, возчики, мальчики цветочного рынка», «работницы» и другие. «Внешних картин» — восемнадцать. Среди них и «сад при мастерской художника», и «стеклянный павильон за городом», и «сад, в котором Грей думает о С. Вэн», и «улица на окраине города (Грей идет в притон)», и «у фонаря близ арки», и «аллея, по которой Грей мчится на коне», и «сад для сцены с работницами», и «беседка, где происходит свидание Грея с работницей»…

Любопытная деталь. В романе Сибилла Вэн с братом идет по улице и «мимо, в открытом экипаже проехал с двумя дамами Дориан Грей». А в списке «внешних картин»: «На улице: Вэны идут на вокзал, а Грей с дамами едет в автомобиле». И последняя из этих картин {18} (в романе аналогии ей нет): «На автомобиле из имения в Лондон». Но в 1891 году, когда Уайльд опубликовал «Портрет Дориана Грея», автомобилей еще не было на улицах Лондона. Не хотел ли Мейерхольд несколько приблизить время действия фильма к моменту его создания?

Будучи режиссером петроградских театров, Мейерхольд мог работать над постановкой фильма в Москве только летом. Он начал подготовку к постановке, подбор актеров в двадцатых числах мая 1915 года. В июне и июле шла напряженная работа — репетиции, съемки. 2 августа московский журнал «Театральная газета» сообщал: «В. Э. Мейерхольд закончил съемки «Портрета Дориана Грея», приступил к монтированию ленты»[[22]](#footnote-23).

Тридцать первого октября в «Художественном электротеатре» (теперь кинотеатр «Художественный») на Арбатской площади состоялся общественный просмотр, а через месяц, 1 декабря, началась демонстрация фильма. В Петрограде (в «Кино-Арсе») картину показывали год спустя — с 15 ноября 1916 года.

Подбирая актеров, Мейерхольд долго не мог найти исполнителя заглавной роли. Наконец он решил поручить роль Дориана не мужчине, а женщине — молодой, красивой актрисе киевского Соловцовского театра Варваре Поликарповне Яновой, игравшей в нескольких лентах фирмы «Тиман и Рейнгардт». Роль лорда Генри Уоттона взял на себя сам Мейерхольд. Роль художника Бэзила Холлуорда он поручил своему ученику по Студии Вс. Мейерхольда Генриху Фридриховичу Нотману, выступавшему в фильме под псевдонимом «Г. Энритон»; позже, в советское время, Нотман работал (тоже как Энритон) в периферийных театрах в качестве режиссера. Мейерхольд хотел привлечь на роль Сибиллы Вэн свою ученицу Л. С. Ильяшенко и прислал ей телеграфный вызов. Однако Ильяшенко не смогла приехать в Москву (об этом предложении Мейерхольда она рассказала мне в другом письме — от 17 марта 1975 года). А. Г. Коонен писала в своих мемуарах, что после ее успеха в фильме «Девушка из подвала» ее «уговаривали бросить театр, сулили карьеру кинозвезды». «Но, — продолжала Коонен, — я стойко отвергла все соблазны, отказалась даже от приглашения Мейерхольда {19} сниматься в «Дориане Грее» Уайльда»[[23]](#footnote-24). Можно предположить, что речь шла о роли Сибиллы. В фильме были заняты актеры и актрисы, игравшие в других картинах той же фирмы: П. Белова (Сибилла Вэн), Б. Левшин (Аллан Кэмпбелл), М. Доронин (Джим Вэн; Доронин также помогал Мейерхольду, числясь его сорежиссером, а позже он ставил фильмы «Русской золотой серии»), Е. Уварова (герцогиня Монмаут) и другие.

Об игре Яновой в роли Дориана Грея мнения рецензентов разошлись. Поручая роль юноши актрисе, Мейерхольд повторил опыт, предпринятый им несколькими месяцами раньше, когда в заглавной роли поставленной им в Александринском театре пьесы Кальдерона «Стойкий принц» выступила Н. Г. Коваленская. Но теперь этот опыт, по-видимому, не оправдал себя. Как вспоминал много лет спустя писатель Л. В. Никулин, «и походка и внешность Дориана Грея выдавали женщину»[[24]](#footnote-25). Такое же впечатление от выступления Яновой в фильме сложилось и у Татьяны Всеволодовны Мейерхольд. В некоторых сценах актриса переигрывала. К тому же, что очень существенно, она не умела придавать эмоциональным состояниям своего героя четкой выразительности жестов и движений. Как раз эта важная сторона исполнения удалась Энритону — здесь сказывались уроки, воспринятые им в Студии Вс. Мейерхольда. Простыми и в то же время тонкими приемами игры артист создал убедительный образ художника, человека чистой души.

В не опубликованных еще воспоминаниях о Мейерхольде («В 1917 году») участница Студии, впоследствии кинорежиссер А. В. Смирнова-Искандер пишет: «Мейерхольд в роли лорда Генри нам очень понравился. Сдержанный, четкий, точный жест в определенном рисунке был исполнен мастерства, вплоть до мелочей. Запомнилось даже, как изящно он курил».

В изысканном образе британского аристократа и эстета, ставшего злым гением Дориана, можно было ощутить нечто зловещее.

Снимавший фильм видный оператор Александр Андреевич Левицкий в конце жизни опубликовал книгу {20} воспоминаний, в которой посвятил фильму «Портрет Дориана Грея» главу «Забытая страница». Хотя во время съемок между ним и Мейерхольдом произошел конфликт, Левицкий даже не вспоминает об этом и рассказывает о съемках фильма совершенно объективно, притом очень содержательно и подробно.

О Мейерхольде в роли лорда Генри Левицкий писал:

«Каждая фраза, с которой он обращался к Дориану, была подчеркнута жестом руки, поворотом головы. Уже в первой, по существу, небольшой, почти статуарной, лишенной движения сцене проявились характерные черты образа: за изящной внешностью лорда Генри чувствовалась холодная, покоряющая сила человека, способного воздействовать и незаметно подчинить своему влиянию всех, с кем он встречается в жизни.

… Мейерхольд — лорд Генри — не изменил свою внешность, он внес лишь некоторые детали: прическа на прямой пробор, монокль на широкой ленте и неизменная хризантема в петлице визитки. Но при этом он стал неузнаваем.

… Конечно, теперь приходится жалеть, что в то время не было звука. Всеволод Эмильевич дал не только внешне ярко впечатляющий образ лорда Генри. Обладая прекрасной дикцией, музыкальностью, он придавал его словам глубокие смысловые оттенки.

… Мне неоднократно приходилось видеть, как режиссер, участвуя в фильме актером, использовал свое положение. Не считаясь с тем, что у партнера или партнерши основная роль, а у него второплановая, он строил мизансцену так, чтобы занимать в кадре доминирующее положение.

Совершенно иначе вел себя Всеволод Эмильевич. Все его внимание было сосредоточено на раскрытии характера действующих лиц, на выражении внутреннего состояния каждого из них. Он не выделял себя из общей концепции, не ставил в особые условия. Мейерхольд всегда был прежде всего режиссером, режиссером, у которого была одна цель — создать яркую выразительную сцену»[[25]](#footnote-26).

Актерская деятельность Мейерхольда в театре и в кино не совпадала во времени: когда он в 1915 году {21} впервые выступил в качестве киноактера, он уже перестал играть на сцене драматического театра. (Правда, при возобновлении в Александринском театре шекспировского «Венецианского купца» в 1916 году он вернулся к исполнению роли принца Арагонского — той роли, о которой К. С. Станиславский писал Вл. И. Немировичу-Данченко летом 1898 года, когда Мейерхольд впервые готовил ее в Художественном театре: «*Мейерхольд* мой любимец. Читал Аррагонского — восхитительно…»[[26]](#footnote-27))

Мейерхольд готовился к съемкам и проводил их с чрезвычайной тщательностью, совершенно непривычной для кинорежиссеров того времени. Партитура, о которой он говорил в приведенной беседе, составлялась им на каждый съемочный день. Недаром Мейерхольд, упоминая о своем сценарии, сказал: «Актеру — диалог», недаром Левицкий писал о «прекрасной дикции» Мейерхольда. В этой партитуре были реплики действующих лиц и описания их психологического состояния, их действий, ритма их движений.

Обычно во время съемок немых фильмов актеры говорили что угодно — какое, мол, дело зрителям до слов, которые они не слышат? На съемках же «Портрета Дориана Грея» актеры должны были произносить реплики, заимствованные Мейерхольдом из текста романа. Таким образом благодаря взаимообусловленности мысли, выраженной в словах, звука речи, эмоции, движения, мимики, жеста и ритма действия достигалось органическое единство поведения актера на экране, его жизни в образе, какое существует у актера на сцене. Это было совсем новым для тогдашнего кинематографа.

Здесь Мейерхольд обратился к опыту театра, но это не помешало ему осознать необходимость работать в кино совершенно иными методами. Историк дореволюционного кино С. С. Гинзбург считает удивительным «то, что *театральный* режиссер Мейерхольд понял резкое отличие кинематографа от театра и не попытался превратить фильм в засъемку театральной инсценировки»[[27]](#footnote-28). Левицкий приводит слова Мейерхольда: «Кинематограф имеет исключительную способность фиксации {22} действия, то, что в театре исключено. <…> На экране ничто не проходит незаметным: ни одно психологически неоправданное переживание, выражение лица, ни один неоправданный жест. Все внимание зрителей сосредоточено на эмоциональном состоянии актера. Я убедился, что укрупненные планы в фильме необходимы, теперь это для меня бесспорно» (с. 87)[[28]](#footnote-29).

Таким образом, строя свой фильм, Мейерхольд исходил из специфики кино. Правда, он практически еще не знал некоторых особенностей кино; так, в начале работы он еще не учитывал последствий, вытекающих из отсутствия трехмерности, или неприемлемости длинных сцен, снятых с одной точки, еще не овладел искусством монтажного построения. Понимание этих особенностей приходило в процессе съемок.

Работа Мейерхольда с актерами резко отличалась от общепринятой в кинематографе тех лет, когда нередко режиссер только предлагал актерам производить те или иные действия, не указывая, как их выполнять, не объясняя их значения, не давая характеристик персонажей, не знакомя исполнителей с содержанием фильма. Это некультурное ремесленничество, царившее в «великом немом», было как нельзя более чуждо Мейерхольду, все творчество которого было проникнуто высоким профессионализмом.

«В первый же день, внимательно наблюдая за ходом репетиции, — писал Левицкий, — я обратил внимание на совершенно новый для меня метод работы режиссера с актерами. Мейерхольд требовал от исполнителей максимальной четкости, пластичности, графической выразительности.

— Ваши движения, жесты должны быть обусловлены состоянием. Не мельчите их, — говорил он постоянно Яновой» (с. 81).

И, как отмечалось в одной из рецензий, «в картине прежде всего поражает отсутствие пустых, ненужных жестов, отсутствие суетливости движений»[[29]](#footnote-30) — то есть того, чем страдало множество дореволюционных фильмов.

{23} Левицкий рассказывает, что перед началом репетиции Мейерхольд объяснял актерам свой режиссерский план, а в процессе репетиций, опираясь на текст романа, подробно раскрывал перед артистами психологию действующих лиц и их состояние в тот или иной момент, тонкости их взаимоотношений. Изредка в деталях Мейерхольд отходил от романа, по-своему истолковывая побуждения и чувства персонажей в данной сцене. В таких случаях он в беседе с актерами обосновывал вносимые им изменения.

И в своей театральной практике и в своих выступлениях Мейерхольд выделял проблему времени на сцене как одну из важнейших, многократно возвращаясь к ней. Он придавал огромное значение ритму и в театральном спектакле и в кинофильме. Режиссер говорил: «Актер на экране может, как пианист, установить ритм игры. <…> Все дело в ритме движений и действий. Этот Ритм с большой буквы и есть то, что возлагает большие обязанности и на оператора, и на режиссера, и на художника, и на артистов. Мы должны помнить, что экран — это нечто находящееся во времени и пространстве и что развить в себе сознание времени в игре есть задача актеров будущего» (Лекция, с. 19, 22 – 23).

Ритм Мейерхольд рассматривал отнюдь не как формальный элемент. В работе над фильмом он стремился так строить во времени движения и жесты, чтобы они достигали нужного смыслового и эмоционального воздействия на зрителя.

«Кинематографический аппарат, — говорил он, — не терпит резких движений. У аппарата есть свои тайны. И оператор должен, как опытный пианист, начинающий виртуозный пассаж с медленной отчетливостью, изучить ритмические переходы, не позволять никаких нарушений во времени. <…> На экране повороты, приходы и уходы очень трудны. В сцене, когда Дориан передал слуге письмо, я попросил сделать жест, остановиться и немного задержаться. Получилось психологическое впечатление от фразы «подождите» — публика ждала, — что произойдет дальше?» («Лекция, с. 23).

Ритмическое построение фильма в целом создавало постепенное нарастание напряжения. Левицкий не раз возвращается к мысли о том, что репетиции Мейерхольда были «прекрасной школой мастерства» для актеров, {24} которые благодарили режиссера за полученные от него уроки. И не только для актеров. «… Каждая вновь снимаемая сцена, когда Мейерхольд объяснял ее, для меня была своеобразной лекцией, — вспоминал Левицкий. — Она увлекала глубиной мысли, вскрывала особенности характеров действующих лиц, их внутренний мир, определяла ритмичность мизансцен» (с. 94).

Мейерхольд внес в свою кинопостановку то чувство живописной формы, которое было столь сильно в его театральных постановках, где многие мизансцены представлялись подлинными произведениями изобразительного искусства. Созданию зрительного впечатления помог приглашенный Мейерхольдом в качестве художника фильма Владимир Евгеньевич Егоров, живописец и театральный декоратор, оформивший, в частности, «Синюю птицу» и ряд других спектаклей Московского Художественного театра. Мейерхольд открыл Егорова как художника кино: «Портрет Дориана Грея» был первой работой Егорова в кинематографе, а в дальнейшем он оформил около ста фильмов. Л. В. Кулешов утверждал: «Владимир Евгеньевич Егоров — безусловно самый выдающийся художник в кино как в дореволюционное время, так и в советское»[[30]](#footnote-31).

Егоров написал ряд отличных эскизов к отдельным сценам. Левицкий, по его словам, «первый раз за время своей работы оператором видел художника, который давал предварительные эскизы к фильму» (с. 80).

В декоративном отношении особенно хороши были интерьеры. Известный искусствовед Я. А. Тугендхольд в своем отзыве о «Портрете Дориана Грея», назвав Мейерхольда «талантливейшим из наших режиссеров», отмечал «необычайно тщательный и изысканный для экрана облик» этого фильма. «Бутафория, — писал критик, — не оставляла желать ничего лучшего как в смысле стильности подбора, так и декоративности группировки. Мастерская Бэзила, кабинет лорда Генри с его гигантскими креслами, роскошный альков Дориана Грея, чудесные ширмы, ковры и китайские шелка — все это носило печать подлинно британского эстетства и не походило на обычную эклектическую и дешевую обстановку кинемо».

{25} Однако самый портрет Тугендхольд не одобрил: «Портрет Дориана Грея, этот истинный, мистический герой романа, был, во-первых, неудачно написан (декорации г. Егорова): в нем было больше шикарно-светского à la Сарджент, нежели трогательно юношеского и открытого в духе подлинно английской традиции Гэнсборо. Далее, он не был выдвинут на то символически-первое место, которое ему надлежало занять»[[31]](#footnote-32). Как увидим далее, Левицкий был другого мнения о портрете.

Кинорежиссер А. Е. Разумный, в предреволюционные годы работавший в кинематографе как художник, несколько десятилетий спустя писал в своих воспоминаниях о работе Егорова над «Портретом Дориана Грея»: «… мне кажется, что ранее у нас в кино не было таких декораций, составляющих гармоническое целое с образным решением картины, с ее художественным замыслом. Мы, молодые художники, ничего подобного до того времени на наших экранах не видели»[[32]](#footnote-33).

Свои соображения об изобразительной стороне кинематографа, о ее назначении Мейерхольд сформулировал так:

«В кинематографе нет декораций — есть ряд плоскостей, целый ряд экранов, размещая которые разнообразно, мы можем дать известное настроение. В картине «Портрет Дориана Грея» сцена перед афишей, у решетки дома, сцена, когда несут портрет по лестнице, в курильне опиума, — все это картины одного порядка, здесь экраны так расставлены, что играют второстепенную роль. Здесь собирание света на фигурах таково, что напоминает нам творения Гофмана, у которого на некоторых страницах бытовые явления вдруг перестают становиться такими и кажутся фантастическими.

… Экраны могут быть размещены так, чтобы заставить публику посмотреть на мир сквозь восприятие мира автором. На экране снимается адюльтер, и вы смотрите спокойно — это изображение жизни и только. Но если разбудить [в вас] ту или иную ассоциацию — вы начинаете воспринимать настроение романа именно {26} в таком преломлении, как это было у автора или как хочет трактовать его режиссер фильма» (Лекция, с. 20).

Тут возникает момент, о котором Мейерхольд говорил в одной из своих журнальных бесед о постановке «Портрета Дориана Грея»: «Все искания должны быть направлены в одну, определенную самой сущностью кинематографа сторону, в сторону сочетания света и тени, и основываться на красоте линий»[[33]](#footnote-34). Но эта красота не была для Мейерхольда самодовлеющей — в лекции он заметил: «Нельзя в картине искать только красоты, приятности» (Лекция, с. 19).

В фильме великолепно были использованы контрасты света и тени, различных оттенков черного и белого цвета, силуэты. Отличные результаты дали разные приемы освещения кадров. В сцене, происходящей в мастерской Бэзила Холлуорда, темные фигуры Дориана, лорда Генри и Бэзила резко выделялись на светлом фоне окна, а также холста портрета. Яркое впечатление создавала фигура Дориана в черном перед большой афишей у входа в театр, освещенная сверху качающимся фонарем. Совершенно оригинально была поставлена сцена в театре.

Историк русской дореволюционной кинематографии особо подчеркивает: «… Мейерхольд вообще первый в истории киноискусства выдвинул мысль, что немой кинематограф — это искусство прежде всего изобразительное»[[34]](#footnote-35).

Воплощению этой мысли в «Портрете Дориана Грея» во многом помогло операторское искусство Левицкого. «Он прекрасно выявил глубинный характер кинематографических мизансцен и кинематографического пространства, он широко использовал новые эффекты, только еще осваивавшиеся в кино: контражур, условное «рембрандтовское» освещение, игру света в зеркалах и т. п.»[[35]](#footnote-36).

В бумагах Мейерхольда сохранилась его запись, показывающая, как он представлял себе «историю» самого портрета Дориана Грея: «1а. Портрет как есть. 1b. изменение: складки жестокости. 2. изменение: через {27} 20 лет — постарел и сделался более грубым и почти отталкивающим. 3. изменение: кровавое пятно на руке. 4. изменение: лицемерие *(улыбка)*»[[36]](#footnote-37). Что означает четвертое изменение, объясняют титры: «Дориан сообщает лорду Генри свое намерение начать новую жизнь», «Дориан спешит в Лондон: не принял ли портрет прежний облик…», «Еще и лицемерие…»[[37]](#footnote-38). О том, как в фильме были воплощены второе и третье изменения, мы узнаём из сделанных Левицким описаний сцен с портретом в третьей части фильма, сильно поставленных Мейерхольдом:

«… Ночь. Темная классная комната. Со свечой в руке, осторожно шагая, входит Дориан. На нем старая шляпа, мятый макинтош, стоптанные ботинки. Закрыв дверь на ключ, подходит к портрету, отдергивает покрывало. С портрета на него смотрят тусклые порочные глаза, когда-то прекрасные черты лица в морщинах. Радостная, счастливая улыбка не сходит с лица Дориана. На портрете седина, а он по-прежнему юн и прекрасен, и никто не знает о его пороках.

Дориан тщательно накрывает портрет и крадущимися шагами выходит. Сцена уходит в затемнение.

Все создавало полное впечатление таинственности, а костюм аборигена лондонских трущоб говорил о том, что он только что возвратился именно оттуда» (с. 97).

Далее в сцене, где Дориан показывал портрет Бэзилу Холлуорду, художник, потрясенный тем, во что превратилось его создание, отходил от портрета и садился у стола.

«— Дориан взглянул на портрет, — продолжал объяснять он (Мейерхольд. — *А. Ф*.) Яновой, — и вдруг в нем вспыхнула неукротимая злоба против Бэзила Холлуорда, словно внушенная тем страшным Дорианом на портрете, нашептанная его усмехающимися губами. В нем проснулось бешенство загнанного зверя. В эту минуту он ненавидел человека, сидевшего у стола, так, как никого в жизни. Ваша рука на камине интенсивно нащупала кинжал, вы вновь взглянули на портрет и медленно идете к Холлуорду. Я не показываю дикую, патологическую сцену, когда вы, пригибая голову Холлуорда {28} к столу, наносите ему удары кинжалом. Вы за кадром. В это время на руках портрета появляются пятна крови» (с. 98). Конечно, это был чисто кинематографический прием.

И, наконец, последняя сцена. «В полосе света появляется фигура человека. Это Дориан. Его движения порывисты, он быстро подходит к портрету, смотрит на него. Пауза. На портрете страшное, зловещее лицо со следами преступной жизни, глаза потухли, на бескровных губах злобная улыбка. Дориан отшатнулся. Быстро выходит из кадра. Возвращается обратно с кинжалом, с размаху ударяет им по портрету. Кинжал выскальзывает, а сам Дориан, вскрикнув, падает около портрета и остается недвижим.

Постепенно в детской светлеет. На освещенном солнечным лучом портрете происходят таинственные изменения: исчезают старческие морщины, кровавые пятна на руках. Вновь возникает образ юноши, каким написал его Холлуорд. Теперь солнце освещает и лежащего на полу безобразного, отвратительного человека, в котором трудно узнать Прекрасного Принца. Сцена постепенно уходит в затемнение.

Все это с экрана производило большое впечатление неожиданностью драматургического и изобразительного решения» (с. 104 – 105).

Подготовку фильма Мейерхольд проводил очень энергично и, как это бывало на его репетициях в театрах, заражал окружающих своей энергией и горячей заинтересованностью. В журнальной заметке о съемках «Портрета» сообщалось: «Под режиссерством В. Э. Мейерхольда все работают с особенным увлечением и многого ожидают от этой ленты»[[38]](#footnote-39).

Репетировал Мейерхольд довольно долго. Овладевая новыми для него приемами кинопостановки, он проверял их в процессе съемок. Иной раз, не довольствуясь достигнутыми результатами, он перерабатывал отдельные сцены, и они снимались заново. Уже после того как фильм был смонтирован, Мейерхольд заменил некоторые надписи другими.

Елизавета Игнатьевна Вертова-Свилова, талантливый монтажер и сорежиссер Дзиги Вертова, рассказала мне 25 августа 1975 года — незадолго до смерти — о {29} своих встречах с Мейерхольдом во время его работы над «Портретом Дориана Грея». В то время Свиловой было пятнадцать лет, и она работала ученицей в кинолаборатории братьев Пате, помещавшейся на одном дворе с ателье фирмы «Тиман и Рейнгардт» (в начале нынешнего Ленинградского проспекта, а тогда Петроградского шоссе). В лаборатории проявляли и печатали киноленты этой фирмы, и Мейерхольд почти ежедневно приходил в лабораторию просматривать на экране позитивы снятых кусков; иной раз он просил Свилову склеить пленку. Увидев, что девочка интересуется тем, что делается в ателье, он объяснял ей, как снимается фильм, и разрешил присутствовать на нескольких съемках. Однажды он предложил подвезти ее домой на извозчике, отвозившем его из ателье, и по дороге показывал ей Москву. Все это было характерно для Мейерхольда, всегда любившего молодежь. (В моей памяти сохранилось, как уже позже, в театре своего имени, он не раз гулял по залу или по фойе, обняв за плечи студента-первокурсника или мальчишку-электротехника.)

Фирма «Тиман и Рейнгардт» дала Мейерхольду возможность работать в культурной обстановке, что в те годы само по себе было определенным достижением. После того как «Русская золотая серия» прекратила свое существование, в кинопрессе отмечались присущие ее лучшим фильмам «своеобразный аристократизм, изысканность и литературность, выраставшие из стремления к творчеству, утверждавшие качество, а не количество, художественное достижение, а не фабричный штамп». И первым среди этих фильмов был назван «Портрет Дориана Грея»[[39]](#footnote-40).

Все же Мейерхольд не был вполне удовлетворен своим фильмом. О его недостатках, правда, не называя их конкретно, он говорил в своей лекции.

Теперь Мейерхольд уже не отказывался признавать кинематографию искусством. «В ней, — считал он, — есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство. Кинематография имеет дело с экраном, где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени. Во всем этом есть данные для искусства» (Лекция, с. 18 – 19).

{30} Но Мейерхольд учитывал ограниченность ресурсов тогдашнего немого кино. Как рассказывает Левицкий, после просмотра смонтированного позитива фильма режиссер заметил: «Большие потенциальные возможности может иметь кинематограф, <…> но на данном этапе он слишком далек от передачи глубоких эмоциональных переживаний. Нужны не глухие мелькающие надписи, а живой, характерный для каждого образа язык» (с. 102).

Исследователь русской дореволюционной кинематографии Б. С. Лихачев писал по поводу «Портрета Дориана Грея»: «… пресса единодушно обрушилась на Мейерхольда, что по тому времени было явлением исключительным»[[40]](#footnote-41). Это совершенно не соответствует действительности. На самом деле в печати фильм вызвал разноречивые отклики; в большинстве они были положительными.

Еще в период работы над картиной журнал «Сине-фоно» опубликовал уже цитировавшуюся статью без подписи, озаглавленную «В. Э. Мейерхольд», в которой были очерчены основы театрального творчества мастера и суждения его сторонников и его противников и приведен ответ Мейерхольда на вопрос, как он «подойдет к решению задачи кинематографического режиссера». Рассказав о том, что Мейерхольд горит охватившей все его существо идеей дать на экране что-то новое, журнал пожелал ему успеха. Статья заканчивалась словами:

«Пусть не смущают его (Мейерхольда. — *А. Ф*.) нападки нашей желтой кинематографической прессы, умудрившейся уже кинуть в него камнем, несмотря на то, что он еще только приступил к работе.

Пусть имя Мейерхольда будет со временем знаменовать новую эру в кинематографическом искусстве»[[41]](#footnote-42).

Журнал «Проэктор» (в его заглавии, таким образом, была ошибка: «э» вместо правильного «е»), поместивший на обложке фотоснимок Мейерхольда в роли лорда Генри, назвав Мейерхольда «одним из самых замечательных русских режиссеров», писал: «Мы вправе ждать от него много нового, интересного и полезного {31} для кинематографа»[[42]](#footnote-43). Эта статья была подготовлена до общественного просмотра. А за нею шла рецензия (отрывки из нее будут приведены ниже).

На следующий день после просмотра московская газета «Раннее утро», сообщая о нем, отмечала: «Тот успех, который сопровождал вчера новую картину, едва ли не всецело обязан интересной постановке В. Э. Мейерхольда. <…> Эта постановка — одна из лучших этого сезона, далекая от обычных картин бульварно-уголовного характера»[[43]](#footnote-44).

Другие газеты и журналы писали: «Картина поставлена прекрасно. У публики она имела успех, и режиссеру аплодировали»; «Публики на просмотре <…> собралось много. Картина очень понравилась»; «На просмотре картина имела определенный успех. В. Э. Мейерхольду аплодировали»; «На присутствующих картина произвела большое впечатление. Весьма тонко схвачен дух английской знати и прекрасно поставлены сцены в английских трущобах»[[44]](#footnote-45).

В «Театральной газете» говорилось: «Совершенно особняком стоит картина «Портрет Дориана Грея», созданная совместными усилиями режиссера Мейерхольда и декоратора Егорова. Можно безошибочно сказать, что пока это высшее достижение русской кинематографии». Журнал указывал, что «по окончании картины публика шумно зааплодировала, и от аплодисментов действительно трудно было удержаться»[[45]](#footnote-46).

А вот что написано в «Кине-журнале»: «Картина на просмотре никакого впечатления не произвела, хотя многие сцены были поставлены очень талантливо. <…> Очень обидно, что эта картина успехом в театре пользоваться не может, так как психологические моменты картины не могли быть достаточно выявлены»[[46]](#footnote-47).

{32} Причина того, что этот журнал явно желтой окраски с таким апломбом предрекал фильму неуспех, вполне вероятно, заключалась в следующем. Подавляющую часть страниц журнала занимали рекламные объявления кинофирм, но объявлений фирмы «Тиман и Рейнгардт» среди них не было. Причина, характерная для тех времен.

Не ограничиваясь цитированной заметкой, журнал в следующем номере поместил еще одну, которую стоит привести целиком, — «глубина» разбора фильма говорит за себя:

«Картина «Портрет Дориана Грея» не оправдала возлагаемых на нее надежд.

Режиссер допустил ряд совершенно недопустимых ошибок. Упомянем две из них, которые наиболее режут глаз; а) полнейшее отсутствие публики в фойе во время антракта[[47]](#footnote-48) и б) через 18 лет никакой перемены и никакого передвижения в квартире Грея. Эти lapsus’ы совершенно непростительны такому крупному режиссеру, как г. Мейерхольд.

Нам совершенно непонятно, почему роль лорда Генри взял на себя г. Мейерхольд. Что же касается г‑жи Яновой, то это сплошной курьез: этот кудрявый мальчик некоторых сердит, некоторых скандализирует, а многих приводит в веселое настроение духа.

Это обаятельный герой Оскара Уайльда?

— Плохо верится!..»[[48]](#footnote-49)

Глупейшие выпады такого рода не были неожиданными для режиссера-новатора: разные шавки из литературных подворотен постоянно норовили хватать его за пятки.

Но выпад «Кине-журнала» получил достойную отповедь. Журнал «Экран России» в обзоре кинопрессы привел слова «Кине-журнала» о том, что режиссер — «душа кинематографа, его вдохновитель», что нужен «человек с душой, с огнем вдохновения, с даром подлинного творчества», а затем поставил вопрос: «Но почему же тогда журнал так усиленно травил г. Мейерхольда — режиссера милостью божией, которому можно и должно дать «жезл» в руки? Травил до выступления {33} (то есть до постановки «Портрета Дориана Грея». — *А. Ф.*) травил после выступления, травит теперь»[[49]](#footnote-50).

Гораздо серьезнее, чем «Кине-журнал», откликнулся на выход фильма журнал «Сине-фоно». «Только талант и художественный вкус Мейерхольда могли справиться с трудной задачей воплотить словесные образы Уайльда в реальных предметах — но сделать это так, чтобы не исчезла тонкая внешняя красота произведения. Мейерхольд показал себя большим мастером светотени. <…> Красота внешняя — главное достоинство картины. Внутренняя же сущность, глубина и парадоксальность его (романа? — *А. Ф.*) идеи остались вне инсценировки, да вряд ли и могли быть инсценированы. Вот почему, оставаясь киноиллюстрацией по преимуществу, картина дает в общем ряд художественных образов, интересных для читателей романа…»[[50]](#footnote-51).

Журнал «Проэктор» считал, что «не получилось воплощения на экране романа Оскара Уайльда. Не получилось по той простой причине, что *не могло* получиться. «Душа» романа — своеобразный стиль Оскара Уайльда, его блестящие парадоксы об искусстве и о прекрасном — все это улетучилось из инсценировки. <…> Достоинство разработанного лично Мейерхольдом сценария заключается в том, что он дает совершенно законченную фабулу, могущую быть вполне доступной рядовому зрителю. <…> Работа Мейерхольда ознаменовалась созданием картины высокой художественной ценности с целым рядом моментов высокохудожественной тонкости и выразительности»[[51]](#footnote-52).

Автор статьи о кино, включающей краткий разбор «Портрета Дориана Грея», литератор и театральный режиссер С. М. Вермель указывал, что этот фильм «является несомненно фактом выдающимся для русской кинематографии» и что «постановка сделана с необычайной для русской кинематографии тщательностью». Далее он отмечал, что фильм «прежде всего поражает {34} отсутствием какой бы то ни было игры, актеров — той самой игры, которая для них так типична при инсценировках «захватывающих романов»[[52]](#footnote-53).

В ростовском киножурнале сообщалось: «Картина «Портрет Дориана Грея», обошедшая почти всю провинцию и пользующаяся везде большим успехом, только недавно была поставлена в Петрограде. Картина, в которой все принадлежит г. Мейерхольду, вызвала большой интерес в публике и печати»[[53]](#footnote-54).

Фильм, поставленный Мейерхольдом, не был единственной экранизацией «Портрета Дориана Грея». Джей Лейда отмечал, что Мейерхольд «не впал в ошибки, которые сделали французские и датские постановщики этого романа, придавая своим фильмам оттенок ужаса»[[54]](#footnote-55).

С течением времени значение первой кинокартины Мейерхольда для развития кинематографии стало проясняться со все большей четкостью. Так, в 1918 году автор статьи о кинорежиссуре отмечал: «Мейерхольд создал необычайно интересного «Дориана Грея» на экране»[[55]](#footnote-56). Летом 1922 года фильм демонстрировался в Москве, в кинотеатре Второй студии МХАТ. В связи с этим критик кино и театра Х. Н. Херсонский писал:

«Портрет Дориана Грея». Несколько лет назад эта кинопостановка В. Э. Мейерхольда была новаторской. Она явилась бунтарством против прежних изделий русского кинопроизводства и опорой для его новых работ.

Тогда орнаментальная четкость внешнего рисунка движений актеров, стилизация позы и жеста, выкованная динамика мизансцен и точное музыкальное время каждой «картинки» были новой формой для кинорежиссуры.

Изобретательность мастера дала подмастерьям и неуверенным постановщикам много точных навыков и знаний в уменье пользоваться светотенью, ландшафтом и вещью. Когда смотришь «Дориана Грея», отчетливо бросается в глаза, — как ловко и неизменно постановщик {35} учит разрешать пространство экрана и вещественно оформлять игру драматурга и актера»[[56]](#footnote-57).

Впоследствии тот же автор утверждал: «Портрет Дориана Грея» был во многом законодательным для «левых» деятелей кино, таких, например, как Евгений Бауэр и Лев Кулешов»[[57]](#footnote-58).

С. С. Гинзбург в предисловии к публикации лекции Мейерхольда констатировал: «… постановка Мейерхольда оказала заметное влияние на кинематографию предреволюционных лет. Это влияние сказалось на творчестве целого ряда кинорежиссеров — Я. Протазанова, А. Уральского, В. Висковского, А. Волкова и других. И не случайно, что кинематографическая критика через год после выхода «Портрета Дориана Грея» на экраны определяла его как этапный фильм в развитии русского кино и отмечала его влияние на такие картины, как «Пиковая дама» Я. Протазанова, «Хвала безумию» А. Уральского.

… Мейерхольд был первым, кто осознал значение ритмического элемента в игре для немого фильма. И не лишено вероятности, что то новое в актерском исполнении, что продемонстрировали в «Портрете Дориана Грея» сам Мейерхольд, игравший роль лорда Генри, и его ученик Г. Энритон, игравший роль художника Холлуорда, повлияло в дальнейшем на поиски крупнейшего русского киноактера тех лет И. Мозжухина»[[58]](#footnote-59).

Очень интересные мысли высказал народный артист СССР, доктор искусствоведения С. И. Юткевич, выступая 19 февраля 1974 года в Институте истории искусств на конференции, посвященной столетию со дня рождения В. Э. Мейерхольда, а затем в статье «В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры».

Юткевич видел «Портрет Дориана Грея» и принял его не безоговорочно. «Но, — говорится в статье, — в этом фильме появился один эпизод, который открыл совершенно новые для того времени возможности кинематографа. По сюжету Дориан Грей приводит своего друга лорда Генри (а также художника Бэзила Холлуорда. — *А. Ф*.) {36} в театр, где играет Сибилла, Женщина, которую он любит, чтобы показать ее ему на сцене. Режиссерское решение этого эпизода можно назвать пророчески оригинальным — на экране не были показаны ни зрительный зал, ни сцена. Снята была только ложа, куда в темноте входили Дориан Грей и его спутник, они садились у барьера, и вы сначала не понимали, что происходит.

Но в глубине ложи было вертикально подвешено продолговатое зеркало, и в нем вы видели, как раскрывался занавес, а потом отражался фрагмент балкона с веревочной лестницей — там игралась знаменитая ночная сцена Ромео и Джульетты. Весь шекспировский эпизод шел только в зеркале, а реакцию на него мы могли проследить на лицах персонажей, сидящих на первом плане перед аппаратом.

По тем временам этот прием производил оглушающее впечатление»[[59]](#footnote-60).

В своем выступлении на конференции Юткевич сделал вывод, вытекающий из исследования дальнейшего развития киноискусства:

«Мейерхольд, очевидно, благодаря своей какой-то гениальной интуиции заметил уже тогда, в 1915 – 1916 годах, те принципы актерской игры, которые потом стали в общем абсолютным каноном для всего современного кинематографа.

… И вот оказалось, что Мейерхольд и в области актерской игры в кинематографе, и в том огромном значении, которое он придавал свету, пластике, то есть всем изобразительным средствам кинематографа, был безусловно новатором» (цитируется по стенограмме).

Таковы некоторые и, как видим, очень существенные результаты первой работы Мейерхольда в кино.

Еще до появления на экране «Портрета Дориана Грея» этот фильм и самый факт прихода в кинематограф выдающегося театрального режиссера вызвали большой интерес в кинематографических кругах, в частности они серьезно заинтересовали крупного кинопредпринимателя и при этом действительно культурного деятеля А. А. Ханжонкова. Уже упомянутый {37} С. М. Вермель, связанный с редакцией журнала «Любовь к трех апельсинам», в письме к Мейерхольду от 11 августа 1915 года сообщал: «Ханжонков намеревается сделать Вам предложение занять у него место главного режиссера. <…> Тиман <…> узнал о намерениях Ханжонкова и, наверное, не допустит, чтобы Вы ушли от него»[[60]](#footnote-61). Сделал ли Ханжонков такое предложение Мейерхольду, мы не знаем, но если и сделал, то оно не могло быть принято не только из-за противодействия Тимана, но прежде всего из-за того, что переехать в Москву и отказаться от поста режиссера петроградских императорских театров и от руководства своей студией Мейерхольд, очевидно, не захотел бы.

Интерес Мейерхольда к кино проявился и в создании им сценария.

Среди бумаг Мейерхольда сохранился конверт с надписью «Гоп-Фрог. (По рассказу Эдгара По.) Сценарий для кинематографа», а в конверте — текст сценария в четырнадцати картинах[[61]](#footnote-62). Написан текст по старой орфографии — значит, сценарий относится к дореволюционному периоду, а деление на картины (почти для каждой из них предусматривалось одно место действия) и отсутствие указаний непосредственно кинематографического порядка позволяют полагать, что Мейерхольд написал этот сценарий в самом начале своей кинематографической деятельности.

Название «Гоп-Фрог» (точнее было бы «Хоп-Фрог») буквально передает английское заглавие «Hop-Frog» (hop означает прыгать, скакать, frog — лягушка). Так прозвали героя рассказа — королевского шута, увечного карлика: вследствие искривления ног он не мог двигаться нормально, а прыгал или ползал. (В других переводах рассказ озаглавлен «Скакун-лягушка», «Лягушонок», «Прыг-скок…».)

Рукопись сценария представляет собой черновик с поправками (чернилами). Карандашом сделаны вставки — выписки из рассказа.

Очевидно, внимание Мейерхольда привлекли в рассказе Эдгара По, писателя, которого он высоко ценил, мотив оскорбленного человеческого достоинства и, конечно, действенность и зрелищность: центральное место {38} в рассказе занимает пышный маскарад во дворце короля неведомой страны.

В своем сценарии, вернее сказать, либретто, Мейерхольд в основном следует за повествованием о том, как Гоп-Фрог жестоко отомстил за издевательство бессердечному королю и его министрам. Но первые четыре картины Мейерхольд придумал сам: вернее, он перевел в действие и развернул две фразы Эдгара По о том, что Гоп-Фрог и девушка Триппетта были присланы королю генералом, завоевавшим какую-то далекую страну. В сценарии, таким образом, дается следующая экспозиция:

### «Картина I

Объезжая завоеванную провинцию, военачальник видит увечного карлика по имени Гоп-Фрог и приказывает захватить его с собою.

### Картина II

Во время отдыха в лагерь приводят молодую девушку, почти такую же карлицу, как Гоп-Фрог, необыкновенно правильно сложенную и прекрасную танцовщицу, по имени Триппетта. Ее заставляют плясать перед генералом и его свитой. Карлица в слезах исполняет приказание, танцует. Налюбовавшись вдоволь пляской Триппетты, все отправляются спать, оставляя Гоп-Фрога и карлицу вдвоем. Гоп-Фрог утешает Триппетту, и между двумя маленькими пленниками возникает самая тесная дружба.

### Картина III

Король со своими семью плотными, коренастыми, жирными министрами веселится. Вводят Гоп-Фрога и карлицу в качестве подарка от военачальника. И король тотчас же наряжает Гоп-Фрога в костюм шута.

### Картина IV

Гоп-Фрог в саду королевском с Триппеттой.

Триппетта восхищается плодами на королевских яблонях. Гоп-Фрог, только что не то прыгавший, не то ползавший, извиваясь (походка его как бы напоминала знак междометия), вдруг как белка или маленькая обезьяна вскарабкивается на дерево, срывает яблоко и бросает его Триппетте. Триппетта в восхищении. Природа наградила Гоп-Фрога громадной мускульной силой {39} как бы в возмещение за несовершенство нижних конечностей».

Эдгар По говорит о том, как двигался Гоп-Фрог, и о его громадной силе, но Мейерхольд, создав сцену в саду, которой в рассказе нет, *показывает*, чем отличался герой рассказа и сценария от других людей.

Хотя Мейерхольд и уложил все действие в четырнадцать картин, работу над сценарием он, по существу, не закончил. В некоторые картины он вписал по нескольку фраз из рассказа или даже просто указал номера соответствующих страниц из книги рассказов Э. По. Картина XII явно наспех написана карандашом, а картина XIII в том самом месте, где должна произойти расправа над королем и его министрами, прерывается на середине фразы, карандашом вписан номер страницы книги и вложены три чистых листка.

Почему Мейерхольд не доработал свой сценарий до конца, и предполагал ли он, принимаясь за его создание, сам его ставить, — остается неизвестным.

# **{****40}** Второй и третий фильмы

Приступая в 1916 году к экранизации романа Станислава Пшибышевского «Сильный человек», Мейерхольд был уже хорошо знаком с драматургией этого широко известного в начале столетия польского писателя. Еще в первые два года своей режиссерской деятельности Мейерхольд с «Труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда», затем преобразованной в «Товарищество новой драмы» и работавшей в Херсоне, поставил две пьесы Пшибышевского — «Золотое руно» (1902) и «Снег» (1903). Потом в Москве, в не открывшемся для публики Театре-Студии, в 1905 году подготовил «Снег» в новой режиссерской редакции, а на следующий год уже в Петербурге, в Театре В. Ф. Комиссаржевской, поставил «Вечную сказку». Впоследствии, оценивая работу над «Вечной сказкой», Мейерхольд говорил о «материале исключительно неблагодарном» писателя-символиста, о «нежеланном дешевом «модернизме»» (Двухтомник, ч. 1, с. 246 – 247). Однако такая оценка не помешала режиссеру снова обратиться к произведению Пшибышевского.

Роман «Сильный человек», написанный и изданный в 1912 году, составляет одно целое с романами «Освобождение» и «Святая пуща». В наше время, вероятно, лишь немногие читали их. Поэтому представляется необходимым изложить их содержание.

Действие большинства эпизодов всех трех романов происходит в Варшаве (город прямо не указан, но угадывается по упоминаемым названиям улиц). Персонажи — современники автора, люди из литературно-художественной богемы.

В начале романа «Сильный человек» чахоточный поэт Ежи (в переводе дан русский эквивалент этого имени — Георгий) Гурский рассказывает своему приятелю — журналисту Генрику Билецкому о «целых горах» {41} собственных рукописей — стихов, поэм и драм, которые он не хочет издавать, потому что пишет только для себя, и которые Билецкий сможет взять себе после его, Гурского, смерти. По просьбе Гурского Билецкий дает ему порошок стрихнина. Далее Гурский встречает на улице молодую женщину Луцию (Лусю) Шумскую. Она любила Билецкого, но тот, — признаётся она, — «погубил меня, высосал и отравил мою душу»[[62]](#footnote-63). Гурский приводит Лусю к себе и говорит ей, что Билецкий возьмет его рукописи и сможет опубликовать их как свои, но что ему придется бояться Луси, раз она будет знать его тайну. Затем Гурский принимает стрихнин и сразу умирает. Луся сообщает пришедшему Билецкому, что Гурский оставил ему все свои рукописи. «Лицо Гурского совершенно ясно смеялось какой-то дикой насмешкой»[[63]](#footnote-64).

«Сильный человек» — Билецкий охарактеризован автором как талантливый авантюрист, решительный в своих действиях, хладнокровный покоритель женщин. В стремлении к славе и богатству он беспощадно расправляется со всеми, кто оказывается на его пути. У него завязывается роман с красавицей Адой Карской, во многом похожей на него, насквозь порочной женщиной, отвергающей все принципы морали.

С помощью Луси, у которой вновь вспыхнула любовь к нему, Билецкий переделывает драмы Гурского, выдав их за свои, отправляет на конкурс, получает премию и становится знаменитым.

В кафе собираются приятели Билецкого — мелкие и в большинстве нечистоплотные литераторы, они говорят о том, что Билецкий обокрал их, что его премированные драмы — «темное дело». Но как только приходит Билецкий с Лусей, все бросаются поздравлять его. Начинается пьяный разгул; в общем шуме Луся выкрикивает имя Гурского. Билецкий решает, что он должен отделаться от нее.

Он сообщает Аде, что уезжает с Лусей, которая вряд ли вернется с ним, и поручает Аде организовать поджог мастерской художника Борсука, куда он снесет рукописи Гурского; предварительно он уговорил Борсука застраховать свои картины.

{42} Билецкий и Луся приехали в Венецию, затем в Специю (город на побережье Генуэзского залива), и там, катаясь на лодке, Билецкий утопил Лусю.

Роман «Сильный человек» кончается триумфом Билецкого: «его» драма прошла в театре с огромным успехом. Но, узнаем из романа «Освобождение», общество ждет от Билецкого новых произведений, а он оказывается не в силах создать их. Борсук, пришедший в глубокое отчаяние после потери своих картин, прямо говорит Билецкому, что пожар — дело его рук. Билецкий подделал подпись своей бабушки на векселе; приближается срок платежа, и подделка может быть разоблачена. Он является к бабушке, просит ее дать ему двадцать тысяч, она отказывает и, напуганная Билецким, умирает. По наущению Ады влюбившийся в нее молодой князь Порай убивает на дуэли литератора и шпика Котовича, который проник в тайну Билецкого. Но Порай, чье чистое чувство Ада оскорбила циничными словами, убивает и ее. Билецкий и молодая жена его товарища по гимназии — Янина (Нина) влюбляются друг в друга. В первый раз Билецкий, у ног которого было столько женщин, полюбил по-настоящему.

В романе «Святая пуща» Билецкий становится редактором журнала. Дела журнала идут хорошо. Но через полгода издатель, в поведении которого есть нечто таинственное (в его намеках чувствуется, что он знает тайну карьеры Билецкого), отказывается от журнала и передает его Билецкому. А у того нет денег, чтобы вести журнал. Тут появляется богатая дама Танская и приносит свои стихи. Чтобы спасти журнал, Билецкий затевает с ней роман, хотя ему и тяжело обманывать Нину, с которой он поселился вместе. Взяв деньги, предложенные Танской, Билецкий поднимает журнал на большую высоту. В то же время его назначают директором крупного театра. Он удачно реорганизует театр и выступает в качестве режиссера. В день премьеры Нине сообщили об измене Билецкого, и она бросается под поезд. Билецкий этого не узнал, но он получил записку Нины: «Не ищи меня…» «Холодное, неизменное решение сегодня же совершить великий подвиг, достойный Нины, сделало его великим и действительно сильным человеком»[[64]](#footnote-65). Постановка Билецкого проходит с {43} невероятным успехом. Во время банкета Билецкий выступает с речью, в которой признается в присвоении пьес Гурского, в убийстве Луси и в поджоге мастерской Борсука. К нему подходит Борсук и выстрелом из револьвера убивает его.

Такой финал, в сущности, реабилитирует шагавшего по трупам «героя». Это отчасти подготовлено тем, что Пшибышевский не раз показывает колебания Билецкого, в котором как бы борются два человека и который живет под страхом разоблачения. При всей остроте сюжетных положений «Сильный человек» — по преимуществу психологический роман. Тяготение автора к изощренности коллизий усиливает декадентский характер произведения.

Что же могло заинтересовать в нем кинематографического режиссера? Очевидно, своеобразие ярко очерченных образов, напряженность психологических конфликтов, иногда переходящая во взрывы страстей в духе тогдашнего кинематографа, такие зрелищно эффектные сцены, как эпизод в кафе, характеризующие моральное разложение общества, как живописные картины Италии…

Но это лишь предположение. Перед изучающим вопросы, связанные с киноверсией «Сильного человека», возникают трудно преодолимые препятствия. Материалов по этому фильму гораздо меньше, чем по «Портрету Дориана Грея». От сценария не осталось ничего. Известно только, что в две серии фильма вошли многие эпизоды из первого романа Пшибышевского и очень (немногие из второго и третьего. Такое построение сценария обусловило недостаточную мотивированность его развязки: крушение и саморазоблачение «сильного человека».

В архиве Мейерхольда сохранилась только одна маленькая записка, касающаяся некоторых конкретных вопросов работы над фильмом, и дневниковые заметки, в которых день за днем кратчайшим образом фиксировались лишь чисто внешние моменты этой работы; так, много раз фигурирует слово «съемка», но узнать, какие именно сцены снимались, можно только в одном случае.

Печатных материалов также очень мало. Лишь в двухтомной биографии Мейерхольда, написанной Н. Д. Волковым и доведенной до 1917 года, отмечены некоторые вехи работы над фильмом в июле — августе {44} 1916 года. Здесь Волков, как и во всем своем труде, пользовался письмами Всеволода Эмильевича к его первой жене Ольге Михайловне Мейерхольд, урожденной Мунт. Но киноведение прошло мимо книги Волкова.

14 июля 1916 года Мейерхольд приехал в Москву и 16‑го познакомился с заведующим литературной частью фирмы «Тиман и Рейнгардт» Витольдом Францевичем Ахрамовичем (Ашмариным), в переводе которого (с рукописи) вышли все три романа Пшибышевского и который написал сценарий «Сильный человек». В дальнейшем, в первые годы Советской власти, коммунист В. Ф. Ашмарин находился на ответственных советских и партийных постах, был одним из организаторов советской кинематографии, журналистом, работал в ряде редакций и художественных организаций, писал о театре.

После прочтения романов Пшибышевского и других произведений, об экранизации которых могла бы пойти речь, Мейерхольд 18 июля решил: «надо ставить именно «Сильного человека». Вещь очень сжато уложилась в сценарий… В «Сильном человеке» очень мало сцен на воздухе. Мало действующих лиц, а вещь очень выразительная»[[65]](#footnote-66).

Уже на следующий день Мейерхольд приступил к работе над постановкой, 22 июля начал репетиции, а 23‑го в течение всего дня шла съемка. Но хотя режиссер и одобрил сценарий, он счел нужным произвести в нем какие-то изменения. В дневниковых заметках под датой «19 июля» записано: «Перестановка сцен в сценарии», 20‑го: «Работа над сценарием», 25‑го: «Сценарий». Значит, сценарий дорабатывался еще и в процессе съемок.

Художником в «Сильном человеке» был В. Е. Егоров, оператором — С. А. Бендерский (до того он снял несколько картин других кинофирм, а в двадцатых годах работал в советской кинематографии). Помощником режиссера являлся С. Я. Белоконь, впоследствии долго работавший в отделе театра и кино газеты «Известия».

В роли Гурского выступил сам Мейерхольд. Роль Билецкого играл Константин Павлович Хохлов, в то {45} время артист Московского Художественного театра, в дальнейшем актер и режиссер ряда других театров, роль Луси — артистка Художественного театра Мария Александровна Жданова. В фильме были заняты и два участника «Портрета Дориана Грея» — В. П. Янова (Ада) и М. И. Доронин (Борсук).

Ходом съемок Мейерхольд был доволен. Он писал жене: «Помрежи великолепны. Ахрамович мне помогает очень, очень. Техники и рабочие превосходные… Когда я снимаю, я держу всех в ателье от 10‑ти утра до 11‑ти часов ночи, но так распределяю работу, что никто не чувствует утомления. В ателье кипит веселая работа. «Сильный человек» тысячу раз любопытнее, чем «Дориан», как материал для кино. Жданова и Янова очень украшают картину. Хохлов играет очень хорошо».

В другом письме — о съемке 31 июля: «Я ввел в «Театр-варьетэ» (одна из сцен фильма, которой нет в романе. — *А. Ф*.) цирковые номера. На сцене снял: великолепного балаганного танцовщика Караваева, двух мальчиков-эквилибристов (французы) из Эрмитажа — партерное упражнение, укротительницу змей из «Паноптикума». А как я радовался ухаживать в антрактах за этой компанией, поить их чаем, кормить бутербродами (мальчиков конфетами). Работа кипела. На съемке была публика (журналисты и кинематографические любители)». 2 августа Мейерхольд писал жене: «Венеция удалась на славу».

Третьего августа он прекратил съемки. Таким образом, репетиции и съемки заняли немного времени, значительно меньше, чем в работе над «Дорианом Греем». Очевидно, Мейерхольд уже освоился с функциями кинорежиссера.

Свой рассказ об этом фильме Н. Д. Волков завершил словами: «Картина «Сильный человек», несмотря на то, что была закончена в августе 1916 года, была пущена в прокат только после Октябрьской революции, в середине зимы 1917 – 1918».

Странно, как кинематографическая фирма, заинтересованная в скорейшем получении прибыли, могла положить готовую картину на полку более чем на год. Но этого в действительности и не произошло. Н. Д. Волков, вообще точно излагающий факты, здесь ошибся. «Сильный человек» не был закончен в августе 1916 года.

{46} Правда, еще до окончания июльско-августовских съемок в прессе сообщалось: «В настоящий приезд Мейерхольдом будут поставлены обе серии «Сильного человека» В следующий же приезд (в октябре) им будет поставлена кинопьеса по оригинальному сценарию «Влюбленный дьявол»[[66]](#footnote-67). О «Влюбленном дьяволе», которого Мейерхольд не поставил, никакими сведениями мы не располагаем. Что же касается «обеих серий» «Сильного человека», то, очевидно, первоначальный замысел фильма (еще до того как Мейерхольд взялся за постановку) был шире; так, в рекламном объявлении, появившемся в октябре 1915 года, указывалось: «Сильный человек» в 3‑х сериях»[[67]](#footnote-68). Названия серий соответствовали заглавиям романов Пшибышевского.

Но осенью 1916 года из прессы можно было узнать: «В. Э. Мейерхольд, сильно занятый постановками в Мариинском и Александринском театрах, уведомил дирекцию, что в настоящее время он не сможет приехать для постановки 2‑й части «Сильного человека»»[[68]](#footnote-69). (В это время режиссер ставил в Мариинском театре оперу А. С. Даргомыжского «Каменный гость», в Александринском театре — «Романтиков» Д. С. Мережковского, «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина и, наконец, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова — блистательный и сложнейший спектакль, который как бы подытожил дореволюционное творчество Мейерхольда и затем прожил тридцать лет.) Позднее сообщалось: «Ввиду того, что приезд Мейерхольда не мог состояться в ноябре, постановка второй серии «Сильного человека» закончится в январе; в этом месяце будут выпущены обе серии»[[69]](#footnote-70).

Однако и в январе 1917 года Мейерхольд приехать на съемки не смог. Он приехал в мае, и в номере журнала, передовая статья которого помечена 31 мая, указывалось, что Мейерхольдом «ведутся работы по съемке второй части «Сильного человека»»[[70]](#footnote-71). В дневниковых {47} заметках Мейерхольда, начиная с 8 мая по 5 августа 1917 года, есть ряд последовательных, очень кратких записей о работе над «Сильным человеком». Но из таких односложных замечаний, как «Смотр картины» (8 и 10 мая), «Склейка «Сильного человека» (20 и 21 июня), «Сильный человек» (съемка)» (24 июля). «Сдать надписи «Сильного человека»» (31 июля), как и из аналогичных записей за июль — август 1916 года, подробностей почерпнуть нельзя. Лишь на обороте записи от 24 июля 1917 года — несколько зачеркнутых фраз:

«— Борсук пишет портрет Карской.

Срезать, когда Карская сдергивает юбку.

— Первый план: Билецкий идет на аппарат и после этого сразу рука к ширме.

— В кафе (видимо, дальше надпись. — *А. Ф*.) я связала бы вас.

— В мастерской Борсука фраза Борсука между нами все кончено».

Можно предположить, что в этот день снимались две сцены в мастерской Борсука и сцена в кафе.

Из дневниковых заметок мы узнаём, что 14 августа 1917 года Мейерхольд вернулся в Петроград[[71]](#footnote-72).

В этот приезд режиссера работа над «Сильным человеком» (две серии, семь частей) была закончена. Начиная с 9 октября 1917 года в течение недели фильм демонстрировался в Петрограде, в кинотеатрах «Splendid Palace» и «Форум» (см. объявления в вечерних выпусках газет «Биржевые ведомости» и «Русская воля») «с хорошим успехом»[[72]](#footnote-73). В Москве фильм вышел на экраны позже — на рубеже 1918 года: в одном журнале от 24 декабря 1917 года было объявлено: «В скором времени состоится выпуск выдающейся картины сезона «Сильный человек»», а в другом — за январь — февраль 1918 года — сообщалось, что «инсценировка романа Пшибышевского «Сильный человек» (постановка Мейерхольда) прошла с успехом в театре «Форум»»[[73]](#footnote-74) (названия {48} петроградского и московского кинотеатров совпадали).

Второй том труда Волкова заканчивается премьерой «Маскарада», состоявшейся 25 февраля 1917 года. Третий том написан не был. Очевидно, Волков не знакомился с более поздними письмами Мейерхольда к жене. Вполне вероятно, что такие письма, отправленные Всеволодом Эмильевичем из Москвы летом 1917 года, существовали. Но теперь их уже нет: Ольга Михайловна Мейерхольд умерла в Ленинграде 6 ноября 1940 года, а большинство писем В. Э. Мейерхольда к ней погибло во время блокады.

После окончания съемок первой серии «Сильного человека» была опубликована беседа с Мейерхольдом:

«В постановке романа Пшибышевского мне хотелось осуществить те же замыслы, какие в прошлом году я пытался осуществить в «Портрете Дориана Грея».

Хотелось бы перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам ритмики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу.

Мои работы в области световых эффектов, которым я придаю огромное значение, в прошлом году тормозились оператором, которого трудно было поколебать в его консервативных замашках[[74]](#footnote-75). В этом году в той же фирме «Русская золотая серия», в которой я ставил «Сильного человека», у аппарата находился другой оператор (г. Бендерский), который острее чувствует, что нужно, и не чужд исканий в области световых эффектов.

Техническая часть в кинематографе играет большую роль, но пока она далеко не совершенна.

Что касается постановки в декоративном отношении, то здесь я нашел в лице художника В. Е. Егорова изобретательного сотрудника.

Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов.

{49} Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотим держать внимание зрителя на главнейших моментах в быстротечности монтажа.

Это особенно в драматических моментах «Сильного человека» — пьесы[[75]](#footnote-76), богатой сложными перипетиями действующих лиц.

Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избегать чрезмерных подчеркиваний, так как кинематографический аппарат, воспроизводящий игру, — очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки.

Игра актера для экрана должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского управления.

… Совместить роль режиссера пьесы с ролью Гурского оказалось задачей нелегкой. Занятому постановкой трудно было отдаваться еще и актерской работе.

К счастью, в лице В. Ф. Ахрамовича (переводчика романа Пшибышевского) я нашел такого помощника, который дал мне возможность преодолеть трудности совмещения в одной картине двух задач: ставить пьесу и играть»[[76]](#footnote-77).

Таким образом, Мейерхольд, уже познакомившийся на практике со спецификой кино, от общих положений, высказанных им в первой беседе, опубликованной той же «Театральной газетой» перед началом работы над «Портретом Дориана Грея», перешел к постановке практических вопросов.

Комментируя фразу Мейерхольда «Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов», С. И. Юткевич писал:

«Этот принцип — pars pro toto (часть вместо целого) — оказался столь плодотворным, что через несколько лет мы увидели его развитие в таких классических произведениях, как «Парижанка» Чаплина и, совсем в ином качестве, в «Броненосце “Потемкин”». «Парижанка» построена именно на этом принципе: повисшая телефонная трубка, означающая смерть героя; знаменитое {50} движение поезда, построенное на отсвете пробегающих вагонов, и т. д. А затем этот принцип получил развитие во всей мировой кинематографии, и в особенности же, совершенно своеобразное, в творчестве Эйзенштейна, который считал Мейерхольда своим первым и единственным учителем.

«Броненосец “Потемкин”» весь состоит из предельно выразительных деталей: червивое мясо, пенсне врача, крест священника и т. д., являясь таким образом последовательной реализацией приема pars pro toto, использования выразительности частицы, заставляющей с огромной силой работать воображение зрителя»[[77]](#footnote-78).

Затем Юткевич приводит высказывания Мейерхольда об игре актера и замечает: «Так он писал 7 августа 1916 года, за несколько лет до первых опытов Кулешова, который впоследствии теоретически осмыслил и привел в систему наблюдения и догадки театрального мастера»[[78]](#footnote-79).

О новом в «Сильном человеке» по сравнению с «Портретом Дориана Грея» пишет в своих уже цитированных воспоминаниях «В 1917 году» А. В. Смирнова-Искандер:

«При создании «Сильного человека» Мейерхольд уделял больше внимания психологической линии развития сюжета. В основном картина снималась в ателье. На этот раз не перспектива, а крупные планы занимали Мейерхольда, он увлекся скульптурной подачей фигур и лиц».

Обращает на себя внимание, что все замечания Мейерхольда по «Сильному человеку», которыми мы располагаем (очень краткие замечания), касаются игры актеров. Вот одно из них — на записке:

«Жданова *(переживания)* = потеря времени

 лепет губами (чрезмерен)»[[79]](#footnote-80).

Лет через восемь, в период острых творческих споров с Художественным театром, Мейерхольд, беседуя с коллективом театра своего имени 1 января 1925 года, возвратится к «потере времени» Ждановой и скажет:

«Чтобы определить, какая разница между той (паузой в Художественном театре. — *А. Ф.*) и нашей паузой, мы должны учиться в кинематографе. Я уже говорил {51} в ГВЫРМе и ГВЫТМе[[80]](#footnote-81), что лучший экзамен системе Станиславского и нашей мы производили на съемке, когда Жданова снималась у меня в «Сильном человеке». Она тянула канитель игры в плане переживания. Пока она, как в жизни, дожидалась нужной эмоции, оператор провертывал все отпущенное количество метров. На сцену мы отпускали, положим, 15 метров. Она выходила, он начинал вертеть, на 16‑м метре говорил: «Я кончил», а она: «Я еще не начинала». «Нет, уж благоволите начинать, как только я приступаю к съемке»» (Двухтомник, ч. 2, с. 90).

Другие замечания на той же записке: «резкие толчки в

а) игре (смерть у меня)

б) Жданова, когда садится на колени

в) Хохлов, когда изумляется.

Хохлов спокойные глаза мимика холодноватая, не переходящая в гримасу».

По-видимому, Мейерхольд сделал эти заметки во время просмотра заснятого материала: он обнаруживал в игре актеров, в том числе и у самого себя, те «чрезмерные подчеркивания» и тот недостаток сдержанности, о которых он говорил в своей беседе.

Надо полагать, Яновой пошла на пользу работа под руководством Мейерхольда. В своей лекции о «Портрете Дориана Грея» он говорил:

«В картине «Портрет Дориана Грея» главную роль исполняет Янова, артистка, прошедшая школу драматического искусства. Она знает технику театрального искусства, но в этой картине ее игра полна недостатков, она иногда утрирует; в ее игре нет тонкости рисунка. И только когда [через некоторое время] я встретился с ней в картине «Сильный человек» Пшибышевского, я понял, что она отделалась от недостатков старой школы и постигла тайну экранного искусства» (Лекция, с. 21).

Положительный отзыв об игре Яновой дан и в рецензии на «Сильного человека», где говорилось, что она «безусловно удачна» и дает «законченный тип демонической женщины».

{52} Но совсем иначе отнесся рецензент к выступлениям в этом фильме двух других артистов:

«Г‑жа Жданова была неудачной Лусей, она не передала трогательного образа «цветка чистоты и невинности», поглощенного безумной любовью к сильному человеку, красивому животному — Билецкому.

И внешне и в переживаниях она дала образ заурядной женщины.

<…> Столь же неудачен был и главный герой драмы — Билецкий в исполнении К. П. Хохлова.

Сильный самец — но не сильный *человек*!

Много жестов и фраз, но нет цельного образа»[[81]](#footnote-82).

По-видимому, критик был прав в своей оценке игры Хохлова. А. В. Смирнова-Искандер в письме ко мне от 17 сентября 1975 года замечает: «Хохлов в основной роли не был убедителен (как-то мелок в психологическом рисунке)» и сообщает, что Мейерхольд «был очень недоволен Хохловым».

Возможно, что Мейерхольд, одобрительно отозвавшийся об игре Ждановой и Хохлова, когда работа над фильмом в целом еще не была завершена, несколько переоценил то, что было ими достигнуто. Такая переоценка не представляется исключением. Нередко, увлеченный процессом создания спектакля, он оказывался еще не в состоянии объективно отнестись к воплощению своего замысла, — критическая оценка появлялась у него позже. Так могло быть и в этом случае.

В актерском творчестве самого Мейерхольда образ Ежи Гурского, в сущности, продолжал линию «неврастеников» (в театре на рубеже XIX и XX веков было такое амплуа), которых он играл в начале своей сценической деятельности: Треплев в «Чайке» А. П. Чехова, Иоганнес Фокерат в «Одиноких» Г. Гауптмана, Освальд в «Привидениях» Г. Ибсена… Но то были люди, страдающие от душевной неустроенности, люди повышенной нервности, и лишь Освальд в конце пьесы сходит с ума.

Иное — Гурский. В письме к жене (от 24 июля 1916 года), также приведенном в книге Волкова, Мейерхольд писал: «Играю роль Гурского, поэта, не печатающего своих произведений, отдающего свое литературное наследство другому, покончив жизнь самоубийством». {53} Здесь нет характеристики личности Гурского, состояния, в каком он предстает перед читателями романа и перед зрителями фильма. Но сохранился фотопортрет Мейерхольда в роли Гурского, и этот снимок дает некоторое представление о том, как Всеволод Эмильевич трактовал своего героя. Мужчина средних лет с волосами, в беспорядке спускающимися на лоб, с руками, скрещенными на груди. Полуоткрытый рот, язык закрывает губы. А главное — глаза, чрезвычайно напряженные, можно сказать, выпученные. В романе читаем: «Билецкого понемногу охватывал страх перед этими глазами, которые проникали в самые скрытые тайники его души, перед этими безумными и ясновидящими глазами»[[82]](#footnote-83). Да, на портрете именно безумные и ясновидящие глаза. Перед нами — уже не только неврастеник, но человек, страдающий маниакально-депрессивным психозом или другой формой тяжелого психического расстройства, — болезнью, которая приводит его к самоубийству.

А. В. Смирнова-Искандер в своих воспоминаниях пишет: «Очень своеобразен, интересен был сам Мейерхольд в роли Гурского. Его лицо, голова были необыкновенно скульптурны». В письме ко мне она добавляет: «Мейерхольд в роли Гурского был очень хорош, и все кадры с его участием были прекрасны, выразительны (до сих пор он стоит у меня перед глазами)».

Дать характеристику фильма в целом не представляется возможным. Он вышел на экраны в Петрограде за две недели до Октябрьской революции, в Москве через два месяца после нее. Прессе было не до кинематографа. Удалось разыскать только одну рецензию, несколько строк из которой приведены выше, да небольшую критическую заметку.

Очевидно, мастерство мейерхольдовской режиссуры сказалось и в этом фильме. Автор рецензии в «Кино-газете» писал: «Одна сцена (Ада и Билецкий) поражает и волнует. Оригинально взята мизансцена, благодаря которой так ясно видна инфернальная натура Ады и тигровая ласковость Билецкого». К сожалению, рецензент не объяснил, в чем именно заключалась оригинальность этой мизансцены. Другой момент фильма он не одобрил: «Слишком затянуты вводные {54} сцены в кабаре (гимнасты и танцор). А одновременно следить за движениями «эксцентриков» и переживаниями трех действующих лиц — это слишком много для несовершенного глаза человеческого и распыляет впечатление». Думается, что критик недооценил возможности «глаза человеческого»: в более поздний период кинематографического зрителя не смутило бы параллельное действие на экране. Очевидно, в построении этих сцен Мейерхольд опередил киноискусство своего времени. Да и сам же рецензент отметил, что «в «Сильном человеке» г. Мейерхольд уже ясно показал себя кинорежиссером, постепенно овладевающим тайной нового творчества, чувствующим его темы и умеющим находить новые неизбитые положения».

Можно полагать, что Бендерский, оператор значительно меньшего масштаба, чем Левицкий, не оправдал надежд, возлагавшихся на него Мейерхольдом: в той же рецензии говорится о «неудачной фотографии», о том, что «некоторые сцены вышли плоскими, артисты казались играющими как будто припечатанными к стенам».

Упомянутая выше небольшая заметка состояла из следующих фраз:

«Дебют Мейерхольда на экране[[83]](#footnote-84) нужно признать удачным уже потому, что в постановке совершенно не чувствуется «мейерхольдовщина». Сценарий, составленный по роману Пшибышевского «Сильный человек», сделан реально в ряде жизненных, правдивых картин. Сам Мейерхольд в роли непризнанного поэта дал интересный, колоритный тип. В картине много сильно драматических моментов. Интересный образ героини романа создала г‑жа Янова»[[84]](#footnote-85).

Слово «мейерхольдовщина», впоследствии получившее широкое распространение, сам Мейерхольд употребил еще в 1910 году (см.: Двухтомник, ч. 1, с. 204), имея в виду, что другие режиссеры подражали его приемам, поверхностно воспринимая, а следовательно, искажая их. Критики же обычно называли «мейерхольдовщиной» новаторские искания Мейерхольда, прогрессивную сущность которых они не могли постичь.

{55} Так или иначе, из этой заметки да и из других материалов можно понять, что Мейерхольд не пошел по пути декадентских изысков Пшибышевского и, опираясь на реалистические элементы его романов, создал фильм с психологически оправданными образами и положениями.

Влияние кинематографического «рынка» сказалось не на самом фильме, но на рекламной афише к нему. Уже в афише к «Портрету Дориана Грея» оно ощущалось в изображениях двух мужских лиц — красивого и рядом с ним уродливого, злобного, «демонического» и в надписи «Вот человек, продавший свою душу дьяволу». На афише же к «Сильному человеку» фигурировал тоже «демонический» образ мужчины; в огромных глазах его еле видны были зрачки — это придавало лицу выражение ужаса. Мужчина держал на руках женщину, закатившую глаза. А внизу, наподобие фриза, намечалось нагромождение обнаженных тел, очевидно, жертв Билецкого.

Можно не сомневаться, что такая афиша не отвечала сущности постановки Мейерхольда.

Вернемся в 1916 год, к моменту окончания съемок первой части «Сильного человека». В записной книжке Мейерхольда: «1916. Август 12‑е. Приехал в Петроград около 1 часа дня. <…> Сегодняшняя вечерняя пресса уже полна вранья обо мне. Писал Фриду (С. Б. Фрид был сотрудником газеты «Биржевые ведомости». — *А. Ф*.) просьбу опровергнуть ложь о том, что я собираюсь поставить в каком-то кинематографе «Маскарад» по Лермонтову раньше, чем «Маскарад» пойдет в Александринском театре. Да я вообще не собирался ставить «Маскарад» в кинематографе»[[85]](#footnote-86).

И уже на следующий день такое опровержение появилось в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей»: «… в беседе с В. Э. Мейерхольдом известный режиссер заявил: «Я ставлю «Маскарад» на Александринской сцене и не ставлю этой пьесы ни в одном из кинематографов»»[[86]](#footnote-87).

Но действительно существовал проект кинопостановки другой пьесы.

{56} 2 апреля 1917 года А. А. Блок пишет своей матери:

«Сегодня утром приходил Мейерхольд. Кинематографическая фирма просит «Розу и Крест» (после Художественного театра), надо не продешевить»[[87]](#footnote-88).

Ровно через месяц, 2 мая, Блок заносит в записную книжку:

«Днем у меня были Мейерхольд с Тиманом («Роза и Крест» в кинематографе). Я сказал Тиману 3000 [руб.], он сказал 1500. Потом наметили еще несколько пьес, и Тиман сказал: сговоримся»[[88]](#footnote-89).

У Мейерхольда уже давно были мысли о постановке «Розы и Креста», сперва — в театре. Еще 3 февраля 1913 года он слушал пьесу в чтении автора у него дома. Артистка В. П. Веригина, дружившая с Блоком и выступавшая в ряде постановок Мейерхольда, вспоминала: «На Мейерхольда, как и на всех присутствующих, пьеса произвела сильное впечатление, ему очень хотелось ее поставить, и он предложил Блоку провести «Розу и Крест» в Александринский театр. Однако поэт не хотел давать свою пьесу никому, кроме Художественного театра, который, как известно, вскоре взял ее, но, к сожалению, не поставил»[[89]](#footnote-90).

В 1917 году Художественный театр репетировал «Розу и Крест», но это, очевидно, не могло бы помешать ее постановке в кинематографе. Однако такая постановка не состоялась.

Не была доведена до конца другая, уже начатая Мейерхольдом кинопостановка.

Вот первое сообщение о ней, относящееся к февралю 1916 года: «Русская золотая серия» получила согласие Федора Сологуба на право инсценировки его романа «Навьи чары» в двух сериях. Первая серия — «Навьи чары», вторая серия — «Капли крови»[[90]](#footnote-91). Фамилия режиссера не названа. (Необычному в наше время слову «навь» словарь В. И. Даля дает такое объяснение: «мертвец, покойник, усопший, умерший».)

{57} Роман «Навьи чары» начал печататься в 1907 году, в альманахе «Шиповник» (книга третья) под заглавием «Творимая легенда», первая часть романа «Навьи чары». В процессе дальнейших публикаций Ф. К. Сологуб перерабатывал свой роман-трилогию, переменил его заголовок и заголовки его частей. В конце концов, напечатанный в трех последних томах двадцатитомного собрания сочинений Сологуба (изд. «Сирин», Спб., 1914), роман получил название «Творимая легенда», а отдельные части («книги») были озаглавлены: «Капли крови», «Королева Ортруда» и «Дым и пепел».

Хотя название «Навьи чары» исчезло, «Русская золотая серия» все же воспользовалась им для своего фильма.

Сологуб, как и Мейерхольд, жил в Петрограде. Очевидно, они встречались и обсуждали вопрос об экранизации «Навьих чар». 17 мая 1916 года Мейерхольд писал Сологубу:

«Многоуважаемый Федор Кузьмич, нахлынуло на меня сейчас одно экстренное дело, и вот я не могу лично поговорить с Вами сегодня. Посылаю Вам сценарий «Портрет Дориана Грея» (это — первая редакция, последняя с надписями осталась в Москве). Прошу потом сценарий вернуть мне. А ведь у меня нет «Навьих чар». Будьте любезны прислать мне книгу.

Уважающий Вас

Вс. Мейерхольд»[[91]](#footnote-92).

В тот же день Сологуб ответил:

«Многоуважаемый Всеволод Эмильевич! Благодарю очень за присылку сценария. Посылаю Вам 18 и 20 том — первую и третью часть Творимой легенды, то, что хочет ставить фирма. Послал бы 19 том, но его у меня нет под рукою.

С совершенным уважением

Федор Тетерников»[[92]](#footnote-93).

Через две недели в печати сообщалось: «Во второй половине июня в Москву возвращается В. Э. Мейерхольд {58} и приступает к постановке картины «Навьи чары» (по Сологубу)»[[93]](#footnote-94). Далее упоминалось, что это будет драма в шести частях.

В письме от 9 августа 1916 года, отправленном из Костромы, где он проводил лето, Сологуб спрашивал:

«Дорогой Всеволод Эмильевич!

Как поживаете? Надеюсь, лето было для Вас приятно и работа над Навьими чарами не была для Вас скучною. Может быть, черкнете, как стоит (обстоит? — *А. Ф*.) дело с этою фильмою <…>»[[94]](#footnote-95).

Мейерхольд ответил 22 августа:

«Я приехал в Москву слишком поздно (в середине июля) для того, чтобы быть в состоянии вступить с Вами в переписку по вопросу о Вашем сценарии (для кинематографа) по роману «Творимая легенда». Дело в том, что господа Тиманы[[95]](#footnote-96) ждали от Вас основной обработки сценария. Ни я, ни они не решались переделывать роман без Ваших указаний. Ну, словом — вместо «Творимой легенды» я поставил (очень быстро: в 2 недели моего пребывания в Москве) пьесу по тому сценарию, который получил «взамен» («Сильный человек» Ст. Пшибышевского) <…>».

К работе над «Навьими чарами» Мейерхольд приступил лишь в 1917 году.

В свое время он поставил две пьесы Сологуба — «Победу смерти» в Театре В. Ф. Комиссаржевской (1907) и «Заложников жизни» в Александринском театре (1912), — пьесы отличавшиеся своеобразным сочетанием элементов реализма и символизма. Оба спектакля прошли с успехом. А 14 апреля 1917 года, выступая с докладом «Революция и театр», Мейерхольд упрекал актеров в консерватизме, в том, что они «забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского, Ремизова», и предсказывал, что пьесы этих авторов «будут ставиться для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать! Тогда театр будет на высоте» (Двухтомник, ч. 1, с. 318). Неожиданное сочетание имен прежде близких Мейерхольду писателей — Сологуба и Ремизова — с именем {59} Маяковского, в то время автора только одной пьесы (трагедия «Владимир Маяковский»), и с мечтой о новом театре для народа свидетельствовало о переломе, происходившем в сознании Мейерхольда. Через полтора года Мейерхольд снова будет говорить о «театре отверженных нашего времени», но, оставляя имена Блока, Ремизова и Маяковского, имя Сологуба заменит именем Хлебникова[[96]](#footnote-97).

В 1917 году Федор Сологуб приветствовал свержение самодержавия и в статье «Мятежная муза», напечатанной в «Биржевых ведомостях», писал: «Революционирование жизни — это и есть основная задача всякого поэта, всякого художника и артиста»[[97]](#footnote-98). А в статье, напечатанной вскоре после Октябрьской революции, он утверждал:

«Театр переживает теперь особо благоприятное время, когда налицо есть все условия для создания высоких произведений искусства.

<С…> Трагедия, разрешающаяся торжеством героя, — вот что мечтается мне на путях нашего театра. Радостная трагедия. <…> Однако если жизнь наша будет все еще коснеть в оковах буржуазно-капиталистического строя, то не иного ли мы дождемся?»

Редакция либерально-буржуазной «Русской мысли», публикуя эту статью, сделала оговорку: «Некоторые суждения автора представляются нам и неправильными и странными. Это как раз те суждения, в которых в эстетические оценки вносятся несвойственные им социологические категории, их только насилующие, вроде «буржуазно-капиталистического строя» и т. д.»[[98]](#footnote-99).

В советские годы Сологуб, хотя и публиковал свои произведения, непосредственно в литературно-общественной жизни не участвовал.

Роман Сологуба начинается так: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, {60} поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном»[[99]](#footnote-100).

И весь роман поражает переплетением вполне реалистических картин жизни русского провинциального города в период революции 1905 года и фантастики, порою приобретающей мистический оттенок. Концепция автора выражена в словах героя романа: «Самая жизнь, которую мы теперь творим, представляется сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастическими и утопическими» (1, 101).

Сложны и зачастую противоречивы идейные мотивы, лежащие в основе романа, центральная тема которого так определяется в немецком исследовании о «Творимой легенде», изданном в Гааге: «Преобразование жизни путем создания новой (искусственной и насыщенной искусством) действительности»[[100]](#footnote-101).

Сюжетное развитие романа (именно оно имело основное значение для экранизации) можно вкратце изложить следующим образом.

В первой части «Творимой легенды» — «Капли крови» — две девушки, дочери либерального помещика Рамеева — Елисавета (а не Елизавета) и Елена, попадают в таинственную усадьбу, которую «иногда называли «Навьим двором»» (1, 18). Новый владелец усадьбы, перестроивший ее, — химик и поэт Георгий Триродов говорит про себя: «я привык жить среди моих фантазий» (1, 163), «ношу в своем теле двойственную душу» (1, 300). В нем сосредоточена «какая-то дивная энергия» (1, 237), которая дает ему возможность творить чудеса. Он устроил у себя колонию, где детей воспитывают в принципах передовой педагогики, а наряду с этим в его доме живут странные «тихие дети» — их он, как можно догадаться, воскресил из мертвых. Триродов и Елисавета полюбили друг друга. Их роман развертывается на фоне политической борьбы в городе, в которой они принимают некоторое участие, примыкая к социал-демократам. Показывая людей из различных слоев населения города, Сологуб очень достоверно, притом с нескрываемой ненавистью {61} пишет о реакционерах всех рангов и мастей, сатирически изображает либералов-кадетов; его симпатии явно на стороне революционного пролетариата. По верному замечанию А. Белого, «символизм Сологуба онатурален до бытового показа провинциальных мещан»[[101]](#footnote-102).

Вторая часть романа — «Королева Ортруда» — переносит его действие в Королевство Соединенных островов на Средиземном море, которые в дальнейшем расшифровываются как Балеарские острова. Впрочем, реальности им это не придает, хотя и на этих островах происходит борьба между аристократией, буржуазией и пролетариатом. Средняя часть романа заполнена историей жизни и гибели вымышленной прекрасной королевы, таинственными нитями связанной с далекой Елисаветой.

А в третьей части — «Дым и пепел» — Триродов выдвигает свою кандидатуру на вакантный престол Королевства Соединенных островов, он надеется, что, став королем, сможет «мечту претворить в действительность» (III, 16). Тем временем борьба в городе, где живут герои романа, усиливается. Черносотенцы распоясались. Спасаясь от избиения, группы рабочих, учащихся, интеллигентов укрываются в усадьбе Триродова. Толпа громил осаждает усадьбу. По предложению Триродова многие из собравшихся переходят в оранжерею, где находятся Елисавета, уже ставшая женой Триродова, и все дети, живущие у него. Триродов «многими силами владел, расторгающими узы пространств и времен» (III, 35), узнал он и то, что, «распадаясь, атомы освобождают скованные в них энергии» (III, 60), и его оранжерея была потенциальным воздухоплавательным аппаратом. Громилы неистовствуют вокруг оранжереи, но она внезапно поднимается в воздух и, превратившись в шар, улетает. Потом шар опускается близ столицы Балеарских островов, где незадолго до этого Триродов был заочно избран королем.

Очевидно, и в бытовых и в фантастических элементах романа можно было найти интересный материал для экранизации, тем более что в 1917 году уже не было препятствий к правдивому показу мерзостей только что свергнутого строя.

{62} Почти все лето 1917 года (с мая до середины августа) Мейерхольд, как мы уже знаем, находился в Москве. Письмом от 4 июня 1917 года он извещал Сологуба: «Работаю над «Навьими чарами». И с удовольствием. Хочу дать картину интереснее, чем «Портрет Дориана Грея». Привлек к работе художника Татлина <…>».

Сологуб ответил 16 июня: «Очень был рад Вашему письму и очень рад тому, что Вы занялись Навьими чарами. Уверен, что это будет очень хорошо и интересно»[[102]](#footnote-103).

Также 4 июня Мейерхольд отправил два письма своим знакомым — Варваре Васильевне и Ольге Васильевне Сафоновым. Он сообщал: «Ставлю Сологуба. «Навьи чары». Художник у меня хороший: Татлин. Помощник тоже хороший: Инкижинов»; «Инкижинов мой официальный помощник. Мы с ним всегда вместе. Вместе стряпали сценарий, вместе будем ставить. Художник — Татлин. Скоро начнем снимать («Навьи чары» Сологуба)» (Переписка, с. 187 и 188). Валерий Иванович Инкижинов вступил в Студию Вс. Мейерхольда в предыдущем году. Он в совершенстве владел техникой движений и впоследствии помогал Мейерхольду в выработке упражнений по биомеханике. А еще позже Инкижинов, по национальности бурят, прославился исполнением главной роли в фильме В. Пудовкина «Потомок Чингиз-хана».

Сценарий не сохранился, но остались записки, которые Мейерхольд делал, работая над «Навьими чарами», с 28 июня по 21 июля и 2 августа. Очень краткими словами он определял каждую сцену, а кое-где {63} указывал длительность сцен (в метрах или в секундах). Отмечал также, какие сцены следует переснять. Эти записи позволяют приблизительно установить, что удалось снять[[103]](#footnote-104).

В дневниковых заметках Мейерхольда с мая по август 1917 года перемежаются упоминания о «Навьих чарах» и о «Сильном человеке», — работа над обоими фильмами шла параллельно. С 17 по 30 мая, а также 19 июня — семь записей о сценарии («совещание о сценарии», «работа над сценарием», «вставки в сценарий», «беседа о сценарии»…). 14 июня записано: «Имение Носовой, поездка в Горенки». Горенки — деревня и имение километрах в двадцати с небольшим от Москвы близ Нижегородской (теперь Горьковской) железной дороги. В конце июня, в июле и 2 августа в Горенках происходили съемки «Навьих чар».

В роли Триродова снимался К. П. Хохлов, в роли Елисаветы — артистка Александринского театра Н. Г. Коваленская, в этот период одна из исполнительниц роли Нины в мейерхольдовском «Маскараде».

Кто из операторов снимал «Навьи чары» — установить не удалось.

Что же касается художника Владимира Евграфовича Татлина, то в дневниковых заметках с 9 мая по 16 июня имя его упоминается двадцать два раза. По-видимому, все эти упоминания означают встречи и телефонные разговоры Мейерхольда с ним. Несколько записей — «У Татлина» (записаны адрес и номер телефона художника), несколько — «Татлин у меня». Запись от 20 мая: «Дор. Грей (смотр). Татлин» — видимо, Мейерхольд показывал Татлину свой фильм «Портрет Дориана Грея». Но между ними произошла размолвка.

В газетах тридцатых годов находим воспоминания Татлина о его участии в работе над «Навьими чарами». «В 1916 году, — говорил он сотруднику газеты, — я был приглашен В. Э. Мейерхольдом, работавшим тогда в кинематографии, для оформления постановки «Навьи чары». Вещь эта мрачная и насквозь мистическая, была даже тогда глубоко чужда мне. Результаты такого моего отношения к материалу не замедлили сказаться. Мейерхольд просил сделать для постановки мистическое «странное дерево». По-видимому, он имел в виду громадное дерево, разросшееся вширь, с невероятными ветвями и корнями, торчащими из земли. Но «странное дерево» я трактовал по-своему и построил огромную корабельную мачту со всеми подобающими морскими атрибутами — снастями и наблюдательными вышками. Карабкайся по мачтам, то есть по дереву, играй на здоровье. Но Мейерхольд, увидев дерево-мачту, пришел в ужас»[[104]](#footnote-105).

{64} Не мудрено, что Мейерхольд «пришел в ужас»: если в театре тех лет была еще возможной подобная условность, то в кино она, конечно, была неприемлема.

Возможно, что интервьюер неточно записал сообщение Татлина. Никакого «мистического дерева» в романе нет, и более вероятным представляется другой рассказ художника о предложении Мейерхольда — этот рассказ приводит в своих еще не опубликованных воспоминаниях о Татлине писатель Д. С. Данин: «Всеволод просил сделать ему рощу. (Рощу, а не дерево!) Сологубовские отроки, или дьявол их разберет — кто, должны были там шататься и говорить меж собой, что им полагалось. А я сделал это дерево… В роще цельности нету…»

Несколько раньше Татлин рассказывал, что он «пытался сработаться с В. Э. Мейерхольдом. Но сооруженная им конструкция задуманной Мейерхольдом постановки «Навьих чар» Ф. Сологуба оказалась в таком вопиющем противоречии с замыслом Мейерхольда, что дело закончилось их длительной размолвкой»[[105]](#footnote-106).

Несмотря на эту размолвку, 22 января 1919 года Мейерхольд, выступая на вечере в московском кафе-клубе «Красный петух» в поддержку футуризма, утверждал, что «футуристы в своей большей части вышли из народа и близки народу. Как на пример, Мейерхольд ссылается на В. Е. Татлина, творчество которого, к сожалению, еще не нашло должной оценки»[[106]](#footnote-107). А затем, в 1920 году, Мейерхольд предполагал поручить Татлину оформление второй редакции «Мистерии-буфф» Маяковского[[107]](#footnote-108).

Интересно, что постоянный сотрудник Мейерхольда по постановкам в Александринском и Мариинском театрах А. Я. Головин, художник, искусство которого было чрезвычайно далеко от поисков Татлина, писал Мейерхольду 20 июня 1917 года: «Я очень рад Вашему письму, рад сочетанию Мейерхольд — Татлин: вероятно оригинально вышло, хотелось бы посмотреть»[[108]](#footnote-109).

{65} Перед Мейерхольдом встал вопрос о привлечении другого художника. Проходят две недели с последнего упоминания о Татлине в дневниковых заметках, и там же появляется запись: «Пятница 30 [июня], 12 ч. Шадр (кафе «Трамбле»)». Видимо, в этом кафе, находившемся на Петровке (угол Кузнецкого моста), Мейерхольд встретился со знаменитым впоследствии скульптором Иваном Дмитриевичем Шадром.

А 3 июля Мейерхольд пишет Сологубу: «Все еще работаю над Навьими чарами. С Татлиным ничего не вышло, теперь привлечен другой художник, парижанин (то есть учившийся в Париже. — *А. Ф.*), ученик Родэна, некий Шадр. Елисавету играет Коваленская. Нашел хорошее имение близ Москвы. Там уже снято несколько сцен extérieur’ных (то есть на натуре. — *А. Ф.*). Там нашлись замечательные гроты и подземные ходы».

Далее имя Шадра появляется в записях Мейерхольда от 13 и 15 июля, а против дат «8 – 12 августа» Мейерхольд помечает: «NB. сценарий «Навьих чар» у Шадра».

Биограф Шадра пишет о его занятиях в годы, предшествовавшие революции: «У Шадра уже была постоянная работа — художником у известного кинопромышленника А. А. Ханжонкова. Он делал эскизы, придумывал костюмы, писал декорации. Кино, с которым он был мало знаком раньше, увлекало его: он ходил на все премьеры»[[109]](#footnote-110).

В чем выразилось участие Шадра в работе над фильмом «Навьи чары» — установить мне пока не удалось.

В 1939 году автор этих строк предполагал написать книгу «Мейерхольд в годы революции». В связи с этим я спрашивал Всеволода Эмильевича о некоторых фактах его творческой деятельности. В одной из таких бесед — 9 июня 1939 года (это был один из последних, а скорее всего, последний мой разговор с ним) Мейерхольд сказал о своей постановке «Навьих чар»: «Работа была начата, проведены натурные съемки под Москвой, до павильонных не дошли. Работа прекратилась, потому что кинофабрика свертывалась из-за событий» (привожу по моей записи).

Как мне досадно теперь, что я записал только это, и не расспросил Мейерхольда подробнее!

{66} Трудно надеяться, что удастся найти еще какие-нибудь данные и о «Сильном человеке» и о «Навьих чарах», а впрочем, каких только находок не бывает…

Примечательно, что ни один из дооктябрьских кинофильмов — и поставленных Мейерхольдом и лишь задуманных им — не строился на оригинальном сценарии.

Все без исключения кинофильмы Мейерхольда, будь то вышедшие на экран или оставшиеся в замыслах, были экранизациями литературных произведений. Лишь в одном случае предполагалось перенести на экран пьесу («Роза и Крест» А. Блока), во всех же остальных литературной основой фильма становилось произведение художественной прозы. Притом это были произведения видных писателей. И хотя в наши дни ясна идейная уязвимость романов «Сильный человек» и «Навьи чары», мы не можем отказать в крупном литературном даровании ни Пшибышевскому, ни Сологубу. Высокий художественный уровень произведения был для Мейерхольда законом.

Еще не став режиссером, в 1901 году Мейерхольд писал А. П. Чехову: «Мне хочется пламенеть духом своего времени» (Двухтомник, ч. 1, с. 82). И действительно, он всегда шел в авангарде искусства. Чуткий ко всем прогрессивным тенденциям эпохи, Мейерхольд, несмотря на свое первоначальное отрицание кинематографа, не мог не прийти к нему, когда убедился в его возможностях. Работая над созданием фильмов, он не только овладел специфическими особенностями кинорежиссуры и игры актера на экране, но как подлинный новатор обогатил киноискусство рядом достижений в области построения кинокартин, в частности ритмического и изобразительного, в области монтажа и др.

Опыт, накопленный Мейерхольдом — кинорежиссером и киноактером, — впоследствии благотворно сказался на его театральных постановках. А так как они имели большое влияние на все советское искусство и частично на зарубежное, то этот опыт имел определенное значение и для театрального искусства и для искусства кино.

# **{****67}** В Советскую эпоху

Первым из выдающихся деятелей театра, ставших на сторону социалистической революции сразу и безоговорочно, был Всеволод Мейерхольд. И как только был создан первый советский орган, занимавшийся вопросами театра, Мейерхольд включился в его работу. Этим органом являлся Театральный совет при Народном комиссариате по просвещению под председательством А. В. Луначарского. На первом и втором заседаниях Совета — 19 и 26 января 1918 года — выступал Мейерхольд (см. Двухтомник, ч. 2, с. 481). Вскоре взамен Театрального совета при Наркомпросе был создан Театральный отдел, в работе которого Мейерхольд активно участвовал.

На следующий день после второго заседания Театрального совета состоялось выступление Мейерхольда по вопросам кино.

Скобелевский просветительный комитет организовал в Петрограде Студию экранного искусства. «Цель студии, — указывалось в печати, — подготовка культурных деятелей экрана (актеров, авторов, режиссеров и т. д.)»[[110]](#footnote-111). Занятия начались 16 января 1918 года. Наряду с постоянными курсами были намечены и отдельные беседы (лекции) деятелей искусства, среди которых сразу был назван Мейерхольд. Ряд отрывков из его лекции, посвященной фильму «Портрет Дориана Грея», приведен выше. Весной директор студии драматург А. С. Вознесенский в беседе о закончившемся теоретическом семестре студии говорил, что слушатели «в лекциях (например, Мейерхольда), пояснениях, примечаниях, анкетах постоянно наводились на те основные положения, которые должны стать опорой их грядущего творчества, отменяя формы и навыки прошлого {68} вульгарного кинематографа». (Интересно отметить: в этой же беседе сообщалось, что лекцию о кинохронике прочитал молодой М. Е. Кольцов[[111]](#footnote-112).) В дальнейшем студия, реорганизованная в Школу экранного искусства, перешла в ведение советского органа — Кинокомитета при Наркомпросе.

1918 год был для Мейерхольда годом становления как советского художника и общественного деятеля. Он вступил в Коммунистическую партию, стал заместителем заведующего Театральным отделом Наркомпроса как руководитель петроградского отделения этого отдела. При участии Маяковского он поставил в Петрограде его «Мистерию-буфф» — первую советскую пьесу — и таким образом явился создателем первого советского спектакля.

В конце года — 4 и 6 декабря — в Москве состоялись два расширенных заседания Кинокомитета под председательством Луначарского. В протоколах обоих заседаний[[112]](#footnote-113) отмечено присутствие на них Мейерхольда, но среди выступавших он не значится.

По свидетельству известного советского кинодеятеля М. Н. Алейникова, многократно встречавшегося с Мейерхольдом, в 1919 году «он дает согласие коллективу «Русь» поставить фильм на сюжет из современной жизни»[[113]](#footnote-114).

В начале лета 1919 года Всеволод Эмильевич, заболевший туберкулезом плечевых желез, был направлен на лечение в Ялту. Но наступление белых вынудило Красную Армию отойти из Крыма. Мейерхольд, не успев эвакуироваться, остался в больнице, где белые подвергли его допросу. И он бежал на шхуне в Новороссийск — там находилась его семья. Он надеялся, что в этом городе ему удастся избежать ареста белыми. Вскоре после приезда в Новороссийск он обратился с письмом к А. А. Ханжонкову, который еще весной 1917 года перенес свою деятельность в Ялту. В это время в Ялте жил и Вермель, который в 1915 году сообщил {69} Мейерхольду о Желании Ханжонкова пригласить его главным режиссером. Можно предполагать, что в Ялте при содействии Вермеля Мейерхольд вел переговоры с Ханжонковым и что письмо, отправленное из Новороссийска, явилось продолжением этих переговоров.

Письмо Мейерхольда разыскать не удалось, но из сохранившегося ответа Ханжонкова, датированного 2/15 августа 1919 года, видно, что речь шла о предполагаемой постановке Мейерхольда в Ялтинском киноателье Ханжонкова.

«С первой же оказией, — писал Ханжонков, — отвечаю на письмо Ваше от 16 июля.

Работать мы будем безусловно. Посылаю Вам одобренный Вами, по словам Левитова, сценарий «Ингеборг» Тетмайера. Также принял все меры к розыску и доставке Вам романа «Печаль сатаны» Марии Корелли. Для исполнения роли Раманеза я намерен пригласить Ив. Мозжухина, который изъявил согласие участвовать в Вашей постановке.

Как только получу книги «Ингеборг» и «Печаль сатаны», тотчас вышлю, а пока постарайтесь найти их в Новороссийске.

У нас остался вопрос о гонораре Вашем совершенно невыясненным, а потому я буду Вам очень благодарен, если Вы выскажете Ваши пожелания…»[[114]](#footnote-115).

Что касается произведений, намеченных Ханжонковым для экранизации, то «Ингеборг» — роман не Тетмайера, а Бернгарда Келлермана, наполненный замкнутыми в себе переживаниями любящего человека. Действие же романа английской писательницы Марии Корелли «Печаль сатаны», написанного в мелодраматической манере и не лишенного религиозного оттенка, происходит в среде английского «высшего общества» прошлого века; князь Лусио Риманез (а не Раманез) — это сам сатана. Видимо, в обстановке разгула «белого движения» можно было думать только о постановке фильмов, далеких от современности.

Предложение Ханжонкова не было единственным: 9 сентября Мейерхольд писал О. В. Сафоновой: «… зовут меня в Ялту две кинематографические фирмы — поставить для экрана две‑три кинопьесы» (Переписка, с. 200).

Однако эти проекты не осуществились. Мейерхольда {70} увидел в Новороссийске петроградский адвокат А. Бобрищев-Пушкин, он выступил в местной печати с доносом на «большевистского комиссара», и Мейерхольд был арестован белыми. Ему грозил военно-полевой суд, но в результате хлопот композитора М. Ф. Гнесина и других он был выпущен из тюрьмы (под залог) в распоряжение военно-следственной комиссии с обязательством ежедневно являться на регистрацию.

27 марта 1920 года Красная Армия освободила Новороссийск, и уже 1 апреля Революционный комитет Новороссийска назначил Мейерхольда заведующим театральным подотделом (через несколько дней преобразованным в подотдел искусств) Отдела народного образования.

Впоследствии местным архивным работникам удалось установить: «Много сил и энергии вложил Мейерхольд в организацию работы городских кинотеатров. В одном из дел фонда «Черноморского окружного ревкома» хранится записка Мейерхольда от 5 апреля 1920 года председателю Новороссийского ревкома с ходатайством о немедленном освобождении кинематографических помещений, занятых различными учреждениями. А из отчета подотдела искусств мы видим, что этот вопрос вскоре был разрешен положительно»[[115]](#footnote-116).

Уже 9 апреля местная газета приводила репертуар кинотеатров, которые должны были открыться 12 апреля. Это главным образом видовые и научные фильмы, а из художественных — такие, как «Гамлет, принц Датский» и «Кавказский пленник»[[116]](#footnote-117). Пошлятина была изгнана с экрана. Как сообщалось в отчете о работе кинематографической секции подотдела искусств за первый месяц, «отремонтированы, оборудованы и открыты шесть кинотеатров. На очереди производство съемок в Новороссийске, обслуживание посредством специальных научных фильм[[117]](#footnote-118) отдела здравоохранения, отдела народного образования и агитации»[[118]](#footnote-119).

{71} В выступлении на съезде рабочих, поселян и горцев Черноморского округа 26 июня 1920 года Мейерхольд, рассказывая о достижениях молодого Советского государства в области искусства, сказал: «Серьезная ломка произведена в области кинематографии, которая отныне служит целям агитации и просвещения»[[119]](#footnote-120).

Работа Мейерхольда в государственных органах продолжалась в Москве, где он с 16 сентября 1920 года по 26 февраля 1921 года заведовал Театральным отделом Наркомпроса. Одновременно с этим он руководил вновь созданным Театром РСФСР Первым, где поставил два революционных новаторских спектакля — «Зори» по Эмилю Верхарну и «Мистерию-буфф» Маяковского во второй редакции.

Осенью 1921 года Мейерхольд возглавил Государственные высшие режиссерские (затем театральные) мастерские. Ряд молодых режиссеров и актеров, учившихся там у Мейерхольда, через несколько лет пришли в кинематографию. Об этом речь пойдет дальше, пока же можно отметить, что двое из этих студентов — С. М. Эйзенштейн и С. И. Юткевич — еще, так сказать, не дойдя до экрана, опубликовали интересную статью о кино, в которой обнаружили хорошую осведомленность о новых явлениях зарубежной кинематографии, тогда еще мало известных у нас[[120]](#footnote-121).

14 января 1922 года Мейерхольд вместе с большой группой артистов закрытого осенью 1921 года Театра РСФСР Первого подал в коллегию Наркомпроса заявку на помещение этого театра. Вслед за перечислением намеченных к постановке пьес Мейерхольд писал: «На сцене так называемого Зеркального зала я предполагаю осуществить демонстрацию кинематографических фильмов строго художественного подбора (в репертуаре: инсценировки известных романов, научные картины и видовые). Имеется возможность получать фильмы из-за границы» (Переписка, с. 214). Помещение было предоставлено Мейерхольду, но киносеансы в нем не проводились.

{72} Чрезвычайно напряженно работал Мейерхольд в 1922 – 1924 годах в театре, которому в 1923 году было присвоено его имя, и в Театре Революции, а также в театральных мастерских (учебном заведении). Спектакли, поставленные им в эти годы: «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», «Доходное место». «Озеро Люль», «Лес», «Д. Е.» («Даешь Европу!») — сыграли очень крупную роль в формировании советского театра и, как увидим из дальнейшего, повлияли и на кинематографию.

Театр Мейерхольда с самого своего возникновения определился как революционно-экспериментальный театр, как театр постоянных поисков, и таким он был в течение всего своего существования — с 1920 по 1938 год. Каждый спектакль Мейерхольда говорил свое слово в искусстве, расширявшее кругозор и зрителя и творческого деятеля, и становился художественным событием.

Все части спектакля были тесно связаны между собой и подчинены общему замыслу Мейерхольда, обычно поражавшему глубиной и идейной силой. Разработанные Мейерхольдом начала биомеханической системы игры актера сыграли большую роль в достижениях руководимых им артистов на сцене, а также в кино, где многие из них выступали. Мощь актерского искусства умножалась мастерским использованием в спектакле элементов музыки, изобразительных искусств и сценического освещения.

Очень большое и благотворное влияние оказал Мейерхольд на все современное ему сценическое искусство: живой пример театра его имени побуждал другие театры изживать свою аполитичность и косность, перестраиваться на советский лад, искать новые пути в художественном творчестве. Это влияние живет и теперь: мейерхольдовские принципы продолжают сказываться в искусстве наших дней.

Естественно, что новаторские искания Мейерхольда принимались отнюдь не безоговорочно. Бурные споры, кипевшие вокруг Мейерхольда и его постановок, служили на пользу художественным поискам, двигая вперед творческую мысль.

В первой половине двадцатых годов Мейерхольд, захваченный строительством нового театрального искусства, не работал в кино, но не переставал живо интересоваться им. Как вспоминал его племянник {73} Ю. И. Гольцев, тогда участник некоторых поставленных им спектаклей, Мейерхольд часто посещал кинотеатр «Малая Дмитровка, 6», где демонстрировалось немало новых зарубежных фильмов, среди которых были выдающиеся по художественным достижениям.

Интерес Мейерхольда к кино отразился в одном любопытном факте из жизни театра его имени. Осенью 1924 года по Москве были расклеены афиши, объявлявшие, что 21 октября состоится представление обозрения-скетча «Д. Е.», 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. Так как Мейерхольд давно отошел от актерской деятельности, новость вызвала всеобщий интерес. Театр был совершенно переполнен.

Один из эпизодов спектакля подвергся переработке — в нем появился новый персонаж в качестве партнера молодой американки миссис Хардайль (ее роль играла Зинаида Райх), которую надпись на экране аттестовала: «Дитя американской кинокультуры». Это и был Мейерхольд, вышедший на сцену в элегантном кожаном пальто: он выступил в образе Гарри Пиля, известного немецкого киноактера тех лет. Вся роль, однако, состояла из немногих пантомимических движений, пародировавших манеру этого героя детективов. А затем Мейерхольд обратился к зрителям с кратким призывом жертвовать в пользу МОПРа и вместе с Зинаидой Райх проехал на мотоцикле через зрительный зал, собирая пожертвования. Его встретили и проводили бурными овациями.

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 (так называли Мейерхольда мы, его ученики) собрал полный зал и, не затратив особого труда на исполнение своей «роли» в спектакле, легко достиг поставленной цели — усиления помощи революционным борцам.

Вскоре интерес к кинематографу подводит Мейерхольда к кинопроизводству. В феврале 1925 года он входит в состав правления Пролеткино с тем, чтобы работать в этой киноорганизации и в качестве режиссера. Новые замыслы Мейерхольда резко отличаются от {74} его дореволюционных начинаний. Теперь он планирует создание фильмов широких масштабов — и по поставленным в них проблемам и по зрелищному построению.

Первой постановкой Мейерхольда в Пролеткино намечалась картина об Октябрьской революции — «Десять дней, которые потрясли мир» по материалам знаменитой книги Джона Рида.

Затем было решено, что Мейерхольд поставит другой фильм — грандиозную киноэпопею «Стальной путь» (13 частей, 3000 метров) — по заданию ЦК профсоюза железнодорожников. Авторами сценария являлись Мейерхольд и режиссеры фильма — его ученики, работавшие в театре его имени Н. П. Охлопков, В. Ф. Федоров и Н. В. Экк, художником был приглашен также ученик Мейерхольда И. Ю. Шлепянов (впоследствии известный театральный режиссер и художник). Сперва предполагалось, что оператором будет А. А. Новицкий, потом речь шла о пяти операторах (в их числе — крупные специалисты из-за границы).

Сюжет охватывал историю революционной борьбы железнодорожников за сто лет. Действие начиналось с изобретения паровоза Стефенсоном: все дальнейшие события происходили в России. Особое внимание уделялось революциям 1905 и 1917 годов, гражданской войне, работе НКПС (Народного комиссариата путей сообщения) по восстановлению транспорта, а также профессиональному движению железнодорожников. Предполагалось широко использовать воспоминания железнодорожников-революционеров. В построение сюжета — указывалось в печати — был введен прием, дававший возможность охватить все сто лет одной целостной фабулой.

В газетной беседе Мейерхольд говорил: «Ввиду многогранности темы и чрезвычайной трудности задания режиссурой изобретены новые, впервые применяемые в практике кино приемы, которые позволяют развернуть исключительно грандиозную тему во всем объеме.

Будут показаны зрелищно выразительные моменты крушений, взрывов, столкновений и тому подобное. Все эти моменты будут инсценированы и засняты в натуре (а не в павильоне), для чего режиссурой установлен тесный контакт с НКПСом»[[121]](#footnote-122).

{75} «Фильма, — сообщалось в той же беседе, — изготовляется по заказу и под контролем особой комиссии, выделенной ЦК (Центральным комитетом профсоюза. — *А. Ф*.) железнодорожников и НКПС». В состав комиссии входил и Мейерхольд.

Съемки должны были происходить в Сибири, Средней Азии, на Кавказе, Урале, в Ленинграде, Москве, Одессе и других местах. Некоторые моменты фильма предполагалось снимать с самолетов. Были задуманы острые трюковые сцены; в одном из эпизодов паровоз должен был ворваться в вокзальный буфет через стену.

Сценарием фильма мы не располагаем, но сохранился перечень «Декорации картины «Стальной путь», в котором указаны семьдесят девять объектов интерьерных съемок. Эти объекты очень разнообразны: наряду с многочисленными помещениями в вокзалах и в поездах тут и «кабинет Александра III», и «Успенский собор», и «кафе в Париже», и «зал суда». В перечне встречаем также «комнату Ленина в Женеве»»[[122]](#footnote-123). Объектов должно было быть больше: в «Объяснительной записке к смете» говорится также о «периоде гетманщины и колчаковщины, не отраженном в сценарии» (оп. 1, д. 17, ч. 2, л. 52), а значит, и в перечне.

Роль директора железной дороги должен был играть известный в то время артист Б. С. Борисов. На другие крупные роли были намечены артисты ТИМа (Театра имени Вс. Мейерхольда) В. Ф. Зайчиков, М. И. Жаров, С. А. Мартинсон, Б. В. Вельский. Всего в фильме предполагалось занять около четырехсот пятидесяти актеров, не считая участников многих массовых сцен.

Примечательное сообщение о «Стальном пути» появилось в известном нью-йоркском журнале «Нэйшн» («Нация»). Прогрессивно настроенный автор обзора «Фильмы в России» Пэкстон Хиббен, упомянув о том, что в советской кинематографии существуют два художественных направления — «более старая школа, представленная артистами Московского Художественного театра, и более новая «революционная» школа ультрасовременных» [деятелей], писал: «Именно ультрасовременные, несмотря на их технические промахи, наиболее {76} перспективны для советской кинопродукции. «Стальной путь» Мейерхольда должен обнять развитие сталелитейной промышленности и показать титаническую борьбу человека с металлом». Очевидно, автора обзора ввело в заблуждение название фильма — поэтому сюжет он определил неточно, тем не менее он верно понял идейную сущность замысла Мейерхольда, многозначительную и для режиссера и для растущей советской кинематографии: «Ожидается, — говорилось в обзоре, — что фильм воплотит саму душу нового индустриального строя, олицетворяющего Россию»[[123]](#footnote-124).

Глубина замысла не помешала тому, что оповещение публики о готовящемся фильме порой приобретало экстравагантный характер. В те годы подготовка кинокартин иной раз сопровождалась широкой, подчас и оригинальной рекламой. И вот в «Правде» и в «Вечерней Москве» от 8 августа 1925 года появилось следующее объявление: «1000 штук живых крыс (крупного размера — пасюк) требуются при засъемке большого революционного фильма «Стальной путь». <…> Крысы будут приниматься на 1‑й фабрике Пролеткино (Лесная, 27, по цене 15 коп. штука). О дне приема будет объявлено особо». В заметке, опубликованной в тот же день в «Рабочей газете», 1000 крыс превратились в 10 000, надобность же в крысах объяснялась так: «По ходу картины должно быть изображено нашествие крыс на железнодорожные склады, где хранятся хлебные запасы». Объявление о крысах дало материал для фельетонов в ряде газет.

А 30 июля в «Вечерней Москве» был напечатан фельетон, построенный на другом объявлении, появившемся в «Известиях»: «Для исполнения одной из крупных ролей в большой революционной фильме «Стальной путь» <…> требуется актер или натурщик (возраст около 35 лет) с заячьей губой или иным каким-либо заметным дефектом на лице, кроме дефектов, возникших в результате венерических заболеваний».

Была задумана и кинореклама к картине. Впрочем, реклама относилась не столько к самому фильму, сколько к лицам, так или иначе связанным с ним. Наряду с различными комическими трюками предусматривалась мультипликация: «Воздушный шар с шестигранной {77} гондолой. На каждом борту по оператору. Крутят. На верху воздушного шара стоит Мейерхольд, на шее бинокль, в одной руке секундомер, в другой телефонная трубка. Распоряжается…» (оп. 2, д. 1, ч. 2, л. 563).

В третий раз скрестились пути Мейерхольда и Ханжонкова, который в 1925 году был директором кинофабрики Пролеткино. 21 июля он писал председателю правления. Пролеткино И. Н. Бурсаку, что сценарий «Стального пути» требует некоторых доработок, и добавлял: «Картина эта при устранении вышеизложенного представит прекрасный экранный материал и должна создать новую эру в советской кинематографии» (оп. 2, д. 1, ч. 1, л. 203). Сценарий, хотя и после ряда проволочек, был дважды утвержден в ЦК железнодорожников.

В июле и августе Мейерхольд находился за границей, большую часть сентября он провел в Ленинграде, где гастролировал ТИМ. В Риме Всеволод Эмильевич поручил работавшему там своему бывшему ученику режиссеру Г. А. Кролю подготовить приобретение съемочных аппаратов для Пролеткино и приглашение оператора для «Стального пути». В конце сентября Кроль сообщил, что договорился с оператором Доменико Гримальди (оп. 2, д. 2, ч. 1, л. 163). За время отсутствия Мейерхольда Охлопков, Федоров и Экк провели большую предварительную работу, в частности подготовили три экспедиции (всего их предполагалось пять).

Однако, несмотря на все это, съемки фильма не состоялись. «Согласовав с ЦК железнодорожников, — говорилось в письме Бурсака в президиум ЦК этого союза от 2 сентября, — все вопросы по постановке картины «Стальной путь», правление Пролеткино своевременно приступило к подготовительным работам <…> Между тем со стороны ЦК Пролеткино не встречает необходимого для осуществления постановки содействия, в частности, ЦК до сего времени не внес следуемых Пролеткино согласно п. 4 договора сумм и вообще не проявляет интереса к делу, которое начато по его заказу» (оп. 1, д. 17, ч. 2, л. 34).

Ответ (от 8 сентября) был столь же категоричен, сколь и малограмотен: «Согласно постановления президиума ЦК считает нежелательным ведения дальнейших переговоров с Пролеткино об издании им кинофильмы «Стальной путь» и расторгнуть заключенный с ним {78} договор об издании фильмы по истории союза железнодорожников» (оп. 1, д. 17, ч. 2, л. 33). Причины такого решения в письме не указывались.

В печати сообщалось, что ЦК железнодорожников намеревается договориться с другой киноорганизацией, но это не было сделано.

Для Охлопкова, Федорова и Экка работа по подготовке «Стального пути» оказалась первым этапом их деятельности как кинорежиссеров.

Намечалось создание фильма к пятилетию ТИМа (ноябрь 1925 года). Над сценарием работал поэт, переводчик и искусствовед И. А. Аксенов, один из ближайших сотрудников Мейерхольда. «Сценарий, — сообщалось в печати, — охватывает историю возникновения и развития Театра им. Мейерхольда. Сценарий будет составлен комбинированием трех элементов: кинореставрацией отдельных, особенно важных моментов истории театра, мультипликационными диаграммами, дающими статистическую характеристику театра, и засъемками отдельных моментов постановок и репетиций театра»[[124]](#footnote-125). К сожалению, далее проекта дело не пошло.

Мейерхольд живо интересовался различными сторонами кинопроизводства. Находясь в Ленинграде, он 18 сентября 1926 года «посетил кинофабрику Севзапкино и внимательно ознакомился с нею»[[125]](#footnote-126).

Весной 1925 года Мейерхольд поставил в театре своего имени комедию Николая Эрдмана «Мандат», шедшую с огромным успехом. А осенью, когда Пролеткино пришлось расстаться со сценарием «Стальной путь», эта киноорганизация заказала Эрдману сценарий комедии «Митя», обличавшей современное мещанство, для постановки ее Мейерхольдом (сорежиссером был приглашен возвратившийся в СССР Кроль). Но план этот не был осуществлен. В дальнейшем «Митя» все же вышел на экран, однако уже как фильм одесской фабрики ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления); режиссером и исполнителем главной роли выступил Охлопков.

Пригласило Мейерхольда и Госкино (в начале 1926 года): речь шла о постановке им кинофильма «Лес» по комедии А. Н. Островского в той же трактовке, какая {79} вызвала широчайший общественный интерес при появлении этой пьесы на сцене ТИМа. Очевидно, фильм этот стал бы первым опытом экранизации театрального спектакля. Но и эта картина не была поставлена.

Летом 1926 года, когда Театр имени Вс. Мейерхольда гастролировал на Украине, в Одессе его постигла неудача: в результате неблагоприятного стечения обстоятельств спектакли не делали сборов, и даже оказалось, что вывезти коллектив в Москву не на что.

Л. О. Арнштам, теперь известный кинорежиссер, а в то время пианист мейерхольдовского театра, вспоминал много лет спустя, как в коллективе искали выход из положения:

«Думали, гадали, предложения одно за другим, и одно менее практичное, чем другое, так и сыпались и тут же отвергались.

И, наконец, мастер, почти все время молчавший, сказал: «Эврика! Нашел! У нас в Москве, в театре, есть киноаппарат (конечно, имел он в виду проекционный). Откроем срочно в помещении театра кинематограф, соберем нужную сумму и вывезем труппу в Москву! Поеду я! — заявил Мейерхольд и покосился в мою сторону, — и он! — ткнул он пальцем в меня. — Будет играть под экран!»»[[126]](#footnote-127)

В хронике «Правды» от 17 июля сообщалось об открытии нового кинотеатра 20 июля 1926 года американским фильмом «Наше гостеприимство». На открытии Мейерхольд произнес вступительное слово. Через два дня стали показывать «Броненосец “Потемкин”» (об отношении Мейерхольда к «Нашему гостеприимству» и о демонстрации «Потемкина» будет сказано дальше).

Летом следующего года в помещении театра (теперь уже государственного — ГосТИМа) снова работал кинематограф. «Здесь идут, — указывалось в печати, — «бывшие боевики», советские и иностранные, рассчитанные на наслышавшуюся о них, но прозевавшую их публику»[[127]](#footnote-128).

Киноорганизации не оставляли мысли о привлечении Мейерхольда к работе. Задуманная в «Межрабпом-Руси» постановка Мейерхольдом фильма к десятилетию Октябрьской революции не состоялась. Но большинство {80} дальнейших проектов участия Мейерхольда в кинопроизводстве было связано именно с этой организацией, вскоре получившей название «Межрабпомфильм».

Из этих проектов был осуществлен только один — постановка фильма «Белый орел», в котором пятидесятичетырехлетний Мейерхольд участвовал в качестве актера, — то была единственная роль, сыгранная им после революции (в театре в этот период он больше не играл). К счастью, фильм этот, снимавшийся весной 1928 года и вышедший на экран осенью того же года, сохранился полностью.

Авторы сценария — писатель Олег Леонидович Леонидов и режиссер Яков Александрович Протазанов — положили в основу фильма повесть Леонида Андреева «Губернатор», написанную в 1905 году и рассказывающую о расстреле толпы рабочих по приказу губернатора, о его тяжелых переживаниях после этой расправы, о всеобщем ожидании убийства губернатора как возмездия, которое наконец и совершается.

Долгое и довольно нудное исследование психологических состояний губернатора — отнюдь не благодарный материал для кинематографа. Поэтому сценарий и фильм далеко отошли от повести: в них появились многие персонажи и сюжетные положения, которых у Л. Андреева не было.

Рассказ о фильме в целом не входит в задачу этой книги. И я останавливаюсь только на главной задаче, поставленной перед собой постановщиком. Он выразил ее (в режиссерской экспликации) так:

«В «Белом орле» я совершенно сознательно беру наилучшего возможного представителя царской власти (своего рода «белую ворону»), чтобы на его примере показать, что даже такой представитель отмирающего режима не мог не быть злейшим врагом рабочего класса…»[[128]](#footnote-129). Роль губернатора была предложена Василию Ивановичу Качалову (в кино артист выступил впервые).

Но, — писал О. Л. Леонидов, — «в процессе работы над сценарием мы увидели, что олицетворение режима одной фигурой лично обаятельного и временами обуреваемого {81} сомнениями губернатора недостаточно и исторически ошибочно. Это побудило нас ввести в сценарий еще один персонаж — сановника (Вс. Мейерхольд), который, собственно, и делает политическую погоду»[[129]](#footnote-130). В тексте сценария, помеченном февралем 1928 года, роли сановника нет; она появилась, притом с указанием фамилии Мейерхольда, в варианте сценария, датированном 28‑м февраля[[130]](#footnote-131). В картине роль несколько расширена и текст ее стал более выразительным; можно предположить, что над текстом поработал сам Мейерхольд.

На заседании правления акционерного общества «Межрабпом-Русь» 23 марта 1928 года было решено «заключить договор с арт. Мейерхольдом на условиях оплаты 5000 р. за выполнение роли сановника в картине «Губернатор»», а на заседании 20 апреля — утвердить договор с Мейерхольдом на выполнение этой роли «в съемках по картине «Белый орел» от 7.IV с. г. на срок с 9.IV по 27.IV с. г.»[[131]](#footnote-132). Таким образом, Мейерхольд должен был сниматься в течение восемнадцати дней.

Чтобы дать читателю почувствовать, так сказать, всероссийское значение того, что происходит в одном губернском городе, Леониду Андрееву было достаточно нескольких слов: «… из Петербурга, на свое правдивое донесение о происшедшем, он (губернатор. — *А. Ф*.) получил высокое и лестное одобрение». В фильме нельзя было ограничиться подобным упоминанием и обойтись без обращения к средоточию властей предержащих — к Санкт-Петербургу.

И действие фильма начинается в столице — в кабинете и в приемной сановника-сенатора. Возмущенный забастовками в губернском городе, сенатор сперва бранит, потом «отечески» наставляет прибывшего на доклад губернатора и требует, чтобы тот проявлял «твердую власть». Вот исток расправы губернатора с рабочими.

Дальше — в третьей части фильма (в нем шесть частей; здесь я отмечаю только сцены с участием Мейерхольда) — сановник, шествуя по анфиладе залов, является с всеподданнейшим докладом к императору. Лица Николая II нам не показывают — мы видим лишь {82} «державную длань» монарха, начертавшую слова одобрения на донесении губернатора о расстреле мирной толпы голодных рабочих.

В четвертой части сановник, представивший губернатора к ордену Белого Орла, а теперь приехавший в губернский город, принимает депутации черносотенцев, купцов, фабрикантов.

В пятой части сенатор вместе с губернатором присутствует на торжественном богослужении в соборе. Но появление любопытствующего старичка-крестьянина с чайником на груди перепугало всех: чайник приняли за бомбу. И струхнувший сановник уезжает один: опасается ехать в одной коляске с губернатором — как бы не убили. Потом в губернаторском доме снова поучает губернатора, как добиться прекращения голодовки забастовщиков, посаженных в тюрьму…

Нечеткость замысла, естественно, отразилась на осуществлении картины, несмотря на то, что в центре фильма находились два таких мастера, как Качалов и Мейерхольд. Их игра и составила главный интерес «Белого орла». «Вторичность» построения ряда сцен проявилась в удешевленном повторении некоторых находок Эйзенштейна в «Стачке» и «Броненосце “Потемкин”» (каменные львы, убитый ребенок на руках матери) и Пудовкина в «Матери». Примитивными были такие противопоставления, как надписи «На парадном обеде у губернатора подавали пятое блюдо» и «Шел пятый день голодовки в тюрьме», как чередование кадров убийства губернатора и танцев на другом этаже его дома. Но Протазанову при участии талантливых сотрудников — оператора П. В. Ермолова и художника И. М. Рабиновича — удалось показать характерные для изображаемой эпохи картины. С помощью Протазанова — опытного наставника актеров — исполнители (за исключением Анны Стэн, которая играла роль гувернантки, пользуясь всяческими штампами) запечатлели на экране выразительные социально и психологически фигуры. Запоминались талантливый характерный актер (и театральный режиссер) А. П. Петровский в роли полицмейстера, известный в то время киноактер Иван Чувелев в роли провокатора и два недавних сотрудника Мейерхольда — М. И. Жаров, игравший роль молодого чиновника, и П. П. Репнин (один из режиссеров-лаборантов «Великодушного рогоносца»), выступивший в роли архиерея.

{83} Прежде, чем перейти к исполнению Мейерхольдом роли сановника, расскажу об одной из съемок фильма, на которую он пригласил меня.

Было чрезвычайно интересно наблюдать не только за тем, какими тончайшими и точнейшими приемами создавал Мейерхольд образ сановника, но и за его взаимоотношениями с 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 так 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 — конечно, в те моменты, когда на него не были направлены огни «юпитеров», — дополнительно «сыграть» в таких редких «предлагаемых обстоятельствах».

Во всяком случае, Протазанов очень высоко оценил сотрудничество Мейерхольда. Корреспондент газеты сообщал: «Режиссер восторженно отзывается о работе Мейерхольда и говорит, что Вс. Э. самый образцовый актер из всех известных ему киноактеров»[[132]](#footnote-133). А в цитированном уже буклете Протазанов писал: «В. Э. Мейерхольд дал в «Белом орле» блестящий тип царедворца-реакционера».

Мы видим сановника то в строгом длинном сюртуке, то в расшитом придворном мундире со всеми регалиями, то в домашнем стеганом халате.

Преклонный возраст сановника сказывается в том, как он с трудом встает с кресла и опускается в него, как, идя по анфиладам дворца, слабо передвигает ноги, как с большим напряжением вылезает из коляски и т. д.

{84} На одной из репетиций «Ревизора» в театре своего имени Мейерхольд говорил актерам о том, что на сцене очень выигрышна «хорошая, блестящая лысина» (см.: Двухтомник, ч. 2, с. 121). И в «Белом орле» он появился на экране с наголо обритой головой, выделявшей его на окружающем фоне. Не было у его сановника ни бороды, ни усов — только седые подусники. Нависшие седые брови иной раз скрывали глаза, но порой взгляд, вскинутый из-под бровей, приобретал особую пронзительность. Вообще игра глаз была у Мейерхольда необычайно действенной[[133]](#footnote-134). Острый взор обнаруживал в старике с шаркающей походкой незаурядный, хотя и ограниченный шорами ум и сильную волю, сосредоточенные на одной цели. Все поведение сановника было проникнуто автоматизмом, который — так это чувствовалось — сложился на протяжении многих лет в результате неустанного попечения сенатора о строжайшем соблюдении раз и навсегда установленного порядка, при каковом соблюдении любую попытку обновления жизни надлежало брать под подозрение. И хотя цель — охрана самодержавия — была исторически обреченной, все же в сановнике, внешне немощном старце, таилась грозная мертвящая сила. Она проявлялась и в его взглядах и в том, как он держал себя. Медленные движения часто сменялись быстрыми и резкими жестами, которыми он подкреплял свои указания и наставления и в которых сказывался его затаенный темперамент. Разнося губернатора за его якобы мягкость, он несколько раз энергично потрясал большими ножницами для разрезания бумаг, а затем, перейдя к поучениям, вздымал указующий перст. На приеме депутаций, заявляя фабриканту, что рабочие больше не будут протестовать, он подчеркивал свои слова решительным взмахом руки книзу…

В своих лекциях по режиссуре (1933 – 1934) Эйзенштейн говорил, что ему приходилось крайне редко видеть «грамотное пластическое саморасположение актера в отношении зрителя». «… Я, собственно говоря, видел всего лишь одного актера, у которого этот сценический «Шпигель» (как я люблю его называть в традиции {85} портняжного термина, применяющегося к фронтальной части мундира или сюртука) вошел в плоть, кровь и инстинкт.

Этот актер — Всеволод Эмильевич Мейерхольд, когда он играет сам»[[134]](#footnote-135).

Действительно, Мейерхольд на сцене, и на экране, да и в жизни обладал чрезвычайно острым ощущением себя в пространстве, ему было в высокой степени присуще то качество, которое он считал необходимым для актера, играющего в приемах биомеханической системы: во все моменты нахождения на сцене актер должен «быть в ракурсе», то есть учитывать, каким его видит зритель, и вести себя в соответствии с этим. И в «Белом орле» такое качество вселяло во все движения и в мимику Мейерхольда, во всю его жизнь на экране особо выразительную четкость, оно придавало тонкость каждой тщательно отобранной детали. Выступление Мейерхольда в «Белом орле» всецело отвечало требованию, предъявлявшемуся им к киноактеру еще в 1916 году: «Игра актера для экрана должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского управления». Хотя слабость сюжетного построения фильма мешала Мейерхольду полностью развернуть свое мастерство, он создал образ исключительно рельефный.

Непреклонный в своих реакционных убеждениях, в готовности преследовать и сокрушать любой проблеск стремления к свободе, сановник представал перед зрителями в разных проявлениях своей натуры, когда, радея о благе отечества, воздевал очи горе, когда, почтительно подавая бумагу невидимому на экране императору, пристально, как преданнейший слуга, созерцал его, когда властно предписывал губернатору быть беспощадным, когда, презрительно отшатнувшись от представлявшейся ему депутации евреев-богачей и надменно полуотвернувшись, выслушивал раввина и, взирая поверх его головы, поводил чуть приоткрываемыми глазами, а затем, остановив его мановением руки, повествовал об «отеческом сердце его величества» и при этом поднимал перст и направлял взгляд на бюст Николая II.

{86} В первых сценах — в кабинете и приемной сановника — поведение окружавших его людей обнаруживало их подобострастие и атмосферу страха, царившую вокруг него. Но при всей той силе, которой обладал сей столп самодержавия, он не мог чувствовать себя уверенно. Это сказывалось в некоторой судорожности движений сановника, а главное — в том, что и сам он испытывал страх: ощущение опасностей, грозящих угнетателям страны, не раз проявлялось в его действиях. Он в ужасе шарахался от мнимой бомбы, беспомощно оглядывался по сторонам, и плюмаж импозантной треуголки в его руке трепетал. Потом, в губернаторском доме, при виде шевелящейся портьеры пугался и, вцепившись в плечо губернатора, опасливо выглядывал из-за него. А когда оказалось, что за портьерой играли дети, почесывал лысую голову, криво улыбался и, отходя от испуга, прикладывал руку то к голове, то к сердцу.

В 1925 году существовавший в то время Московский Художественный театр Второй поставил спектакль по роману Андрея Белого «Петербург». Артист М. А. Чехов, высоко ценимый Мейерхольдом, великолепно играл главную роль — Аблеухова, также всемогущего бюрократа-сенатора, приближенного Николая II. Но в том зловещем образе нет‑нет да и проглядывали черты какой-то мягкости, старческой инфантильности. Ничего такого зритель не мог встретить в образе, созданном Мейерхольдом. Этому истому паладину реакции подобные слабости были чужды.

Как в «Портрете Дориана Грея» Мейерхольд — лорд Генри являлся злым гением Дориана, так в «Белом орле» сановник оказывался злым гением губернатора, Но насколько крупнее и мрачнее было это новое создание артиста — фигура, действующая в масштабах огромного государства! Образ сановника — страшного и в то же время беспомощного, несмотря на всю свою власть, человека — при всем реализме, с каким Мейерхольд показывал его, превращался в символ конца империи. На память приходила тень Победоносцева, который «над Россией простер совиные крыла…» (А. Блок). Наверно, Мейерхольд в бытность свою режиссером петербургских императорских театров наблюдал подобных сановников, и теперь его острая художническая мысль объединила эти наблюдения и придала им огромную силу глубоко впечатляющего обобщения…

{87} «Белый орел» начал демонстрироваться в Москве, в двух крупных кинотеатрах, 9 октября 1928 года.

В то время я, будучи ученым секретарем ГосТИМа, работал и в редакции «Правды» в качестве заместителя заведующего отделом театра, кино и музыки. Отзыв на фильм «Белый орел» я заказал Н. Д. Волкову. Поскольку основное в этом фильме заключалось в игре Мейерхольда и Качалова, Волков, заканчивавший тогда двухтомную монографию о Мейерхольде и отлично знавший Художественный театр и его мастеров, мог дать квалифицированную оценку картины. И он дал ее.

Об игре Мейерхольда в его рецензии сказано:

«Сенатора играет В. Э. Мейерхольд в очень тонкой, иронической манере. Если В. И. Качалов насквозь психологичен, то Мейерхольд, наоборот, почти физиологичен. Его «сенатор» — не человек, а «петербургский человек», в нем нет никакой человечности, нет сердца. Если бы эту роль играл, скажем, М. А. Чехов, то он стремился бы в этом сенаторе найти зерно правды, как искал он и для Аблеухова. Мейерхольд же играет безжалостно, давая отвратительный и отталкивающий тип сановного рамоли. Его «сенатор» — это сочетание «вкусовых ощущений», цинического ума, внутренней пустоты и расшитого мундира. Все чувственно — курение сигар, взгляд, брошенный на хорошенькую гувернантку, зажигание лампады и еда спаржи. Образ «нечеловечного человека» до конца выдержан и вскрыт Мейерхольдом в той системе биомеханической и графической игры, которой сильно это исполнение. Встреча Качалова и Мейерхольда на экране от этого получает большую художественную принципиальность. Никогда еще так контрастно не лепились две манеры, две системы построения сценического образа, и спор — какая выше и лучше — остается нерешенным. Оба артиста свойственными им приемами творчества достигают отличных и значительных результатов»[[135]](#footnote-136).

Волков, стремясь соблюсти объективность, пытался уравновесить результаты, достигнутые обоими артистами. Но при всем обаянии и при всем мастерстве Качалова его исполнению недоставало той четкости и того чувства меры, которых требует кинематограф от актера и которые в такой высокой степени проявил Мейерхольд. {88} Очевидно, большой и умный художник Качалов понял это. Недаром, продолжая с прежним успехом выступать на сцене Художественного театра, он не сыграл больше ни одной роли в кино (участвуя в фильме «Путевка в жизнь», он лишь читал авторский текст).

Когда «Белый орел» вышел на экран, Мейерхольд находился во Франции, и я отправил ему вырезку с рецензией Волкова в письме от 21 октября[[136]](#footnote-137). В этой рецензии внимание Мейерхольда особенно привлекло сопоставление двух систем игры. Он писал Волкову: «Спасибо <…> за то, что поддержали во мне бодрость на дальнейшую работу в кино, дав продуманный и четкий анализ моей игры на экране. Особенно дорого мне, что отметили биомеханическую систему игры, отличную от приемов игры мхатовцев. Для нового поколения актеров очень поучительно такого рода сопоставление. Наглядный пример, как в хороших учебниках. Полезно. Большое спасибо» (письмо от 30 октября 1928 года из Ниццы, где Мейерхольд отдыхал после болезни; Переписка, с. 289).

Мейерхольда интересовали не только отзывы печати, но и мнения его сотрудников и учеников о его выступлении в «Белом орле». В письме ко мне, отправленном также из Ниццы за день до посылки письма Волкову, он спрашивал: «Как отзываются об игре моей в «Белом орле» мейерхольдовцы-тимовцы?» (тимовцы — от ТИМ; ЦГАЛИ, мой фонд № 2437).

Странное впечатление производят строки письма Мейерхольда пианисту Л. Н. Оборину, с которым он дружил: «Я не доволен своей работой в кино. Это совсем не то, что я могу дать как киноактер. То, что сделано, это глупейшее притворство. Нечто обезьянье. Но я еще сыграю. Вот увидите — будет хорошо» (Переписка, с. 288). В этих словах сказалась, очевидно, не только строгая требовательность мастера к своему творчеству, но и тяжелое душевное состояние человека больного и временно оторванного от родины, где в это время его детище — ГосТИМ — переживало трудные дни. Да и суждение Мейерхольда о своей игре не могло быть объективным, так как фильма он еще не видел.

В большинстве своем газеты отозвались отрицательно о фильме в целом, но высоко оценили игру Качалова и Мейерхольда.

{89} Рецензент «Нашей газеты» писал:

«Вс. Э. Мейерхольд играет сенатора скупо, но вместе с тем очень тонко. Несколькими графическими штрихами (походка, жест, подчеркивающие его чисто физиологическое «ощущение жизни») Мейерхольд раскрывает механичность такого человека, полное отсутствие в нем живой души. Это — человек-машина, приводимая в действие холодно-чувственными навыками и велениями прямолинейно бюрократического ума, твердо знающего традиционную политику царского режима («сгноить», «разогнать», «расстрелять» и т. д.). Разоблачительная тенденция фильмы наиболее остра именно в показе такого отвратительного сановного вырожденца»[[137]](#footnote-138).

В отзыве ленинградской «Вечерней Красной газеты» о выступлении Мейерхольда говорилось:

«Чрезвычайно интересно сделан грим старика-бюрократа, позволяющий одним движением брови разнообразно менять выражение лица. Высокая, затянутая в камергерский мундир фигура производит такое впечатление, что мундир заключил в себе совершенно развалившийся организм, что если исчезнет мундир — распадется и то, что он в себе заключает. Злые, стеклянно-мертвые глаза безжизненно смотрят в пространство, жесты заранее заучены, движения заранее предусмотрены. Холодом омертвелых дворцов веет от этого образа»[[138]](#footnote-139).

Была и рецензия, в которой игра Мейерхольда резко противопоставлялась всем прочим компонентам фильма и игре всех его остальных участников: «Из многочисленных «народных артистов», участвующих в картине для рекламы[[139]](#footnote-140), *выделяется только В. Э. Мейерхольд*, дающий четкий, хотя и немного театральный, но скупой и выразительный образ сановника. Может быть, только появление этого замечательного актера немного оправдывает коммерческую ленту»[[140]](#footnote-141).

{90} Игра Мейерхольда в «Белом орле» служила и может служить великолепным образцом высокого актерского мастерства.

«Во время своего пребывания за границей, — сообщалось в журнальной беседе с Мейерхольдом, — Вс. Э. Мейерхольд получил ряд предложений от американских фирм на работу по режиссуре и постановке картин. От всех этих предложений он воздержался, ввиду невыяснения гастрольной поездки театра, которая должна была распространиться и на Америку»[[141]](#footnote-142).

Тогда же во Франции Мейерхольд получил предложение и от «Межрабпомфильма»: поставить фильм о трагической гибели бакинских комиссаров под названием «Дорога в Индию» (другое заглавие — «26 комиссаров»)[[142]](#footnote-143). Он дал свое согласие. Авторами сценария являлись Н. Ф. Агаджанова-Шутко (написавшая сценарий «Броненосец «Потемкин») и П. А. Бляхин (по повести которого «Красные дьяволята» был поставлен одноименный фильм). В дальнейшем было решено, что ленту будет ставить молодой, но уже известный грузинский кинорежиссер Н. М. Шенгелая под общим руководством Мейерхольда. Но впоследствии фильм «26 комиссаров» поставил один Шенгелая в Баку на кинофабрике «Азерфильм» (картина вышла лишь в 1933 году).

В середине 1929 года по предложению «Межрабпомфильма» Мейерхольд начал готовиться к экранизации романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Сценарий «Евгений Базаров» написали постоянные сценаристы «Межрабпомфильма» О. М. Брик и О. Л. Леонидов. Развитие действия в точности следовало развертыванию сюжета романа. Но в уже написанный сценарий авторы его ввели новые начальные кадры, которые должны были создать социальный фон фильма. Базаров и Аркадий Кирсанов на пути в имение отца Аркадия наблюдали разоренную деревню, измученных {91} крестьян, управляющего с арапником, подрядчика на строительстве железной дороги, рабочего, придавленного свалившимся рельсом. А далее появлялось воспоминание о 1849 годе: молодой Достоевский декламировал стихи в кругу петрашевцев, среди них находился юноша, похожий на Базарова. Вставной эпизод заканчивался сценой «гражданской казни» петрашевцев.

Однако эта вставка была лишена органической связи с сюжетом. Авторы сценария в предисловии к нему писали о «трактовке Евгения Базарова как человека, отличающегося от остальной выведенной в этом романе среды», о «его одиночестве и трагической судьбе», называли его «своеобразным Гулливером среди лилипутов»[[143]](#footnote-144). Но это не было воплощено в сценарии. И на его титульном листе кинодраматург А. Г. Ржешевский 9 августа 1929 года сделал краткую надпись, заключающую в себе уничтожающий отзыв: «*Прежде всего* это *не сценарий*. С таким же успехом можно ставить картину сразу по *книге*»[[144]](#footnote-145).

Мейерхольд принялся за сценарий сам. В газетном отчете о его докладе 25 декабря 1929 года (будет приведен дальше) говорилось, что Мейерхольд закончил свой сценарий; все же неясно, существовал ли тогда в действительности завершенный сценарий. В нашем распоряжении лишь предварительные наброски (автограф и озаглавлен: «Отцы и дети». Наброски»)[[145]](#footnote-146); они незакончены, так как действие обрывается на сценах в поместье Одинцовой. Кроме того — сохранился ряд отдельных записей.

В этих набросках Мейерхольд, как и авторы первого, неудавшегося сценария, повторяет развитие романа, причем выписывает из него целые куски. Но вместе с тем он вносит много новых моментов, часто разъясняя их назначение.

В первых же строках Мейерхольд делает заявку на основной конфликт фильма: «Базаров в пути рассказывает Аркадию об ужасах николаевского террора и пр. Цель показа этих петербургских кадров — заставить зрителя воспринять Базарова как революционера с тем, чтобы потом, когда произойдет столкновение между {92} ним и Павлом Петровичем, зритель был на стороне Базарова против Павла Петровича как деятельного представителя реакционной силы» (л. 1).

Немного далее: «Базаров снова обрабатывает Аркадия, еще и еще рассказывая ему об ужасах николаевского режима.

Знакомство

Цель показа кадров: сразу (в очень быстром движении, без психологического размусоливания) представить зрителю в ансамбле два мира, которым в этом фильме предстоит спорить и даже драться» (л. 1).

Перед сценой ужина у Кирсановых:

«Быстрый темп кадров. (Нечто вроде трагикомической интерлюдии)

«Дом вверх дном» (пометка для режиссера).

Цель показа этой суммы быстро бегущих кадров: челядь барского дома по сигнальному свистку помещиков теряет облик человека, преодолевая ряд трудностей поставленных перед нею заданий. И эта интерлюдия музыкально подготавливает зрителя к предстоящим статическим моментам» (л. 3).

Описывая конец первого дня в имении Николая Петровича Кирсанова, Тургенев говорит, что Базаров заснул скоро; Мейерхольд же, показывая Базарова перед сном, замечает:

«Здесь опять развернуть в ряде кадров то, во имя чего Базаров и живет, и работает, и страдает.

И в пробегающие кадры (всякие притеснения, богатеи, эксплуатирующие бедняков, тяжелая жизнь революционеров-подпольщиков, казематы), во все эти кадры вмешивается *Павел Петрович* и как таковой и в трансформации: он то сановник, то жандарм, то филер, то палач» (л. 6).

По-видимому, в процессе работы над сценарием Мейерхольд решил ввести нечто вроде пролога к нему и записал:

«I. Начало. Мальчик перед классной доской чертит свинок, рожицы, елочки.

*Вожатый* фильма[[146]](#footnote-147) входит, берет мелок, тряпкой стирает то, что нарисовал мальчик, и говорит:

а) схема

{93} б) что такое ассоциативное

в) о действующих лицах» (л. 8).

Внизу листа Мейерхольд приписал: «Схематически? или примерами?»

Затем продолжается последовательное изложение событий.

В сцене спора Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым за завтраком

*«Вожатый фильма* сообщает о скачке в гущу *спора*» (л. 9).

«Скачок», очевидно, то же, что и появляющийся далее в записях «ухаб», — отклонение от развития сюжета: социально-политические параллели.

Отмечая объекты спора, Мейерхольд вслед за словом «искусство» записывает: «показ с помощью вожатого» (и за словами «наука», «литература» — «показ также») и добавляет: «в преломлении базаровского миросозерцания и отрицательно взятой действительности» (л. 10).

Мейерхольд заботится о логике развития действия: «Подготовить возможность резкого столкновения (дуэль) Базаров — П. П. (Павел Петрович. — *А. Ф*.): П. П. относится к Базарову как к:

 гордецу,

 нахалу,

 цинику,

 *плебею*» (л. 15).

В сцене, озаглавленной «Схватка. (Опять за столом)», Мейерхольд строит схему перевода перепалки Павла Петровича с Базаровым в политический план:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| «П. П. Семья… у наших крестьян |  |  |  |
| Базаров. А снохачи?  | NB | ухаб |  |  |
| П. П. Государственное могущество! |  |  |  |
|  | Севастопольский разгром | кровь |  |  |
| П. П. Литература |  |  |  |  |
|  | цензура | Пушкин? |  |  |  |
|  |  | Лермонтов? |  |  |
| П. П. Искусство |  |  |  |  |
|  | «отрубил себе палец»[[147]](#footnote-148) |  |  |  |
|  | И сплести эту сцену с игрой Н. П.(Николая Петровича. — *А. Ф*.) на виолончели. |  |  |
| {94} П. П. *Гуманность* |  |  |  |  |
| (NB Выбор) | помилование петрашевцев |  |  |  |
| пытки крепостных |  |  |  |
| шпицрутены |  |  |  |
| и т. п.» |  |  |  |
|  |  | (л. 17 – 18).  |  |

Сделав заметки о встречах Базарова и Аркадия с Ситниковым и с Кукшиной, Мейерхольд зачеркивает эти заметки и сбоку записывает: «Базаров ищет знакомств для освобождения товарища из тюрьмы» (л. 18). Когда в имении Одинцовой Катя играет на рояле сонату-фантазию Моцарта, эпизод сопровождается записью: «Опять наплывает сцена того дворового, который отрубил себе руку» (л. 24). Потом в том же имении:

«(крупно) Базаров в постели со своими думами

|  |  |
| --- | --- |
| ухаб | (он опять возвращает нас к революционной действительности подполья)» (л. 25). |
|  |

Кое‑где Мейерхольд намечает кинематографическое построение отдельных сцен.

В эпизоде завтрака у Кирсановых он записывает: «Четыре фигуры за столом с Прокофьичем пятым в глубине повторяют композицию кадров уже бывшей ситуации (имеется в виду ужин. — *А. Ф*.), но теперь эта ситуация показывается в более напряженном ходе» (л. 9).

При появлении Одинцовой на балу у губернатора:

«Из угла 6 глаз: Базаров, Аркадий, Ситников» (л. 21). Первая сцена в гостиной Одинцовой: «Тесно в кадре:

 Базаров, Аркадий, Одинцова, Катя,

 борзая.

 Игра глаз, игра рук, улыбки, цветы

 (Катя их перебирает)

 <…>

 Сначала все стоят.

 Пауза.

 Потом все сели.

 *Прошло время* (показать)» (л. 23 об.).

Видно, что Мейерхольд не раз возвращался к своим наброскам: отдельные части записаны чернилами разного цвета, есть и карандашные поправки. Кое-какие записи зачеркнуты, есть пометы: «Сжать. Быть может, {95} пойдет», «Не надо», «Под сомнением»; в отдельных местах проставлены большие вопросительные знаки; высказывается предположение объединить две сцены споров Базарова с Павлом Петровичем. Одним словом, ясно, что «наброски» — лишь первоначальная наметка. Ясно и то, что в сценарии сплетались две линии: раскрытия психологии действующих лиц (эта линия проходит в многочисленных выписках из текста романа) и усиления общественного содержания фильма, вернее, придания ему политически заостренной направленности.

Размышления Мейерхольда над воплощением в сценарии последних этапов жизни Базарова отразились в некоторых записях на отдельных листках. Так, на одном из них записано: «Базаров у родителей (лирико-комические образы)», «Аркадий женится», «Болезнь Базарова»; на другом: «Дуэль быстро — начало результат сразу (без промежуточных кадров) <…>»; на третьем: «Отбрасывается эпизод стариков Базаровых. Конец Базарова — базаровы», «Смерть Базарова», «Конец *сдвиг в современность*»[[148]](#footnote-149).

На других листках напечатаны на машинке характеристики действующих лиц, однако не всех; среди них нет главного — Базарова. Пожалуй, наиболее интересны своей разработкой, объединяющей психологические черты с внешними данными, следующие:

*«Аркадий*.

Возраст лет 20. Рост средний. Пассивная красивость, слабохарактерный. Самое страшное, если показать его *слащавым*. Самое опасное: сладенький красавец. Он крепок физически, а его слабоволие надо прочитывать лишь в глазах. Губы созданы природой для поцелуев. Женщины в него влюбляются».

*«Павел Петрович Кирсанов*.

Самоуверенный, несколько желчный, внутренне грубый, внешне лощеный, режиссерская трактовка сильно подчеркнет в фильме *сугубую жестокость*, настолько сильную, что роль перейдет в роль с трансформацией: Павел Петрович на протяжении фильма превращается то в шефа жандармов, то в фашиста. В то же время с женщинами Павел Петрович мягок и фатоват. Рост средний. Если придет сухая фигура, то будем {96} искать мускулистую сухость, и здесь не надо понимать так, что раз он желчен, то сух до отсутствия мускулатуры. Предпочтем мускулистое, круглое лицо с резкой своей жестокостью игрой глазами. *Хорошо*: морщинистый лоб, *хорошо*: вертикальные складки меж бровями. Лет 45»[[149]](#footnote-150).

На многих карточках выписаны (почерк не Мейерхольда) материалы, относящиеся к революционному движению в России во второй половине XIX века (выписки из прокламации «Молодая Россия», из писем С. Г. Нечаева, из воспоминаний Н. В. Шелгунова, из «Русской истории» М. Н. Покровского, из журналов «Былое», «Красный архив» и др.), выдержки из романа «Отцы и дети» (рукой З. Н. Райх), а также материалы, характеризующие жестокие преследования революционеров и вообще прогрессивных деятелей в Западной Европе и Америке двадцатых годов XX века[[150]](#footnote-151).

На одном из листков находим краткие записи Мейерхольда, сделанные явно в разное время (фиолетовые и черные чернила, карандаш) и дополняющие одна другую: «Земля и воля», «Крестьянские волнения», «солдатчина — шпицрутены», «цензура», «тюрьма и каторга», «III отделение», «попы», «студенческие волнения», «Польша», «рост капитализма», ряд имен: «Петрашевский, Чернышевский, Писарев, Каракозов, Нечаев в Алексеевском равелине…» На другом листке — записи Мейерхольда с характеристиками фашизма[[151]](#footnote-152).

Намерение Мейерхольда показать в Базарове революционера было оправданным. Сам Тургенев в письме К. К. Случевскому (1862) говорил о Базарове: «Я хотел сделать из него лицо трагическое — тут было не до нежностей. Он честен, правдив и демократ до конца ногтей <…> и если он называется нигилистом, то надо читать: революционером», и далее в связи с Базаровым писатель упоминает имя Пугачева[[152]](#footnote-153).

Понятным было поэтому и привлечение материалов, касающихся общественной жизни и революционного движения в России в период, когда развертывается действие «Отцов и детей». Вероятно, плодотворным могло быть и расширение рамок романа путем создания {97} некоторых ассоциаций, заставляющих зрителя вспомнить о современных ему явлениях. Однако в наметках Мейерхольда сближение шестидесятых годов XIX века с двадцатыми годами XX‑го производилось слишком уж впрямую. Как весьма натянутыми были превращения Павла Петровича то в филера, то в палача и определения: «Ситников — меньшевик», и «Кукшина — эсерка, Кускова»[[153]](#footnote-154), так неоправданными были и такие «аналогии»:

«дуэль = убийство.
Дантес убил Пушкина
Мартынов убил Лермонтова
Фашисты убивают коммунистов
Кулаки убивают представителей
Советской власти»[[154]](#footnote-155).

Но аналогии появлялись не с кондачка, а в результате предварительных разработок. Об этом свидетельствуют, в частности, такие записи:

 «Срочно.
*Межрабпомфильм*“*Отцы и дети*”
К сценарию:
“Музей революции”, *пойти*.
Малкин (“аналогии”).
Сарабьянов (“аналогии”)[[155]](#footnote-156)
Купить книгу о фашизме.
Перечитать биографии.
Библиотека имени Ленина (бывший
Румянцевский музей)
Н. П. Ульянов. Иметь свидание[[156]](#footnote-157) <…>»[[157]](#footnote-158).

Постепенно связи замысла фильма с романом Тургенева все более ослаблялись. Это особенно сказалось {98} в проекте постановки, который Мейерхольд изложил в докладе на расширенном заседании литературного отдела и Художественного совета «Межрабпомфильма» (оно состоялось 25 декабря 1929 года).

В газетном отчете сообщалось:

«В. Э. Мейерхольд высказался против существующего стремления ослабить условность кино. Наоборот, условность кинематографии он замыслил использовать, нагрузить, поставить ее на службу, немыслимую для другого вида искусства.

С романом Тургенева картина будет иметь очень мало общего. Перипетии романа войдут в картину как “стилевая канва”, по выражению В. Э. Мейерхольда. Эта стилевая канва — то, от чего будут отталкиваться отдельные эпизоды картины. Эпизоды эти ничего общего с романом не имеют и служат как для продолжения основного конфликта “Отцов и детей” во времени, так и для вскрытия остальных противоречий общественного уклада, описанного Тургеневым.

Основной конфликт, являющийся стержнем эпизодов, нанизываемых в картине В. Э. Мейерхольдом, — это борьба прогрессивного и реакционного начал. Эта борьба продолжалась всегда, и поэтому картина не будет ограничена во времени. Время, показываемое в ней, — это и пятидесятые годы девятнадцатого века, и наши дни, и, может быть, будущие.

Своеобразное освещение дает картина тургеневским персонажам и отдельным положениям, нашедшим отражение в романе.

Примерами такого освещения могут служить следующие места будущей картины.

Павел Петрович Кирсанов в разговоре с Базаровым ссылается на существование в России науки и искусства и на их процветание.

Вслед за этим идет эпизод, вводимый Мейерхольдом.

Богатый помещик посылает талантливого крепостного парня в Италию учиться музыке. По окончании курса музыканта возвращают к барину. Барин, желающий хвастнуть перед гостями своей дворней, заставляет крепостного играть на виолончели. Проходит час, два, три. Музыкант в изнеможении.

— Играй, — велит барин. Музыкант не может больше играть. Его талант стал его мучением.

А барин велит играть.

{99} Тогда в отчаянии музыкант убегает из зала, и, схватив топор, отрубает себе палец, чтобы избавиться от пытки музыкой.

И вот еще такой эпизод.

Бал из романа “Отцы и дети”.

Проносятся пары в мазурке. Танец умиляет присутствующего на балу губернатора. Такой он милый, добрый старичок.

И сразу же казематы, где томятся заключенные губернатором люди.

Эта же картина продолжена во времени: мазурка сменяется фокстротом, на балу фашист, может быть, сам Муссолини. И снова казематы тюрем, но только уже тюрем двадцатых годов двадцатого века.

В. Э. Мейерхольд так рисует взаимодействие зрительного восприятия и режиссерских усилий:

— Показать оборотную сторону старой дворянской жизни. Показать ее так, чтобы зритель сказал: “Хорошо, что это прошлое. Хорошо, что мы это зачеркнули революцией”.

Тогда режиссер поворачивает картину, говоря этим: “Нет, это еще есть и сейчас, это еще не зачеркнуто”.

Такие отклонения от стилевой канвы Мейерхольд называет “ухабами”. Учитывая то, что эти “ухабы” известным образом утомляют зрителя, автор дает зрителю отдых на сюжетной канве картины — кусках, взятых из самого романа. Введение этих кусков В. Э. Мейерхольд объясняет как уступку зрителю, “привыкшему и желающему видеть в кино сладенькую водицу”.

Для того чтобы такая своеобразная конструкция картины была воспринята зрителем, в картину включается вожатый. Стоя особняком от сюжетных узлов картины, вожатый лишь облегчает зрителю восприятие сначала путем представления зрителю обнаженной схемы картины, затем — отмечая отклонение сюжетных мотивов от прямой тематической черты.

Таким образом, картина не столько следует роману “Отцы и дети”, сколько преодолевает его. Зрительное выражение этому В. Э. Мейерхольд нашел в том, что вожатый картины (сам В. Э. Мейерхольд) по ходу картины покажет язык портрету Тургенева или иным образом выразит решительный отход от романа»[[158]](#footnote-159).

{100} В прениях по докладу Мейерхольда участвовали В. И. Пудовкин, Н. М. Шенгелая, Н. В. Экк, А. Н. Андриевский, Б. Ф. Малкин. «Выступавшими, — говорилось в том же отчете, — было обращено внимание на необходимость исключительно тонкого подхода к механике возникновения ассоциаций. Только тонко воспринятая и моментально использованная ассоциация даст возможность многочисленным эпизодам картины оставить у зрителя цельное впечатление».

Это было верное соображение. Оно, очевидно, вызывалось сложностью и спорностью мейерхольдовского замысла.

Кто же должен был играть роль Базарова?

Валентин Катаев в «Траве забвенья» рассказывает, как пришедший к нему «Мейерхольд, засидевшись до зари, со свойственной ему страстью и преувеличениями развивал план тургеневских “Отцов и детей” для постановки в кинематографе.

Фильм должен был начаться с черной классной доски, на которой Базаров рисует мелом схему человеческой грудной клетки — белые ребра и в них — как в темнице — за решеткой — нарисованное человеческое сердце, бьющееся сначала ритмично и размеренно, подчиняясь закону кровообращения, а потом трепещущее, скачущее и вдруг замирающее в последней конвульсии.

— Базаров нигилист? Вздор! — торопливо говорил Мейерхольд своим сиплым голосом, закидывая назад узкую голову с большой беспорядочной шевелюрой так, что его носатый профиль полишинеля временами принимал как бы совсем горизонтальное положение. — Базаров умирает не от заражения крови! Базаров умирает от любви. Его убивает страсть к женщине. Да, да, вот именно! Безумная страсть! Базаров обводит углем на своей груди место, где у него колотится сердце. Он сам с ужасом замечает, что его сердце сжимается от любви, от страсти, от желания! План постановки разработан у меня до последнего кадра.

— Кто же будет Базаров? — спросил я.

— Охлопков, — ответил Мейерхольд, — я вижу Охлопкова. Только Охлопкова, и никого другого. — И вдруг, повернув ко мне лицо, которое в фас казалось настолько узким, что как бы имело только два измерения и в третьем вовсе не просматривалось, воскликнул: Нет! Не Охлопков! Ведь Базаров был футурист! Есть только {101} один настоящий Базаров, который сможет умереть от любви: Маяковский! Тем более что он сам очень хороший актер. Зина (Мейерхольд обращается к З. Н. Райх. — *А. Ф*.), ты согласна, что Маяковский очень хороший актер в жизни? Он должен сыграть у меня Базарова. Он уже много раз снимался для синематографа. Но только не попадал в руки настоящего режиссера. Наконец — он автор нашего театра. Мы его уговорим. Решено!»[[159]](#footnote-160)

Хотя Катаев называет именно тех двух кандидатов на роль Базарова, о которых и шла речь в период подготовки фильма, его рассказ отличается от того, что сам Мейерхольд говорил о кандидатуре Маяковского.

26 февраля 1933 года Мейерхольд выступил с докладом на вечере «Маяковский в Театре Мейерхольда» (на выставке Маяковского при Государственной библиотеке имени В. И. Ленина). Обработку стенографической записи этого доклада Мейерхольд опубликовал в качестве статьи «Слово о Маяковском» в газете «Советское искусство» (11 апреля 1936 года). Там говорится: «Когда мне пришлось думать над построением фильма “Отцы и дети” (по роману Тургенева), то он, узнав об этом, сделал мне заявку на роль Базарова. Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров. Это обстоятельство заставило меня, к сожалению, отвести его кандидатуру как исполнителя главной роли в моей картине. Ну, как можно согласиться с тем, что он — Базаров, когда он — насквозь Маяковский?» (Перепеч.: Двухтомник, ч. 2, с. 361).

Уже в начале работы над фильмом было предусмотрено, что роль Базарова будет играть Охлопков. Окончив Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда (Гэктемас) в 1926 году, Охлопков работал в кино в качестве актера и режиссера. А в 1929 году Мейерхольд привлек его к преподаванию актерского мастерства в тех же мастерских.

10 августа 1929 года Мейерхольд телеграфировал Охлопкову: «Предлагаю Вам участвовать качестве актера фильме “Евгений Базаров” роману Тургенева “Отцы и дети”, который ставится мною “Межрабпомфильме”. Предлагаю роль Евгения Базарова. Сообщите, когда освобождаетесь Вашей режиссерской работы. Сделайте {102} все возможное, чтобы предложение принять обязательно. Вы мне очень нужны». (Переписка, с. 300 – 301).

Ответом Охлопкова на эту телеграмму мы не располагаем, но о том, что он дал согласие, видно из следующей телеграммы Мейерхольда, отправленной через несколько дней после первой в Дарницу под Киевом, где Охлопков находился с экспедицией Госвоенкино:

«Крайне необходимо иметь четкую фиксировку начала работы. Совершенно необходимо отдать нам себя не позже начала октября. Телеграфируйте ответ — Москва, Межрабпомфильм, Подобеду и мне — Киев, Соловцовский театр, где буду семнадцатого августа по двадцать седьмое»[[160]](#footnote-161).

Мейерхольд и Охлопков встретились в Киеве, и 18 августа Охлопков телеграфировал Подобеду: «Виделся Мейерхольдом, договорился, могу работать с начала октября. Вами могу договориться Киеве двадцатого до часу дня, после уезжаю Одессу на две недели. Телеграфируйте, где, кто и когда будет вести со мной переговоры об условиях»[[161]](#footnote-162).

В письме от 22 августа Подобед сообщал Мейерхольду: «Моисей Никифорович[[162]](#footnote-163) просит передать, что вопрос об Охлопкове решен положительно, что в смысле материальных условий фабрика, конечно, благополучно с ним договорится, и что когда он в начале октября вернется в Москву, то с ним будет заключен настоящий договор». Далее в письме говорилось о предполагаемом начале работ — «с первых чисел октября»[[163]](#footnote-164).

Но работы велись лишь подготовительные, к съемкам не было приступлено.

В уже цитированной записи Мейерхольда, озаглавленной «Срочно. Межрабпомфильм» есть и такие слова: «Охлопков (свести его в Межрабпомфильм, говорить с ним о сценарии)». А 28 февраля 1930 года Мейерхольд записывает:

«*Беседа с Охлопковым*.

Умять: *сцены около Фенички*.

{103} Как делать монтажно внезапное появление?

 не надо наплывов.

Прием съемок воспоминания и ухабы

Природа не храм, а мастерская[[164]](#footnote-165) (ухаб)»[[165]](#footnote-166).

Видимо, Мейерхольд хотел не только сообщить Охлопкову свои конкретные планы, но и посоветоваться с ним как с человеком, обладавшим опытом работы в кино.

Штатный оператор «Межрабпомфильма» молодой Александр Владимирович Шеленков (теперь известный мастер) должен был снимать фильм.

Писать декорации было предложено тоже штатному работнику «Межрабпомфильма» художнику В. Е. Егорову. В качестве художника по гримам и костюмам был привлечен Николай Павлович Ульянов, давнишний сотрудник Мейерхольда. Он писал декорации к подготовленной Мейерхольдом в Театре-Студии (Москва, 1905), но не показанной зрителям постановке пьесы Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», а впоследствии создал эскизы гримов и костюмов к постановке «Горе уму» в ГосТИМе (1928). Ему же принадлежит известный портрет Мейерхольда в роли Пьеро (1908).

А. В. Шеленков в беседе, состоявшейся 15 февраля 1976 года, рассказал мне, что первый его разговор с Мейерхольдом происходил на квартире режиссера, в дальнейшем в течение полутора месяцев они встречались неоднократно. При первой встрече Мейерхольд сказал, что он решил снимать некоторые эпизоды под музыку (вспомним, что фильм был немым); говорили о поисках натуры под Москвой.

Мейерхольд придавал очень большое значение фактуре материалов для костюмов. Он хотел, чтобы это были подлинные материалы. По его просьбе Ульянов и Шеленков ходили по комиссионным магазинам, где иногда можно было купить материалы прошлого века. В специальной мастерской на кинофабрике шились костюмы.

В течение нескольких дней проводились пробы актеров — проверялись внешний облик, гримы, костюмы (в то время такие пробы были редкостью). Наряду с Охлопковым снимали Зинаиду Райх — она должна {104} была играть роль Одинцовой — и ее сестру, артистку ГосТИМа Александру Николаевну Хераскову, которая намечалась на роль Кати.

Мейерхольд с Шеленковым в поисках натуры ездили по подмосковным усадьбам: побывали в Архангельском, Кускове, Кузьминках, Абрамцеве и других. Иной раз, любуясь тем или иным интерьером, Мейерхольд говорил: «Тут бы и снимать». Но по условиям тогдашней кинотехники это было невозможно. Он приходил в восхищение от дверей и мечтал снять их и взять на кинофабрику на время съемок. Опять-таки его влекла к себе реальность фактуры.

Заметим, что стремление к использованию подлинных вещей сказывалось и в его театральных постановках. В «Земле дыбом» (1923) «предметы (автомобиль, трактор и т. п.) берутся прямо из жизни» (Двухтомник, ч. 2, с. 52). В своей превосходной статье о мейерхольдовской постановке «Ревизора» (1926) Луначарский писал о «чрезвычайно удавшейся попытке заставить играть реальные вещи»: «подлинная мебель, подлинные фрукты, гастрономические продукты <…> эти подлинные вещи поднимаются тем не менее до высокой живописной значимости благодаря композиции и освещению»[[166]](#footnote-167).

Работа над «Евгением Базаровым» приостановилась в связи с отъездом Мейерхольда в конце марта 1930 года в Германию, а затем во Францию — в этих двух странах происходили гастроли театра его имени. Мейерхольд вернулся лишь через пять месяцев — он лечился во Франции. За это время сотрудники «Межрабпомфильма», входившие в группу «Евгения Базарова», были переведены на другие работы.

В конце года Московская рабоче-крестьянская инспекция обследовала кинофабрику «Межрабпомфильма» и «предложила управлению фабрики: не допускать излишних ломок промпланов по постановке картин. <…> МРКИ отмечает недостаточно серьезный подход т. Мейерхольда к взятым на себя обязанностям по постановке картины “Евгений Базаров” и предложила установить срок постановки»[[167]](#footnote-168).

Мейерхольд возобновил работу над подготовкой фильма. Свидетельством этого являются два листка — {105} автографы Мейерхольда, помеченные: «I‑III‑1931. Межрабпом»; записи отражают новое обсуждение плана фильма[[168]](#footnote-169).

Среди участников обсуждения были В. И. Пудовкин, Пессимист (В. З. Швейцер, кинодраматург, в то время работавший в «Межрабпомфильме»), К. И. Шутко, О. Л. Леонидов, А. Н. Андриевский, М. Ю. Левидов. К сожалению, Мейерхольд записал выступления так кратко и отрывочно, что получить представление об обсуждении очень трудно.

Вслед за тем сценарий был дан на рецензию Луначарскому, который прислал в «Межрабпомфильм» следующий отзыв, датированный 19 апреля 1931 года:

«При всем моем глубоком уважении к В. Э. Мейерхольду я нахожу сценарий “Евгений Базаров” в его нынешнем виде слабым. История Базарова — Кирсановых — Одинцовой сделалась какой-то незаконченной и маловыразительной. Ее значительность как повествования снизилась. Комментарии (срывы)[[169]](#footnote-170) и пояснения “вожатого” очень случайны и вряд ли могут дать что-либо существенное современному зрителю даже невысокого уровня.

Может быть, эти приемы и окажутся полезными (я в этом не уверен), но в данном случае эта полезность отнюдь не доказана. Сожалею об этой неудаче, но по моему убеждению — она несомненна»[[170]](#footnote-171).

После этого отзыва вопрос о постановке «Евгения Базарова» был окончательно снят.

Проекты работы Мейерхольда в кино возникали и в тридцатых годах. Так, во второй половине 1932 года в газетах появлялись сообщения о возможности постановки Мейерхольдом на нынешней киностудии «Мосфильм» (тогда она называлась кинофабрикой Союзкино и кинофабрикой «Росфильм») фильма «Дорога славы» — о путях художника у нас и на Западе (сценарий должен был писать Юрий Олеша, чью пьесу «Список благодеяний» Мейерхольд поставил в 1931 году), а затем о том, что Мейерхольд войдет в коллектив творческих работников театра на той же фабрике, руководимый М. Н. Алейниковым, {106} и будет там работать над постановкой фильмов[[171]](#footnote-172). По-видимому, к этим проектам относятся следующие слова Алейникова: «Мы встречались вместе с Юрием Олешей, человеком, близким режиссеру по творческим методам. Мейерхольд много рассказывал о том, чем он хотел бы выразить в фильме идеи социалистической революции. Но разные варианты, предлагавшиеся драматургом, были не ярки» (л. 36).

Затем И. А. Пырьев, работавший в качестве актера в ТИМе в сезон 1923/24 года (он сыграл роль Буланова в первом составе спектакля «Лес»), задумал поставить в кино гоголевские «Мертвые души» по сценарию М. А. Булгакова. «Я договорился, — вспоминал много лет спустя Пырьев, — с Н. П. Акимовым о художественном оформлении им будущего фильма. Д. Д. Шостакович согласился писать музыку. В. Э. Мейерхольд обещал играть Плюшкина. На роль Ноздрева был намечен Н. П. Охлопков, Ю. А. Завадский на роль Манилова, а К. А. Зубов должен был играть Чичикова… Уже начали готовиться к пробам. Шить костюмы, делать парики…»[[172]](#footnote-173). Но в начале 1936 года Пырьев отказался от постановки этого фильма, предполагаемый состав участников которого обещал столько интересного.

26 января 1939 года Мейерхольд поздравляет В. Б. Шкловского («Пятнадцать лет в Кино») и добавляет: «Хорошо было бы нам встретиться на совместной работе либо в опере, либо в драме, либо в кино» (Переписка, с. 352).

В самый последний период деятельности Мейерхольда — весной 1939 года — Пудовкин предложил ему взять на себя исполнение заглавной роли в фильме «Суворов». Всеволод Эмильевич согласился, но, к сожалению, выступление его в роли великого русского полководца уже не смогло состояться, и Пудовкин был вынужден передать роль другому актеру. Об этом сообщил мне 26 февраля 1976 года пасынок Мейерхольда — инженер и журналист Константин Сергеевич Есенин (сын З. Н. Райх от ее первого брака с поэтом С. А. Есениным).

Несмотря на то, что замыслы кинопостановок Мейерхольда в двадцатые и в тридцатые годы остались неосуществленными, {107} они отнюдь не были бесплодными. Подготовительные работы, в процессе которых Мейерхольд, конечно, немало размышлял о киноискусстве и о его богатейших ресурсах, как и выступление в «Белом орле», вместе с впечатлениями от виденных кинофильмов питали его творческую фантазию и обогащали его как постановщика драматических и музыкальных спектаклей.

# **{****108}** «Кинофикация театра»

С самого начала XX века театральное искусство в России и за рубежом переживает сложный процесс обогащения своих выразительных средств. После великих достижений Станиславского — особенно в области основ игры актера и композиции спектакля — его ученик Мейерхольд пошел дальше. Развивая воспринятый им от Станиславского принцип единства замысла и построения спектакля, он стал все больше привлекать на сцену элементы других искусств — живописи и музыки. Он уже не видел в них дополнения, украшения сценического действия, а вводил их в самое его построение: так, живописное начало (форма, цвет) нередко во многом определяло композицию спектакля и его отдельных частей, а игра актеров строилась в связи с тем или иным музыкальным ритмом. Мейерхольд глубоко изучал принципы и приемы старинных народных театров Запада и Востока, балагана, пантомимы, эстрады, цирка — они должны были влить новую кровь в обветшалое тело драматического театра.

После революции несоответствие существовавших форм драматической и музыкальной сцены потребностям новой эпохи оказалось разительным. Прежде всего новые требования предъявлял к театральному искусству новый зритель, жаждавший увидеть на сцене выражение идей и образов революции. А затем ускорение темпа жизни, все растущее изобилие самых различных жизненных впечатлений, напор разнородной, как мы говорим теперь, информации требовали от театра изменения форм художественного воздействия, убыстрения темпа спектаклей и более частой смены зрительных и слуховых впечатлений. Становилось необходимым то, что раньше было бы неприемлемым. В лекции на актерском факультете Гэктемаса 19 декабря 1928 года Мейерхольд говорил, что эпизоды его постановки «Леса», построенные на бурном сценическом действии, «невозможны были, скажем, после 1905 года. Даже в “Балаганчике” {109} (пьеса А. Блока, поставленная Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской, 1906. — *А. Ф*.) публика не принимала быстрой смены сцен или быстрой смены световых эффектов» (привожу по моей краткой записи). После Октябрьской революции восприятие зрителей — это были уже другие зрители! — совершенно изменилось.

Теперь обновлению театра наряду с другими искусствами могло помочь и кино, быстро набиравшее силу. Попытки вовлечения элементов кино в театр делались уже в начале двадцатых годов. Я припоминаю виденную мною постановку пьесы С. Минина «Город в кольце» в Московском Теревсате (Театр революционной сатиры) в 1921 году: пьеса рассказывала об обороне Царицына от белогвардейцев, и на экране показывались батальные эпизоды, которые не могли быть воплощены на сцене.

Значительно дальше пошел Эйзенштейн, еще не начавший работать в кинематографии, в своем первом самостоятельном спектакле. В постановку комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», совершенно переработанной С. М. Третьяковым (Театр Московского Пролеткульта, 1923), он включил небольшой специально поставленный им кинофильм: дневник Глумова режиссер перевел в кинематографическое действие; фильм, в котором были засняты актеры, выступавшие в самом спектакле, помогал развитию сюжета комедии.

Несколько позже, но еще в тех же двадцатых годах, кинокуски по-разному успешно вводили в свои театральные постановки Эрвин Пискатор в Германии и К. А. Марджанишвили в театре, впоследствии получившем его имя. Однако это были опыты внешнего включения кино в театр. К такому приему прибегал и Мейерхольд.

За два месяца до эйзенштейновского «Мудреца» Мейерхольд показал зрителям спектакль «Земля дыбом». Художник спектакля Л. С. Попова в своей пояснительной записке писала: «Проекции кинематографа дополняют текст, увеличивая существенные детали действия»[[173]](#footnote-174). Но это не было осуществлено.

{110} В одном из проектировавшихся спектаклей ГосТИМа наличие кинокусков предусматривалось автором пьесы. Им был выдающийся французский писатель коммунист Анри Барбюс. Осенью 1927 года Мейерхольд принимал его у себя дома, и Барбюс вручил Всеволоду Эмильевичу рукопись своей пьесы «Иисус против бога». Предполагалось, что переведет эту пьесу Луначарский, а поставит ее Мейерхольд (этот проект остался неосуществленным). Я участвовал в беседе Мейерхольда с Барбюсом и исполнял обязанности переводчика, а затем, встретившись с Барбюсом в редакции «Правды», продолжил разговор с ним о его пьесе и записал его рассказ[[174]](#footnote-175). В частности, Барбюс сказал, что в пьесе, действие которой происходит в I веке нашей эры, посредством введения кино даются параллели из нашей современности. И через два года в парижском еженедельнике «Монд» (1929, № 82), который редактировал Барбюс, был помещен отрывок пьесы «Иисус против бога» с подзаголовком «мистерия с кино и музыкой».

Меньше чем через месяц после встречи Мейерхольда и Барбюса в мейерхольдовском театре состоялась премьера спектакля-обозрения «Окно в деревню», поставленного учениками Мейерхольда под его руководством. Спектакль состоял из пятнадцати эпизодов, показывавших различные моменты из жизни советской деревни, сюжетно между собой не связанные. Введение кинокадров должно было как-то возместить слабость общественно-политической стороны текста, раздвигать рамки обозрения, вызывать у зрителя те или иные ассоциации. Кино в спектакле связывало деревню с городом, показывая индустриализацию страны и вовлечение в экономическое и культурное строительство всей массы трудящихся. Для спектакля были смонтированы отрывки из документальных фильмов. Кинокуски демонстрировались почти после каждого эпизода, а кое-где и внутри эпизодов. Кино включалось в сценическое действие по принципам сопоставления, противопоставления, продолжения действия на сцене или его иллюстрации. Среди кинокусков была и мультипликация.

Мейерхольд включил мультипликацию и в свою постановку трагедии Ильи Сельвинского «Командарм 2» (1929). Нужно было сделать более понятными стратегические {111} планы двух командармов: настоящего и захватившего командование обманным путем. Мульткадры, снятые известным мастером мультипликации Ю. А. Меркуловым и Е. Н. Некрасовым, показывали расположение частей Красной Армии и частей белых и движения войск согласно тому и другому плану.

17 октября 1928 года я писал Мейерхольду во Францию о еще не законченной в то время пьесе Александра Безыменского «Выстрел»: «Безыменский прочел мне несколько отрывков. <…> Его замысел предполагает в постановке наличие киномультипликации»[[175]](#footnote-176). Когда спектакль появился на сцене (1929), в нем действительно были кинокадры, но не мультипликация. Действие пьесы происходит в трамвайном парке, и в нескольких моментах на экране появлялся трамвайный вагон. Кроме того, демонстрировались короткий кинофильм, напоминавший о гражданской войне (он подчеркивал мысль о том, что классовая борьба продолжается), и небольшие кинокуски, развивавшие сюжетные моменты спектакля; было и несколько надписей на экране. «Кинооформление», по определению программы спектакля, выполнил видный кинорежиссер Б. В. Барнет.

Расширению тематических рамок спектакля служили и маленькие фильмы, включенные в мейерхольдовскую постановку пьесы Всеволода Вишневского «Последний решительный», призывавшей зрителей быть готовыми к обороне Родины (1931). Действие пьесы происходит в среде военных моряков, и перед первым эпизодом («Порт») на экране показывались моменты работы советских портов, а во втором и в пятом эпизодах («Клуб» и «На выручку») — маленькие фильмы «Тревога», «К бою готовься» и «Движение» (движение воинских частей) — длительностью от полутора минут до двух минут с четвертью. И здесь отдельные надписи комментировали действие. «Кинооформление» спектакля было создано кинорежиссерами В. В. Немоляевым и А. К. Ледащевым.

В 1936 году Мейерхольд предпринял вторую постановку «Клопа» Маяковского (первая состоялась семью годами раньше), однако в новой литературной редакции; подзаголовок пьесы «Феерическая комедия» становился названием спектакля. Сценарий «Феерической комедии» был составлен Мейерхольдом вместе со мной. {112} На обсуждении плана переработки (9 февраля 1936 года) Мейерхольд и я рассказали об этом плане, в частности я, упомянув о том, что перед второй частью спектакля 1929 года исполнялось музыкальное интермеццо, сказал: «Мы предлагаем заменить его демонстрацией немого фильма. То есть мы даем то же, что есть в сценарии [Маяковского] “Позабудь про камин”. Там соответствующий кусок построен на демонстрации наших достижений на протяжении тех лет, которые протекают между действием первой и второй части». В конце стенограммы обсуждения записано: «Вопрос о подборе кинокадров решен так: обратиться в Союзкинохронику с просьбой дать людей, которые займутся подбором нужных моментов, а потом попросить Эйзенштейна их смонтировать» (стенограмма хранится у меня).

К сожалению, работа над спектаклем не была завершена.

Но не в таком, по преимуществу механическом, объединении театра с кино заключалось основное в обращении Мейерхольда — театрального режиссера — к кинематографу.

Еще в «Земле дыбом» можно было почувствовать более органичное влияние кинематографа. Переработанная С. М. Третьяковым пьеса французского писателя коммуниста Марселя Мартинэ «Ночь» рассказывала о солдатском восстании в период империалистической войны. В процессе своей работы над пьесой, 17 января 1923 года Третьяков писал: «оформление пьесы[[176]](#footnote-177) предполагается в тонах героического агитплаката с осуществлением максимума действенности (прототип — киноавантюра)» («Советский театр», с. 203).

Взамен первоначально задуманного включения в спектакль кинокусков сделали другое: по принципу кинотитров на экран, повешенный над сценой, проецировались агитационные лозунги и названия эпизодов (деление на эпизоды — здесь их насчитывалось восемь — Мейерхольд ввел впервые в «Земле дыбом»). Подобранные Третьяковым лозунги дней Октябрьской революции и гражданской войны, появлявшиеся на экране, вводили в пьесу, действие которой не приурочено к определенной {113} стране и к определенному времени, ассоциации с недавним прошлым нашей Родины. Третьяков с полным правом заявил: «Ход пьесы пронизан зрительно воспринимаемыми лозунг-плакатами, взятыми в основе из нашей революционной действительности»[[177]](#footnote-178). Лозунги в сочетании с действием, происходившим на сцене, становились одним из средств эмоционального захвата зрителя.

Световая проекция лозунгов входила не только в систему агитационного воздействия спектакля, но и в его вещественное оформление. Художница Попова графически смонтировала надписи, появлявшиеся на экране, подобно тому как ее коллега по группе художников-конструктивистов А. М. Родченко в тот же период графически оформлял титры в «Киноправде» Дзиги Вертова. Х. Херсонский писал в рецензии на «Землю дыбом»: «Удачно применение экрана, на который проецируются по ходу действия лозунги, подчеркивающие агитационные моменты спектакля. Этот прием, так же, как и другие детали монтировки, приближают спектакль к методу кино»[[178]](#footnote-179).

Попова разработала для спектакля конструкцию в виде модели козлового крана. В «Земле дыбом» Мейерхольд вводил на сцену только подлинные вещи: автомобиль, мотоциклы, велосипеды (на них действующие лица въезжали на сцену), походную кухню, жатвенную машину и другие — такие предметы, которые до того появлялись в кинофильмах, но никак не в театральных представлениях. Это дало повод журналу «Зрелища» в редакционной заметке утверждать: «В этой постановке театр впервые оказался победителем кино. Машины играли роль фрагментов театрального зрелища, не доминируя и не вырываясь из общей композиции спектакля»[[179]](#footnote-180).

В своей предыдущей постановке — «Смерть Тарелкина» (комедия-шутка А. В. Сухово-Кобылина; 1922) — Мейерхольд впервые ввел новый принцип освещения сцены посредством прожекторов. Прожектора первоначально помещались в кулисах, а затем в глубине зрительного зала, в середине верхнего яруса. Своими лучами {114} они отграничивали место игры от остального пространства обнаженной сцены, остававшегося затемненным. В дальнейшем освещение прожекторами стало приобретать большую активность. Так, в «Земле дыбом» сцена предъявления крестьянами претензий к депутату заканчивалась тем, что депутат убегал со сцены в луче прожектора. И в следующих постановках Мейерхольд часто выделял отдельные фигуры и группы лучами прожекторов, подчеркивая такое выделение мизансценами. Это создавало на сцене подобие крупных планов кинематографа. Возможно, что здесь Мейерхольд сознательно переносил в театр приемы кино.

Правда, еще раньше Мейерхольд в спектакле Александринского театра строил мизансцены, также исполнявшие функции крупных планов, но иными средствами. В постановке «Маскарада» (1917) на просцениуме, сильно выдвинутом вперед и почти вдававшемся в зрительный зал, была помещена банкетка. На ней или около нее в некоторые узловые моменты спектакля располагались актеры, чтобы в непосредственной близости от зрителей выделить, зафиксировать те или иные диалоги.

Осенью 1923 года Мейерхольд поставил в Театре Революции пьесу Алексея Файко «Озеро Люль». Мелодрама с элементами авантюрного сюжета, она в некоторых своих частях приближалась к американскому кинодетективу. Показывать жизнь капиталистического города помогала сложная сценическая конструкция Виктора Шестакова, вздымавшаяся вверх. В ней сочетались площадки и лестницы, а также два движущихся лифта; в нее были вкомпонованы транспаранты с электрической рекламой и экран для проекции теней танцующих людей. Действие, а значит и освещение, часто перебрасывалось с одного участка сцены на другой, иногда игра развертывалась одновременно в нескольких местах. Все это создавало впечатление, которое прежде мог дать лишь кинофильм.

Тот же Херсонский констатировал: «Прожектора, освещающие поочередно только фигуры и лица подающих реплики среди остающейся в тени общей постройки, подчеркивают кинофикацию спектакля. Так же кинематографичны и некоторые мизансцены и движения»[[180]](#footnote-181).

{115} Таким образом, сближение театра с кино шло двумя путями: включение в спектакли кинофильмов и достижение различными средствами самого театра результатов, которые до того были доступны только кинематографу. Что касается второго пути, творчески более плодотворного, то в одних случаях в театр сознательно переносились приемы кино, а в других театр предпринимал независимые от кинематографа поиски приемов, приводившие к таким результатам.

Надписи на экране появлялись и в двух спектаклях Мейерхольда 1924 года в театре его имени: в комедии А. Н. Островского «Лес» и обозрении-скетче «Д. Е.» (по романам «Трест Д. Е.» И. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана).

В «Лесе» на экран, висевший над сценой, проецировались названия эпизодов (число их выросло до тридцати трех). В «Д. Е.» Мейерхольд пошел гораздо дальше в применении надписей. Вместо одного экрана здесь было три, на которых в течение представления сменялось сто одиннадцать титров — световых плакатов. Они помогали зрителям разбираться в фантастическом сюжете, однако тесно связанном с тогдашней международной политической обстановкой. Это тем более шло на пользу спектаклю, что в драматургическом и текстовом отношениях обозрение было построено слабо. Из световых надписей, появлявшихся на центральном экране, одни имели характер информационных сообщений, другие — комментариев к происходящему на сцене. Первые давали номера и названия семнадцати эпизодов (например, «Эпизод I — Проект грандиозного разрушения»), указания мест действия (например, «Океанский пароход “Мавритания”») и определения действующих лиц (например, «Мясной король — вегетарианец м‑р Твайфт»), а также сообщения фабульного порядка (например, «Сегодня на Петроградской стороне произошел ряд взрывов…»). Вторые либо усиливали то, что показывалось на сцене или что произносили действующие лица (так, проход красных моряков сопровождался надписью: «Да здравствуют Красная Армия и Красный Флот — щит угнетенных и обездоленных. — Воззвание Коминтерна»), либо обличали действия и реплики представителей буржуазии, будь то путем противопоставления (например, на реплику министра-фашиста «Уничтожить Советскую Россию» давалась надпись «Руки прочь от Советской России!») или посредством иронических замечаний {116} (так, извращенным танцам берлинцев, обреченных на гибель планом американских капиталистов, сопутствовал титр: «Пропадать — так с музыкой»). Для световых плакатов наряду с оригинальными текстами часто использовались политические лозунги (например, «План генерала Дауэса — новая петля на шею рабочего класса Германии») и цитаты (например, «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма. — К. Маркс»). Боковые экраны освещали работу противоборствующих трестов: левый — капиталистического «Треста Д. Е.», правый — «Радийтреста СССР». На этих экранах появлялись телеграммы трестов и географические карты, иллюстрировавшие их деятельность. Следовательно, световые надписи и разъясняли действие и усиливали агитационную направленность спектакля.

Один — всего один — титр был в постановке «Ревизора» (1926), но экрана здесь не было. Жандарм, единственной репликой которого заканчивается текст пьесы, не появлялся. Вместо него выходил курьер с пакетом, и из-под авансцены под колокольный звон вырастал закрывавший сцену белый занавес с написанным на нем текстом этой реплики: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице».

Позже Мейерхольд продолжит этот опыт. В постановке «Свадьбы Кречинского» А. Сухово-Кобылина (1933) он рассечет каждое из первых двух действий на две части спуском белого «занавеса — сообщения о событиях», излагающего намерения Кречинского. Сообщения эти монтировались из текста Сухово-Кобылина и из разъяснений автора спектакля, то есть самого Мейерхольда.

Были ли нужны эти занавесы? В «Ревизоре» занавес был сценически необходим: позади него подготавливалась «немая сцена». В «Свадьбе Кречинского» занавесы сценических функций не выполняли, и тексты их могли бы произноситься. Наличие занавесов оправдывалось разве что стремлением режиссуры дать зрителям некоторую смену типа впечатлений посреди длинного акта.

Через год, готовясь к постановке оперы «Пиковая дама», Мейерхольд говорил в докладе коллективу Ленинградского государственного Малого оперного театра 4 мая 1934 года: «Мы вводим систему так называемых титров. Мы хотим многое, что имеется в тексте служебного, вынуть из музыки. Часто мы видим, что Чайковскому {117} нужно потратить много энергии на построение речитативов, которые врезаются в ткань оперы, нарушая симфоническое течение его музыки, речитативов, иногда страшно искусственно вставленных, чтобы дать возможность зрителю понять движение действия, ориентироваться в происходящем. Мы считаем, что лучше от этого освободить Чайковского. Музыка тогда гораздо лучше воспринимается в ее незасоренности. Титрами мы обозначаем, скажем, момент, когда будет дальше улица и мы покажем комнату Лизы и Германа, стоящего под окном Лизы. Здесь пусть лучше публика, чтобы ориентироваться, на опустившемся полотне, определенным образом организованном, прочитала бы: то-то, то-то и то-то, что он ожидал, пришла минута и т. д.». И далее — в сцене, происходящей в комнате Германа: «Мы обозначаем письмо, которое читает Герман, титром, а не даем, как в оперетте, читать ему самому»[[181]](#footnote-182).

Однако в дальнейшем Мейерхольд от этого проекта отказался, и спектакль шел без титров.

Очень существенным моментом мейерхольдовского «Леса» было изменение драматургической структуры комедии. Мейерхольд считал, что «Лес» построен недостаточно четко, и объяснял это тем, что Островский безуспешно пытался уложить сюжет из русского быта в формы испанского театра. Режиссер усмотрел в комедии внутреннее деление на множество мелких сцен, подобных «сценам», на которые распадаются хорнады (акты) испанских пьес «золотого века», причем, по его мнению, в соединении этих сцен и в распределении их по актам Островский допускал ошибки. Поэтому Мейерхольд зафиксировал сюжетные куски в качестве отдельных «эпизодов» и перепланировал их. Он соединил первое и второе действия в одну часть (первую; в спектакле были три части), которая начиналась со второго явления второго действия Островского, а затем несколько раз чередовались куски из первого и второго действий, то есть сцены, происходящие в поместье Гурмыжской (эпизоды 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14), и сцены, показывающие странствующих Несчастливцева и Счастливцева в пути (эпизоды 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13). В двух других частях Мейерхольд произвел незначительные перестановки, в результате которых развитие действия приобретало {118} контрастный характер: часто комедийные сцены сменяли драматические. Эта перестройка пьесы сделала ее очень динамичной и придала действию кинематографический оттенок, подчеркивавшийся появлением на экране названий эпизодов.

Э. П. Гарин, рассказывая о перемонтировке экспозиции пьесы, пишет, что Мейерхольд «сделал то, что в кинематографе давно существовало как уже достаточно известный прием: “а в это время” или “а между тем” и т. д.», но добавляет: «Сам Мейерхольд отрицал аналогию с приемом кинематографа. Он ссылался на Шекспира, который каждую сцену строит так, что действенный узел сосредоточивает вокруг одного предмета»[[182]](#footnote-183).

Однако Мейерхольд в беседе со мной, опубликованной в «Правде» ровно за месяц до премьеры «Леса», говоря о многократной переброске действия, объяснил ее так: «Применен монтажный принцип»[[183]](#footnote-184). И через несколько лет он упоминал, что «комедия Островского была расчленена автором спектакля (то есть им самим. — *А. Ф*.) на ряд эпизодов-кадров» («Советский театр», с. 217. Курсив мой. — *А. Ф*.).

«Деление пьесы на эпизоды, — пишет далее Гарин, — необыкновенно способствовало динамике действия. Мы, тогдашние зрители, воспринимали это как введение в театр кинематографического приема — монтажа картин»[[184]](#footnote-185). Примером такого восприятия могут служить фразы из письма Мейерхольду молодого тогда артиста В. Н. Яхонтова, описывавшего одну из последних (перед премьерой) репетиций «Леса». Предполагая, что о постановке Мейерхольда будут говорить: «Как в Малом театре», «Натурализм!!!!!», он возражал на подобные суждения: «Только нет. Это уже вот кино. Эти ушли. Те встретились» («Советский театр», с. 205).

Так же трактовала прием частых перемен мест действия тогдашняя пресса, видя в нем одно из проявлений кинематографического начала в постановке «Леса».

Б. Е. Гусман, заведовавший в «Правде» отделом театра и кино, утверждал: «В постановке “Леса” особенно явственно сказалось влияние кино, которое намечалось уже и в предыдущих постановках Мейерхольда (“Земля {119} дыбом”, “Озеро Люль”). Первые два акта обработаны Мейерхольдом с применением принципов кинематографического монтажа (действие перебрасывается все время из одного акта в другой), название эпизодов дано по принципу кинонадписей (“Люди мешают, люди, которые власть имеют” и т. п.), в духе кино использован свет, вся постановка разбита на три “части” (вместо актов) и т. д.»[[185]](#footnote-186). Эту же мысль Гусман развивал в своей статье в «Киногазете» (1924, 12 февр.).

А в следующем номере «Киногазеты» киновед Н. А. Лебедев даже заявлял, что «мейерхольдовский “Лес” — совсем *не театр, а кинематографическая* фильма» и что «тоскливый сценарий не успевшего познакомиться с кинотехникой Островского связывает по рукам и ногам кинорежиссера Мейерхольда».

«Но, — продолжал Лебедев, — Мейерхольд по-кинематографически борется с этим грузом театральщины: ой по-кинематографически *режет и монтирует* сцены; он по-кинематографически заставляет играть актеров *жестом*; он по-кинематографически дает *первые и вторые планы*; он по-кинематографически *перебрасывает каждую сцену на новое место*».

В заключение говорилось, что этот спектакль — «открытие блестящего кинорежиссера (а у нас их нет[[186]](#footnote-187)) Всеволода Эмильевича Мейерхольда и изумительного гротескного киноактера Ильинского!»[[187]](#footnote-188)

Добавим к этому, что на приемы игры актеров кино в исполнении Игорем Ильинским роли Аркашки Счастливцева вскоре после премьеры указал сам Мейерхольд. Выступая на диспуте о «Лесе» в Российской академии художественных наук 18 февраля 1924 года, он, отметив, что игра Ильинского в «Лесе» идет от традиции М. П. Садовского, воспринявшего от Островского тон грасьосо (комический персонаж испанского театра), добавил: «И ко всему этому Ильинский прибавил еще черту чаплинизма»[[188]](#footnote-189).

Пудовкин десять лет спустя глубоко раскрыл причины, которые побуждали Мейерхольда к перестройке {120} старых пьес, и в частности «Леса»: «Мейерхольд в своих постановках классических пьес стремился влить в них современное содержание, и поэтому он не мог не выходить из тех ограниченных рамок, приближающихся к единству времени и места, к которым были приспособлены старые пьесы. Стремясь зрелищным путем вызвать в зрителе необходимое ощущение диалектической сложности явления, Мейерхольд обрамлял каждый акт такими сценическими моментами, назначение которых было вскрыть театральным путем новое содержание, какого требует от познания действительности современный зритель, а вместе с ним и художник.

Отсюда дробление Мейерхольдом спектакля не только на картины, но и на многочисленные эпизоды внутри картин. Интересно вспомнить первый акт “Леса”, где Мейерхольд проводит двух актеров, не сходящих со сцены, путем этого дробления, буквально через целую губернию»[[189]](#footnote-190).

В спектакле «Д. Е.» процесс сближения театра с кинематографом шел еще дальше — этого требовало острейшее политическое содержание спектакля, перебрасывавшее действие из страны в страну.

Мейерхольд и выполнявший его указания художник-конструктор, студент режиссерского факультета Гэктемаса Илья Шлепянов (впоследствии известный театральный режиссер и художник) применили здесь совершенно новый и при этом очень простой метод вещественного оборудования сцены. Неподвижная конструкция сменилась кинетическими установками. Они получили французское название «les murs mobiles» («движущиеся стены»). Это были большие, деревянные, цвета красного дерева подвижные щиты (их фактура — так называемая «вагонка») на колесиках, передвигаемые находящимися позади них и поэтому невидимыми зрителю людьми («щитокатами»). «Движущиеся стены» давали возможность постоянно изменять очертания сценической площадки, создавая новую обстановку действия не только перед началом каждого эпизода, но и нередко внутри эпизодов; таким образом некоторые эпизоды делились на отдельные сцены. Щиты то окаймляли площадку (получалась комната или зал), то выстраивались в ряд (получалась улица), то разбивали сцену на {121} несколько частей и т. п. Мало того, что девять «движущихся стен», перемещения которых в пространстве и во времени были рассчитаны с абсолютной точностью, допускали безграничное количество комбинаций, — они еще участвовали в игре актеров, передвигаясь во время действия, причем в некоторые моменты развертывали ураганный темп; этому способствовали молниеносные перемещения и световых точек. Одним из таких моментов, построенных на сложном монтаже актерской игры, движения «стен» и изменений освещения, была сцена погони, показанная в театре отнюдь не хуже, чем в заправском кинодетективе, которыми тогда увлекались многие зрители (а ведь сцены погони казались характернейшей особенностью немого кино). Этого удалось добиться благодаря тому, что стремительно и в различных, но точно установленных направлениях бегали не только актеры, но и взаимодействовавшие с ними «стены» и лучи прожекторов, чуть ли не ежесекундно образуя новые места действия.

Адриан Пиотровский писал в своей рецензии: «Темп, погоня реальных вещей не подражает темпу кинематографическому, по самой сути своей иллюзорному, а развивается в иной плоскости, параллельно ему»[[190]](#footnote-191).

Эффекты, подобные кинематографическим, возникали в значительной мере и благодаря разнообразию средств освещения. Тут были прожектора, находившиеся и в глубине зрительного зала и в разных местах сцены, боковое освещение, большие лампы-рефлекторы, также помещавшиеся сбоку, лампы, спускавшиеся сверху, и даже светящиеся крышки столиков.

Условный характер спектакля усиливался таким приемом, как параллелизм действия: одновременно на сцене происходили различные по сюжету явления; так, например, в берлинском кафе пили и танцевали его посетители, и в двух шагах от них разговаривали между собой офицеры французской армии, наступавшей на Берлин, — как бы сменялись кадры, усиливая напряжение эпизода. Эта условность, однако, вносила в спектакль то ощущение реальности, которое несет в себе действие на кинематографическом экране.

В «Д. Е.» Мейерхольд, показывая непривычные на театре стремительные перемещения людей на широких {122} сценических пространствах, как бы преодолевал ограниченные размеры сценической площадки и опровергал раздававшиеся в то время заявления о том, что театр будто бы вытесняется кинематографом: театр, осваивая в присущих ему формах достижения кино, а иногда и предвосхищая их, утверждал этим, что он продолжает существовать и развиваться.

«Совпадение с тенденциями кино, — писал С. И. Юткевич, — наблюдалось у Мейерхольда в таких ранних спектаклях, как “Великодушный рогоносец” (1922[[191]](#footnote-192)), где режиссер впервые отказался от актерского грима; это было задолго до опытов Кулешова с “натурщиками” и Эйзенштейна с “типажом”! Я уже не говорю о движущихся стенах в спектакле “Д. Е.” или поворотах кругов в разные стороны в “Мандате”, отчего возникла возможность смены ракурсов и чередования разных точек зрения, как бы снятых киноаппаратом. Все это у Мейерхольда появилось значительно раньше, чем в кинематографе, потому что в начале двадцатых годов подвижная камера применялась еще довольно редко»[[192]](#footnote-193).

Наблюдения Юткевича над «совпадениями с тенденциями кино» полезно иметь в виду, когда встречаешься с замечаниями некоторых серьезных западных исследователей, касающимися элементов акробатики в спектакле «Смерть Тарелкина». Так, итальянский театровед Анджело Мария Рипеллино в книге «Грим и душа. Мастера режиссуры в русском театре XX века» пишет: «Кандид Касторович Тарелкин, иначе Сила Силыч Копылов, чтобы скрыться от Варравина, улетал, прыгая наподобие Фербенкса и хватаясь за висящий канат»[[193]](#footnote-194).

Американская исследовательница творческого пути Мейерхольда Марджори Л. Хувер в своем солидном и талантливо написанном труде — «Мейерхольд. Искусство сознательного театра», упоминая о том же эпизоде, тоже видит в полете Тарелкина «типичный трюк звезды немого кино Дугласа Фербенкса» и далее отмечает в работах Мейерхольда «акробатизм под влиянием кино начала двадцатых годов». В качестве примера «кинофикации театра» она приводит именно «Смерть {123} Тарелкина»[[194]](#footnote-195). Однако в 1922 году новые зарубежные фильмы только начинали появляться на наших экранах, картину же Дугласа Фербенкса советские зрители увидели впервые лишь в 1923 году. В «Смерти Тарелкина» Мейерхольд построил многие эпизоды на традиционных цирковых и балаганных трюках; одним из таких цирковых трюков и был «полет» Тарелкина на тросе через всю сцену в финале спектакля. В информационной заметке, написанной накануне премьеры, режиссер-лаборант спектакля Эйзенштейн указывал на клоунаду, цирк, но не упоминал о кино[[195]](#footnote-196). Как увидим далее, Мейерхольд будет охотно говорить о влиянии кино на свои постановки; в связи же со «Смертью Тарелкина» слово «кино» не произносилось. Так что здесь не было влияния кинематографа, но была близость тенденций театра и кино.

Приведенные выше выдержки из рецензий на спектакли Мейерхольда показывают, что тогда, в двадцатых годах, многие критики в общем правильно отмечали элементы кино в его постановках. Но обращают на себя внимание и неверные суждения на этот счет.

Теоретик искусства и кинодраматург О. М. Брик, исходя из правильной предпосылки: «Театр Мейерхольда — самый передовой театр СССР. На него кино оказало наибольшее влияние», — превратно толковал выражение этого влияния. Сравнивая мейерхольдовский театр с кино, Брик писал: «Новый театр так же точно постепенно отходит от слова и выдвигает на первый план действие (жест, мимику, интонации). <…> Слово отходит на второй план, оно почти уже не замечается, — театр идет к немоте, — как кино»[[196]](#footnote-197).

Элемент слова — интонации — здесь почему-то отлучен от слова. Но это мелочь. Существеннее то, что Брик неправильно определял взаимоотношения слова и действия (движения) в театре Мейерхольда и глубоко ошибался, утверждая, что «слово отходит на второй план».

Чем на самом деле объяснялась большая роль сценического движения в спектаклях Мейерхольда? В театре XIX века сценическим движением, когда-то столь развитым и впечатлявшим в старинных народных представлениях, фактически пренебрегали. Мейерхольд же {124} стремился возродить культуру движения как одного из сильнейших выразительных средств театра. Это стремление, проявившееся уже на более ранних этапах режиссерской деятельности Мейерхольда, особенно явственно сказывалось в его спектаклях двадцатых годов. Но оно ни в какой мере не означало отхода от слова. Даже в таком спектакле, как «Смерть Тарелкина», в значительной степени построенном на стремительности действия, на множестве разнообразных балаганных и цирковых трюков, все это непрерывное движение было тесно связано со сценической речью. Текст Сухово-Кобылина превосходно звучал со сцены. Изобилие трюков не помешало актерам доносить до зрителя каждое слово, раскрывая его смысл. Отлично передавали актеры и великолепный текст «Мандата» — каждая реплика вызывала живую реакцию публики.

«Кино нечего делать со словами… Оно — немое», — подчеркивал Брик. Странно, что такой широко образованный человек, внимательно следивший за развитием советской и зарубежной культуры, утверждал немоту в качестве извечного неотъемлемого свойства кино, хотя уже давно велись поиски введения звука в кинематограф. Прошло всего полгода — и 26 ноября 1926 года в Институте физики и кристаллографии при Первом Московском государственном университете молодой физик П. Г. Тагер выступил с конкретными предложениями о создании звукового кино, и сразу начались работы в этой области, скоро увенчавшиеся успехом. От этой ошибки Брика рушилась его концепция («театр идет к немоте, — как кино»).

Своего рода косвенный ответ Брику находим в одном из выступлений Мейерхольда. Во время гастролей ТИМа в Харькове Всеволод Эмильевич прочитал там 14 июня 1926 года доклад «Театральный Октябрь и театры Парижа» (незадолго до этого он побывал в Париже). В заключительном слове, отвечая одному из участников прений, Мейерхольд сказал:

«Он заявил, что театр умирает. Поэтому теперь современному зрителю можно и должно только посещать кино. Я думаю, что этот товарищ потому так говорит, что не любит живого слова.

Ведь мы знаем, что кино все время работает над тем, как бы сделать, чтобы слово все-таки произносилось. Целый ряд изобретателей работает над созданием такого своеобразного аппарата — громкоговорителя, который {125} выбрасывал бы такое количество слов, без которого кино не может обходиться. Всякий понимает, что без слов нельзя обойтись. Представьте себе такую революцию, которая произойдет, когда все театры будут закрыты и будет только кино. Такую революцию произведет зритель. Он потребует, чтобы слово было возвращено. Когда вычеркивается слово, то в театре наступает такая мертвечина, которая не может нас удовлетворить»[[197]](#footnote-198).

Ставя пьесу Алексея Файко «Учитель Бубус», Мейерхольд на сцене превратил ее в «комедию на музыке»: в течение почти всего представления исполнялись произведения Шопена и Листа. В своей экспликации (1 ноября 1924 года) Мейерхольд говорил:

«Музыка вещь неслучайная, например, кино нельзя воспринимать без музыки. Движение и музыка налагаются контрапунктически. В кино публика уже получила некоторую музыкальную обработку.

Вся пьеса будет опираться на кинематографический рояль. Хорошая музыка и хороший инструмент» («Советский театр», с. 219).

В постановке гоголевского «Ревизора» не менее, чем в «Лесе», присутствовало то, что зрители и критика считали «кинематографичностью» спектакля. В пьесе Гоголя действие четырех актов из пяти происходит в одной декорации («Комната в доме городничего») — смена декораций была трудным делом для театра гоголевских времен. Мейерхольд же разделил текст «Ревизора» на 15 эпизодов, и действие каждого из них переносилось в другую обстановку. Подобным же образом строился спектакль «Горе уму» (Мейерхольд взял первоначальное заглавие грибоедовского «Горя от ума»), показанный зрителям в первой сценической редакции в 1928 году и во второй — в 1935 году.

«Ревизор» был одним из самых сложных, глубоких по мысли и по воздействию на зрителя спектаклей Мейерхольда. И именно в этой постановке связь мейерхольдовской театральной режиссуры с кино углубилась, распространившись на самую сердцевину театра — на игру актеров. Это было связано с развитием принципа «крупных планов».

Незадолго до премьеры Мейерхольд говорил в газетной беседе: «Благодаря особенностям вещественного оформления спектакля главные сцены взяты нами, как {126} говорят на языке кино, *крупным планом*. Это дает интересную четкость фигур и обязывает актеров к несколько иной игре, чем это практиковалось на старом театре. Мы старались учесть не только наш прежний опыт и достижения актеров щепкинской школы, но внимательно изучили еще и приемы игры больших актеров кинематографа, и думаем, что в какой-то мере нашу задачу мы осуществили»[[198]](#footnote-199).

В этих словах Мейерхольд очень кратко выразил элементы того замысла, который возник у него раньше и о котором коллектив театра узнал еще 20 октября 1925 года (то есть больше чем за год до премьеры) из первой же беседы Мастера, развернувшего свою экспликацию постановки. Излагая свой замысел, Мейерхольд несколько раз обращался к опыту лучших американских киноактеров и режиссеров.

В большинстве из пятнадцати эпизодов спектакля действие развертывалось на небольших выдвижных площадках (приблизительно 3 1/2 X 4 1/2 метра), которые изолировались от остального пространства сцены тем, что они освещались прожекторами, в то время как другие части сцены находились в полутьме. Таким образом, площадка, наподобие киноэкрана, четко ограничивала место игры. Теснота сценической площадки, предусмотренная планом постановщика, ставила новые проблемы перед ним и перед актерами. После развертывания сценического действия на широких планах в постановке «Д. Е.» здесь актеры должны были овладеть мастерством максимально выразительной игры в пределах очень небольшого пространства.

«Если будет так тесно, — говорил Мейерхольд, — то ракурсов нам нельзя уже будет делать, как мы привыкли, и нужно очень компактно уместиться, вроде того, как в кино. В кино аппарат захватывает очень мало. Если актер близко к аппарату, то игра, конечно, видна, а если на далеком расстоянии, то там уже не будет видно. Мы думаем, что мчится на коне Мэри Пикфорд, а на самом деле это какая-нибудь акробатка из цирка. Там тоже все очень тесно, но смотреть это нисколько не мешает. Они на этом тесном плане могут показывать что угодно. Вспомните Чаплина — какие сложные сцены он делает или Китона, — а он на трех аршинах играет, иногда {127} на двух, иногда просто на стуле. Сидит и играет сцену».

В начале спектакля действие согласно пьесе происходит в доме городничего. «На сцене только большой, очень большой диван, в котором могут укомпоноваться девять человек. Такие были диваны, еще больше даже. Сидят тесно. Сидят люди разные. Тут я учусь у американских кинематографистов. Я не люблю грим и не любил и не буду любить. А когда спорят со мной актеры, — я молчу, потому что знаю, что наступит момент, когда и они не будут любить грим. Американские кинематографисты делают так. Если режиссеру нужен человек, подходящий под тот образ, который он имеет в голове для данной роли, он ищет этого человека на улице. Гриффит такие штуки делал: идет, видит — человек как раз подходящего для него типа. Подходит, говорит: “Извините, вот моя визитная карточка, мне очень хочется вас заснять, ну, всего на несколько минут”, — и приглашает его в свое ателье и делает его актером данного момента. Так и тут. Мы постараемся так раздать роли, чтобы было чередование — толстого, высокого, тоненького, толстенького, маленького, повыше, пониже. Тогда композиция легко получается, тогда не нужно особого грима накладывать, носы налеплять, шею, уши, а просто дадут ему прическу и с этой прической он вполне устроит все, что ему нужно.

И вот эти люди сидят на диване. Но вот самое главное: площадочка, которую мы будем строить для этой сцены, будет поката, довольно круто поката. Трудновато будет ходить. И мебель будет стоять немного косо, с наклоном в публику. Перед этим диваном стоит стол красного дерева с полированной поверхностью и ничего на нем не стоит, но он будет так тесно приперт к дивану, что пройти между ним и диваном нет возможности. Следовательно, обрезываем сидящих по пояс, из-под стола будут видны только их ноги, а над столом — их лица и руки. Придется напомнить вам одну картину Дюрера — “Gesù che disputa con i dottori”[[199]](#footnote-200), которую я беру лейтмотивом того, что я буду вам рекомендовать. В “Трусе”[[200]](#footnote-201) режиссер это дает в игре рук. Конечно, никто этого не замечал, потому что никому это не нужно, может быть, {128} кроме меня. Там есть два старичка, и у одного из них особенно интересная игра с платком и сигарой. Он как будто невинно курит, курит как будто для того, чтобы набраться дыму. Нет, он с помощью этой сигары так строит игру, что он — как фокусник, который очки публике втирает, когда хочет, чтобы из рукава вылетела канарейка. Он в это время какие-то другие пассы делает и отвлекает ваше внимание. Вы смотрите не на те манипуляции, которые он делает с канарейкой, а на что-то другое. Игра рук здесь и известная мимика при этом становится самодовлеющей.

Значит, полированная поверхность стола дает возможность класть руки, показывать их публике. Это, так сказать, выставка рук и лиц» (Двухтомник, ч. 2, с. 110, 111 – 112).

Обращение к достижениям американской кинематографии должно было помочь Мейерхольду не только в построении тех или иных моментов актерской игры, но и в подходе к трактовке образов спектакля. Мейерхольд решительно отметал штампы, сложившиеся за девяносто лет сценической жизни «Ревизора» и противоречившие подлинной природе творчества Гоголя. «Идя дальше по этому же пути, надо было вернуть персонажам их человеческие черты, связать их с эпохой и почвой, чтобы с актером вместе заговорили и стали действовать на сцене конкретные люди с их классовой сущностью, а не демонстрировались интернациональные аттракционы с их вечным багажом “шуток, свойственных театру”. От голого сценического приема к острой четкости театральной передачи живых наблюдений, от ассортимента походочек и интонаций традиционных амплуа к изучению достигнутого в кино такими мастерами, как Крюзе, Кейтон (правильное произношение — Китон. — *А. Ф.*) и Чаплин, от анекдота к биографии через социомеханику Мейерхольда и сквозь усвоение основ музыкального построения роли — таков был ход актерской работы над “Ревизором”»[[201]](#footnote-202).

В «15 тезисах к 15 эпизодам», составленных Мейерхольдом для своего доклада о «Ревизоре», который он прочитал в Ленинграде 24 января 1927 года, то есть через полтора месяца после премьеры, находим ту же {129} мысль: «Использование достигнутого в кино мастерами — Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин — и преодоление их приемами “шуток, свойственных театру” (lazzi). Новые приемы актерской игры» (Двухтомник, ч. 2, с. 133). Что в данном случае имел в виду Мейерхольд, говоря о преодолении «шуток, свойственных театру», видно из его слов в самом докладе: «… то, что, так сказать, получило свободный расцвет в период, когда на сцене царил водевиль. В условиях современной актерской техники мы можем эти шутки преодолеть, конечно, в плане подлинного реализма…»

Утверждая, что «мы должны на сцене представлять только то, что может зазвучать как подлинная правда», он продолжал: «Какие же приемы игры делаются для нас особо показательными, когда мы говорим об этой подлинной правде? Тут я только назову два имени, и вы поймете, о чем я говорю. Когда вы смотрите на одну из последних работ на экране Чарли Чаплина или Дугласа Фербенкса, вас поражает, что эти люди из тысячи фактов берут, так сказать, самое бросающееся нам в глаза — в природе, в обстановке, в быту. Из всех явлений они выбирают только то, что может зазвучать правдой — не только для индивидуальности, но и для коллектива, для массы. Они делают установку преимущественно на коллективную, заметьте, на коллективную чуткость.

Меня окрыляет, что в нашем “Ревизоре” есть та правда, которая звучит как утверждение со стороны масс» (Двухтомник, ч. 2, с. 141 – 142).

И далее Мейерхольд обратился к отзывам о «Ревизоре» зрителей-красноармейцев. В обзоре этих отзывов, опубликованном «Комсомольской правдой», указывалось, в частности, что «их (красноармейцев. — *А. Ф*.) внимание привлекает *быстрый темп*, “машинизация”, *равнение на кино*», что двое красноармейцев из рабочих особо отмечают «быстрый темп, кинематографичность, яркость постановки»[[202]](#footnote-203).

Рассказав об этих отзывах, Мейерхольд сказал: «Меня это очень радует. Я обращал внимание актеров главным образом на ту правду, которую надо искать в себе, выводить из своих наблюдений и переносить на “экран”, переносить только то, что действительно звучит правдой для коллективного мнения. И вот этот прием игры с {130} очень скупым выбором жестов, с выбором улыбок, с выбором ракурсов, только таких, которые могли бы быть отпечатаны на очень чувствительной пленке киноаппарата, — только это нами выбиралось» (Двухтомник, ч. 2, с. 142).

В те годы много говорили и писали о борьбе театра и кино.

Вряд ли такая постановка вопроса была плодотворной: суть заключалась не в борьбе, а во взаимообогащении различных видов искусства. Выступая на диспуте о «Ревизоре» 3 января 1927 года, С. М. Третьяков тоже исходил из посылки об этой борьбе, тем не менее его наблюдения на спектаклях «Ревизора» и высказанные им соображения были безусловно ценными:

«В “Ревизоре” чрезвычайно интересен первый серьезный, а не фальсифицированный поединок театра с кино. Когда я в первый раз пришел на “Ревизора” и увидел эти сколоченные кадры, эту строгую формулировку внутри каждого из кадров и игру на мельчайших движениях глаз, пальцев, морщин, которые давались благодаря игре прожекторов и филигранной игре актеров, я вспомнил разговор, который у меня был с Мейерхольдом, когда я говорил, что хочу работать в кино. Он говорил: “Полноте, мы имеем в своем распоряжении приемы кино, приемы построения кадра и приемы "крупного плана"”, — как раз то, относительно чего я пытался ему возразить, что он этого не имеет. С этой точки зрения я считаю, что здесь есть огромная ценность, потому что театр не имеет права маскироваться фальсификацией кинематографа, — он должен принять бой на своих подмостках, и здесь, как раз в “Ревизоре”, Мейерхольд в плане новаторства формального это делает. Это вопрос другой — кто победит в этом бою, — может быть, этот прием привьется, пойдет в театр и создаст какую-то помощь театру»[[203]](#footnote-204).

Уподобляя небольшую площадку, на которой происходило действие, экрану кинематографа, Мейерхольд отчасти пользовался приемами композиции кинокадра, перехода от кадра к кадру внутри монтажного эпизода. Это делало мизансцены, которые он строил, еще более точными, четкими и выразительными. Актеры театра овладевали некоторыми приемами игры актеров кино. {131} Ощущая себя как бы заснятыми крупным планом, они тщательно отрабатывали все детали своей сценической жизни, избавлялись от «мазни» в движениях и переходах, уточняли ритм своих действий, добивались особой рельефности создаваемых ими образов.

То, что было достигнуто Мейерхольдом и его актерами применительно к игре на маленьких площадках, затем, видоизменяясь, переносилось ими в построение действия и в игру на более широком сценическом пространстве.

В постановке комедии Маяковского «Клоп» (1929) главную роль — Присыпкина — играл Игорь Ильинский, к тому времени имевший уже немалый опыт работы в кино. И он переносил в театральный спектакль некоторые приемы игры киноактера. Это, а также построенные Мейерхольдом мизансцены, создававшие для Ильинского своего рода крупные планы, делали особенно выразительным образ «поразительного паразита».

Достигнутое в процессе приближения театра к кино входило в плоть и кровь мейерхольдовского театра.

Тем не менее Мейерхольд считал, что кинематограф мог бы гораздо больше дать театру. 22 октября 1931 года, во время гастролей в Ленинграде, в беседе с творческой группой по спектаклю «Германия» (пьеса Вс. Вишневского, которая в ГосТИМе не была поставлена, но в дальнейшем шла в Театре Революции под названием «На Западе бой») он сказал:

«Вчера я смотрел из зрительного зала “Список благодеяний” (пьеса Ю. Олеши, поставленная Мейерхольдом в том же году. — *А. Ф*.). На площади — Гончарова. Вчера Зинаида Райх решилась совсем окунуть голову в бассейн, и свет на мокрых волосах дал почти кинематографический эффект, который на театре до сих пор не был использован. Театр говорит о кинофикации, а до сих пор [от кино] ничего не взял. Например, не использовал первоплановость, проблема света абсолютно не взята. Примером, повторяю, может служить вчерашний эффект — мокрые волосы, освещенные прожектором»[[204]](#footnote-205).

В постановке пьесы Юрия Германа «Вступление» (1933), действие которой происходит сперва в Китае, а затем в Германии начала 30‑х годов, Мейерхольд активно обратился к «проблеме света». Он очень широко, разнообразно и изобретательно использовал возможности {132} сценического освещения, при помощи его достигая кинематографических эффектов.

Световые точки в этом спектакле попеременно, а иногда и одновременно находились в самых различных местах сцены и зрительного зала. Освещение давалось из-за порталов (справа, слева), сверху, из-за щитов, оформлявших отдельные участки сцены, снизу (из оркестра). В зале фонари были расположены и у самой сцены и в глубине зала — по бокам его. Свет менял окраску, менял интенсивность. Сверху давался свет и в пятом и в финальном эпизоде, — но какая разница!

В первом из них (сюжет: старый немецкий рабочий Ганцке потерял сына и работу) лампа бросала желтый свет на небольшой участок авансцены, во втором (прогрессивно настроенный инженер профессор Кельберг радостно собирался в Советский Союз) яркий ровный свет заливал всю сцену. При помощи света с точным учетом размеров и очертаний места игры — можно сказать: кадрируя его — режиссер в первом случае создавал впечатление духоты, стесненности, во втором — свежего воздуха, простора. В отдельных местах персонажи освещались лучом прожектора, направленным то из зала на сцену, то, наоборот, со сцены в зал. Переключением света производилось дробление эпизодов: второго — на две сцены и четвертого — на три. Излюбленные Мейерхольдом зажженные свечи (так блестяще использованные в «Маскараде», «Доходном месте», «Ревизоре» и в других его постановках), огоньки папирос, вспышки пожара, свет из камина, волны на киноэкране (в первом эпизоде, действие которого происходит на океанском пароходе) — каждый из этих элементов, включенных в «партитуру света», имел свое смысловое назначение в спектакле. В сцене Ганцке «зайчик» от зеркала, дрожащего в руке одного из рабочих, трепеща на лице Ганцке, усиливал ощущение тревоги. В той же сцене Мейерхольд совершенно откровенно поставил на комод сценический рефлектор, освещавший лицо Ганцке. Но зрители были настолько увлечены драматизмом происходящего на сцене, что никто попросту не замечал рефлектора[[205]](#footnote-206).

{133} В самом сильном эпизоде спектакля — в сцене вечеринки инженеров — Мейерхольд раскрывал глубочайшее падение культуры тех, кто считал себя наследниками Гете. Наряду со звучанием оркестра немалая роль принадлежала и другому оркестру — световому: на фоне яркого и ровного света вели свои партии горящие канделябры и свечи, пламя камина и зажигаемая сигара, под конец общий свет выключался, полным голосом начинали звучать свечи, и луч рефлектора, резко врывавшийся в полумрак, чтобы выхватить из него бюст Гете, как туба, мрачно разверзающая свой зев, заставлял вздрогнуть зрителя, перед которым раскрылась трагедия целой эпохи.

Здесь Мейерхольд опять, применяя средства театра, — на этот раз театрального освещения — создавал художественные впечатления, какие до того были привилегией кинематографа.

Некоторые отмеченные выше приемы, в частности деление спектаклей на эпизоды, создание подобий крупных планов, можно с достаточным основанием рассматривать как отдельные выражения монтажного принципа в применении к театру. И теперь следует обратиться к монтажу в целом как к одному из существенных элементов мейерхольдовской режиссуры.

Еще в ранний период своей режиссерской деятельности Мейерхольд восстал против натурализма в театре. Увлекаясь воспроизведением на сцене различных жизненных подробностей, натуралистический театр нередко упускал основное в пьесе, в ее идее, в характеристиках персонажей и в их взаимоотношениях, в чертах эпохи. Мейерхольд же стремился, минуя второстепенное, искать суть явлений, — его влекло к обобщениям. Революция углубила эти поиски, она побуждала Мастера добираться до социальной, общественно-политической сущности характеров и событий, которые ему предстояло показывать на сцене. Поиски обобщений, стремление к извлечению главного приводили к монтажу как выделению и сочетанию в художественном произведении его основных элементов, воплотивших важные стороны действительности и объединяемых ведущей мыслью художника. Эйзенштейн определял монтаж как «метод реализации единства из всего многообразия слагающих синтетическое произведение частей и областей».

{134} Отнюдь не считая монтаж принадлежностью только кинематографа, он указывал, что «монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения *монтажного принципа вообще*» (Избр. произв., т. 2, с. 480 и 172). Но, разумеется, в кино этот принцип получил наиболее четкое и последовательное развитие, и поэтому применение его в театре приближает театр к кинематографу.

Первой постановкой Мейерхольда после революции и вместе с тем первым советским спектаклем вообще было сценическое воплощение первой советской пьесы — «Мистерии-буфф» Владимира Маяковского в ее первой авторской редакции (Петроград, 1918, силами сборной труппы в помещении Театра музыкальной драмы). Через два с половиной года Мейерхольд поставит «Мистерию-буфф» во второй редакции (Москва, 1921, Театр РСФСР Первый).

Маяковский, стремившийся передать в своей пьесе основное в социалистической революции, построил «Мистерию-буфф» в такой новаторской системе образов, которая позволяет говорить о применении им монтажного принципа. Уже в самом заглавии поэт выделяет, сталкивает и объединяет различные элементы действительности, претворенные в формы искусства. Он объясняет это заглавие так: «“Мистерия-буфф” — это наша великая революция, *сгущенная* (курсив мой. — *А. Ф.*) стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней»[[206]](#footnote-207). Маяковский сплавляет в единое целое публицистичность и зрелищность, сочетает реальность и фантастику. В дальнейшем он пойдет по этому же пути в «Клопе» и в «Бане», вводя элементы будущего в картины современности. Он разрушает существовавшую прежде в драматургии форму единства действия и создает новую форму единства, не только включая в пьесы различные жанры зрелищных искусств (буффонада, феерия, цирк, обозрение), но и привлекая некоторые формы других (не драматургических) литературных жанров. Он развивает современную тему, строя сюжет, в котором монтирует и переосмысливает повествования Священного писания. Смелое поэтическое и сценическое новаторство он связывает с традиционализмом, используя элементы древнего эпоса и старинных народных театров. Из всех этих сочетаний {135} возникает новая драматургическая форма, расширяющая рамки пьесы, позволяющая строить образы и положения на широком общественном фоне и этим усиливающая социальный характер содержания[[207]](#footnote-208).

Естественно, что система образов, в создание которой Маяковский внес принцип монтажа, переносилась Мейерхольдом в его постановку «Мистерии-буфф». Но, кроме того, в ней были и введенные режиссером монтажные элементы. Собственно говоря, здесь монтаж несколько отличался от того, с каким мы имеем дело в кино, где монтируются различные художественные данности, и приближался в такой своей разновидности, как коллаж. И в постановке 1918 года в сценическое действие, построенное в условной манере, вводился неожиданный в тогдашнем театре новейший технический аппарат: Американец проезжал на мотоцикле через партер и останавливался у рампы. Так в характеристике персонажа, да и действия в целом заострялось ощущение современности. (Этот постановочный момент Маяковский впоследствии ввел в пьесу, — к ремарке первой редакции «Мистерии-буфф»: «Прямо из зала к напряженно вглядывающимся врывается Американец» — он приписал во второй редакции: «на мотоцикле».)

В спектакле 1921 года Мейерхольд обогатил игру актеров драматического театра приемами балагана, цирка и пантомимы. Он ввел даже целиком цирковой аттракцион: в третьем действии («Ад») в качестве одного из чертей сверху по канату спускался известный клоун Виталий Лазаренко и проделывал акробатические трюки. Художник В. П. Киселев для некоторых костюмов деформировал бытовую одежду, вносил в нее элементы эксцентрики, присоединяя к материи куски газетной бумаги, куски картона с надписями. Это был прием коллажа, характерного для некоторых исканий французской живописи кубистического периода.

Пудовкин в своей работе о монтаже писал: «Эйзенштейн прав, когда, рассуждая о природе киномонтажа, берет в качестве примеров стихи Пушкина и картины Леонардо да Винчи»[[208]](#footnote-209).

В гораздо более далеких временах — за две тысячи лет до наших дней — мы можем найти пример внесения {136} своеобразного монтажного начала в художественное произведение: в театральное представление вторгался кусок из животрепещущей современности. В 53 году до нашей эры парфы и армяне нанесли страшное поражение войску римлян; его полководец Красе был убит. Валерий Брюсов в своем труде по истории Армении повествует: «Парфянский военачальник Сурен приказал отрубить у Красса голову и правую руку и отвезти их царю Ороду (парфянскому. — *А. Ф*.). Ород находился в это время в армянском городе (бывшей столице) Артаксате, вместе с Артаваздом[[209]](#footnote-210). Там праздновалось бракосочетание парфянского царевича Пакора (Пакура) с сестрой армянского царя, и на сцене перед собравшимися гостями разыгрывалась трагедия Еврипида “Вакханки”. Силлах, посланный Сурена, взбежал на подмостки, преклонился перед царями и бросил на сцену кровавые трофеи. Актер, игравший роль Агавы (до нас дошло его имя: Ясон Тралльский), который по ходу пьесы должен показать голову Пенфея, растерзанного менадами, подхватил голову Красса и продекламировал подходящие стихи трагедии: “Мы приносим с гор домой оленя, только что убитого на нашей счастливой охоте!” Присутствующие были охвачены взрывом энтузиазма; все рукоплескали, все поздравляли друг друга с победой над сильным врагом»[[210]](#footnote-211). Так внесение в пьесу постороннего ей элемента из кровоточащей жизни придало спектаклю совершенно новую окраску.

Почти несомненно, что Мейерхольд не знал этого факта из истории древнеармянского театра. Тем не менее нечто подобное произошло 18 ноября 1920 года на представлении поставленной им (вместе с В. М. Бебутовым) пьесы Эмиля Верхарна «Зори», премьерой которой 7 ноября открылся Театр РСФСР Первый.

В пятой картине актер, исполнявший роль разведчика, прежде чем доложить о положении войск, осаждавших восставший город, произнес: «То, о чем я должен вам рассказать, бледнеет перед теми событиями, которые разыгрались на театре военных действий в Крыму». И он с большим подъемом прочитал сообщение о геройском штурме Перекопа Красной Армией, напечатанное накануне в «Известиях». (Перекоп был взят за {137} несколько дней до этого представления. Падение перекопских укреплений привело к стремительному победоносному окончанию гражданской войны.) Чтение произвело на зрителей потрясающее впечатление. Сначала в зале воцарилась напряженная тишина, а потом публика разразилась бурными аплодисментами. После этого аплодисменты несколько раз прерывали слова разведчика.

«Зрительный зал и все артисты, — сообщалось в газетном отчете, — с большим волнением покрывают в общем подъеме последние слова разведчика единодушным “Интернационалом”. Пьеса, не прерываясь, идет дальше, одухотворенная пламенеющим воодушевлением»[[211]](#footnote-212).

Как в спектакле «Вакханки» двадцать веков тому назад, так и здесь кусок из подлинной жизни, вмонтированный в представление, вселил в него новое качество. В другом отчете говорилось: «Введенное в ход сценического действия, совпадающее со всем революционным героическим характером всего спектакля и его пафосом современности, это сообщение было принято аудиторией, как кульминационный пункт, наивысшая точка в развитии всего сценария “Зорь”»[[212]](#footnote-213). Мейерхольд озарил сцену ослепительным светом самого волнующего события тогдашней огнедышащей действительности — и этим превратил свою постановку драмы, написанной в 1898 году, в восторженную манифестацию советского революционного патриотизма.

В спектаклях Мейерхольда 1920 – 1921 годов — «Зори» и «Мистерия-буфф» — ясно обозначился разрыв нового театра со старым, предреволюционным. Новый, революционный театр утверждал свою боевую политическую направленность. Он отказался от замкнутости сценического действия и в связи с этим от камерного характера актерской игры. Он отверг иллюзорные декорации. Основным в художественной методологии спектаклей в тот период было разрушение обветшавших форм. Расчищалась почва для строительства новых.

Следующим этапом была постановка «Великодушного рогоносца», в ней Мейерхольд как бы освободил от многовековых отягчающих наслоений первичные элементы, из которых слагается сценическое действие; он {138} обнажил их и подал в ярчайшем выражении. Раскрыв всю глубину сцены, Мейерхольд создал спектакль, оторванный от сценической коробки: действие развертывалось на фоне оголенной кирпичной стены театрального здания, на легкой деревянной трехмерной конструкции и на широкой авансцене перед ней. Исполнители были одеты в почти одинаковые просторные легкие синие костюмы. Несмотря на эту аскетичность театрально-изобразительных форм, вернее, благодаря ей эмоциональное воздействие спектакля оказалось огромным. Чувства действующих лиц представали в своей первооснове, выражаясь посредством полной жизненных соков, необычайно выразительной игры молодых актеров, четко организованной великолепными мизансценами. Она вырастала из превосходно скоординированного сценического движения, которое увеличивало смысловое значение и ритмическую упругость слова.

Выше говорилось, что в некоторых сценах «Озера Люль» Мейерхольд создавал впечатление, которое прежде мог дать только кинофильм. Впоследствии (в 1934 году) Эйзенштейн в связи с этим прямо указывал на монтаж: «… если вы возьмете мейерхольдовскую постановку “Озеро Люль” в Театре Революции, то увидите, что так же, как смонтирована “Мать”[[213]](#footnote-214), там был построен целый ряд сцен». И далее, имея в виду постановки Охлопкова тридцатых годов, он сказал: «Из “Озера Люль” взят принцип монтажа…»[[214]](#footnote-215).

А еще за несколько месяцев до «Озера Люль» в программе «Земли дыбом» значилось: «Монтаж действия — В. Мейерхольд, монтаж речи — С. М. Третьяков».

После оголения сцены и нарочитого упрощения действия — так сказать, демонтажа обветшавшего театрального аппарата — и обращения к первичным элементам театра Мейерхольд, начиная в основном с постановки «Леса», перешел к постепенному усложнению этих элементов, к синтезированию, углублению и расширению принципов и приемов, открытых им в предшествовавшие годы. Вторичные элементы театра появились снова, однако в новом виде, в новой обусловленности, в {139} новой функциональной направленности, в новых сочетаниях. Происходил процесс сборки, монтажа составных частей нового театра, растянувшийся на ряд лет и по-разному выражавшийся в разных спектаклях.

Необходимо остановиться на некоторых из тех моментов спектаклей Мейерхольда, где проявлялось основное, может быть, качество монтажа, получившее определение в следующих словах Эйзенштейна: «*… два каких либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления* как *новое качество*» (Избр. произв., т. 2, с. 157). Заметим, что Мейерхольд часто сопоставлял не два, а несколько кусков.

Так, финал «Ревизора» достигал огромной силы воздействия в результате того, что друг друга сменяли: сцена помешательства городничего, шумный пробег его гостей, танцующих галоп, через сцену, а затем через зрительный зал, появление из-под авансцены 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. 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.

Луначарский писал об этом финале: «… взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ним мира. <…> Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы и движение ваше мертвенно»[[215]](#footnote-216).

Существенно соображение Пиотровского: «Самая органическая сущность кинематографической композиции — ассоциативный монтаж, монтаж по овеществленным метафорам, и он вошел в плоть и кровь спектакля “Ревизор”. Когда Хлестаков — Гарин принимается танцевать при упоминании о “балах”, когда овеществлена сцена ухаживания Хлестакова (примеров этих можно привести десятки) — все это может быть истолковано лишь как прямое воздействие кинематографической {140} ассоциативной техники современного эйзенштейновского и экспрессионистского кино»[[216]](#footnote-217).

В спектакль «Горе уму» Мейерхольд ввел сцену, в которой Чацкий и его друзья читали свободолюбивые романтические стихи, и этим резко противопоставил миру Фамусова революционно настроенную молодежь, будущих декабристов.

Центральным в «Горе уму» оказался эпизод 14‑й — «Столовая». Если при эпизодическом построении спектаклей применение монтажного принципа начиналось с разбивки целостного драматургического действия, то здесь, наоборот, оно выражалось в соединении отдельных кусков авторского текста. 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 тридцать два 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 сидящих за столом. При появлении (можно сказать, при входе в кадр) Чацкого, который проходил справа налево вдоль стола как человек из иного мира, все участники трапезы по мере его прохода поднимали салфетки, как бы желая защититься от «безумного» Чацкого; общее «ш‑ш‑ш» вызывало ассоциацию с клубком шипящих змей.

Смонтировав отдельные явления комедии, Мейерхольд показал зрителям всю противостоящую (тут точнее было бы сказать — «противосидящую») одинокому Чацкому «грибоедовскую Москву» как единое целое. {141} В этой монтажной фразе длинного метража он создал глубоко впечатляющее обобщение и с необычайной яркостью и силой заклеймил «прошедшего житья подлейшие черты»: «О праздный! жалкий! мелкий свет!»[[217]](#footnote-218)

Монтажные элементы в постановке драмы Маяковского «Баня» (1930) во многом, как и в постановке «Мистерии-буфф», предопределялись тем, что Маяковский вложил в свою пьесу, начиная с ее подзаголовка — «драма с цирком и фейерверком». Мейерхольд ввел в спектакль некоторые приемы цирковой игры, расцветив ими, в частности, роль Победоносикова. «Фейерверк» же был представлен пиротехническими эффектами (взрывы, ракеты, бенгальский огонь и проч.), возникавшими в тех сценах, где действовала машина времени. Образ Фосфорической женщины, в сущности, вмонтирован Маяковским в пьесу, так как она является из будущего. И Мейерхольд закономерно выделял ее из числа действующих лиц поэтичностью трактовки, скульптурностью мизансцен и костюмом наподобие одежды летчика, отчасти напоминавшим костюм Человека будущего из «Мистерии-буфф». В процессе репетиций Маяковский написал для пятого действия диалог Ундертон и Ночкина у телефона-автомата, и эта сценка разыгрывалась перед специальной выгородкой на авансцене. В том же действии Мейерхольд выделил диалог Фосфорической женщины и Поли: они шли рядом по движущемуся круговому тротуару. Все эти, можно сказать, монтажные куски, как и лозунги, написанные Маяковским и развешенные на сцене и в зрительном зале, вносили в пьесу новые воздействующие элементы.

Пьеса Всеволода Вишневского «Последний решительный», поставленная Мейерхольдом за десять лет до нападения гитлеровской Германии на нашу Родину, в своей последней картине оказалась пророческой. Место и время действия картины — советская пограничная застава в момент тогда еще лишь воображаемого внезапного нападения врага.

Мейерхольд вложил в создание этой картины на сцене искусство сложного монтажного построения. Зрители оказывались как бы в центре боя между защитниками заставы (двадцать семь бойцов пограничной охраны и матросов) — и наступающим противником, так как предполагалось, {142} что он находится на балконе (верхнем ярусе) театра, откуда шла пальба по заставе. Перипетии героической обороны заставы и гибели всех двадцати семи советских воинов, усиленные необычайным мастерством музыкального сочетания 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, вступавшие в нарочитое противоречие с трагической картиной гибели бойцов) — все это глубоко потрясало.

Так владение методами монтажа, изобретательное и разнообразное применение их в спектаклях помогали Мейерхольду усиливать выразительные средства театра, углублять содержание спектаклей и умножать мощь их воздействия на зрителей.

Еще одно обстоятельство сближает искусство Мейерхольда с искусством кино. Мы знаем, как велика роль режиссера в кино. Он не только руководит работой всех участников фильма, но и принимает литературный сценарий как материал, по которому строит свой режиссерский сценарий; видение будущего фильма режиссером обусловливает процесс создания кинопроизведения и его содержание.

Каждый спектакль Мейерхольда представлял собой целое, построенное по единому плану, выраставшему из тех идейно-художественных задач, которые он, Мейерхольд, ставил перед данным своим сценическим произведением. Переделывал ли он пьесу или оставлял ее в неприкосновенности, его трактовка пьесы определяла всю направленность спектакля, и нередко старая пьеса приобретала совершенно новое звучание: Мейерхольд извлекал из нее то ее сокровенное содержание, которого не видели в ней прежде и которое он высвечивал своим искусством. В прежних театрах режиссер был постановщиком, то есть человеком, переносившим пьесу на сцену, а также учителем сцены, то есть руководителем игры актеров. Мейерхольд же был не только постановщиком и учителем сцены, но вместе с тем и *автором спектакля* (это определение и стоит на афишах ряда его постановок): он как бы сочинял свои спектакли. Его острая творческая мысль цементировала все части его создания, {143} его чувство и его поэтическое мировосприятие вселяли в это создание огромную эмоциональную силу.

Придя к убеждению, что существующий тип театральных зданий совершенно устарел и не отвечает задачам революционного театра, Мейерхольд вместе с архитекторами упорно работал над проектом нового театрального здания. Такое здание в тридцатых годах и стали сооружать на нынешней площади Маяковского, на месте дома, где в 1920 – 1931 годах играл мейерхольдовский театр. Но когда строительство было завершено, этот театр уже не существовал, и здесь открылся Концертный зал имени П. И. Чайковского.

В мае 1932 года, выступая в Наркомпросе по вопросу о строительстве новых театральных зданий, Мейерхольд сказал: «Театр все более и более впитывает в себя другие виды искусств. Уже сейчас кино входит в театральные здания и становится полноправным элементом сценического действия, — следовательно, уже сейчас надо строить такие здания, в которых драматические представления могли бы чередоваться с кинопоказом»[[218]](#footnote-219).

И в здании, строившемся для Государственного театра имени Вс. Мейерхольда, с самого начала была запланирована возможность демонстрации кинофильмов. Уже в первой информации в печати сообщалось: «На верхней галерее находится подвижная, вращающаяся кинобудка, позволяющая поставить киноэкран в любом месте сцены и зрительного зала»[[219]](#footnote-220). Затем этот замысел приобретает более широкий характер: «Проблема света разрешается в проекте в соответствии с требованиями нового театра: по всему периметру зала устроена световая галерея для прожекторов и прочей аппаратуры. Сзади и спереди зала идут два замкнутых конца закрытых киногалерей; в них, кроме обычных киноаппаратов, может быть установлена аппаратура тонфильмы. Киногалерея дает возможность проектирования на целую систему экранов и на пол площадки и даже на потолок»[[220]](#footnote-221).

Об использовании возможностей кино в новом театральном здании Мейерхольд говорил 26 сентября 1934 года в докладе рабочим завода «Красный путиловец» {144} (Ленинград): «Новый театр должен обязательно получить те достоинства, которые имеет кино, — ведь оно может за короткое время показать большое количество идей, передать зрителям большое количество мыслей и развить большую стремительность перебрасывания одного действия в другое, из одной страны в другую. С помощью сложного монтажа вы можете получить на протяжении одной части большое богатство показов и отношений людей и природы и отношений человека к природе. Поэтому на сценической площадке должна быть устроена такая механизация, которая давала бы ту эффективность, какую дает кино»[[221]](#footnote-222).

Но дело заключалось далеко не только в механизации. Новое театральное здание и в непосредственно художественной области могло дать очень многое для использования в театре опыта кино.

Архитекторы М. Г. Бархин и С. Е. Вахтангов, работавшие вместе с Мейерхольдом над проектом нового здания, много лет спустя так закончили свою статью об этом проекте:

«Мы и сейчас еще вспоминаем об одном из разговоров с Мейерхольдом, который хотел открыть новый театр постановкой “Отелло”. Всеволод Эмильевич умел рассказывать так, что мы видели именно то, что он хотел, и так, как ему представлялось.

… Вся сильно выступающая вперед площадка должна быть затянута черным бархатом. В зале темно. И вот один, другой, третий прожектора ударяют в эту площадку, хорошо видимую всем зрителям сверху. Сцена пуста, и на черном фоне лежит только один ослепительно белый платок Дездемоны…

Нам тогда казалось, что то, что обычно так и остается невидимым в обычном театре, здесь стало бы действительной завязкой действия. И, наверно, дело там было бы не в одном только платке»[[222]](#footnote-223).

Еще в 1921 году Мейерхольд в статье «Театральные листки. I. О драматургии и культуре театра», подписанной им и его тогдашними сотрудниками Валерием Бебутовым и Константином Державиным, говоря о сценарии пьесы, «опирающемся на предметы — орудия действий», приводил примеры таких предметов: «Так, потерянный {145} платок приводит к сценарию “Отелло”, браслет — к “Маскараду”, бриллиант — к трилогии Сухово-Кобылина» (Двухтомник, ч. 2, с. 28). И вот на открытии нового здания платок, вынесенный посредством приема, навеянного киноискусством, на крупный план, должен был бы утверждать неувядаемую мощь образного языка театра.

Многообъемлющие опыты Мейерхольда по «кинофикации театра» оказались чрезвычайно плодотворными. Театр, отнюдь не поступаясь своими приемами, выработанными на протяжении столетий, но развивая и совершенствуя их, впитывая некоторые приемы кино, творчески перерабатывал их и этим обогащал свои выразительные средства. Это сближение театра с кинематографом было одной из причин того, что достижения Мейерхольда стали особо ценными и в свою очередь оказали благотворное влияние на киноискусство.

# **{****146}** Мейерхольд о кино

Выступления Мейерхольда в печати и с трибуны, а также его эпистолярное наследие являются богатейшим источником живого художественного опыта. Хотя эти выступления преимущественно касаются театра, они безусловно интересны не только для театральных работников, но и для деятелей других искусств, в том числе и кино, и для широкого круга читателей. Многие вопросы, волновавшие Мейерхольда, и сегодня волнуют тех, кто живет интересами искусства. И многие из его ответов на эти вопросы и сегодня полны актуального значения и, можно сказать с уверенностью, не потеряют этого значения и завтра. Но некоторые замечания и соображения, целиком связанные со временем, когда они были высказаны, подчас чрезмерно заостренные полемически, заключали в себе ошибочные положения, как, например, его высказывания о кино, относящиеся к 1912 году. Нередко Мейерхольд сам впоследствии отказывался от таких положений. Нынешний вдумчивый читатель способен отделить то, что остается ценным и в наши дни, от преходящего, принадлежащего лишь прошлому.

Среди выступлений Мейерхольда высказывания о кинематографе занимают сравнительно небольшое, но все же заметное место. И они представляют несомненный интерес. Некоторые из них специально, большей частью кратко, касаются тех или иных явлений кино, преобладают же высказывания о кино, находящиеся в выступлениях по другим вопросам. Немало этих выступлений затеряно на страницах периодики, кое-какие зафиксированы в стенограммах, в записях. В этой главе суммированы высказывания Мейерхольда о кино, которые удалось выявить, — разумеется, за исключением тех, что приведены в других главах.

В 1924 году на экраны вышел фильм «Аэлита» (по роману А. Н. Толстого, постановщик — Я. А. Протазанов, производство «Межрабпом-Русь»). Состоялся публичный {147} диспут об этой картине; Мейерхольд должен был участвовать в нем. Непредвиденный отъезд помешал ему выступить, но М. Н. Алейников приводит мысли, которые хотел высказать Мейерхольд: «Он считал, что с художнических позиций “Аэлита” явилась неудачей коллектива “Русь” (далее говорится: “Он собирался критиковать Протазанова за эклектизм”. — *А. Ф*.), но размах постановки, технически выполненной на уровне европейских “боевиков”, смелость постановочного замысла, двуплановость оформления художников В. Симова и А. Экстер, эксцентрическое исполнение И. Ильинским роли агента уголовного розыска — все это импонировало Мейерхольду» (л. 38).

В связи с «Сильным человеком» здесь цитировался отрывок из беседы Мейерхольда с коллективом театра его имени 1 января 1925 года. Далее Мейерхольд приводил слова своего ученика З. П. Злобина: «Я, — говорит, — наряду с другими, пошел в кино на пробу, кто лучше играет; шансы, думаю, есть, что меня примут. Мне режиссер сказал, что я переигрываю». «Он (Злобин. — *А. Ф*.), — комментирует Мейерхольд эти слова, — захватывает игру в свои руки, при этом неорганизованно пользуется волнением, которое его захлестывает, а надо организованно начинать, — к черту волнение. Надо руководить собой с превеликим спокойствием, скорее недоиграть, чем переиграть. Пленка — она чувствительная, подмигнешь глазом, она уже схватила; не надо слез — сам свет, свет в кинематографе, великолепно конденсированный, всегда в кулаке, вывезет. Ничего лишнего, тут самое незначительное, на одном квадратике подмигнувший глазок, капля вазелина, со светом да с музыкой (а музыка всегда в кинематографе), дадут такой эффект, что незачем надсаживаться либо пользоваться переживанием, которое опрокинет всю игру[[223]](#footnote-224).

{148} … Посмотреть Гарольда Ллойда и Чаплина, а потом Игоря Ильинского — мы сразу видим разницу в игре, благодаря которой Ильинский проваливается, не дает того, что мог бы. Я не виню Ильинского, он попал к Желябужскому, который ничего не понимает в актере. Игра света, диафрагма, чередование резких переходов, то наверх навел, то вниз — это его дело, то есть как раз то, что не нужно, что от лукавого. Он не понимает актера и заставляет Ильинского играть, педалируя там, где мимическая игра, где достаточно подмаргивания; заставляет подать максимум того, что есть у него в запасе, как у комического актера, максимум педалей, отсюда сплошная патология» (Двухтомник, ч. 2, с. 90 – 91).

Отрицательная оценка игры Ильинского — артиста, которого Мейерхольд очень любил, — относится к его выступлению в вышедшей на экран в декабре 1924 года кинокомедии «Папиросница от Моссельпрома» (производство «Межрабпом-Русь»). Этому фильму Мейерхольд посвятил специальную рецензию, помещенную в ленинградском журнале «Жизнь искусства», московским отделением редакции которого он в течение нескольких месяцев заведовал.

Рецензия написана очень резко:

«Картина, где все по-европейски (даже заглавие: “Папиросница от Моссельпрома” вместо просто “Моссельпромщица”), заснята и смонтирована так, что она не только не отражает Советской России, но еще и насквозь пронизана европейски-буржуазной идеологией.

В самом деле: получается так, что продавщицы наши — салонные барышни, а советские служащие — сплошные дегенераты, а Москва — та же Москва, какую зарисовывали когда-то третьестепенные передвижники для конфетных коробок Абрикосова. Ни одного признака новой рабоче-крестьянской России.

… В сценарии отсутствует нарастание интриги, нет драматургической увязки событий. Отдельные куски можно выкинуть или переставить, а если картину экспортировать за границу и там ее снабдят надписями наоборот, то наши враги получат хорошую антисоветскую агитку и, конечно, сумеют ее ловко использовать против нас. Вместо комедии, имеющей задачу вызвать смех построением положений, логически вытекающих из стройной архитектоники сценария, дано нагромождение ряда чаплинских трюков, выкраденных из американских {149} фильмов и бессмысленно вмонтированных в сценарий без всякого костяка».

Далее говорилось о «пошлости, которой наводнена “Папиросница от Моссельпрома” кинорежиссером (он же оператор) Желябужским», и фильм прямо назывался «дрянью», «предназначенной для рыночного спроса мещанина».

«Все, что давалось другими режиссерами других стран, — продолжал Мейерхольд, — Желябужский с кропотливостью породистого компилятора нагромоздил в эту картину. Тут пущены в ход не только чужие режиссерские приемы, наворованы такие актерские приемы Запада и Америки, которые слишком хорошо запали в память посетителей сеансов с участием Чаплина, Фатти, Ллойда».

Заканчивалась рецензия фразой об Ильинском: «Здесь этот актер, снабженный чаплинскими трюками, превращен в салонного комика немецких фильм, а что может быть противнее несмешного остроумия немецких салонных комиков, способных вызывать смех лишь у кельнеров берлинских пивных?»[[224]](#footnote-225)

«Папиросница от Моссельпрома» не принадлежала к достижениям советского кино, но расправа Мейерхольда с этим фильмом была, очевидно, слишком сокрушительной. Она объяснялась ненавистью автора рецензии ко всяческим штампам, ко всяческим проявлениям мещанских «вкусов», его убежденностью в том, что советская кинематография должна обрести свое собственное идейно-художественное лицо, и, конечно, темпераментом Доктора Дапертутто.

Заботой о повышении качества, о росте советского киноискусства были продиктованы следующие строки, которые находим в киногазете среди высказываний советских политических и культурных деятелей в канун восьмой годовщины Октябрьской революции:

«Болезни советского кино настолько сложны, что вряд ли можно излечить их пожеланиями. Нужно работать и работать, в работе изживая халтуру, которая, к сожалению, все еще царит на нашем экране.

Вс. Мейерхольд»[[225]](#footnote-226).

{150} За качество нашей кинематографии боролся небольшой журнальчик-бюллетень (32 странички карманного формата) «Афиша ТИМ», который в 1926 – 1927 годах выпускался Театром имени Вс. Мейерхольда. На первой страничке значилось: «Программы спектаклей Театра им. Вс. Мейерхольда. Краткие характеристики явлений театральной жизни как хроникерского, так и сатирического типа, анонсы и объявления (театральные и торговые)». (Фактически торговых объявлений не было.) На первой странице было указано: «Отв. редактор: Вс. Мейерхольд». Вышло четыре номера «Афиши ТИМ». Она ставила некоторые назревшие вопросы театральной и вообще художественной жизни. Многие из материалов «Афиши» носили резко полемический характер. Особенно доставалось театральным критикам. Авторами большинства статей и заметок (лишь под очень немногими стояли подписи) были Иван Александрович Аксенов и молодые литераторы — Евгений Габрилович, тогда пианист в джаз-банде театра, а теперь известный кинодраматург, и рано умерший журналист и прозаик Григорий Гаузнер.

В каждом номере «Афиша ТИМ» уделяла довольно много места кино — советскому и зарубежному. Так, в № 1 находим суровую критику состояния нашей кинематографии (причем наряду с указанием на действительные недостатки некоторым фильмам давалась незаслуженная огульно отрицательная оценка) и «мысли о кинематографе» мастеров французского искусства. В № 2 наряду с заметками о «левом киноискусстве» на Западе и о приеме «Парижанки» Чаплина московским зрителем помещены были небольшие информационные статьи «Новый Чаплин» и «Бэстер Кейтон»; в обзоре печати приводились требования «Правды» — показывать фильмы Дзиги Вертова широкому зрителю. «Гвоздем» № 3 была полемика с Эйзенштейном, о которой будет сказано в следующей главе. Далее журнал выступал с одобрением американской кинокомедии «Скандал в обществе» (в главной роли Глория Свенсон), с отрицательным отзывом о фильме режиссера А. Роома «Предатель» и с решительным, притом вполне оправданным осуждением практики нашего киноимпорта. В разборе «Шестой части мира» Вертова говорилось «о таланте самого автора картины и о захватывающем характере избранной им темы». Особо освещались «американские попытки монополизировать {151} кино». В № 4 были помещены две небольшие серьезные статьи. В обзоре «Советский фильм» справедливо утверждалось, что «довоенный уровень русской кинокартины нами качественно превзойден, а в ряде современных постановок превзойден и уровень лучших заграничных картин». Высоко оценивая мастерство Пудовкина и Дзиги Вертова, безымянный автор статьи указывал на композиционные недостатки их фильмов. В статье, в сущности, специального характера «Триэргон и кинематография» рассматривались возможности вновь изобретенного аппарата «Триэргон» «заставить заговорить кинематограф».

Не являясь непосредственными высказываниями Мейерхольда, материалы, появившиеся на страницах «Афиши ТИМ», отражали и его интерес к кинематографии и его симпатии и антипатии. Так, в частности, известно, что Мейерхольд считал Чарли Чаплина и Бастера Китона очень крупными актерами, у которых есть чему поучиться советским артистам, что он с большим интересом и сочувствием следил за развитием творчества Пудовкина и Вертова.

На материалы «Афиши ТИМ» о кино после выхода ее третьего номера отозвался журнал «Кино-фронт». В весьма развязно написанной статье кинокритик Н. Юдин все материалы «Афиши ТИМ» приписывал лично Мейерхольду (конечно, Мейерхольд как редактор «Афиши» отвечал за все опубликованное в ней, но считать его автором всех ее статей — не подписанных им! — никаких оснований не было). Юдин исходил из высказываний Мейерхольда о кино 1912 года, от которых он давно отошел, и объявлял кинематографию его «заклятым врагом». «Пафос» статьи заключался в заявлении о том, что кино «серьезно и победоносно конкурирует с театром». Статья изобиловала такими полемическими перлами, как «В. Э. Мейерхольд так-таки и проспал пятнадцать лет», «В. Э. делает чудовищный по своей нелепости вывод», «Все и вся путает В. Э. Мейерхольд во едину кучу»… Очевидно, легковесный и демагогический характер статьи был причиной того, что в сноске было сказано: «Редакция считает, что настоящая статья еще не вскрывает в достаточной мере существо вопроса»[[226]](#footnote-227).

{152} Проблема взаимоотношений кино и театра все более привлекала внимание Мейерхольда, как и многих других деятелей обоих искусств. И, возвратившись в Москву в декабре 1928 года после пятимесячного пребывания во Франции, Мейерхольд в ряде своих выступлений часто касался и этой проблемы и различных вопросов кино.

Вступительное слово перед представлением «Мандата» для студентов Сельскохозяйственной академии имени К. А. Тимирязева 16 декабря Мейерхольд начал так:

«И у нас и на Западе ведется борьба между театром и кино. На Западе иногда кажется, что театр является песчинкой в море кино.

Но было бы неверно считать, что в этой конкуренции с кино театр сдает свои позиции. Скорее наоборот — кино начинает сдавать свои позиции.

Отсутствие слова мешало кино полностью завладеть вниманием зрителя. Звучащие фильмы, над которыми упорно работает западная кинематография, говорят о том, что кино сдало позиции. До сих пор кино было сильно своей интернациональностью: скажем, Чарли Чаплин был одинаково понятен как для американцев, так и для русских. Теперь в фильмы включается слово; это значит, что кино утрачивает свое влияние в международном масштабе. Так, американские звучащие фильмы понятны только людям, знающим английский язык.

Теперь театр и кино в равной позиции. Но только тот театр выдержит конкуренцию с кино, который кинофицируется.

Основная задача Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в плане техническом заключается в том, чтобы постараться кинофицировать сцену: сделать ее столь подвижной, чтобы стало возможным стремительно менять картину за картиной.

В старом театре статика утверждалась также делением пьес на акты. Но раньше в театре Шекспира и в испанском театре (Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина) было деление на быстро сменяющиеся картины, эпизоды. Действие развивалось многопланно. К этому стремимся и мы. Деление на эпизоды дает возможность строить пьесу хитрее, более углубленно раскрывать образы, избавляет зрителя от утомляемости.

{153} Вместе с тем и новые приемы использования света помогают избегать утомляемости зрителя.

Актер показывает свое искусство в приемах трансформации, он не застывает на мертвой точке неподвижного материала.

Борьба с кино наиболее успешно ведется там, где театр воспринимает лучшие достижения кино.

Новые приемы заимствуются нами у киноактеров: ракурсы, мимическая игра, умение без слов выражать свой замысел. Воскресают традиционные приемы театра пантомимы.

Эта новая система игры отличает Государственный театр имени Вс. Мейерхольда от других театров. Она сближает этот театр с искусством киноактеров и с японским театром. Актеры учатся у японского театра прошлого тем приемам, какие, например, мы видели в театре Кабуки. Учась у японских актеров искусству мимического и пластического движения по сцене, наш актер сближает свое искусство с приемами киноактеров. Наша установка — на традиционную игру прошлого театра и тщательное изучение приемов киноактеров. Но у нас нет слишком большой установки на раскрытие психических тонкостей в игре.

Новые приемы вещественного оформления дают возможность менять картину за картиной при неподвижности сцены.

В борьбе с театром кино приучило зрителей к приемам мелодрамы и гротеска. В этом плане репертуар кино занимателен для зрителя; театр же здесь отстал»[[227]](#footnote-228).

К проблеме взаимоотношений театра и кино Мейерхольд подошел с другой стороны в уже цитированной лекции в Гэктемасе 19 декабря 1928 года:

«Современный человек является своеобразной машиной (эпоха техницизма — тех изобретений во всех областях, которые стараются механизировать нашу жизнь). Борьба между кино и театром основана на этом (кино передает технику)».

«Борьба между кино и театром», настойчиво упоминаемая Мейерхольдом (и отнюдь не им одним), означала борьбу за привлечение зрителя, которая развертывалась и у нас и на Западе.

{154} У меня сохранились тезисы Мейерхольда к его докладу «Новые бои на театральном фронте» 7 января 1929 года в Ленинграде. Вот их начало:

«О борьбе между кино и театром драмы на основе заграничных впечатлений.

Какого исхода можно ожидать от этой борьбы.

Театрализация кино (звучащий фильм).

Кинофикация театра.

Театр и кино в странах с высокоразвитой техникой, театр и кино у нас».

В газетном отчете о докладе говорилось: «Чересчур поспешны, по мнению Мейерхольда, диагнозы критики о вытеснении театра кинематографом. Напротив — кино сдает позиции и начинает разочаровывать публику однообразием средств воздействия. Звуковое же кино отнимает у фильма интернациональность. Будь у театра больше средств и шире размах, он теперь же сумел бы победно воевать с экраном, перетягивая на свою сторону широчайшие зрительские массы»[[228]](#footnote-229).

Отношение Мейерхольда к этой проблеме было близким к ее трактовке его учителем: Станиславский также утверждал, что в соревновании с кинематографом театр отстоит свои позиции. В наброске о кино, относящемся предположительно к 1930 году, он писал:

«Близко то время, когда изобретут трехмерный, красочный, поющий и говорящий кино. Некоторые думают, что он окончательно победит театр. Нет. Я с этим не согласен. Никогда машина не сравняется с живым существом. И хороший театр будет всегда существовать и стоять во главе нашего актерского искусства. Заметьте, что я сказал хороший театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино»[[229]](#footnote-230).

В выступлениях Мейерхольда на рубеже двадцатых и тридцатых годов видное место занимает вопрос о звуковом кинематографе.

Осенью 1929 года «Советский экран» опубликовал подборку «Звуковое кино на подъеме». Первыми в подборке были напечатаны высказывания Мейерхольда: «Победа ли кино — говорящая, разговорная фильма? При возможностях современной сценической техники это еще большой вопрос. Техника позволяет теперь {155} придать театральному действию не меньшую динамику, чем та, которая будет доступна и говорящему кино, подторможенному диалогами героев. В числе новых технических средств воздействия театра будет, конечно, и кино.

Его изумительные возможности переносить действие из страны в страну, сменять день на ночь и т. д. — все это и театр может с удобством использовать. Но еще другие, отнюдь не кинематографические приемы внесут большое оживление в театр».

Назвав эти приемы, Мейерхольд добавил: «Сильные и точные средства освещения, которые позволили бы дробить действие на эпизоды с не меньшей легкостью, чем в кино. Все это создало бы действие неслыханной напряженности, у которого говорящее кино могло бы поучиться».

«Музыка, оркестр, — продолжал Мейерхольд, — имеет и будет иметь огромное значение в театре, а также в кино. Говорящее и даже звуковое кино тоже не смогут отказаться от собственного, присутствующего в зале оркестра (еще один козырь экономии отнимается у кино), если только не поступаться силой воздействия зрелища. Не передаваемые металлом рупоров, микрофонами и мембранами тембры музыкальных инструментов — тому первая порука.

Впрочем, возможности звукового кино не хочется пока задевать. Они все же очень могучи, и о них надо говорить особо от говорящего кино»[[230]](#footnote-231).

Последняя оговорка оказалась очень существенной. Действительно, совершенствование техники звука сделало излишним присутствие оркестра в зале кинотеатра, а «территориальные границы», как сказал Мейерхольд в том же выступлении, воздвигнутые «говорящим кино» между кинематографами разных стран, были преодолены введением субтитров, а затем дубляжа.

В выступлении Мейерхольда отразилось то, можно сказать, смятение умов, которое возникло у многих творческих деятелей с появлением звука в кино. Так же как и он, некоторые мастера искусства видели в то время в «говорящем кино» нечто отличное от «звукового кино». Тогда против «говорящего кино» выступали такие видные мастера кинематографии, как Чарли Чаплин и Дэвид Уарк Гриффит. С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, {156} Г. Александров в своей заявке «Будущее звуковой фильмы», говоря: «Заветные мечты о звучащем кинематографе сбываются», предостерегали против «*говорящих фильм*» как «наиболее ходового товара» и требовали: «*Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*» (цит. по Избр. произв., т. 2, с. 315 – 316).

Заглядывая вперед, отметим то, что Мейерхольд вкратце скажет о звуковом кино пять лет спустя: «… недаром немое кино было сменено кино звучащим; не удовлетворяло человека то, что он только видит человека, — он хочет обязательно его слышать; титры его не удовлетворяют, нужно, чтобы эти титры произносил живой человек» (Двухтомник, ч. 2, с. 293).

В 1929 году Мейерхольд выступил с докладами в Ленинграде, Киеве и Харькове. Стенограммы этих докладов были обработаны и составили брошюру «Реконструкция театра», вышедшую в ленинградском отделении издательства «Теакинопечать» в начале 1930 года. Отдельные части брошюры печатались в виде статей в периодике. Как показывают заголовки статей «О кинофикации театра» и «Борьба между театром и кино» — они были посвящены связям сцены и экрана.

В брошюре Мейерхольд с различных сторон подходил к вопросу о взаимоотношениях театра и кино.

«Театр, — писал он, — стремящийся использовать все технические достижения сцены, вводит еще и кинематограф, так что игра драматического актера на сцене чередуется с его игрой на экране.

… Мы строим новый род спектакля. В этой ломке возникает борьба между кино и театром.

На Западе и в Америке количество кинотеатров значительно больше, чем драматических и оперных театров. Статистика показывает, что в Америке и в Германии кинотеатры пропускают гораздо большее количество зрителей, чем всякие другие театры. Некоторые делают отсюда вывод, что передовых позиций не занимает ни драматический театр, ни оперный театр, что кинотеатр забивает и драму и оперу, что кино является опасным конкурентом театру. Интересно проследить, как протекает эта борьба за первенство.

Киносеансы дошли до точки. Директора кинотеатров, получающих в свои залы громадное количество публики, в один прекрасный день подметили, что публика {157} их начинает мало-помалу разочаровываться. Она требует, чтобы киносеансы не ограничивались показом движений немых фигур; она подталкивает к тому, чтобы техника съемок пошла дальше того, что есть. Когда же наконец немой заговорит? И техника пошла по пути требований публики. Для того чтобы конкурировать с театрами, с живым актером, изобретатели пошли по пути исканий слова для экрана. Возникла говорящая фильма. В плане конкуренции между кино и театром можно ли это обстоятельство считать победой кино? Нам кажется, что здесь кино обнаруживает сдачу своих позиций. Как бы ни увлекал зрителя киноэкран, где есть такая свобода — перебрасывать действие из одной страны в другую, мгновенно сменять ночь на день, показывать чудеса в области актерской трансформации, щеголять акробатическими трюками, — это оказалось недостаточным, зритель потребовал слова, без которого ему все же скучно. Зритель требует, чтобы актер, ставший его кумиром в качестве немого актера, наконец-то заговорил.

Не кажется ли вам, что с момента, когда фильма стала говорящей, международное значение экрана пропало. Какой-нибудь Чаплин, который сейчас понятен и в Америке, и в Голландии, и в СССР, становится уже непонятным, как только он начинает говорить по-английски. Русский крестьянин отказывается воспринимать англичанина Чаплина. Чаплин был ему близок и понятен, пока он только мимировал. Вот это достижение мы рассматриваем как сдачу позиции кино в его борьбе с драматическим театром.

На что же, спросят нас, рассчитывает драматический театр, на какую победу в этой борьбе кино и театра?

… Мы, строящие театр, который должен конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов киноэкрана (не в том смысле, что экран мы повесим в театре), дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, по тем требованиям, которые мы к театральному зрелищу предъявляем, и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кинотеатры».

Мейерхольд снова и снова обращался к своей мечте о новом театральном здании, своеобразие которого имело {158} далеко не только техническое, а и глубоко принципиальное значение: «Борьба между кино и театром только еще намечается. Куда пойдет один конкурент, куда другой? Совершенно очевидно, что театр драматический не сдает своих позиций, он уже накануне того, когда вот‑вот получит в свое распоряжение сцену, технически так оборудованную, чтобы театр мог вступить в открытый бой с кино не на живот, а на смерть. Театр уже идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации, а кино, боюсь, что споткнется о то, о чем я уже говорил: актер, который будет участвовать в говорящей фильме, в один прекрасный день почувствует, что теряет международную аудиторию, и ему захочется вернуться к немому театру»[[231]](#footnote-232). Далее он писал: «Нужно избирать и показывать со сцены такие темы, сюжеты и образы, чтобы трепетал в зрительном зале жизнерадостный подъем. Ни в театре, ни в кино наши режиссеры не добиваются этого. Вот “Новый Вавилон”[[232]](#footnote-233). Фильма эта так выстроена, что в одной части, где “разлагается буржуазия”, у любителей порнографических картинок слюнки текут, но кадрам, где действуют коммунары, сопутствует туман, темнота, слякоть… Думаешь: а где же то, с чем родилась песнь Интернационала, где то бодрое восхищение и подъем в минуты выступления вождей Коммуны и в дни неустанной работы борющихся за Коммуну энтузиастов революции?

Хотя работы С. Эйзенштейна (этого первача в киномаэстрии) сделаны значительно крепче, чем то, что показали нам “фэксы”, но и его “Октябрь” обнаружил ошибку в тех частях, где он не вкомпоновал в фильму “звездного неба”, ряда обозначений тем мечтаниям, которых в каждой революции так же много, как и крови.

… Фильма С. Эйзенштейна внутренне сделана очень значительно, она сделана в высшей степени искренне, но при просмотре фильмы овладевает нами досада: как это случилось, что автор фильмы не включил в нее ряд кадров, где бы прошла эта тема о мечте революционера? Эта тема вскрыла бы элементы той героики, которые всегда в подлинных революционерах спаяны с элементами некоей революционной “романтики”.

{159} Я убежден, что это происходит потому, что работающие на театральном и кинематографическом фронтах совсем не хотят считаться с требованиями дня. В этот момент, показывая со сцены или на экране революцию, следует уж не очень-то или, вернее, совсем не напирать на показ стонущих женщин, рвущих на себе волосы, как это сделано, например, в “Новом Вавилоне”. Ах, отчего так редко показываются или совсем не показываются на фоне революционных боев люди с улыбками на лицах! Ни театр, ни экран совсем не знают такого вот революционера, идущего на смерть с улыбкой на лице. Мы обращаем внимание, что нигде не изображен, ни в одной из революционных пьес, человек, в самую трудную минуту загорающийся огнем наивной, почти детской радости, как Ленин, который в самую трудную минуту борьбы способен был улыбаться» (цит. по Двухтомнику, ч. 2, с. 193 – 195, 197 и 211 – 212).

Мейерхольд затронул здесь очень существенную проблему. Можно по-разному расценивать те или иные эпизоды различных фильмов. Суть же в том, что Мейерхольд призывал деятелей искусства, и в частности кино, показывать революционные события и образы революционеров, выделяя при этом основную тенденцию развития — историческую прогрессивность борьбы народных масс, которая, несмотря на временные неудачи, должна привести к победе. Отсюда — светлый оптимизм несокрушимых борцов за народное дело.

И этот оптимизм — не бездумный, «бодряческий», а проникнутый убежденной верой в будущее — должен, по мысли Мейерхольда, звучать с экрана даже в глубоко драматических сценах.

И в дальнейшем Мейерхольд не раз обращался к опыту советской кинематографии.

Беседуя с коллективом театра своего имени 26 марта 1931 года о готовившейся в то время к постановке пьесе Юрия Олеши «Список благодеяний», он сказал: «… школа символистов, конечно, крепко связана была с чуждым нам мировоззрением, а если это вытряхнуть и посмотреть некоторые приемы символистской школы, то мы увидим, что многие приемы символистской школы всецело одобрены пролетариатом. Например, какая-нибудь картина Эйзенштейна в кино, последние его работы. Мы видим, что он часто оперирует символами. Или “Земля” Довженко. Яблоки там играют роль символических {160} знаков. (Я беру грубо аллегорически.)» (Двухтомник, ч. 2, с. 252).

Три года спустя, 3 июля 1934 года, Мейерхольд участвовал в обсуждении киносценария Юрия Олеши «Строгий юноша». «Все выступавшие, — сообщалось в газетном отчете, — единогласно подчеркивали, что кинопьеса Ю. Олеши — большая творческая удача писателя. Олеша в этой пьесе впервые поставил большую проблему о новом человеке, о новых социалистических чувствах и отношениях. По своему замыслу кинопьеса Олеши — литературное произведение глубокого философского значения»[[233]](#footnote-234).

Но многие из участников обсуждения указывали, что Олеша напрасно пытался вложить содержание своего произведения в формулу киносценария. «Особенно непримиримую позицию, — говорилось в другом отчете, — занял в этом смысле т. Мейерхольд.

Всеволод Эмильевич считает огромной ошибкой Олеши то, что он не предпочел на этот раз форму повести. Рамки сценария, — утверждает т. Мейерхольд, — вообще слишком узки для художников масштаба Олеши, слишком ограничивают их возможности. <…>

— Вот почему, — говорит с оттенком шутливости Всеволод Эмильевич, — надо буквально умолять Олешу, чтобы он не отдавал своего произведения в кино. Пусть он лучше напишет повесть, а уж другие, лучше его знающие природу кино, переведут эту повесть на язык экрана»[[234]](#footnote-235).

Вряд ли эти соображения Мейерхольда были правильными.

Впрочем, когда «Строгий юноша» был поставлен А. Роомом, участвовавшим в обсуждении сценария, фильм не вышел на экран, но впоследствии он демонстрировался в кинотеатрах.

Известно отношение Мейерхольда к такому выдающемуся советскому фильму, как «Мы из Кронштадта». Но, к сожалению, сведения об этом заключены в одной короткой фразе. В 1937 году Мейерхольд и Вс. Вишневский встретились после пятилетней размолвки. Много лет спустя вдова Вишневского — художница С. К. Вишневецкая, вспоминая об этой встрече, записала: {161} «Мейерхольд очень тепло отозвался о “Мы из Кронштадта”…»[[235]](#footnote-236).

Высоко оценил Мейерхольд картину А. П. Довженко, в которой ярко обнаружилась новаторская сущность его творчества, «Звенигору». Режиссер Г. В. Александров вспоминает, что на просмотре этого фильма в 1928 году Эйзенштейн и он оказались соседями Мейерхольда. «Во время сеанса Мейерхольд и Эйзенштейн часто восклицали: “Хорошо!”, “Оригинально!”, “Своеобразно”, “Это ново!” <…> Эйзенштейн и Мейерхольд обменялись похвалами в адрес картины и сказали, что появился новый кинохудожник с оригинальным творческим мышлением, своим почерком, который, безусловно, обещает многое»[[236]](#footnote-237).

Гораздо более обстоятельны данные об отношении Мейерхольда к другому произведению Довженко — последнему, которое он успел увидеть, — «Щорсу».

Мейерхольд участвовал в обсуждении фильма «Щорс», состоявшемся в Московском Доме кино 3 апреля 1939 года.

Он назвал Довженко «универсальным художником» и продолжал:

«Не только деятель кинематографии, но и замечательный писатель. Довженко строит фильмы, как строит свое произведение беллетрист. Когда я смотрел фильм “Щорс”, мне вспомнился Гоголь с его “Тарасом Бульбой”, вспомнился Пушкин с его большими полотнами, начиная от “Евгения Онегина” и кончая “Арапом Петра Великого”, вспомнился Салтыков-Щедрин.

Юмор у этого замечательного писателя Довженко таков, что он действительно может поспорить с лучшими писателями нашей страны. Но писатель, если он не поэт, — еще не великий писатель. Довженко замечателен тем, что он — поэт.

Довженковский стиль оптимистичен. Он не вызывает страха перед войной, как это делают фильмы режиссеров капиталистических стран, — вроде пацифистской картины “На Западном фронте без перемен” по Ремарку. Он патетичен, пронизан пафосом народной борьбы, вооруженного отпора агрессорам.

{162} Отмечая достоинства прекрасного фильма “Щорс”, хочется сказать об одном недостатке: фильм немножко коротковат» (Двухтомник, ч. 2, с. 506).

О «Щорсе» Мейерхольд говорил и на следующий день — в своем докладе о репертуарном плане Государственного оперного театра имени К. С. Станиславского (в то время он был главным режиссером этого театра) перед коллективом театра.

«Когда я смотрел картину Довженко, то я понял, что он сделал. Ему преподнесли членский билет Союза советских писателей, потому что он писатель, равный Гоголю, Пушкину, Толстому. Текст он сам сделал, и он поражает литературными качествами. Он в этом произведении поэт, он в этом произведении художник, потому что он выбирал такие места, какие ни один живописец не найдет. Затем он располагал своих людей так, что вспоминаются лучшие картины Калло, Веласкеса. Когда мы наталкиваемся на идею и установку произведения, мы видим, что Довженко — воин, потому что он показал в этой картине, что, если мы начнем воевать, мы будем воевать с веселыми лицами. Если враг вступит на нашу землю, мы будем защищать Родину, чтобы никакие фокусы капиталистических стран не были для нас неожиданностью и мы могли бы дать отпор»[[237]](#footnote-238).

Уподобление Довженко как писателя классикам русской литературы было некоторым преувеличением, но важно то, что Мейерхольд высоко оценил Довженко как режиссера-поэта. Эта сторона творчества Довженко была особенно близка ему, чье искусство было также овеяно духом поэзии. И теперь в «Щорсе» он встретил такие образы, о которых он мечтал за девять лет до этого, — образы людей, «идущих на смерть с улыбкой на лице».

Пожелание Мейерхольда о том, чтобы произведения о будущей войне носили оптимистический характер, разумеется, заслуживало всяческого внимания, выражение же «воевать с веселыми лицами» было крайне неудачным, и естественно, что эти слова, повторенные в другой аудитории, вызвали недоумение (см. в Приложениях воспоминания К. С. Есенина, [с. 239](#_page239)).

Да и сам Мейерхольд в таком произведении («Последний решительный»), как мы знаем, вложил глубокий {163} трагизм в сцену героической гибели советских бойцов; они совершали свой воинский подвиг никак не «с веселыми лицами», но пессимизма в этой сцене не было.

Вскоре Мейерхольд председательствовал на собрании, созванном ленинградским отделением Всероссийского театрального общества и секцией драматургов ленинградского отделения Союза советских писателей для обсуждения вопросов, как указывалось в газетном отчете, связанных со «смелостью подлинной и мнимой в театре и драматургии».

В отчете сообщалось: «Говоря о смелости художника, о новаторстве, Вс. Мейерхольд называет картину А. Довженко “Щорс”. Довженко, — говорит Вс. Мейерхольд, — писатель, поэт, художник, воин, который борется за новую, социалистическую культуру.

… Есть ли у нас пьесы, в которых выражен тот величественный пафос, который мы ощущаем в довженковском “Щорсе”, пьесы, которые, подобно “Щорсу”, звали бы нас идти в грядущие бои бесстрашно, с гордыми лицами?»[[238]](#footnote-239)

Заканчивая свое выступление на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года, Мейерхольд снова обратился к «Щорсу» и выразил пожелание, чтобы театральные режиссеры «поучились кое-чему у этого большого мастера».

«Сравнивая Довженко с художниками итальянского Ренессанса, — сказал Мейерхольд, — мы находим в нем черты универсального художника. <…>

Когда я смотрел и слушал сегодняшний фильм, я был поражен. В чем дело? Мы часто говорим о так называемой оборонной теме. Как ухитрился человек построить фильм таким образом, что, следя за развертываемыми эпизодами боев гражданской войны, мы не испытываем никаких страхов!

А вспомните тему Ремарка. Вспомните фильм по его роману “На Западном фронте без перемен”, фильм, снятый режиссерами капиталистических стран. Там все направлено к тому, чтобы, вызывая в зрителе ужас перед войной, повергнуть его в состояние “устойчивого” пацифизма.

Фильм Александра Довженко “Щорс”, наоборот, настраивает нас так, что если завтра на нас нападут {164} проклятые агрессоры, то мы ответим: “Да, мы готовы!” И бросимся в бой»[[239]](#footnote-240).

Это были последние слова последнего публичного выступления Мейерхольда. И как многозначительно, что в них прозвучал именно этот патриотический призыв великого советского режиссера коммуниста!

Многие высказывания Мейерхольда обнаруживают его интерес к зарубежному кино, лучшие достижения которого он предлагал критически использовать в работах молодой тогда советской кинематографии и советского театра.

Во время своих поездок за границу Мейерхольд всегда смотрел там кинофильмы. По возвращении домой он делился своими впечатлениями и в печати и в выступлениях.

Побывав в Германии в 1923 году, он говорил: «Кинотеатров много, но выдающихся картин нет. Закупать американские фильмы немцы не в состоянии ввиду их дороговизны. Большой интерес к Чаплину. Новых чаплинских фильм все же нет»[[240]](#footnote-241).

Два года спустя Мейерхольду пришлось в общих чертах повторить это же: «Немецкая и австрийская публика предпочитает театру кино. Значительных по интересу картин в Германии очень немного. Американские же фильмы немцы не покупают, так как они для них очень дороги»[[241]](#footnote-242). На этот раз Мейерхольд посетил также Италию, и он констатировал: «Кинофильмы, демонстрируемые в Италии и Германии, значительно хуже американских. Италия не имеет возможности выписывать дорогие американские картины. У меня создалось впечатление, что мы идем в первых рядах не только в отношении производства фильм, но и в смысле покупки картин на заграничном рынке»[[242]](#footnote-243).

Впрочем, через год с небольшим редактируемая Мейерхольдом «Афиша ТИМ» напишет: «Мы видим на {165} экране превосходные, подчас великолепные фильмы», но наряду с ними постоянно демонстрируются «преступно идеологически вредные фильмы». «Лучше совсем *закрыть* кинематографы, чем терпеть, хотя бы *один день*, демонстрацию в кинематографах СССР картин, подобных *указанным в заголовке*»[[243]](#footnote-244).

Очевидно, торгашеский уклон в деятельности Сов-кино, который систематически критиковала советская общественность и печать[[244]](#footnote-245), уже проявлялся, а вкусы передовых зрителей стали более требовательными.

Находясь на излечении во Франции в течение почти всей второй половины 1928 года, Мейерхольд имел возможность видеть там много фильмов, не дошедших до советских зрителей. В беседе с представителем газеты он сказал:

«Не все американские кинокартины — это та чепуха, которую мы видим здесь. В Америке выпускаются и очень серьезные художественные фильмы. Замечательно, что самые лучшие из них оказываются и самыми правдивыми. Такие буржуазные картины против желания тех, кто их делает, часто помогают борьбе за социализм»[[245]](#footnote-246).

Своими впечатлениями Мейерхольд поделился с читателями и в журнальной беседе:

«Французское производство за исключением работ Абеля Ганса[[246]](#footnote-247) и нескольких новаторов его (Мейерхольда. — *А. Ф*.) разочаровало.

На Монмартре существует так называемая “Студия 28”, в которой показываются периодически работы передовых художников и новаторов в области кинематографии. Здесь показывают фильму (по Эдгару По) “Падение дома Уэшер”. Эта безукоризненная с технической {166} стороны и прекрасно снятая фильма насыщена мистикой и смотрится со скукой.

В целом ряде последних американских картин поразительна именно их идеологическая сторона. Люди эксплуатирующие даны как отрицательные персонажи, а эксплуатируемые — положительные. В этом отношении у современного американского кино есть, несомненно, общее с Эйзенштейном, в “Стачке” показавшем свое отношение к показываемому.

Американцы не боятся показать именно это свое отношение к тем или иным группировкам на экране, как этого боятся французские режиссеры, хотя бы тот же Абель Ганс в “Наполеоне”, скомкавший эпоху французской революции и сведший на нет такие фигуры, как Марат и Робеспьер. Этого нет в американских картинах, несмотря на то, что режиссурой неуклонно производится традиция “благополучного конца”.

В Марселе и в рабочих районах Парижа эти американские фильмы встречаются рабочей аудиторией бурными аплодисментами.

Большой успех в Париже имела картина режиссера Дрейера “Жанна д’Арк”, о которой стоит сказать несколько слов. Эта фильма сделана превосходно, не в пример почти всей современной французской продукции. Интересно, что суд над Жанной д’Арк подан в плане злой насмешки над религией и представителями церкви. Вся картина снята на одних крупных планах, на одних мимических выражениях актеров. “Жанна д’Арк — большое новаторство. Так ни на Западе, ни у нас не снимают”»[[247]](#footnote-248).

Рассказывая коллективу театра своего имени 10 декабря 1928 года о западном театре, Мейерхольд коснулся и кинематографа. Он говорил о тех же фильмах — «Наполеон» и «Страсти Жанны д’Арк», но в стенограмме его доклада есть некоторые детали, отсутствующие в журнальной беседе. Так, он отметил «замечательную технику» в «Наполеоне» и подробнее обрисовал крупные планы в картине Дрейера: «Снято очень крупно — почти одна голова на экране получается. Мы видим людей, чередующихся с надписями. Жанна д’Арк отвечает. Ее опять спрашивают. Мы видим мимику актеров, чередование лиц, игру актеров. Мимика получается живая: глаза разгораются, потухают; углы рта то {167} опускаются, то стягиваются улыбкой. Впечатление получается замечательное».

Кроме того, Мейерхольд рассказал еще об одной картине:

«Сюжет совсем не наш — американский, такой сюжет наш репертком не пропустил бы. Играет актер Томсон, который изображает бандита, он показывает экспроприацию экспроприаторов. Я смотрел эту картину два раза. Один раз в кино, где смотрела буржуазия, другой — где была матросня. И я видел, какое впечатление произвела эта картина на матросов. Впечатление такое, что они в этом человеке не видят бандита, они в этом человеке видят экспроприатора экспроприаторов. Целый ряд мест вызывает бешеный восторг, например, место, когда актер окружен буржуазией и каждый сидящий за столом вынимает револьвер. Но он (герой фильма. — *А. Ф*.) спокоен, он выжидает паузу. И когда он показывает, что выстрела не боится, — в него не стреляют и он исчезает. Всегда не любят стрелять в того, кто не боится, а стреляют в того, кто боится»[[248]](#footnote-249).

Известный впоследствии театральный критик Ю. Юзовский, тогда работавший в Ростове, в начале 1929 года приезжал в Москву и беседовал с Мейерхольдом. В ответ на вопрос Юзовского, «какие требования предъявляет его (Мейерхольда. — *А. Ф.*) театр к драматургу и почему он возражает против пьес, которые ныне с большим успехом идут на сценах столичных и провинциальных театров», Мейерхольд критиковал «схему и штамп» в этих пьесах и утверждал, что нужны «углубление образов, музыкальная сложная композиция пьесы. Нужна культура, нужна учеба, например, у испанцев Кальдерона, Сервантеса, Лопе де Вега — какие воистину блестящие примеры волнующей, захватывающей интриги. Даже в кино — возьмите сложную паутину американской фильмы. Дело не в благополучном конце этих фильм, так называемом “поцелуе в диафрагму”, это дань традиции. Зритель со вкусом не обращает внимания на концовки, он ценит именно искусство фабулы, которая действительно захватывает зрителя, а не заставляет с первой же сцены, зевая, догадываться, как дело пойдет дальше и чем кончится»[[249]](#footnote-250).

{168} В 1933 году Мейерхольд побывал в Англии, во Франции, в Австрии. Возвратившись в Москву, он довольно подробно говорил в газетной беседе о виденных им кинофильмах:

«Я видел фильмы английские, американские, французские, немецкие — и для большинства из них характерно изображение прошлого, оторванного от настоящего или даже прямо противоположного ему.

Очень показательна английская фильма “Горькое сладкое”. Мать рассказывает дочери и ее жениху-музыканту роман своей юности, героем которого был также музыкант. И когда действие фильмы с прошлого переключается на наши дни, — лирический мотив, сопровождавший рассказ матери, переходит в подчеркнуто пошлый фокстрот. Сделана эта фильма прекрасно. Автор Ноэль Кауэрд (теперь фамилия пишется “Коуард”. — *А. Ф*.) и режиссер Герберт Уилькокс показали не только блестящую технику, но и отличное умение строить диалог и музыку тонфильмы. При этом в картине (как, впрочем, и едва ли не во всех лучших западных фильмах) явно сказывается влияние работ Эйзенштейна. Очень хороша игра двух актрис — англичанки Анны Нигл и в особенности француженки Иви Сент-Илье. Другая фильма того же автора “Кавалькада” сделана по одноименной пьесе, явившейся “гвоздем” предпоследнего театрального сезона в Лондоне.

Из прошлого взяты сюжеты французской фильмы “Дама от Максима”, построенной по известному фарсу (Жоржа Фейдо. — *А. Ф*.) и сработанной с большим вкусом, американской фильмы “Секрет” (стиль “бидермайер”), где Мэри Пикфорд играет взрослую женщину, а под конец старуху, не изменяя при этом своему мастерству, австрийской фильмы о Шуберте кисло-сладкого содержания, с фальшивым, ханжеским религиозным концом.

Но есть и произведения киноискусства, взятые из животрепещущей современности. Такова, например, американская фильма “Президент-фантом”, идущая в Париже с огромным успехом. Ее политическая острота совершенно необычна для американского кинопроизводства. Сюжет основан на том, что кандидат одной из партий на президентских выборах — очень скромный и малоактивный человек; находят ему двойника — шарлатана {169} (обоих играет один актер), который, выступая вместо него, проявляет кипучую энергию и после ряда qui pro quo завоевывает кандидату большинство голосов. Шарлатанство как эффективный метод политической борьбы в условиях современной Америки, авантюризм как пружина избирательной кампании — это дано чрезвычайно выпукло и метко. В картине прекрасно разработаны темпы; в ней немало остроумных кинотрюков.

Из других виденных мною фильм очень интересной считаю французскую картину “La maternelle” (слово это означает одновременно “школа для маленьких детей” и “материнская”, — тот и другой смысл оправдан содержанием), сделанную Жаком Бенуа-Леви и Марией Эпштейн на сюжет Леона Фрапье, столь популярный, что вслед за двумя книгами этого писателя он был использован в пьесе и немой кинофильме. Здесь показан Париж бедняков.

В Париже я видел немецкую фильму “Тайфун”, главную роль в которой исполняет В. Инкижинов. Инкижинов играет плохо, более удачной оказалась лишь сцена драки, где он применил начала биомеханики, усвоенные им в тот период, когда он работал в Мастерской Вс. Мейерхольда. Любопытно, что по окончании сеанса в зале раздался свист: это была демонстрация французской публики по адресу гитлеровской Германии.

Очень расхвалили выпущенную “Парамоунтом” картину “Гимн любви” (“Песнь песней”) с участием Марлен Дитрих. На мой взгляд, успех ее раздут, и Анна Нигл, артистка аналогичного амплуа (в первой фильме, о которой я рассказывал), значительно интересней, чем Дитрих. Ставил эту картину Рубен Мамулян, выходец из России, выдающий себя за моего ученика; однако на самом деле я его никогда и не видел»[[250]](#footnote-251).

Любопытный штрих находим в воспоминаниях кинорежиссера Л. З. Трауберга: «Помню, как после предварительного {170} просмотра комедийки с никому не известной венгерской актрисой Всеволод Мейерхольд встал, развел руками и, как-то сконфуженно улыбаясь, произнес: “Что же такое? Казалось бы, чепуха, а прелесть!” И то сказать, актриса была Франческа Гааль, фильм — “Петер”»[[251]](#footnote-252).

В данном случае впечатления Мейерхольда от фильма совпали с восприятием большинства зрителей. Но это бывало не всегда. Не раз высказывал он мнения, расходившиеся с «общепринятыми». Его суждения были независимыми, продиктованными его тонким художественным вкусом.

В отзывах о зарубежных фильмах он всегда отделял то, чему нашему кино следовало, по его мнению, учиться, от проявлений чуждой нам идеологии. С большим вниманием относился он к творчеству выдающихся американских киноактеров и режиссеров.

Так, в уже цитировавшемся докладе Мейерхольда коллективу театра его имени 1 января 1925 года мы находим следующий совет: «… учитесь у Гарольда Ллойда, который плачет вазелином, а потом нужный ракурс, подмаргивание. У Ллойда все приемы — как у Чаплина, но Ллойд еще больше очистил их от моментов патологических, которые иногда бывают у Чаплина. Ллойд играет ракурсами и чрезвычайно спокоен. Он, очевидно, хорошо высыпается, много гуляет, у него здоровое лицо, здоровые мышцы. Он — как хороший жокей и хорошая лошадь, у него должен быть прекрасный ритм. Ллойд здоров, спокоен, и у него четкая, здоровая игра, а не переигрывание». Далее Мейерхольд спрашивает: почему еще не получается одна из сцен в «Учителе Бубусе», построенная в быстром темпе, и отвечает: «Для нее должна быть найдена страшная легкость, как в кинематографе. Вот уход Ллойда — на секунду один поворот, другой, даст два различных поворота, потом мимоходом зацепит тросточкой лакея за фрак» (Двухтомник, ч. 2, с. 92).

В кинотеатре «Малая Дмитровка», систематически показывавшем хорошие иностранные фильмы, 22 февраля 1926 года началась демонстрация американской кинокартины «Наше гостеприимство» с Бастером Китоном в главной роли. Перед этим некоторые московские {171} газеты поместили объявления, в которые был включен следующий текст:

«Всеволод Эмильевич Мейерхольд о картине “Наше гостеприимство”.

По тонкости исполнения, остроте сценического рисунка, тактичности характеристики и стилистической выдержанности жеста Бестер Кейтон — явление совершенно исключительное.

Комедия “Наше гостеприимство” кажется мне лучшей из виденных мною американских комедий. Помимо игры актеров заслуживает внимания разрешение труднейшей задачи: создание комических эффектов механизма. Игра поезда и полотна железной дороги являются очень крупными достижениями в этой малоисследованной области.

Комедия эта несомненно окажет влияние не только на развитие вкуса нашего зрителя, но должна повлиять на всю технику нашего кинопроизводства.

Всеволод Мейерхольд»[[252]](#footnote-253).

Здесь уже приводились некоторые высказывания Мейерхольда о Чарли Чаплине. Но это лишь небольшая часть того, что Всеволод Эмильевич говорил и писал о великом американском киноактере.

В своих воспоминаниях Ильинский отмечал: «Принимая преемственность актерской школы от Ленского и Станиславского, он (Мейерхольд. — *А. Ф*.) в развитии современной школы актерского мастерства не мог пройти мимо влияния лучших современных актеров, мимо влияния Чарли Чаплина и Михаила Чехова, которых считал гениальными актерами современности»[[253]](#footnote-254).

Исследуя спектакль «Великодушный рогоносец» и его «общую структуру карнавальной и в то же время трагической и по-своему поучительной и философской игры», Юткевич, считающий этот спектакль «несомненно победой советского театра, наложившей отпечаток на творчество очень многих режиссеров нашего поколения», приходит к интересному наблюдению: «Здесь путь Мейерхольда незримо скрещивается с творчеством Чаплина, но не путем трансплантации на театр внешних {172} приемов кинематографа, а общей склонностью обоих художников к передаче сложных проблем современности в имеющей глубокие традиции форме трагической клоунады. Именно благодаря такому замыслу спектакль Мейерхольда вырос в обвинительный акт против буржуазной морали…»[[254]](#footnote-255).

Херсонский, учившийся у Мейерхольда одновременно с Юткевичем и именно в период создания «Великодушного рогоносца», разбирая фильм «Парижанка», поставленный Чаплином, писал: «Любопытно, что в “Парижанке” оказались налицо многие приемы драматургии и сценической композиции, о которых на своих уроках вдохновенно рассказывал нам, своим ученикам, Всеволод Эмильевич Мейерхольд: такие, как неравномерное, ступенчатое нагнетение драматизма по сложной кривой, как элементарный, но сильно действующий “закон отказа”, как применение ассоциативного содержания в смежных сценах (что действует главным образом на “подсознание” зрителя) и т. д.»[[255]](#footnote-256).

Обращаясь к искусству Чаплина в своих выступлениях, Мейерхольд касался разных сторон его творчества — и общественного содержания и художественных приемов, иногда указывая на их взаимосвязи.

Так, в докладе коллективу театра 1 января 1925 года он говорил, что надо «построить в современной драматургии свои маски», что актеру не нужно бояться повторить себя в маске. «Мы знаем, что Чаплин, например, этого не боится, он и в носильщике и в барине все один и тот же Чаплин, он нашел одну маску, он не боится ее повторить. Он меняет котелок, штиблеты, усики, но у него тот же прием <…> нужно не придумывать внешний облик, а нужно знать, что под этой маской скрыто, какой человек. Поэтому объективное представление всякой фигуры — не наша задача, в этом отношении для нас ценнее Чаплин, Гарольд Ллойд. Когда я смотрю Чаплина, я вижу, как он высмеивает все традиции буржуазного общества. Как он сядет за стол, как положит салфетку, вспомнит, что нельзя ножом есть рыбу, — он все это знает, но все это опрокидывает. Отсюда не следует, что нужно есть руками и нужно проповедовать {173} нечистоплотность. Гигиена должна быть, руки мыть надо, но есть какой-то предел…» (Двухтомник, ч. 2, с. 75).

В речи на диспуте в Государственном институте журналистики 31 марта 1928 года Мейерхольд обратил внимание слушателей на появившуюся в этот же день в «Комсомольской правде» заметку поэта Александра Жарова о Чарли Чаплине:

«Он отмечает в Чаплине прежде всего, что тот с одной стороны своими образами заставляет зрителя становиться на сторону угнетаемого, а с другой стороны заставляет вместе с ним переживать лирические моменты. Волнения лирического порядка, которые дает Чарли Чаплин, так же значительны, как те волнения, которые создает он в зрительном зале, потому что он всегда становится на защиту угнетаемого, на защиту трудящегося, на защиту бедняка, причем он это делает в сфере смеха, всегда мы слышим его смех сквозь слезы, то есть это как раз то, над чем работал в своих произведениях Гоголь»[[256]](#footnote-257).

Позже, в 1936 году, в свои записи о международных задачах театра (вероятно, это план задуманной работы) Мейерхольд внесет такой пункт: «Внедрение социальных мотивов не только в театральные спектакли, но и в кино (Чарли Чаплин — “Новые времена”, Морис Шевалье — “Vagabond”[[257]](#footnote-258)). Театр и кино должны решать большие проблемы современности» (Двухтомник, ч. 2, с. 434).

Беседуя с участниками готовившегося спектакля «Последний решительный» 15 января 1931 года, Мейерхольд дважды обращался к опыту Чаплина. Оба раза он проводил параллель между Чаплином и актерами театра Кабуки. Актер этого театра, говорил Всеволод Эмильевич, «прежде всего берет такое положение, такое выражение, которое было бы понятно самому наивному, не искушенному ни в каких тонкостях человеку, попавшему в зрительный зал. Таким приемом овладел Чаплин. Он тоже выбирает такие сценические эффекты, которые наиболее просты, наиболее наивны и наиболее знакомы каждому человеку. Он отметет то, что не будет знакомо каждому». Но общедоступность, которой {174} отличается искусство и Кабуки и Чаплина, достигается не просто. Далее Мейерхольд говорил о том, как актеры Кабуки относятся к простым сюжетам: «Чем наивнее ситуация, чем проще сюжет, — тем сильнее нужно подавать, придумывать много маленьких эффектов. Что делает Чаплин? Когда Чаплин строит катастрофу, он играет скупо, напряженно и выразительно, он отдает всего себя, всю свою технику» (Двухтомник, ч. 2, с. 243 и 246).

Вспоминал Мейерхольд Чаплина также в процессе работы над «Борисом Годуновым» Пушкина (спектакль не был завершен). На репетиции 13 декабря 1936 года он сказал: «В фильмах Чаплина все занимаются только тем, что бьют, толкают и т. п. Чаплина. Его функция — получать удары. Это же самое в “Борисе Годунове” (имеется в виду сам Борис. — *А. Ф*.), только в трагическом плане» (Двухтомник, ч. 2, с. 416).

Другое, тоже, казалось бы, неожиданное сближение искусства Чаплина с произведением русской драматургии находим в одной из записей А. К. Гладкова — в тридцатых годах сотрудника научно-исследовательской лаборатории при ГосТИМе, а в дальнейшем драматурга, — он опубликовал в ряде изданий многие записанные им высказывания Мейерхольда. Так, Всеволод Эмильевич сказал: «Сейчас я мог бы поставить “Балаганчик” Блока как своего рода чаплиниаду. Перечитайте “Балаганчик”, и вы увидите в нем все элементы чаплинских сюжетов. Только бытовая обстановка иная. Гейне тоже сродни Чаплину и “Балаганчику”. В большом искусстве бывает такое сложное родство»[[258]](#footnote-259).

Записал Гладков и высказывание Мейерхольда о Чаплине-режиссере: «Когда я думаю о Чаплине, то меня поражает, что в его фильмах нет художественно нейтрального. Они вовсе не похожи на спектакли знаменитых гастролеров прежнего времени, где рядом с гениальной игрой первого актера почти всегда была полухалтурка. Чаплин как актер велик, но вспомните хотя бы сорванцов-газетчиков в начале и конце “Огней большого города”, или боксера с амулетом, и вы поймете, какой это великий режиссер. У него можно учиться тому, как это легко, мимоходно сделано»[[259]](#footnote-260).

{175} Весной 1936 года Мейерхольд выступил с двумя докладами в Ленинградском Доме кино. Первый — 22 мая — был посвящен Маяковскому. В этом докладе Мейерхольд дважды обращался к фильму Чаплина «Новые времена».

Затронув вопрос об эпиграмме, он сказал: «Имеется две существеннейшие части эпиграммы, без которых эпиграмма не стоит крепко на ногах, — это ожидание и разрешение. В первой части ожидание возбуждается объективным изображением предмета, а разрешение дается неожиданным остроумным заключением. Это очень простая для усвоения формула, с которой я, придя на просмотр “Новых времен”, увидел сразу, как эта вещь сделана. Я сразу расшифровал ее, только с той точки зрения, что я приклеил Чаплину ярлык человека, обладающего эпиграмматическим даром.

… Человек, обладающий эпиграмматическим даром, знает, что такое концовка. Этим искусством необычайно владеет и Чарли Чаплин. Если его фильм рассмотреть с этой точки зрения, вы увидите, что весь фильм распадается на ряд эпизодов, каждый из которых являет собой это построение — ожидание и разрешение».

Коснувшись вопроса о трюке, Мейерхольд снова упомянул «Новые времена» и сказал: «Трюкачество Чарли Чаплина — это целая школа. <…> Это трюкачество основано на реалистическом понимании мира. Каждый его трюк, который возникает на экране, в подпочве своей имеет знамя натуры, имеет правильное понимание всех оттенков природы, которая преодолена, побеждена человеком, то есть он не только реалист, но он еще и социалист.

Когда вы смотрите картину Чаплина, то вы не понимаете, как могло случиться, что в капиталистическом мире вырос этот чудак, что в капиталистическом мире, а не у нас он делает свое большое дело»[[260]](#footnote-261).

Свой следующий доклад в Ленинградском Доме кино — 13 июня 1936 года — Мейерхольд специально посвятил Чаплину. Доклад этот, озаглавленный «Чаплин и чаплинизм», представляет исключительный интерес и по глубине анализа творчества Чаплина, и по широте сопоставлений, и по мыслям, высказанным Мейерхольдом о мастерстве Эйзенштейна в связи с искусством Чаплина (доклад дан здесь в Приложениях).

# **{****176}** Учитель и ученик

«… Никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.

… Я недостоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов ног его…»

Это напишет Сергей Михайлович Эйзенштейн через двадцать лет после своего ухода от Мейерхольда.

И тут же добавит о «поразительном человеке», о «неподражаемом мастере»:

«Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебником театра.

Горе тому, кто зависел от него как от человека»[[261]](#footnote-262).

Эйзенштейн был крупнейшим из режиссеров — непосредственных учеников Мейерхольда. Очень существенно, что именно он, Эйзенштейн, воспринял от учителя. И этого не понять без рассмотрения их взаимоотношений и высказываний друг о друге.

«Особенно острыми театральными впечатлениями» своей юности Эйзенштейн назвал спектакли «Маскарад», «Дон-Жуан» и «Стойкий принц» в Александринском театре (1, 88). Все три спектакля — постановки Мейерхольда. Еще записал Сергей Михайлович: «Вторым ударом, сокрушительным и окончательным, уже определившим невысказанное мое намерение бросить инженерию и “отдаться” искусству — был “Маскарад” в бывшем Александринском театре» (1, 97).

Естественно и закономерно, что, когда перед Эйзенштейном стал вопрос о получении театрального образования, он осенью 1921 года пошел к Мейерхольду — в Государственные высшие режиссерские мастерские.

{177} Занятия у Мейерхольда очень много дали Эйзенштейну, как и всем его товарищам по курсу[[262]](#footnote-263). И, конечно, не только занятия, но и репетиции Мейерхольда.

Перед премьерой «Великодушного рогоносца» Мейерхольд за три репетиции ставит «Нору» Г. Ибсена (спектакль Театра Актера).

В своих воспоминаниях Эйзенштейн пишет: «Я кое-кого повидал на своем веку» и в тридцати строках называет знаменитейших мастеров искусства и политических деятелей России, Западной Европы и Америки — для того, чтобы закончить этот пассаж фразой:

«Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций “Норы” в гимнастическом зале на Новинском бульваре» (1, 307 – 310).

Через год после Эйзенштейна в мейерхольдовскую школу (тогда — в течение двух месяцев — она была составной частью ГИТИСа, а затем выделилась в самостоятельную Мастерскую Вс. Мейерхольда) поступил и я и при первом же знакомстве с Эйзенштейном увидел, каким авторитетом этот студент второго курса режиссерского факультета пользовался не только у своих товарищей, но и у преподавателей — благодаря своим разносторонним познаниям, пытливой, ясной, глубокой и смелой мысли, широте интересов, проблескам прозорливости будущего художника-новатора, энергии и силе воли.

Он выделялся из среды студентов, хотя в их числе был ряд очень талантливых людей, в дальнейшем ставших выдающимися деятелями советского театра и кинематографии.

Эйзенштейн так быстро возмужал творчески, что уже на второй год занятий вырос из ученичества. И на рубеже 1922 и 1923 годов он, не порывая дружеских отношений со своим учителем и с товарищами, оставил школу и сосредоточился на режиссерской деятельности в Пролеткульте. Первую же свою самостоятельную работу он принес в подарок учителю: 2 апреля 1923 года {178} в Большом театре на юбилейном чествовании Мейерхольда в связи с двадцатипятилетием его театральной деятельности было впервые показано третье действие еще не законченной постановки Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты».

В начале июня того же года Эйзенштейн, описывая в письме матери «Суд над театральным сезоном», сообщил о заявлении Мейерхольда, что «единственный театр, который признаёт и будет всячески поддерживать, — это Театр Пролеткульта, возглавляемый Эйзенштейном»[[263]](#footnote-264).

Шестнадцать лет спустя Мейерхольд говорил о начале деятельности «замечательного режиссера Сергея Эйзенштейна»: «… когда он поставил пьесу Островского, то от нее остались рожки да ножки. Мой “Лес” казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он. Но я считаю, что он должен был это проделать. Его томила какая-то иная проблема, ему нужно было это сделать, но досадно, что мы все эксперименты делаем на публике». И еще: «… Эйзенштейн не ставил задачу — Островского показать, он вырабатывал в себе походку режиссера…» (Двухтомник, ч. 2, с. 470 и 451).

О следующем спектакле Эйзенштейна — постановке пьесы С. М. Третьякова «Слышишь, Москва?!» (1923), Мейерхольд говорил вскоре после премьеры: «… мы пока еще на ковре традиционализма. Оживает только то, что оперирует подлинно театральными методами. Закон театра — воздействие на зрителя. “Слышишь, Москва?!” — постановка Эйзенштейна, учившегося в нашей школе, — сдвиг к новому театру; но и в этом спектакле — сугубо театральные методы: использованы приемы Вахтангова из постановки “Гадибука”, а Вахтангов заимствовал их из прошлого» (Двухтомник, ч. 2, с. 55).

В дальнейшем Мейерхольд, выступая на собрании коллектива театра своего имени 16 февраля 1927 года с сообщением о пьесе Третьякова «Хочу ребенка», которую он собирался ставить (постановка не была осуществлена), сказал: «Эйзенштейн в Театре Пролеткульта выбивал пошлость усилиями Третьякова»[[264]](#footnote-265).

{179} В результате конфликта с руководителями Пролеткульта Эйзенштейну в конце 1924 года пришлось уйти из Театра Пролеткульта. Мейерхольд энергично поддержал своего ученика: он не только отказался от предложения принять участие в работе этого театра, но и пригласил Эйзенштейна как постановщика в свой театр. Эйзенштейн должен был ставить пьесу бельгийского драматурга Ф. Кроммелинка «Златопуз», однако работа в кинематографии помешала ему осуществить это намерение.

Но вот 31 августа 1926 года в театральном журнале «Новый зритель» появилась статья Эйзенштейна «Два черепа Александра Македонского». В ней он утверждал: «Кино — это сегодняшний этап театра. Очередная последовательная фаза». Он объявлял «последними в театре» постановками два спектакля Мейерхольда — «Великодушный рогоносец» и «Земля дыбом» и два своих — «На всякого мудреца довольно простоты» и «Противогазы» (пьеса Третьякова). «Три первые, — продолжал Эйзенштейн — своего следующего этапа так и не увидели. По этим пунктам театр сдал. И только мои “Противогазы” совершенно логично перешли в “Стачку” как [в] следующий этап <…>. И театр в остальных случаях, не выйдя за свои пределы, вместе с тем зачеркнул себя и как формально развивающийся организм» (цит. по Избр. произв., т. 2, с. 281).

В этой задорно написанной статье Эйзенштейн для доказательства своего положения игнорирует жизнь советского театра в целом и свой вывод строит, исходя лишь из собственного, в сущности, еще небольшого опыта. Кстати сказать, Эйзенштейн впоследствии сам опрокинул этот вывод, когда в середине тридцатых годов готовился к постановке спектаклей в Театре Революции, а в 1940 году поставил оперу Вагнера «Валькирия» в Большом театре.

Статья вызвала ответ в «Афише ТИМ»[[265]](#footnote-266). Ответная статья не подписана, но ее стилистическая манера, основанная на спокойной, притом язвительной иронии, позволяет заключить, что автором был И. А. Аксенов[[266]](#footnote-267) (рядом помещена другая статья, подписанная его именем), который, кстати сказать, находился в отличных {180} отношениях с Эйзенштейном[[267]](#footnote-268). Указывая на «эгоцентризм» «талантливого режиссера», статья констатировала: «театр существует несмотря на оставление его Эйзенштейном, и будет существовать». Опровергая утверждение Эйзенштейна, что его кинематография вышла из его же постановки «Противогазов» Третьякова, автор статьи заявлял: «Способ эксцентричной и деталистической съемки задолго до выступления Эйзенштейна на кинопоприще был разработан и демонстрирован Дзигой Вертовым». «Головокружительный (для Эйзенштейна это надо понимать буквально) успех “Броненосца "Потемкин"”, — говорилось в статье, — основан на театральности ряда его сцен. Театральная манера Эйзенштейна, — то есть то новое, что привнесено им в искусство киноков <…> — *все та же система социальной характеристики* методом театрального конструктивизма, истоки которой находятся в “Земле дыбом”, а развитие в *“Д. Е.”, “Лесе”, “Бубусе” и “Мандате”*, то есть во всех современных нам этапах разрастания революционного театра, *именно в той полосе его эволюции, за которой Эйзенштейн отрицает* всякую ценность».

Нетрудно увидеть, что оппонент Эйзенштейна также проявлял односторонность: Эйзенштейн неправомерно отрицал значение театра на новом его этапе, а автор статьи в «Афише ТИМ» преувеличивал влияние театра на творчество режиссера и недооценивал его *кинематографическое* новаторство.

Эта полемика не повлияла на взаимоотношения Мейерхольда и Эйзенштейна. Их связи стали более тесными в тридцатых годах. Некоторые факты сообщены в моей статье «Театральная молодость», к этому можно добавить усилия Эйзенштейна восстановить добрые отношения между Мейерхольдом и Вс. Вишневским, о чем рассказывает С. К. Вишневецкая в ее упомянутой здесь статье. Обращает на себя внимание и следующее.

В середине тридцатых годов давнишнее увлечение Мейерхольда Пушкиным приобретает интенсивное творческое выражение. Он принимается за подготовку постановки «Бориса Годунова» в театре своего имени и в 1936 году проводит много репетиций. Еще до того — в 1935 году ставит оперу «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре, стремясь «насытить атмосферу {181} чудесной музыки П. И. Чайковского» «озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина “Пиковая дама”» (Двухтомник, ч. 2, с. 299). В том же году ставит на радио «Каменного гостя», а в 1937 году также на радио — «Русалку». Кроме того, в 1936 году публикует статью «Пушкин-режиссер», в следующем году выступает с докладом «Пушкин-драматург» (Двухтомник, ч. 2, с. 419 – 432).

Чуть позже обнаруживает глубокий интерес к Пушкину и Эйзенштейн. В исследование о монтаже, написанное в 1937 году, включена глава «Пушкин-монтажер», в которой Эйзенштейн анализирует монтажное построение отрывков из «Руслана и Людмилы» и из «Полтавы». В работе «Монтаж 1938» находим страницы, посвященные аналогичному разбору сцен «Полтавы». В 1939 году Эйзенштейн пишет предисловие к задуманному исследованию «Пушкин и кино» (это исследование осталось неосуществленным). А в 1940 – 1941 годах (когда Мейерхольда уже не было) Эйзенштейн работает над сценарием фильма о Пушкине — «Любовь поэта» и раскадровывает одну из сцен «Бориса Годунова».

Совпадение активного интереса учителя и ученика к Пушкину вряд ли случайно, и было бы несправедливо связывать этот интерес лишь с волной влечения к Пушкину, которая поднялась в советском искусстве в канун столетия со дня гибели поэта. Именно в период полного расцвета мастерства Мейерхольда и Эйзенштейна их зрелая мысль, способная решать самые сложные художественные проблемы, обращается к гению русской поэзии и драматургии. В статье «Пушкин-режиссер» Мейерхольд пытается «подойти к анализу драматургических работ Пушкина и его теоретических высказываний о театре исключительно как практик, как техник театра» (Двухтомник, ч. 2, с. 419) и в качестве такового делает ряд открытий, ценных для развития театра и искусства в целом. В одном случае он проводит параллель с кинематографом. Беря третью картину «Бориса Годунова» — «Девичье поле», он пишет: «Нужно добросовестным образом поставить эту сцену, как в кинематографе ставят сцену крупным планом…» (там же, с. 424). Эйзенштейн же «как практик, как техник» кино, теоретически обобщающий свою практику, исследует элементы монтажа в поэзии Пушкина, которые должны помочь проникновению в сущность этого важнейшего начала кинематографии.

{182} За кинематографической практикой Эйзенштейна, за его картинами Мейерхольд следил так же внимательно и сочувственно, как и за его театральными постановками.

О первом фильме Эйзенштейна он упомянул в выступлении на обсуждении постановки «Мандата» в Театральной секции Российской академии художественных наук 11 мая 1925 года. Поскольку тема заседания была специальной, Мейерхольд не говорил о фильме в целом и обратился к нему в связи с вопросом о ремарках в пьесах:

«Хорошая фильма кинематографическая оценивается таким образом: если она очень хороша, тогда никаких надписей не нужно, тогда мы все понимаем без текста. И когда теперь происходит соревнование кинорежиссеров, то это соревнование происходит именно в той области, чтобы так построить сценарий, чтобы в нем как можно меньше было текста и все было понятно без надписей. И вот в “Стачке”, сделанной Эйзенштейном, если и дан текст, то для другой надобности — чтобы воздействовать на зрителей в тех случаях, когда режиссер берет на себя задачу стать агитатором» (Двухтомник, ч. 2, с. 96).

На совещании по вопросу о постановке в государственных театрах Москвы и Ленинграда спектаклей, посвященных событиям 1905 года, при Комиссии Президиума ЦИК СССР по ознаменованию памяти 20‑летия 1905 года от 4 июля 1925 года при участии Мейерхольда и Эйзенштейна было решено: «Признать, что в намечаемом комиссией зрелище должна быть поставлена кинофильма “1905 год”, по сценарию, подготовляемому т. Н. Шутко <…> Вопрос о музыкальном оформлении фильмы передать в подкомиссию в составе тт. Красина Б., Мейерхольда и Плетнева. Поручить комиссии ведение переговоров с композиторами по определенным заданиям — написать киносимфонию к подготовляющейся фильме (согласно намеченной схеме). Просить т. Мейерхольда во время его заграничной командировки найти там композитора С. Прокофьева, с которым иметь предварительные переговоры о возвращении Прокофьева в СССР и о подготовке киносимфонии, и известить комиссию об условиях»[[268]](#footnote-269). По всей вероятности, предложение о привлечении Прокофьева было внесено {183} Мейерхольдом, творческие связи которого с композитором возникли еще в начале 1917 года.

Прокофьев в то время жил во Франции. Но французской визы Мейерхольд не получил и поехал в Италию. «Вследствие перемены маршрута, — рассказывал он по возвращении в Советский Союз, — не удалось договориться с Сергеем Прокофьевым о написании им музыки для фильмы “1905 год”»[[269]](#footnote-270). Лишь через тринадцать лет началось творческое содружество Эйзенштейна и Прокофьева, так много давшее советскому искусству.

Замысел же кинокартины «1905 год» в конечном счете привел к созданию фильма «Броненосец “Потемкин”». Но причастность Мейерхольда к великому фильму этим не ограничивается.

«О чем только ни мечтал Мейерхольд! — вспоминал Е. И. Габрилович. — О сцене, которая была бы со всех сторон окружена народом, как цирковая арена. О театре на площади, где действовали бы десятки тысяч людей и где зритель смотрел бы спектакль не только стоя внизу, но и сверху, из окон домов, с крыш, с балконов. Было время, когда он считал принципиально необходимыми большие народные сцены в каждом советском спектакле. И разрабатывал эти сцены как некий поток, составленный из отдельных групповых эпизодов, так что перед зрительным залом как бы высвечивалась и вступала в действие то одна, то другая из групп, образующих в целом массу.

Разве не ощутимо здесь все то, что (в другом виде, в иной манере) было вскоре использовано советским кинематографом? Именно здесь надо в какой-то мере искать истоки “Потемкина”, а вместе с ним и корни всего советского киномонументализма»[[270]](#footnote-271).

Разумеется, «Потемкин» был близок Мейерхольду, но его решение в июле 1926 года показывать в кинотеатре, открытом в помещении ТИМа, именно «Потемкина» было смелым шагом. Маяковский, громя деятельность Совкино, говорил: «“Броненосец "Потемкин"” по первому просмотру пускали только на второй экран…»[[271]](#footnote-272).

{184} Когда в прокатной конторе, как рассказывает Л. О. Арнштам, «Мейерхольд объявил о своем намерении “взять” “Броненосца”, на него глядели как на малоопасного чудака.

“Всеволод Эмильевич, — урезонивали его, — дело-то гиблое! Уж поверьте нам. Сейчас, летом, революционная картина да еще при такой конкуренции…”. Однако, как ни пытались прокатчики “спасти” Мейерхольда, он стоял на своем и к тому же в заключение сделал такой полководческий жест: “Берем! — упрямо сказал он, — и берем монопольно! На неделю!”

Монопольно — это означало, кажется, в те времена, что мы будем платить еще больший процент за прокат картины».

Далее Арнштам рассказывает, как подобранные им для музыкального сопровождения фуги и «Чаконна» Баха составили «соединение грандиозное» с кусками фильма.

Мейерхольд оказался прав: «Очередь за билетами тянулась вдоль всего здания театра и загибалась далеко по Тверской. <…> Зал сидел, притихший и внимательный как никогда. Чем дальше двигала картина тяжелыми своими массивами, тем чаще и чаще поднимались из зала всплески аплодисментов. Красный флаг вызвал бурю оваций. <…> Последние кадры картины и обвал аккордов. Весь зал, стоя, аплодирует. <…> Второй и третий сеансы идут примерно так же, как и первый. И так всю неделю нашей “монополии”»[[272]](#footnote-273).

Так Мейерхольд помогал утверждению «Броненосца “Потемкин”» в восприятии зрителя.

13 августа 1929 года он сообщал Л. Н. Оборину: «… завтра, в среду, 14 августа, в 6 ч. вечера С. Эйзенштейн покажет нам свою новую работу “Генеральная линия” (Гнездниковский пер., 7, Совкино). Это тот самый фильм, о котором я тебе писал однажды (его он хотел нам показать — помнишь? — но тогда показ не состоялся)» («Переписка», с. 301).

Мы помним, что в «Реконструкции театра» Мейерхольд несколько претенциозно назвал Эйзенштейна «первачом в киномаэстрии», мы увидим далее, что в докладе о Чаплине он уделил много внимания Эйзенштейну и, в частности, его теоретическим высказываниям. {185} А через несколько дней после этого доклада он подарил ему свой фотопортрет, сделав на нем такую надпись:

«Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение.

Вс. Мейерхольд

Москва,

22.VI.1936» (Двухтомник, ч. 2, с. 370).

Ученик пропагандировал принципы, выдвинутые учителем, и развивал их.

Передо мной запись лекции Эйзенштейна в Режиссерских мастерских Пролеткульта (1923 – 1924). Лекция посвящена биомеханике Мейерхольда. Эйзенштейн говорил: «Мейерхольд, разлагая актерскую игру на три основных положения[[273]](#footnote-274) и найдя, что каждое из положений является результатом движения или осознания движения, подошел научно, но экспериментально к вопросу о биомеханике. В этом его заслуга». Молодой режиссер излагает положения своего учителя, не подвергая их критике.

В моем распоряжении и другая запись, на этот раз стенографическая. Эйзенштейн 28 марта 1935 года выступает с лекцией перед слушателями существовавшей в середине тридцатых годов Академии кинематографии. И эта лекция посвящена биомеханике. Но тут Сергей Михайлович — уже зрелый мастер — не только рассказывает о работах Мейерхольда по биомеханике и рекомендует практически усваивать их, но и относится к ним критически. «Биомеханика, — говорит он, — есть самый первый шаг к выразительному движению. Причем дальше этого первого шага, и очень небольшого по существу, сам же Мейерхольд не пошел». Эйзенштейн указывает на ценность основного принципа биомеханики, «который лежит в основе выразительного движения: выразительное движение — то движение, которое протекает согласно органическим закономерностям движения». «Без овладения биомеханикой никогда нельзя понять по-настоящему выразительного движения». «Поскольку Мейерхольд блестящий актер, блестяще {186} двигается, — он по существу обратил внимание на некоторые закономерности, согласно которым он себя проявляет, и это он закрепил как закономерность, свойственную выразительному проявлению». Называя Мейерхольда «совершенно гениальным актером», Эйзенштейн считал, что в биомеханике сильны только те его ученики, которые учились у него непосредственно.

В большом труде «Режиссура. Искусство мизансцены» Эйзенштейн множество раз обращается к творчеству Мейерхольда.

Затронув вопрос о сценическом движении, называемом «отказом»[[274]](#footnote-275), он писал: «Большой заслугой Мейерхольда явилось то, что он воскресил в сознательной практике сценического обихода этот элемент техники, давно знакомый сценическому искусству, но, как и многие другие элементы, завязший в *условиях аморфной нечеткости натуралистической игры*. Правда, Мейерхольд пошел не дальше приложения отказа к движению и собственно жесту» (4, 83).

Эйзенштейн называет «подлинным счастьем» присутствие на репетициях Мейерхольда, «этих замечательнейших событий среди театральных впечатлений» (4, 88).

Мейерхольд, по признанию Сергея Михайловича, «величайший мастер неожиданной и противоположной трактовки» (4, 96).

«… Посмотрите в театре Мейерхольда, как каждый элемент словесного или ситуационного задания перерастает в цепь действий. Как распускается и оживает в поступках текст. Как между текстом содержание доигрывается и проигрывается пантомимой» (4, 224 – 225).

«Большая заслуга Всеволода Эмильевича Мейерхольда в том, что он сознательно ввел приемы актерской игры в композицию спектакля…» (4, 283).

Отмечая «выдержанность цвета в “Ревизоре” в московской постановке Вс. Э. Мейерхольда», Эйзенштейн разъясняет: «Этот бутылочно-зеленый цвет — от казенного мундира до обоев дома городничего, этот цвет болотной зелени, в которой копошатся причудливые образы гоголевских персонажей, лежит целиком в ключе того ощущения болота николаевской России, которое {187} трактовкой пьесы хотел выразить постановщик» (4, 403).

«Пространственное “барокко” постановок Мейерхольда — совершенно такой же элемент стиля в замечательном его мастерстве, как и всякое его сюжетное и анекдотически-трактовочное обращение с материалом пьесы. Изучение его и анализ в равной мере нужны как исследователям — для увеличения культурного фонда и багажа на пользу подрастающему поколению, — так и вступающим на путь театральной композиции и просто как прекрасные образцы законченного мастерства и возможностей в этой области. И сколько театров внезапно оказались бы “разоблаченными” в крайней убогости их композиционных способностей!» (4, 424).

(К сожалению, до сих пор в области изучения мастерства Мейерхольда, на чем настаивает Эйзенштейн, сделано ничтожно мало!)

И далее Эйзенштейн на восьми страницах подробнейшим образом анализирует мейерхольдовскую постановку «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына (1934) — «первоклассно пространственно разрешенного спектакля» (4, 598), останавливаясь, однако, и на неудаче, которую он увидел в построении одного из актов.

В пока еще не опубликованном небольшом автобиографическом очерке «Сокровище», в котором Эйзенштейн описывает, как он спас архив Мейерхольда (огромная заслуга Эйзенштейна!), он, не упоминая имени «великого мастера», называет его «удивительнейшим из всех когда-либо бывших».

Другой — опубликованный очерк он кончает воспоминанием об одной лекции, состоявшейся еще до революции в Петрограде:

«В глубине — стол президиума. <…>

Но я помню и вижу из членов его лишь одного. <…>

Единственный, — вы угадали.

Божественный. Несравненный.

Мей‑ер‑хольд.

Я его вижу впервые.

И буду обожать всю жизнь» (1, 382).

А ведь очерки эти писались в сороковые годы, когда имя Мейерхольда если и упоминалось в печати, то лишь для поношения.

Вспомнив о том, как «удивительна была любовь и уважение его к К[онстантину] С[ергеевичу]» (Станиславскому. — *А. Ф*.), Эйзенштейн называет Мейерхольда {188} «неизмеримо более гениальным, чем всеми признанный, “канонизированный” К. С.».

И затем пишет:

«И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с К[онстантином] С[ергеевичем].

Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков» (1, 418 – 419).

Еще до «сближения двух стариков» в том же труде «Режиссура» Эйзенштейн выдвигал проблему сближения *систем* Станиславского и Мейерхольда. Сопоставляя обе школы, ставя вопрос о том, что они давали и могут дать кинематографии, он высказал очень значительные мысли о желательном синтезе двух систем в кино:

«Мастер театра Станиславский — на одном уровне с мастером театра Мейерхольдом. Актер Мейерхольд столь же блистателен, как и актер Станиславский.

… Высокоодаренные представители обеих школ, систем, направлений не односторонни.

Пропагандируя свою систему, базируясь на своем методе (особенно теоретически), они включают в свою конкретную практику сумму опыта другого направления».

«Опыт обеих (школ. — *А. Ф*.), взаимно обогащенный и поднятый на самостоятельную принципиальную высоту нового качества, — вот что нужно кино, которое своей техникой сумеет быть достойным поднять и выразить произведения и образы социалистического реализма» (4, 443, 447).

В работе над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный» Эйзенштейн в некоторой степени объединял достижения Мейерхольда и Станиславского, обогащая свою режиссуру элементами этих достижений.

Вообще же мудрое пожелание великого мастера кинематографии до сих пор остается невыполненным. Если отдельные режиссеры и актеры кино эмпирически и приближаются в своей практике к его осуществлению, то в целом, в плане теоретических разработок мы еще далеки от этого.

В одном из автобиографических очерков Эйзенштейн, обвинив Мейерхольда в «нетерпимости к любому признаку самостоятельности» его учеников, в «отталкивании» их, восклицал:

«Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

{189} Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любили.

Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра» (1, 417 – 418).

Это двойственное отношение Эйзенштейна к своему учителю дало повод киноведу Л. К. Козлову, систематически изучающему творчество Эйзенштейна, выступить с интересной, но и спорной гипотезой о предпосылках к созданию образа Ивана Грозного в одноименном фильме. Отметив, что «никому Эйзенштейн-художник не был обязан столь многим, как Мейерхольду», Козлов заявлял: «Есть вполне определенные основания считать, что учитель Эйзенштейна послужил психологической моделью для образа Ивана Грозного, что “динамическая схема” внутренних противоречий личности Мейерхольда была ключом к разгадке, трактовке и воссозданию образа царя»[[275]](#footnote-276).

В цепи доказательств своей гипотезы Козлов упустил из виду одно обстоятельство. А именно, что образ Грозного, как пишет биограф Мейерхольда, «неоднократно привлекал к себе Мейерхольда и актера и режиссера. Грозный был одной из ролей, в которых выпускался Мейерхольд в Филармонии (“Василиса Мелентьева”), Грозного Мейерхольд играл в Художественном театре (“Смерть Ивана Грозного”). Пьесу о Грозном (“Псковитянка”) Мейерхольд готовил для открытия “Товарищества новой драмы” и там же потом неоднократно играл Грозного в толстовской трагедии»[[276]](#footnote-277).

«Гипотеза о невысказанном посвящении» еще не стала предметом обсуждений и споров, хотя она заслуживает их.

Еще большим упущением нашего киноведения является то, что до сих пор не делались попытки исследовать, в чем конкретно выражалось влияние Мейерхольда на творчество Эйзенштейна и, что особенно важно, на его кинотворчество. А ведь это влияние признавал и сам Эйзенштейн. Эренбург вспоминал: «Эйзенштейн мне как-то сказал, что его не было бы без Мейерхольда»[[277]](#footnote-278).

{190} «То, что было выношено юношей Эйзенштейном еще в годы ученичества под крылом Мейерхольда, — писал его соученик по мейерхольдовской школе, — сказалось затем не только в эксцентрическом спектакле “На всякого мудреца довольно простоты” в Пролеткульте, но и довольно наглядно в картинах “Стачка”, “Старое и новое”, “Иван Грозный” и в великолепной героической киноэпопее “Броненосец "Потемкин"”. Страсть художника революции, стремление к большим социальным обобщениям, к героическому, поэтически приподнятому искусству, к крупным художественным образам и одновременно стремление к изощренному мастерству, постоянные поиски новой яркой художественной формы — все это окрепло у Эйзенштейна не вопреки ученичеству у бывшего доктора Дапертутто, а при его поддержке»[[278]](#footnote-279).

Выше я пытался провести параллель между ролью Мейерхольда в создании спектакля и ролью кинорежиссера. Мощный интеллект, сила чувства и мастерство Эйзенштейна умножали его значение в создании фильмов. Это были произведения, строившиеся целиком по его замыслам и проникнутые духом его неповторимой индивидуальности. Как Мейерхольд по праву назывался автором спектаклей, так и Эйзенштейна следует называть автором фильмов. Наш крупнейший театральный критик П. А. Марков в великолепной статье, прозорливо увидел в нем «режиссера-поэта»[[279]](#footnote-280). Подобно Мейерхольду, Эйзенштейн был режиссером-поэтом, режиссером с поэтическим видением мира, воплощавшимся в поэтической системе образов его фильмов. И этим во многом объясняется то, что он был автором поставленных им кинокартин.

Высокий эмоциональный подъем, без которого нет подлинно поэтического произведения, совмещался у обоих с точнейшим расчетом, опиравшимся на доскональное знание законов мастерства, причем оба дополняли эти законы новыми, ими самими вырабатываемыми. Замечательная музыкальность обоих художников, тесно связанная с их поэтическим мировосприятием, дала им возможность при помощи различных приемов {191} достигать великолепного ритмического построения произведений и тем чрезвычайно повышать их воздействие на зрителей. Сила этого воздействия часто вырастала из сталкиваний контрастных элементов, прежде всего трагического и комического. Именно трагическое начало сильно в творчестве Мейерхольда и Эйзенштейна — более, чем в искусстве какого-либо режиссера театра и кино. Не раз финалы комедий получали в постановках Мейерхольда трагедийное звучание и почти во всех фильмах Эйзенштейна громко звучат трагические мотивы. И рядом с этим — острая комедийность, нередко перерастающая в сокрушительность сатиры. Еще в 1912 году Мейерхольд писал: «Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий…» (Двухтомник, ч. 1, с. 225). Таким пониманием гротеска отмечены многие образы и в более поздних спектаклях Мейерхольда и в фильмах Эйзенштейна. У обоих образы подчас приобретали гиперболические черты, что роднило их с поэтикой Маяковского. Эти и другие контрасты, сочетаясь с точной передачей конкретных элементов действительности, помогали Мейерхольду строить то, что он называл «условным театром на базе реализма» и к чему приближалось условное и в то же время реалистическое киноискусство Эйзенштейна.

Еще одна формула Мейерхольда — «новаторство на почве традиционализма» — имеет прямое отношение к творчеству Эйзенштейна. Глубокое изучение обоими искусства прошлого в различнейших его разветвлениях питало их необычайно смелые эксперименты и поразительные новаторские достижения, многие из которых вошли в золотой фонд советской и мировой культуры. И такое изучение помогало им постигать суть народных корней искусства, отделять подлинные, глубоко плодотворные традиции от наносных и приближать свои произведения к народному зрителю.

Конечно, то, что Эйзенштейн воспринял от Мейерхольда, очень значительно изменялось и при переносе на почву другого искусства, и прежде всего пройдя через сознание и чувство другого великого режиссера. Он не только развивал достижения своего учителя, воспринимая их критически, но и обогатил искусство невиданными открытиями. Именно этот ученик, конгениальный своему учителю, более чем кто-либо из своих коллег, стал продолжателем его дела.

{192} Уроки Мейерхольда сказывались в том, что создал его ученик на экране, сказывались они и в том, что он говорил и писал о кино.

«Вытянутая сутулая тень с горбатым носом и странными движениями длинных рук, — так виделось Г. М. Козинцеву, — вырастает за теориями Эйзенштейна. Ну, конечно же, это он присутствует здесь (где только он теперь не присутствует, в чем только не живет), вечно молодой и прекрасный художник, сам доктор Дапертутто — учитель Эйзенштейна (учитель всех нас) — Всеволод Эмильевич Мейерхольд»[[280]](#footnote-281).

# **{****193}** Мейерхольд и люди кино

Два театра дали советской кинематографии ряд выдающихся артистов: Московский Художественный театр и Театр имени Вс. Мейерхольда. Но в то время как посланцы МХАТ в кино были почти исключительно актерами, среди мейерхольдовцев-кинематографистов наряду с актерами находились виднейшие режиссеры.

Открывая вечер 13 июня 1936 года в Ленинградском Доме кино, Г. М. Козинцев сказал:

«Сегодня у нас очень радостный для всех нас день. Сегодня второй раз за довольно короткий срок в Ленинградском Доме кино выступает народный артист республики Всеволод Эмильевич Мейерхольд[[281]](#footnote-282). Для нас это радостно не только потому, что сегодня мы услышим очень интересные и новые для нас вещи, но и потому, что наша начавшаяся дружба является для всех нас делом огромной радости и огромной принципиальной важности.

Несколько месяцев тому назад Всеволод Эмильевич Мейерхольд выступал с докладом под названием “Мейерхольд против мейерхольдовщины”, в котором совершенно справедливо подвергал критике работы своих учеников, работающих в ленинградских театрах. Мне кажется, что произошла довольно любопытная вещь. Я, рискуя оказаться смелым, хотел бы сказать следующее: мое убеждение, что настоящие ученики Мейерхольда работают не в театре, а в кино. Мне кажется, что советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр. И мне кажется, что в той или другой степени те люди, которые сидели на школьной скамье у Мейерхольда, — они в советской кинематографии очень верно и очень радостно держат флаг своего учителя.

{194} Поэтому разрешите мне сегодня приветствовать здесь В. Э. Мейерхольда не как гостя, а как нашего учителя»[[282]](#footnote-283).

Козинцев недооценил учеников Мейерхольда, работавших, да и работающих по сей день в театре, но, во всяком случае, он справедливо указал на заслуги учеников Мейерхольда — кинематографистов.

Необходимо назвать таких учеников — и сказавших свое веское слово в созидании советской кинематографии и выступавших в ней спорадически.

Уже среди участников петербургской Студии Вс. Мейерхольда были люди, пробовавшие свои силы в кино: кроме уже упомянутых Г. Ф. Энритона (Нотмана) и В. И. Инкижинова в кинематографе впоследствии работали — в качестве режиссеров — Георгий Александрович Кроль, Алексей Максимович Смирнов и Александра Васильевна Смирнова-Искандер.

Основную группу мейерхольдовцев — киноактеров и кинорежиссеров составили те, которые пришли к Мейерхольду (в Театр РСФСР Первый, в ГВЫРМ и в ГВЫТМ, в ГИТИС, когда в нем работал Мейерхольд, в Театр имени Вс. Мейерхольда) в 1920 – 1923 годах:

актеры Игорь Владимирович Ильинский, Эраст Павлович Гарин, Николай Павлович Охлопков, Лев Наумович Свердлин, Михаил Иванович Жаров, Николай Иванович Боголюбов, Дмитрий Николаевич Орлов, Василий Федорович Зайчиков, Елена Алексеевна Тяпкина, Борис Михайлович Тенин, Петр Петрович Репнин, Владимир Семенович Канцель;

режиссеры Сергей Михайлович Эйзенштейн, Сергей Иосифович Юткевич, те же Н. П. Охлопков и Э. П. Гарин, Григорий Львович Рошаль, Николай Владимирович Экк, Иван Александрович Пырьев, Хеся Александровна Локшина, Василий Федорович Федоров, Виталий Леонидович Жемчужный, Николай Яковлевич Береснев; к ним следует присоединить Абрама Матвеевича Роома, работавшего под руководством Мейерхольда.

Должна быть особо отмечена очень большая роль, которую сыграли в создании советской науки о кино С. М. Эйзенштейн и С. И. Юткевич.

В эту группу учеников Мейерхольда входят также кинокритики и киноведы Хрисанф Николаевич Херсонский и Александр Вильямович Февральский.

{195} В середине двадцатых годов в Театр Мейерхольда вступили актеры Иван Иванович Коваль-Самборский и Сергей Александрович Мартинсон и два пианиста — будущий кинорежиссер Лев Оскарович Арнштам и будущий кинодраматург Евгений Иосифович Габрилович.

В последнее десятилетие Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (1928 – 1938) в нем работали актеры Максим Максимович Штраух, Евгений Валерианович Самойлов и окончившие мейерхольдовскую школу Даниил Львович Сагал, Алексей Анатольевич Консовский и Леонид Павлович Галлис, а также режиссер Леонид Викторович Варпаховский.

Большинство из названных совмещало работу в кино с театральной деятельностью.

Естественно, что ученики и сотрудники Мейерхольда — одни в большей, другие в меньшей степени — были проводниками влияния Мастера на кинематографию.

К сказанному можно добавить и то, что композиторы, наиболее близкие Мейерхольду и так или иначе связанные с деятельностью его театра, — Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Сергей Сергеевич Прокофьев и Виссарион Яковлевич Шебалин — охотно и плодотворно работали в кино.

Очень значительный вклад, внесенный и самим Мейерхольдом и его учениками в кинематографию, во многом объясняется той близостью мейерхольдовского театра к кино, которая здесь обрисована в главе «Кинофикация театра».

Еще в ранний период этого театра можно проследить многочисленные точки соприкосновения его художественных принципов с творческими поисками молодых советских кинематографистов. Передо мною комплект журнала «Кино-фот», выходившего в Москве с 25 августа 1922 года по 8 января 1923 года. Три крупные творческие фигуры определяют его направление: молодые в то время кинорежиссеры Лев Кулешов и Дзига Вертов и художник, в дальнейшем также мастер фотографии Александр Родченко. В одном из номеров помещена небольшая статья Владимира Маяковского «Кино и кино». Другой номер посвящен Чаплину, которого Кулешов называет «наш первый учитель»[[283]](#footnote-284). И уже в первом номере тот же Кулешов в статье «Искусство, {196} современная жизнь и кинематография» писал: «Поскольку художнику приходится иметь дело с материалом и с методом преодоления этого материала, ему необходимо *точно* изучить его качества и особенности и все способы овладевания им». И далее: «Кинематография закономерная, законно распределенная во времени и пространстве. Кинематография, фиксирующая организованный человеческий и натурный материал и организующая при проекции путем монтажа внимание зрителя. Вот важнейшая в настоящее время работа». В том же номере в статье «Мы. Вариант манифеста» Дзига Вертов мечтал о «новом человеке, освобожденном от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины»[[284]](#footnote-285).

Эти устремления обнаруживают свою близость к тогдашним начинаниям Мейерхольда, связанного с группой конструктивистов (к которым принадлежал и А. М. Родченко), с Высшим советом физической культуры, возглавляемым старым большевиком Н. И. Подвойским, с Центральным институтом труда, руководимым участником революционного движения, поэтом А. К. Гастевым. К начинаниям Мейерхольда были так или иначе причастны и его ученики — студенты Государственных высших театральных мастерских. И в брошюре «Амплуа актера», выпущенной в начале 1922 года этими мастерскими, ясно выражена установка Мейерхольда на научное исследование основ актерской игры. А в докладе «Актер будущего и биомеханика», прочитанном 12 июня 1922 года, Мейерхольд, размышляя о построении движений актера, обращался к «работе опытного рабочего» и далее говорил:

«В искусстве мы всегда имеем дело с организацией материала.

Конструктивизм потребовал от художника, чтобы он стал и инженером. Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть сознательным. Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела» (Двухтомник, ч. 2, с. 487).

Как видим, это очень близко к тому, что два месяца спустя писал Кулешов. В связи же с приведенными {197} здесь словами Вертова вспоминаются высказывания Мейерхольда о том, что занятия физкультурой и биомеханикой должны помочь актеру стать сильным, ловким и легким и что эти занятия полезны не только для актера, но и для каждого человека. З. Н. Райх, тогда студентка ГВЫТМ, в статье, подписанной псевдонимом «Рич», перечисляя основные законы биомеханики, начинала с определения: «тело — машина, работающий — машинист»[[285]](#footnote-286).

Близость поисков Мейерхольда и передовых советских кинематографистов была очень существенной предпосылкой того, что мейерхольдовская школа многим обогатила наше киноискусство.

«При всей разности установок Кулешова, Эйзенштейна и “фэксов”, — писал С. Юткевич, — общим для них было совпадающее с принципами Мейерхольда стремление к воспитанию актера синтетического типа, в совершенстве владеющего своим телом, способного к активной, сознательной работе над ролью.

… Именно из “биомеханической” школы Мейерхольда оказались наиболее пригодными для расцвета реалистического кино такие актеры, как Боголюбов, Гарин, Ильинский, Охлопков, Мартинсон»[[286]](#footnote-287).

У актеров-мейерхольдовцев учились и другие актеры — учились остроте и выразительности художественной формы при соблюдении ее тесной связи с содержанием, четкому построению игры в пространстве и во времени.

На пороге пятидесятилетия Октября, в период, когда советское кино достигло высокого расцвета, на экраны вышел фильм «Ленин в Польше». Созданию глубоко волнующего образа великого вождя и мыслителя, раскрытию новых граней этого образа помог смелый новаторский подход кинодраматурга Евгения Габриловича, режиссера Сергея Юткевича и исполнителя роли Ленина Максима Штрауха, хотя картина в известной мере тяготеет к принципам психологического искусства, Мейерхольду не свойственным. Каждый из этих трех ее создателей вложил в свой творческий труд не только выдающийся талант, но также и то, чему он научился у Мейерхольда. Габрилович писал, что причина удачи {198} их совместной работы «была в удивительном свойстве Юткевича заранее видеть всю будущую картину в целом»[[287]](#footnote-288). Именно такое же свойство было у Мейерхольда. Возьмем, к примеру, его экспликацию спектакля «Ревизор» (Двухтомник, ч. 2, с. 108 – 118). Мейерхольд рассказал ее актерам, более чем за год до премьеры. И почти все, о чем он говорил за исключением отдельных деталей, было воплощено в спектакле.

Сам Юткевич учит молодых кинорежиссеров на примерах из театральной практики Мейерхольда. В своих «Беседах о кинорежиссуре» он не раз обращается к его опыту, подробно анализируя спектакль «Великодушный рогоносец», рассказывая о мизансценах в других постановках Мейерхольда.

О значении творчества Мейерхольда для кинематографической практики Юткевича пишет Д. М. Молдавский в большом труде, охватывающем всю деятельность режиссера:

«Многое из того, что в Театре Вс. Мейерхольда было с самого начала близко С. Юткевичу, нашло отражение и в первых его юношеских опытах в кинематографии и в его зрелых работах. Это прежде всего то, что он сам определил, как интерес Вс. Мейерхольда к анализу природы актерской игры».

Рассказывая о фильме Юткевича «Кружева», Молдавский отмечает: «Уроки Вс. Мейерхольда ощутимы во многих кадрах этого кинофильма» и указывает на «культуру движения» в постановке «Кружев».

В связи с фильмом «Рассказы о Ленине» он пишет: «Вещи, через которые акцентируется поведение героев, используются режиссером как лейтмотивы, проходящие во многих его фильмах. Этому умению “игры вещами” научил Юткевича его первый педагог — Вс. Мейерхольд, придававший большое значение сценическому предмету в общей композиции зрелища»[[288]](#footnote-289).

Юткевич всего несколько месяцев учился у Мейерхольда непосредственно, в качестве студента, но он внимательно следил за всей его дальнейшей деятельностью и воспринял его уроки творчески, никогда не опускаясь до подражания, чем страдали некоторые иные режиссеры.

{199} Другой ученик Мейерхольда — Э. П. Гарин так же творчески отнесся к тому, что он узнал от учителя. Очень существенны высказывания Гарина о влиянии на него Мейерхольда.

В 1936 году вышел на экраны фильм «Женитьба» по Гоголю, поставленный Э. Гариным и Х. Локшиной; Гарин также играл роль Подколесина. Почти сорок лет спустя в своей книге он писал: «Участвуя в работе Мейерхольда над “Ревизором” и “Горе уму” как исполнитель ролей Хлестакова и Чацкого, я был предельно внимателен, как ученик его по классу режиссуры, к подходу Всеволода Эмильевича к классике. Меня поражало его глубокое проникновение в существо авторов, масштабность восприятия и решения им этих пьес. Поэтому естественно, может быть подсознательное, влияние мейерхольдовского видения Гоголя на нашу “Женитьбу”, которую мы начинали спустя десять лет после премьеры “Ревизора”. Трудно избавиться от ощущения ученичества, когда учителем твоим был Мейерхольд»[[289]](#footnote-290).

В той же книге находим упоминания Гарина о мейерхольдовском влиянии и на другие поставленные им фильмы. Рассказывая о «Докторе Калюжном» (1939), он писал: «… мы с радостью ощущали, что сцена прозрения Оли, которую замечательно играла Янина Жеймо, покоится на истоках мейерхольдовского восприятия материала»[[290]](#footnote-291). О фильме «Принц и нищий» (1942): «Сцена с Генрихом VIII, которую блестяще сыграл Ю. В. Толубеев, казалась подсказанной Мейерхольдом»[[291]](#footnote-292).

Так же как Гарин-кинорежиссер, был «предельно внимателен» к урокам Мейерхольда и Гарин-киноактер, и это благотворно сказалось во многих сыгранных им ролях. В Подколесине он, уделив немало внимания психологии персонажа, внес в роль элементы лирики и сатиры, которыми были отмечены образы, созданные им на мейерхольдовской сцене.

И. В. Ильинский на мой вопрос: «Что дал ему как артисту кино Мейерхольд?» в беседе, состоявшейся 6 марта 1976 года, ответил:

«Предостережение Мейерхольда против грубого комизма в игре на экране было для меня ценным. Вначале, {200} когда я прочитал его отзыв о моей игре в “Папироснице от Моссельпрома”, мне было неприятно, но со временем я понял справедливость его оценки, и она благотворно повлияла на мое развитие как киноактера.

Вообще в процессе работы под руководством Мейерхольда я воспринял от него очень многое необходимое для игры не только в театре, но и в кино. Помогли мне также и высказывания Всеволода Эмильевича о лучших актерах кино, особенно американских. В его словах чувствовалась любовь к кинематографу, тонкое восприятие юмора на экране.

В большой степени под влиянием Мейерхольда я стал от первых, беспомощных опытов работы в кино Переходить к пониманию задач киноактера, к овладению спецификой кинематографа. Я осознал огромное значение ракурсов, игры всего тела и — на первых планах — игры лица, глаз, передающей психологическое состояние, а также значение ритма действий актера в пространстве. Стал учитывать расстояние при действиях на большом пространстве. Мейерхольд внушил мне понимание того, насколько важна точность в актерской игре. Благодаря его урокам мне становилось легче работать в кино: они помогали моему хорошему самочувствию, умению двигаться перед объективом, добиваться последовательности и четкости кусков.

Биомеханическая система в соединении с акробатикой и со спортом, которым Мейерхольд придавал большое значение, прививала внешнюю технику и любовь к форме, к выразительности тела в движении. Правда, иной раз случалось, что форма воспринималась как самоцель, но художественный вкус, который Мейерхольд всегда развивал в нас, работавших с ним, помогал избавляться от этого. У Мейерхольда я учился “самозеркалить”, то есть как бы чувствовать и видеть себя со стороны. Все это укреплялось на практике в кинематографе. Как и в любом жанре зрелищного искусства, здесь очень важны ритм и пластика тела, на первом плане должно быть чувство выразительности ракурсов лица.

Прием, которому учил Мейерхольд, никогда не связывал меня. Тот, кто культивирует движение, должен уметь варьировать его. Особенности бега, прыжков, погони, занимавших немало места в немых фильмах, я постигал, учась на собственном опыте. Все это дала мне школа Мейерхольда».

{201} В своих кинематографических ролях (особенно относящихся к более зрелому периоду), как, например, в фильмах «Волга-Волга», «Карнавальная ночь», Ильинский великолепно и многосторонне развивал мастерство острой сатиры, которое он оттачивал в спектаклях Мейерхольда, в частности, выступая в пьесах Маяковского — в «Мистерии-буфф» и в «Клопе».

Кинодраматург Евгений Иосифович Габрилович, не только работавший в Театре имени Вс. Мейерхольда в качестве пианиста джаз-банда, но также занимавшийся на режиссерском факультете Гэктемаса, а впоследствии написавший пьесу «Одна жизнь» (по роману Н. Островского «Как закалялась сталь»), которую в 1937 году поставил Мейерхольд (спектакль не был показан зрителям), сказал (наша беседа происходила 6 января 1976 года):

«Корни современного театра и в значительной степени кинематографа уходят в творчество Мейерхольда. Многие из лучших достижений театра и кино — это перепевы найденного Мейерхольдом. Не говоря уже о политических фильмах, о постановках ряда советских кинорежиссеров, даже в творчестве таких, казалось бы, далеких от Мейерхольда мастеров кино, как Бергман, Антониони, можно распознать элементы, восходящие к Мейерхольду. Очень многим деятелям кино Мейерхольд дал импульс к поискам нового.

Хотя я как драматург являюсь приверженцем психологического кино и расхожусь с Мейерхольдом в некоторых подходах к воплощению жизни в художественном творчестве, учебе у Мейерхольда я обязан едва ли не всем. Мейерхольд заразил меня бациллой отрицания всего закоснелого, “неприкосновенного” в искусстве, и ненависть к косности питала меня в течение всей моей творческой жизни. Общаясь с Мейерхольдом, участвуя в его репетициях, слушая его лекции, я учился у него пониманию задач искусства и сущности творчества актера, композиции художественных произведений, взаимосвязи действия и слова… Школа Мейерхольда была для меня основополагающей».

В своих воспоминаниях о Мейерхольде Габрилович писал о его репетициях: «Теперь я вижу, что все это было истинной школой для меня, хотя тогда я даже не думал об этом. Ведь сценарист — это как бы первый уполномоченный актера и режиссера, тот первооткрыватель, который должен в каждой клетке сценария {202} найти каждый раз обстановку, детали, поставить, где нужно, опоры, придумать предметы и действия, помогающие актерской игре, расставить сценические пружины. И этому в меру моих возможностей и способностей я учился в том темном репетиционном зале»[[292]](#footnote-293).

Взаимоотношения Мейерхольда с людьми кинематографа, разумеется, не ограничивались кругом его учеников и сотрудников. Есть ряд свидетельств взаимной заинтересованности Мейерхольда и крупнейших мастеров советского кино.

В связи с шестидесятилетием Мейерхольда Всеволод Илларионович Пудовкин выступил со статьей о нем.

«… Охватить как можно больше явлений, связывая их между собой, — писал Пудовкин, — захватить как можно больше времени, чтобы разместить, развернуть как можно глубже и шире изображение этих явлений — вот естественное стремление нашего художника, которое толкает его на ломку старых и на поиски новых форм. Именно в этом стремлении родилось и выросло на театре течение, начатое и возглавленное В. Э. Мейерхольдом.

… Я особенно хочу подчеркнуть реалистическую природу творчества Мейерхольда, стремящегося диалектически осмыслить любое явление не только как обобщение, но и как предельную сложность. Отсюда его особенно интересная работа над постановкой старых классических произведений».

Пудовкин отмечает свойственную Мейерхольду «исключительную лаконичность» выразительных средств и, приведя ряд примеров из его постановок, утверждает: «Мастер Мейерхольд покоряет именно скупостью, отсутствием украшений, концентрацией смысловых ударов». Пудовкин указывает, что «техника игры мейерхольдовского актера» рассчитана «на будущего массового зрителя будущего театра».

«Наша культура (то есть культура кино. — *А. Ф*.), — говорит Пудовкин, — вышла из культуры театральной, и ближе всего к нам, режиссерам, стал Театр Мейерхольда. Не случайно, что один из замечательных наших мастеров монтажа Эйзенштейн является прямым учеником В. Э. Мейерхольда. Не случайно группа Кулешова, {203} в которой работал и я, неотступно следила за созданием “Рогоносца”, когда Мейерхольд предоставил нам помещение в своем театре для нашей работы. Связь ощущали и он и мы. Мейерхольд в своей работе довел театр до той грани, на которой непосредственно начинается кинематограф»[[293]](#footnote-294).

Со своей стороны Мейерхольд высоко ценил Пудовкина. В том же году он собирался написать статью о нем для юбилейного сборника «Межрабпомфильма» (см. письмо Мейерхольда к своему помощнику по режиссерской части ГосТИМа А. Е. Нестерову о подборе материалов для этой работы, «Переписка», с. 334), но, к сожалению, своего намерения не выполнил.

Выше приведены отзывы Мейерхольда о фильмах Александра Петровича Довженко, в которых раскрывается близость творчества этих двух художников. Известный украинский писатель Ю. К. Смолич, друживший с Довженко, рассказывал: «Как сделаться режиссером, что необходимо для режиссерства — вот что интересовало Сашко (то есть Довженко; это было еще до его прихода в кино. — *А. Ф*.). <…> Особенно интересовали его Театр Мейерхольда и театр “Семперанте” в Москве и театр Курбаса в Киеве. <…> Он мыслил себе театр как искусство резких контрастов, как яркое, красочное действие, как наиболее *условное* и *выразительное* лицедейство. В актерском исполнении Сашко считал абсолютно обязательной игру *отношения* актера к образу»[[294]](#footnote-295).

Именно все это и было в наличии в Театре Мейерхольда.

Здесь упоминался доклад Мейерхольда о Маяковском, прочитанный 22 мая 1936 года в Ленинградском Доме кино. Предоставляя слово Мейерхольду, Сергей Дмитриевич Васильев, один из создателей «Чапаева», сказал: «… Всеволод Эмильевич является учителем, на работах которого воспитывались многие из нас, работников советской кинематографии, и каждая работа которого двигает наше искусство»[[295]](#footnote-296).

Об учебе кинорежиссера у Мейерхольда говорил и другой выдающийся мастер, Григорий Михайлович Козинцев. Ему не удалось учиться непосредственно у {204} Мейерхольда, но он утверждал: «И все же я в школе Мейерхольда; говоря по-современному, заочник»[[296]](#footnote-297).

Знаменательно отношение Козинцева к Мейерхольду. В своих не опубликованных еще записях он вспоминал:

«Я много раз встречался с Всеволодом Эмильевичем, но мне никогда не удавалось толком поговорить с ним, чувствовать себя с ним свободно. Он подошел ко мне после премьеры “Юности Максима” в Доме кино и сказал мне добрые слова; его удивило, что человек другого поколения смог “так похоже” показать его эпоху (десятые годы нашего века). Он пригласил меня пойти с ним к нему домой, но, оробев, я придумал, что чем-то занят, хотя никаких дел у меня не было.

Я с охотой бросился бы выполнять его поручение, но сидеть с ним, разговаривать было не под силу.

Такое отношение было у меня только к нему одному.

Даже во времена, когда для молодых художников авторитетов не было, он являлся для меня не только авторитетом, но *мастером*. С детства я стал его учеником»[[297]](#footnote-298).

В «Пространстве трагедии» Козинцев упоминает о «своих записях (многих лет), посвященных Мейерхольду». А в трех своих книгах, трактующих проблемы, связанные с собственным творческим опытом, — «Глубокий экран», «Пространство трагедии» и «Гоголиада», — он десятки раз обращается к Мейерхольду — к его сценическим произведениям, к его высказываниям, говорит о его огромном значении для всего современного искусства.

«Сегодня честь его труду воздают все театры мира. Зайдите в любой — “Берлинер ансамбль”, театр Жана Луи Барро, Королевский шекспировский, Большой драматический имени Горького, Театр имени Маяковского, Театр на Таганке — в каждом талантливом современном спектакле живет и какая-то его мысль»[[298]](#footnote-299).

Говорит Козинцев и о влиянии Мейерхольда на кино и, в частности, на его собственное творчество. «Снимая “Лира”, я вспоминаю пейзажи Достоевского и мейерхольдовскую {205} толчею на фурках»[[299]](#footnote-300). Козинцев отмечает, что схожего нет «буквально ни в одной черточке, ни в одной видимой детали. Но в самой глубине образности — ощущение разрыва эпох, “времени, вышедшего из сустава” (“Гамлет”)»[[300]](#footnote-301).

К этому можно добавить, что в козинцевском «Лире» налицо расширение «пространства трагедии», подобное тому, которым отличался ряд спектаклей Мейерхольда. Действие первых семи сцен пьесы Шекспир не выносит за пределы дворцов и замков. Фильм же начинается с кадров, изображающих толпы сирых и нищих людей, безнадежно бредущих и бредущих по унылым равнинам Британии. Эти не раз возникающие кадры создают угрюмый облик беспросветной жизни народа, которым правит Лир.

В своих записях Козинцев признаётся: «Насущные интересы, желание понять существо искусства, необходимого мне для выражения — наиболее глубокого и сильного — жизненных процессов, необходимость разобраться в себе, получить возможность совета от человека, знающего, умеющего бесконечно больше того, что знаю и умею я, — все это заставляет меня думать о Всеволоде Эмильевиче с карандашом в руках, перечитывать его статьи и книги о нем…»

Несомненный интерес представляют параллели между Мейерхольдом и советской документальной кинематографией в лице ее вдохновителя и наиболее яркого представителя — Дзиги Вертова. Здесь нужно говорить не о влияниях, а о точках соприкосновения.

Как убежденный советский художник Мейерхольд создавал политический театр, так и убежденный советский художник Вертов строил политическое кино. Творчество каждого из них было исполнено огромной силы революционного новаторства. Оба являлись неустанными экспериментаторами. Оба отличались темпераментом бойцов, глубокой принципиальностью, непримиримостью в отстаивании своих принципов. Наряду с ними должен быть назван еще один мастер революционного искусства, близкий обоим и обладавший теми же качествами, — Маяковский[[301]](#footnote-302).

{206} Кроме этой общей идейной направленности были и иные точки соприкосновения, в значительной мере связанные с нею.

В начале этой главы приведены высказывания Вертова о «новом человеке», который будет учиться движению у машин, — высказывания, несомненно близкие Мейерхольду. Пафос статьи «Мы», воспевающей организованное движение, родствен устремлениям Мейерхольда. Слова Вертова о том, что «“психологическое” мешает человеку быть точным»[[302]](#footnote-303), перекликаются с выступлением Мейерхольда против «психологических переживальщиков» (Двухтомник, ч. 2, с. 32).

В первой половине двадцатых годов Вертов решительно ниспровергал игровую кинематографию, живопись, музыку и, конечно, театр. Тем не менее, говоря, что «театр почти всегда — только паршивая подделка под эту самую жизнь», он тут же определял биомеханику как «хорошее само по себе занятие»[[303]](#footnote-304).

Еще более существенными, чем близость во взглядах, представляются некоторые параллели в самом творчестве Мейерхольда и Вертова.

В 1922 году, встретившись с Вертовым в Доме печати на вечере Николая Асеева и разговорившись с ним, я узнал, что киноработник Вертов не чужд поэтическому творчеству. Впоследствии для меня стало ясным, что это непосредственно сказывалось в его фильмах. Среди всех мастеров кино Вертов выделялся как ярко выраженный поэт. Об этом говорил весь лирико-патетический строй его произведений, которые можно назвать фильмами-поэмами. Духом поэзии овеяно творчество и Вертова и Мейерхольда.

Оба строили свои произведения на музыкальной основе: как Мейерхольд являлся, по существу, композитором своих спектаклей, так и Вертов — композитором своих кинофильмов (еще немых). В 1926 году я писал об одном из самых значительных произведений Вертова: «В “Шестой части мира” разрушены традиционные рамки кинофильмы путем введения в построение картины приемов других искусств — музыки и поэзии. Мало того, что монтаж картины так же, как и отдельные кадры, основан на ритме. Вся работа построена как музыкальное произведение (контрапунктическая структура, {207} повторяющиеся темы, ударения и ослабления, ускорения и замедления и др.). Это подлинная киносимфония. С картины, сделанной без надписей, спроектирован словесный монтаж — своеобразная поэма, не лишенная некоторого изыска, порой импрессионистического оттенка»[[304]](#footnote-305).

В той же «Шестой части мира» в надписях Вертов иногда прямо обращался к зрителям, делая впервые в кинематографии попытку слияния фильма с его зрителями.

Здесь Вертов (по-видимому, не намеренно) шел по пути Мейерхольда: ведь еще шестью годами раньше Мейерхольд в постановке «Зорь» предпринял опыт слияния сцены со зрительным залом. Он хотел уничтожить разобщенность актеров и зрителей, упразднив рампу, разбрасывая в публику летучки с революционными призывами, стремясь вовлечь зрителей в действие. 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. Слово «вижу», несколько раз появляющееся в титрах начала фильма, как бы звало зрителей к «сопереживанию».

Отдельные элементы в разных частях спектаклей Мейерхольда соответствовали один другому — тематически или зрительно. То же было и в фильмах Вертова. Это бралось зрителем — пусть подсознательно — на учет и помогало ему строить выводы. Такое построение художественного произведения вызывало у зрителя те или иные ассоциации, предусмотренные режиссером для того, чтобы углубить восприятие спектакля или фильма[[305]](#footnote-306).

На афишах Государственного театра имени Вс. Мейерхольда значилось: «Автор спектакля Вс. Мейерхольд», {208} на афишах фильмов Вертова — «Автор-руководитель Дзига Вертов». Это совершенно закономерно подчеркиваемое авторство — еще одна из точек соприкосновения.

Двукратное обращение «Афиши ТИМ» к творчеству Вертова не было случайным. Мейерхольд и Вертов с интересом и симпатией следили за работой друг друга. Несмотря на свои высказывания, направленные против театра в целом, Вертов, охотно посещая спектакли Театра имени Вс. Мейерхольда, в беседах со мной высоко отзывался о них — он считал их замечательными достижениями советской культуры (это свидетельствовало о том, что отрицание Вертовым театра было далеко не последовательным). Пригласив Вертова на одну из мейерхольдовских постановок (это было в 1926 или 1927 году), я по его просьбе в антракте познакомил его с Мейерхольдом. Когда Вертов вопреки поддержке его фильмов советской общественностью и печатью, был уволен из Совкино, я спросил Мейерхольда, согласен ли он присоединиться к протесту против этого увольнения, — и на листе с текстом протеста сейчас же появилась размашистая подпись красными чернилами: Вс. Мейерхольд[[306]](#footnote-307).

Уроки Мейерхольда надолго пережили того, кто давал их. Наиболее сильно и плодотворно сказались они в творчестве Эйзенштейна. И следовательно, через влияние, которое искусство Эйзенштейна оказало и оказывает на современную кинематографию, эти уроки, разумеется, пропущенные через восприятие Эйзенштейна, сохраняют свою силу и теперь.

Очень яркой особенностью Мейерхольда было стремление к крупным идейным обобщениям, к масштабности создаваемых им произведений. Это стремление, как и некоторые из черт, отмеченные в главе «Учитель и ученик», по-разному проявлялись в творчестве кинорежиссеров — и учеников Мейерхольда и не учившихся непосредственно у него. Режиссеры брали на вооружение и ряд отдельных достижений Мейерхольда. Справедливо отмечалось в статье «Мейерхольд и кино революционеров. Как советская кинематография училась {209} у театра», помещенной в западногерманском журнале «Театр сегодня»: «Через всю советскую кинопродукцию двадцатых годов проходит течение, обнаруживающее в актерской игре, в монтаже, в освещении и в применении декораций явственное родство с театральной эстетикой Всеволода Мейерхольда, не отказываясь при этом от специфики кинематографического выражения»[[307]](#footnote-308).

Мейерхольдовские традиции и во второй половине XX века продолжают жить в театре и в кино. И в работах некоторых режиссеров, вступивших в кинематографию через много лет после смерти Мейерхольда, обнаруживаются черты, восходящие к его открытиям.

Таким образом творчество Мейерхольда сыграло огромную роль в формировании советской режиссуры — не только театральной, но и кинематографической. Однако если традиции Станиславского в кино хоть отчасти изучены, то к исследованию традиций Мейерхольда и их воплощения в творчестве кинорежиссеров и актеров наше киноведение еще и не подошло. Такое исследование — насущно необходимая задача. Вырисовывается большая и сложная проблема, требующая специального, глубокого и широко разветвленного изучения. Поэтому автор настоящей монографии и не мог поставить перед собой цель раскрыть эту проблему во всем объеме.

Искусство Мейерхольда по-разному скрещивалось с искусством различных режиссеров и актеров, по-разному влияло и влияет на него. Творческое воздействие мастерства Мейерхольда, как и других больших художников, их принципов и приемов, нередко проходит сложными путями, через ряд посредствующих звеньев. Важно исследовать эти пути, добраться до корней. Это должно помочь художникам новых поколений проникать к незамутненным источникам, овладевать сокровищами, завещанными им тем, кто создал и накопил их, памятуя не только о своем настоящем, но и о будущем.

В 1925 году Мейерхольд говорил: «Мы находимся в переходной эпохе. Но, поскольку мы являемся авангардом на левом фронте, мы обязаны в будущее заглядывать. Если мы в будущее не будем заглядывать, ничего {210} не получится. Мы-то умрем, но на наших костях должно построиться новое здание. И к этому новому зданию мы должны подготовляться» (Двухтомник, т. 2, с. 72). И Мейерхольд подготовлял строительство здания, в котором мы теперь живем и в котором будут жить те, кто придет нам на смену. Поэтому искусство Мейерхольда — это то прошлое, которое живет сегодня и которое заново расцветет завтра.

# **{****211}** Приложения

Доклад Мейерхольда «Чаплин и чаплинизм» (1936) был опубликован мною по хранящейся у меня стенограмме в журнале «Искусство кино» (1962, № 6, с. 113 – 122). Однако редакция произвела в тексте некоторые сокращения, а также пыталась улучшить литературное качество стенографической записи, которую Мейерхольд не выправил. На мой взгляд, это не пошло на пользу публикации. В Двухтомник текст доклада не вошел и вообще не перепечатывался на русском языке.

Выдающееся значение доклада, которое подчеркивается тем, что журнальная публикация затем появилась в переводах на иностранные языки (отдельная брошюра на норвежском языке, публикации в английском и в испанском сборниках трудов Мейерхольда и в итальянском журнале) побуждает меня снова воспроизвести его здесь — на этот раз в полном составе, ограничившись лишь минимальной редакционной правкой (смягчение явных шероховатостей устной речи, устранение лишних слов).

Также в качестве приложения печатаются воспоминания К. С. Есенина «Мейерхольд-кинозритель», любезно предоставленные мне автором.

## **{****212}** Вс. МейерхольдЧаплин и чаплинизмДоклад, прочитанный 13 июня 1936 года

К этой теме я приступаю впервые. Тема очень соблазнительная, и, вероятно, мне не удастся в один прием, то есть сегодня, исчерпать ее, потому что тема не только соблазнительна, но и довольно трудна.

Рассказывать вам о Чаплине, пожалуй, было бы излишним, если бы я изложил хронологически весь ряд его работ и потом попытался извлечь какой-то урок из опыта Чаплина. Я поступлю иначе: я буду брать квинтэссенцию чаплинизма и от Чаплина буду переходить к другим мастерам кинематографии — для того, чтобы осветить ту связь или нащупать ту преемственность, какая имеется почти у всех мастеров кинематографии.

Во вступительном слове говорилось о влияниях, которые я оказал на ряд деятелей кинематографии. Я думаю, что это так. Я не хочу вовсе становиться в позу зазнайки, в позу мэтра, который распространил свое влияние на все участки искусства. Вовсе нет. Но когда я буду говорить о Чаплине, об очаровательном искусстве, которое называют чаплинизмом, то мне волей-неволей придется останавливаться на работах моих учеников. И самое необходимое, что мне нужно сделать сегодня, — это постараться нащупать сходство, поразительное сходство в работах Чаплина с работами Сергея Эйзенштейна, как это на первый взгляд ни кажется странным.

Вся работа Сергея Эйзенштейна идет от корней той лаборатории, в которой мы вместе с ним работали, я — в качестве его учителя, он — в качестве моего ученика. Но это скорее были взаимоотношения не учителя и ученика, а двух взбунтовавшихся людей искусства, которым подступала вода под самое горло и которые боялись захлебнуться в том отвратительном, в том ужасном болоте, которое мы застали в 1917 году на театральном фронте. Это было болото натурализма, {213} болото эпигонства, причем налицо были не эпигоны, а эпигоны эпигонов, эклектика, отсутствие музыки в искусстве и театра и кино. Кино было сплошь антимузыкальным, фильмы того времени были сплошь антимузыкальными, несмотря на то, что они всегда шли в сопровождении музыки: музыка гремела, оркестры играли, переплетали Чайковского с Моцартом, Бетховена со Скрябиным, и все-таки музыки не было. Можно было отдельно, закрыв глаза, слушать музыку, и можно было видеть, как на экране кадры аритмично сменяются.

Это — краткое вступление, а теперь я дам маленькую хронологическую справку, потому что в каждом периоде я буду чуть-чуть акцентировать основное, характерное для творчества Чаплина. Большинству знающих работу Чаплина это покажется излишним, но я не могу этого не сделать, потому что в каждом периоде я буду выделять самое основное, самое ценное, необходимое мне для того, чтобы прощупать корни этого великого искусства.

Первый период — это работы в студии Мак Сеннета. Шутовство еще не достигает силы юмора. Мне очень приятно употребить этот термин — «юмор», потому что на сегодняшний день он сильно углублен благодаря ряду работ в области кино, театра и в области литературы. Ряд новых исследований о творчестве Пушкина раскрывает термин «юмор» по-новому, и теперь не скажешь так, как мы говорили в гимназии, перелистывая учебник словесности.

Шутовство Чаплина еще не достигает силы юмора. «Перевозка роялей», «Чаплин за работой», «Чаплин у моря», «Чаплин в гостинице» — это картины по 1915 год. После этого появляется фильм «Чаплин в театре». Кто видел этот фильм и «Кармен», сразу поймет, какой скачок произошел от фильма «Чаплин у моря» или «Чаплин в гостинице» к фильмам «Чаплин в театре» и «Кармен». Я бы поставил на первое место «Чаплин в театре», потому что в этой картине (как раз в противоположность «Кармен», где вообще звучит абстрактный трагизм, самобичевание) в искусстве клоунской выходки — теперь, когда мы видели уже «Новые времена», мы должны отметить начало отказа Чаплина от чрезмерных преувеличений, от клоунства, от гротеска, переходящего в чрезмерное комикование.

Но это начало, разумеется, очень робкое.

{214} В 1916 году — работа в «Мючуэл», — фирме, в которой работал до этого Гриффит; здесь заметно появление элементов трогательности («Искатель приключений», «Бродяга»), и герой «Бродяги» справедливо может быть назван чаплиновским образом более широкого размаха. Здесь как бы зарождается будущий Чаплин, которого тянет к вещам монументальным.

Но что помимо трогательности появляется нового? Черта, которая на сегодняшний день недостаточно подчеркнута даже иностранными авторами, хотя среди них есть много людей, которые чрезвычайно высоко ценят Чаплина. Сквозь комизм, помимо этой трогательности, проступают черты трагизма. Но эти трагические ноты незначительны по времени, занимаемому ими в фильме, и характерно, что в трюке, уже не только акробатическом, Чаплин пытается нащупать комическое вне акробатизма.

Моя школа выросла из приемов, которые явились с момента, когда я постарался мобилизовать большое количество выразительных средств, театром отброшенных, мною восстановленных и восстановленных именно с помощью акробатического тренинга, так называемой биомеханической игры. Вот почему мне приятно, следя за всеми поворотами в биографии Чаплина, узнавать ходы, обязательно сопутствующие человеку, который хочет прийти к монументальному искусству и который не может не побывать на острове, где виднеется надпись: «В актерском искусстве обязателен тренинг акробатического толка».

Дальше. У Чаплина появляется новый прием монтажа. Самое основное — некоторая сдержанность в последовательности кадров. Он как бы вносит прием торможения или, вернее, нащупывает его впервые, и у него это торможение не является тем, что должно принести нечто новое, а является чем-то обязательным в киноискусстве. Ну, я не говорю уже о четкости в игре актера, это такое же обязательное природное качество, как у человека, который приходит на экзамен в оперный театр и вдруг поражает нас тем, что у него от природы поставленный голос.

Чаплин принес свое тело в искусство актера кино превосходно натренированным, и мы в творчестве его находим не только следы тренинга, то есть работы над своим телом, но и разгадку его особого мимического дара. Но об этом после.

{215} В этот период Чаплин стремится найти свой коллектив. Партнеры, которых ему подбрасывали, были случайными, хотя он работал с большими мастерами и уже создавались свои американские традиции показа с экрана комического, но сказать, что он имел свой коллектив, нельзя. В чужом хозяйстве он пытается этот коллектив спаять вокруг себя. Около него образуется как бы своя труппа.

Должен сказать, что, когда я смотрю фильмы наших молодых мастеров, вот этой заботы я не вижу. Беда не только в недостатке хорошей организации или в отсутствии нужных аппаратов, но еще и в том, что нет этого стремления создать прочный коллектив, а есть какая-то своеобразная гастрольность актеров: сегодня у Васильевых, завтра у Трауберга, послезавтра у Эйзенштейна и т. д. Когда я с театрального фронта слежу за работами кинорежиссеров, я вижу, что многие актеры как бы живут ангажементами, гуляют от одного режиссера к другому. Создается впечатление, что в кинопромышленности нет заботы о создании своих кадров.

Это вопрос глубокой принципиальности. Когда я подступлю к Эйзенштейну, вы увидите это отсутствие коллектива, отсутствие кадров своих собственных, которых мы бы не могли взять в театр, потому что они подготовлены только для игры перед аппаратом, — эту гастрольность. Правда, я не говорю о необходимости привлечения типажа для той или другой роли, но я к этому вернусь еще, когда буду говорить о конечных принципиальных моментах при рассмотрении работы Эйзенштейна.

У Чаплина ближе к 1918 году, а может быть, в пределах этого года появляется уже настойчивое предпочтение качества количеству. Если взять количество работ, сделанных им в студиях, которые предшествовали этому периоду, то есть когда он сделал «Собачью жизнь», «Малыша», «Пилигрима» и т. д., — мы увидим, что антрепренеры вынуждают его ставить в год восемь фильмов, а Чаплин тратит восемь лет на создание восьми фильмов, — некоторые из них я сейчас указал («Собачья жизнь», «Сельская идиллия», «День развлечений», «Праздные люди», «Пилигрим» и проч.). Мы увидим новую особенность, когда человек стремится предпочесть качество количеству: у него эксцентриада начинает подкрепляться очень глубокой мотивировкой на базе тщательнейшего изучения действительности. {216} Эти моменты чрезвычайно важны, потому что это — определение его творчества, это вскрывает суть трюков в его игре, самую сердцевину этих трюков, то есть то, что всякий эксцентрический момент, будучи проанализирован, скрывает за собой хорошее, очень глубокое и очень тщательное изучение действительности.

Затем следующие годы — «Юнайтед Артисте» — иная фирма. И в этой организации, где работали Дуглас Фербенкс, Мэри Пикфорд, Гриффит, Чаплин ставит знаменитую «Парижанку». Это скачок вперед, в сторону углубления своей работы. Я бы даже сказал, что появляется вдруг своеобразное философское мировоззрение, то есть Чаплин несет большие обобщения, его интересует не ход сюжета, а те ассоциации, «боковые ходы», которые будут возникать у зрителя и при помощи которых зритель проникнет в основную идею веши.

И самый последний удар по своему прошлому, по своей клоунаде, по своему трюкачеству: борьба самого Чаплина со своим формализмом. (Это вроде «Мейерхольд против мейерхольдовщины»[[308]](#footnote-309).) Чаплин в «Золотой горячке» выступает в том новом облике, который делает из него фигуру очень крупного значения, фигуру, становящуюся в ряд таких, скажем, мастеров в области беллетристики, как Бальзак, Диккенс, Достоевский. То есть он уже перешагнул Рубикон, и он уже становится мастером больших, монументальных полотен. Это его «Цирк», еще две‑три картины, и, наконец, «Новые времена». Это все чередование периодов, в которых мы обретаем облик Чаплина.

Теперь я обращусь на минуту к Пушкину, и, когда я сообщу о некоторых требованиях, которые предъявляет Пушкин к драме (в заметках о драме, в набросках программных, брошенных мимоходом в письмах к друзьям), — вы увидите, что Пушкин как бы помогает нам вскрыть самое сокровенное в творчестве Чаплина.

«Драма, — писал Пушкин, — родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. <…> Изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. {217} Драма стала заведовать страстями и душою человеческою»[[309]](#footnote-310).

Откуда взялась маска Чарли Чаплина? Эта маска родилась на улице. Очень характерно, что, когда Пушкин вскрывает зерна, эмбриональное развитие драматической культуры, он подчеркивает зарождение драмы на площади, и, когда он говорит об изображении страстей и о проявлении души человеческой в драме, он связывает это обязательно с народом, для которого он эту драму хочет строить.

Чаплин видел одного лондонского извозчика, старого пьяницу с походкой вразвалку, с придурковатыми движениями. Ганс Симсен сообщает рассказ самого Чаплина. «Я шел за ним, — говорит Чаплин, — и наблюдал. Этот человек заинтересовал меня, и именно он указал мне путь к тому типу, который я в конце концов нашел в самом себе»[[310]](#footnote-311).

Слияние этого извозчика с Чаплином было возможно только при том условии, что он его не присобачил к себе, так сказать, а нашел его внутри себя самого. Это очень характерно, поэтому вопрос о маске для киноискусства — вопрос великой важности.

Почему мы терпим неудачу за неудачей в области построения на экране комедийного фильма — нашего собственного, нашей стране дорогого, того самого фильма, который нужен нашему народу — нашему рабочему, нашему колхознику, нашему красноармейцу? Я думаю, беда вся в том, что не нашлись люди, познавшие вот этот обязательный прием нахождения маски, а может быть, нескольких масок, вокруг которых стали бы группироваться события. Для того, чтобы было понятно, о чем я говорю, я снова повторю пушкинскую формулу: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою». Без этих страстей и без этой души человеческой невозможно влияние драматического искусства на массы.

Надо будет посмотреть, были или не были попытки таким образом маску создать.

Вот Игорь Ильинский. Благодаря тому, что он работал в «Лесе» Островского над Аркашкой, и благодаря {218} тому, что Аркашка и был тем типом, литературным типом или литературно-театральным типом (литературным — поскольку он шел от Островского, и театральным — поскольку мы внесли туда много того, что не предугадывал Островский, но что мы легко внесли благодаря существованию чаплинизма), который соткан из приемов чаплиновского толка, — Ильинский попытался, оттолкнувшись от этого типа, перенести мейерхольдо-чаплиновские черты и на киноэкран. Он потерпел фиаско, но не из-за хода от маски Островского — Мейерхольда к той маске, которую он хотел для себя создать, а дело было в том, что помимо Чаплина на свете существовал еще Глупышкин[[311]](#footnote-312), и стоит только пойти на этот своеобразный путь — давать комическое, вспоминая о маске Глупышкина, — как уже терпишь фиаско. И всегда надо помнить, что и у Гарольда Ллойда, — если мы будем рассматривать его положительное и отрицательное, — в отрицательном будет перевес от Глупышкина. Или если мы будем разбирать Макса Линдера, его положительное и отрицательное, то опять-таки перевес в отрицательном — от Глупышкина. Это как бы те выходки природы, своеобразный трюк природы, которая вытянула на экран невозможную фигуру, испортившую целостность построения высокой комедии и в театре и на экране.

Но не просто маску надо было отыскать, надо было отыскать маску обязательно ту, которая наиболее близка нам, то есть народу, для которого мы строим фильм. Это значительный вопрос. Я это говорю не только в порядке постановки вопроса, — вот, дескать, интересную вопросину поставил Мейерхольд, — а потому, что у нас часто бывают срывы и мы не в достаточной мере эти срывы изучаем. «Вот, — говорим, потирая руки, — Ильинский в последний год провалился». Но надо этот провал изучить, надо на нем воспитывать наши кадры, прощупать, чем вызваны такие провалы.

Вот Варламов. Он нашел для себя маску, и эта маска была: он сам, как маска, со своими данными, плюс то, что он выбрал себе автора Островского, который помог ему этого самого себя в купеческой маске подносить. Заботливейшим образом он выискивал для этой маски {219} соответственную напевность, своеобразную интонационную скалу и своеобразный славянский юмор.

То, что нашел Варламов как маску на Александринской сцене, то же нашла Садовская как маску на сцене Малого театра, и Блюменталь-Тамарина тоже идет по этому пути. Садовская была крепка тем, что она умела подносить себя как маску.

Сам Островский в драматургии нашел не одну маску, а несколько масок, которые могли смело из одной пьесы в другую гулять. Тит Титыч мог гулять из пьесы в пьесу, Островский мог бы его даже не переименовывать, если бы он был так мудр, как Бальзак, который не боялся повторять действующих лиц в нескольких романах. Он нашел Аркашку, это тоже тип как маска.

Аркашка повторяется в Робинзоне. Важно, что Островский создает в своей драматургии маски, которые воздействуют на зрителя.

Если бы мы спросили, какие образы из пьес Островского наиболее запечатлелись в умах, то ответ был бы: конечно, Тит Титыч и Аркашка.

Чаплин определил тонус, определил характер не просто для комедийного жанра, шутовского жанра, шутливого жанра — он подошел к созданию высокой комедии, и опять я проверяю правильность своего утверждения на Пушкине.

Я вообще с некоторой поры ни одной своей работы не пускаю на зрителя до тех пор, пока не проверю правильность ее на «Заметках» Пушкина. И всегда мне в аудиториях, подобных сегодняшней, удается контрабандой протащить этого великого поэта, которого совсем не знают как теоретика, которого совершенно недооценили в этой области.

«… Высокая комедия, — говорит Пушкин, — не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и <…> нередко она близко подходит к трагедии».

Это писал Пушкин в конце 1820‑х годов. Шутка сказать, товарищи, о высокой комедии, когда мы знаем, какие высокие комедии были в его времена; конечно, это был прогноз, он эту теорию не мог проверить на практике, он должен был сказать это в предвидении высокого хода высокой комедии. Поэтому удалось высокую комедию «Ревизор» Гоголя пересмотреть с точки зрения этих требований: здесь не только смех, но и трагедия. Сам Гоголь говорил это, но он говорил: «смех сквозь слезы», а вот Пушкин сказал более мужественно {220} о высокой комедии, которая может близко подходить к трагедии.

А высокая комедия у Чаплина? При разборе таких его картин, как «Золотая горячка» или «Золотая лихорадка», как ее всегда называют, — что мы видим там? Комизм Чаплина, достигающий суровости и скорбности. На демонстрации этих фильмов я видел людей, которые смахивали слезу, — смахивали слезу при игре той маски, которую приносит на экран Чаплин, хотя первое, что он вызывает у зрителя, — это улыбка.

Дальше Пушкин пишет: «… три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Опять такая формулировка, которая дает возможность прощупать существо Чаплина, его природу. Какие это три струны нашего воображения, которые потрясаются волшебством драмы? Это смех, жалость, ужас. Можно прямо сказать, когда речь идет о жалости: у Чаплина находим показ подлинного страдания, который только то и призван делать, что вызывать у зрителя жалость. Так что я бы совершенно спокойно эту формулу Пушкина перефразировал: смех, жалость, ужас — три струны нашего воображения, потрясаемые волшебством Чарли Чаплина.

Вспомним эту особенность Чаплина — его суровый и скорбный комизм и стремление вызвать и смех, и жалость, а иногда ужас. Когда я буду эту формулу припаивать к работам Эйзенштейна, вы увидите, что там тоже три струны, но одна из этих трех обязательно становится в тень.

Теперь еще одно, о чем нужно сказать, когда мы изучаем природу мастерства Чарли Чаплина. Это я говорю специально для тех молодых режиссеров, к работам которых я уже очень привык и работы которых я сумел уже полюбить. Для этого надо было бы мне перечислить, то из замечательного, что сделано нашими режиссерами, работа которых, с моей точки зрения, недооценена. У Чаплина есть способность ставить так, как будто он пишет. Это было отмечено так, что я не являюсь новатором в этом заявлении, это я говорю со слов других исследователей. Это особенность Чаплина, но я особенно схватываюсь за это потому, что на практике моих работ (я это могу говорить теперь, когда мне шестьдесят два) я вижу, что те из них, которые удерживаются в репертуаре до сегодняшнего дня, конечно, ставились так, как будто бы они писались. Это стремление ворваться со {221} своим собственным принципом в тот материал, который я беру в обработку, открыл только один человек из живущих ныне — Корней Чуковский, который другому лицу мимоходом сказал, что он как бы читает книгу, когда видит мои работы[[312]](#footnote-313). За какого-нибудь француза, у которого вырвалось это «ставит, как будто пишет» (найдется другой, который скажет, что литературные приемы чужды Чаплину), я бы ухватился.

Я вправе сказать, что от больших работ Чаплина мы получаем такое же удовольствие, как то, которое мы получаем от романа. Но тут романистов нужно обязательно назвать, и, пожалуй, француз не склонен назвать тех, которых я бы хотел назвать при упоминании имени Чаплина. Конечно, Чаплина будет нам легко раскрыть, если мы вспомним о Диккенсе, о некоторых работах Бальзака и о Сервантесе.

Почему еще Чаплин воспринимается нами подобно великим мастерам-беллетристам? Потому что мы видим, что все фильмы Чаплина проникнуты обязательно гуманностью и обязательно правдой. Все это его роднит с ними, но ведь гуманность и правду на экране показать очень трудно, — не отдельными банальными приемами. Есть много фильмов слезливых, сентиментальных, но это не те фильмы, которые вызывают сочувствие, когда автор основывается на гуманности и на выявлении правды.

Кто-то правильно назвал «Малыша» с участием Чаплина и Джекки Кугана народным романом, и действительно этот фильм начинаешь воспринимать как рассказ для какой-то народной мелодрамы, для какой-то пьесы для специфической аудитории, с расчетом вызвать сочувствие, потому что здесь защищают слабого. Чаплин защищает малыша от рук полицейских, таскает его за собой и даже объединяется с ним на одной профессии. Чаплин-стекольщик держит за спиной какой-то ящик со стеклянными листами, а Джекки, чтобы дать заработать Чаплину, идет впереди и бросает в окна камни для того, чтобы тот получил заказы. Но это комическое положение. А то, что мать подбросила Джекки, а то, что, когда он заболевает, Чаплин стремится его оставить у {222} себя (потому что уже где-то в кармане у Джекки находит записку с адресом подбросившего), а то, что наконец совесть проснулась у матери и мать ищет своего ребенка, — все это атрибуты настоящей народной пьесы, вроде арлекинады. Карло Гоцци воссоздал народный театр, возродив любимые народные маски итальянской народной комедии. Он собрал эти маски воедино, и на сценарном развертывании известной сказки построил ряд пьес.

И смотрите, как это просто сделано, — повернуться лицом к зрителю, рассказывать ему совершенно так, как рассказываются знакомые народу сказки, — это прием, который нами должен быть обязательно использован. И вы думаете, его не использовали? Васильевы его использовали. Посмотрите того же «Чапаева»: конечно, Чапаев сам по себе являет образ той маски, вокруг которой объединяется масса, потому что это «свой», потому что мы его знаем, мы, прошедшие «штурм унд дранг» гражданской войны, знаем, что такое Чапаев.

И опять, как на картинах Игоря Ильинского, на его неудачах мы недостаточно анализируем приемы, какими сделан фильм, так в недостаточной мере изучено это воздействие «Чапаева» на зрителя. Это нужно изучать, потому что построение маски, близкой народу, какую создал Карло Гоцци, или то, какими принесли себя Варламов и Садовская, каким объявил себя как маску Чаплин, — это вскрывает метод работы, который даст нам большую свободу ходов. Нужно изучать, как разворачивается аппарат по созданию сценария, обусловленного тем, что облюбован этот прием нахождения масок и прием сюжетной линии, рассказываемой простыми, ясными формулировками, в которых народ узнает то, что он вчера переживал и переживает сегодня.

Когда приводят заметки Пушкина о драме, всегда надо его теоретизирование проверять на практике шекспировских сцен, потому что он сам свою теорию проверял на шекспировских приемах построения трагических вещей. Так сделан «Борис Годунов», и в письмах друзьям Пушкин прямо говорит о необходимости проверять драматическую систему, там он прямо говорит, что он учится у Шекспира, и жалеет, что он недостаточно знает Лопе де Вега и недостаточно знает Кальдерона.

Правильно делает в отношении анализа построения кадров в чаплиновских работах Анри Пулай, сравнивая {223} Чаплина-драматурга с Шекспиром. И тут я даю по этому поводу свободно изложенный кусок, но не цитату, прощупывая в этом свободном изложении некоторые черты, которые упущены французом.

Драма Шекспира построена так, что ее единство не сразу открывается. Персонажи первой сцены говорят и действуют не для того, чтобы подготовить следующую сцену. Вторая сцена наступает сама по себе, повинуясь найденному автором ритму. И «Борис Годунов», построенный в приемах Шекспира, и пьесы Шекспира сделаны именно так, что каждая сцена не является только служебной для последующей сцены. Она сама по себе строит такой фундамент, на котором образуется уже здание. Но это удается Пушкину именно потому, что он знает тайну последовательного ритмического построения.

Когда мы изучаем «Бориса Годунова», прежде всего нас поражает необычайный такт и громадная мера в том, как одна сцена сменяется другой. Это как бы действует не на зрение, а на слух, будто это симфония во многих частях, — не в трех или четырех, а симфония в двадцати четырех частях, где каждая картина является развертыванием ритмического хода.

Поэтому Пушкин поэт не в том, что он дает пятистопный ямб, а в том поэт, что помимо этой обязательной стихотворной структуры, через нее или под ней строит музыкальный ход, каждую картину замыкает определенным концовочным эффектом, — то, о чем я говорил в предыдущем докладе[[313]](#footnote-314), когда отмечал необходимость в драматургии так называемого эпиграмматического дара.

Когда мы будем читать высказывания Эйзенштейна, мы увидим у него разбивку всей вещи на аттракционы, но не в том дело, что это аттракционы, а в том, что это элементы, в которых есть обязательный эффектный конец, и складывание этих кусков он производит по музыкальным принципам, а не по принципам бытового развертывания сюжетной линии.

Это звучит довольно абстрактно, если мы не вскроем, что такое ритм. Ритм возникает как следствие обязательного стройного общего плана картины. Конструкция, так сказать, плана ритмична. Это и подводит нас к раскрытию особенностей Эйзенштейна.

{224} Осуществление того, что лежит вне сюжета, вне интриги, вне того действия, которое необходимо театру и не обязательно для экрана, у Эйзенштейна происходит на экране при помощи законов, самим кино себе поставленных. Но меня могут понять вульгарно, когда я говорю «вне того действия, которое необходимо театру и не обязательно для экрана». Не надо понимать меня прямолинейно, не к абстрагированию клонят меня мои утверждения, а к тому, что со времени утверждения в кино чаплинизма проходит (и особенно культивируется это Эйзенштейном) обязательная работа на ассоциациях зрителя. Это же самое вы увидите в моих работах, ибо я дошел до понимания воздействия мизансцен как воздействия не прямого, а посредством боковых ходов, назначение которых — вызывать у зрителя боковые ассоциации (некоторые из этих ассоциаций я предусматриваю, а некоторые возникают в зрительном зале помимо моего плана). Активизируется ваше воображение, активно раздражается ваша фантазия, возникает хор ассоциаций, и это громадное накопление ассоциаций рождает новые миры фильма, не нашедшие себе места у монтажера. Вы теряете различие между тем, что делает автор фильма, монтажер, и тем, что вы вносите из вторгшихся в ваше сознание помимо вашей воли ассоциаций. Создается новый мир, новая действительность, отличная от тех кусков жизни, с помощью которых фильм смонтирован.

И здесь обязательно надо вникнуть в одно замечание Гоголя в оценке, которую он делает о существе пушкинской поэзии, об изумительном претворении жизни, как таковой, Пушкиным в красоту, полную глубокой и серьезной значительности. Вот так же нам нужно проникать в изучение свойств чаплиновской поэзии. Что говорит Гоголь? — «Не вошла туда нагишом растрепанная действительность. <…> Чистота и безыскусственность взошли тут на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной»[[314]](#footnote-315).

Посмотрите: это же применимо целиком к работам Чаплина. Никогда не входит в его картины нагишом {225} растрепанная действительность; чистота и безыскусственность вливаются туда на такой высокой ступени, что действительность уже кажется искусственной и карикатурной. Чаплин придумал себе карикатурное обличье, ни на что не похожие башмаки, котелок, пиджачишко, широкие панталоны, — все это неизмеримо карикатурнее, чем та жизнь, которую он показывает. А между тем, наоборот, как раз благодаря сопоставлению игровых моментов, его комических моментов, его ритмических ходов получается, что он своей уродливой карикатурой как бы подчеркивает уродливость разоблачаемого им мира с его жестокостью, с его эксплуатацией человека человеком, с его полицейским режимом, со всеми прелестями капиталистического окружения, в котором работает Чаплин.

Откуда же у Эйзенштейна явилось стремление (цитирую его самого) переложить темы в цепь аттракционов с заранее сделанным конечным эффектом? Это пришло к нему от его опытов в Пролеткульте, а опыты явились результатом его совместной со мной работы в моей лаборатории на Новинском бульваре в Москве[[315]](#footnote-316). Отсюда различие игры в мхатовской театральной системе от работы в моей конструкции[[316]](#footnote-317) на подмостках, освобожденных от того, что мешает актеру проявлять всю ширину и всю глубину его движения.

Эйзенштейну так же, как и мне, нужна арена, платформа, шекспировский Глобус-театр, и поэтому, когда интервьюер меня спрашивает: что же это за сцена без сцены, которую я строю, — я ему просто отвечаю, что это же не сцена и что там будет показываться все от концертного номера, как на Überbrettl-сцене[[317]](#footnote-318), до грандиозного спектакля шекспировского размаха — пушкинский «Борис Годунов», или «Царь Эдип», или пьесы Эсхила и т. д. И в то же время эти представления могут сменяться парадом физкультурников или балетом, показом танцевального искусства, потому что там нет ничего, что отгораживало бы зрителя от единственно нужного — от игры актера.

Вы смотри́те, какая великая условность стоит перед кинорежиссером. Он ограничен противнейшим квадратом экрана, ему нельзя его раздвинуть, и он эту условность опрокидывает, зачеркивает в сознании зрителя {226} моментально, как только он начинает пускать в ход искусство монтажа.

Но здесь же и есть великая недоработанность, которая, к сожалению (имея в виду призыв, сделанный недавно уважаемым П. М. Керженцевым, относительно возврата к Репину, Шишкину и Сурикову[[318]](#footnote-319)), может быть чревата неприятными последствиями: мы не скажем тех слов в области кинематографии, которые обязательно нужно сказать. Это не только погоня за правильным чередованием кадров, не только искусство монтажера, но и вообще знание таких тайн, которые еще не проникли в должной мере на экран. Это особенность осуществления, необычайная утесненность, когда вдруг анархист-оператор начинает искать места, точки, откуда он будет начинать крутить свой аппарат. Если этот оператор — анархист, который эти точки сохраняет по построению света, ad libitum[[319]](#footnote-320), так сказать, или потому что он хочет показать искусство своего каприза, — то предостережением ему будет служить следующее обстоятельство: когда культура человечества будет расти такими же темпами, как начинает расти культура наглей страны, мы предъявим еще один счет относительно этого маленького кусочка экрана, крайне ограниченного и бедного возможностями, потому что точки [съемки] почти все могут быть по пальцам перечислены, и одним искусством изменений, одним искусством контрастов нас не надуть. Мы предъявим такой счет: могли ли бы вы так построить краткий путь фильма, чтобы известный закон живописи Джотто имел место на экране, в том смысле, чтобы я воспринимал в еще меньшей мере занятый действием экран, скажем, угол экрана, который может быть измерен миллиметрами или сантиметрами? Глаз помещен в углу экрана. Это первое.

Второе, о чем я не раз говорил тем, кто особенно заботливо работал над материалом, над показом материала: сделано ли что-нибудь в области так называемых блестящих поверхностей, как рояль, как полированный стол, как хорошо выбритая голова, череп человека? То есть если ставится целью показывать фактуру, полированную фактуру, то экран сначала покажется глубоко формалистическим, но нужно обязательно пройти через {227} эти экспериментальные поиски для того, чтобы расширить язык выразительных средств кинематографии. И если я говорил о пустых пространствах, то я прямо скажу, что раздражающе действует ряд работ наших режиссеров, потому что они слишком любят максимально занимать этот условный квадратик. Нужно обязательно производить такие опыты, где бы можно было еще меньше его дать, то есть гетевское самоограничение довести ad absurdum[[320]](#footnote-321) для того, чтобы нащупать какой-то новый язык. И недаром в послесловии к книжке Кауфмана о японском кино[[321]](#footnote-322) Эйзенштейн приводит маленький рисуночек из японского учебника для детей, не сказав об этом учебнике ни слова. Мы знаем разгадку — для чего автор привел этот квадратик из японского учебника для детей. Мы понимаем, что он инстинктивно ощущает потребность играть на условности этого ограничения, чтобы расшевелилась фантазия зрителя, — так, как она расшевеливается у ребенка при разглядывании рисунка или когда он заполняет пустой лист бумаги.

Конечно, обязательно надо изучать не только фольклор, как это делал Островский, но и еще и творчество детей, потому что у них есть способность заполнять лист бумаги таким образом, что их работы становятся глубоко принципиальными.

Сказать: вернемтесь к Шишкину, к Сурикову и к Репину? Я бы сказал — нет. Давайте пойдем к нашим детям и давайте посмотрим, как наивно рисует ребенок и какое великое искусство он делает. Тут Эйзенштейн приводит интересное сообщение. Речь идет о детском рисунке на тему «топить печку». Нарисованы: «Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный испещренный зигзагами прямоугольник. Что это? Оказывается — “спички”. Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб»[[322]](#footnote-323).

Для воображаемого процесса топки печки спички имеют особое значение. Вот эта способность вдруг ни с того ни с сего показать диспропорцию хорошо известна искусству и тем, кто именует себя режиссерами кино. Эта диспропорция — тоже частое явление в кино, но все же не в такой мере, как в этом рисунке ребенка.

{228} Для того чтобы понять то, что кажется нам особенно замечательным в работах Чаплина, нужно обязательно немножко прогуляться по тому, что скрывается под так называемой биомеханической системой, в которой в одинаковой мере купались и я и Эйзенштейн.

На протяжении того времени, когда Эйзенштейн работал в Пролеткульте, он сильно подковывал себя теоретически, изучал ряд исследований в области движения и поведения человека в пространстве. Это помогало ему сложить в стройную систему все то, что он делал в биомеханической студии периода «Великодушного рогоносца», «Смерти Тарелкина» и «Леса», периода 1922 – 1924 годов. Что же помогло? Это — движение с его максимальной выразительностью. Движению предшествует намерение и задание, толчок. Если тело не будет подготовлено принять задание, намерение будет опрокинуто, задание упадет на неподготовленную почву и приведет к неминуемой катастрофе. А отсюда — необходимость целесообразной установки тела.

Этому мастерству нам нужно учиться у Чаплина. Ведь его так называемые секундные прицелы, являющиеся своеобразной статической игрой, замирание маски в неподвижности — это и есть накопление вот этой будущей целесообразности игры. То есть учись у Чаплина целесообразно выстроенному в пространстве телу, учись так же, как ты учишься у гимнаста или у молотобойца.

Указание на труд Сеченова мне более было бы близко, чем Дюшенн, Гьюпель, Крукенберг и проч.[[323]](#footnote-324) Сеченов дал более простые формулировки в области так называемых рабочих движений, и миновать изучение этих движений не придется актерам, которые специально будут посвящать себя киноработе. Конечно, очень скоро мы перестанем приглашать актеров из театра или будем приглашать тогда, когда они в театре разучатся играть. Я замечал, что те актеры, которые долго играют в кино, совершенно разучиваются играть в театре. Но когда мы построим свой Голливуд на юге, мы обязательно будем иметь свои кадры, которые не смогут играть в театре, {229} потому что законы, свойственные театру, глубоко отличны от законов, свойственных киноэкрану. Зная ряд рефлекторных движений, зная законы торможения, зная, как уживаются в теле одновременно два двигательных акта и с помощью какой техники облегчаются эти развертывающиеся процессы, так называемые акционы[[324]](#footnote-325) будут работать ритмично, изучая ритмизацию движений животного, которое работает без участия сознания (собака, делающая стойку, или бегущий заяц) <…>[[325]](#footnote-326) В беге Чаплина я очень часто вижу определенное животное, которому он подражает в этих движениях, потому что он бежит целеустремленно, потому что он бежит, обязательно экономизируя свои движения, потому что он весьма логичен в своей игре.

Что общего у Эйзенштейна с Чаплином? Говорю это для раскрытия не столько Эйзенштейна, нам хорошо известного, а для раскрытия некоторых свойств Чаплина. Во-первых, необычайная лапидарность, лаконичность обязательное построение Фильма эпизодами или как говорил Эйзенштейн, аттракционами. Установка на тех специалистов, которые мыслимы только на экране. И затем величайшая наивность, натурщик без игры в театральном значении этого слова.

В чем различие между Чаплином и Эйзенштейном? Различие в трогательности у Чаплина, ибо на место трогательности Чаплина у Эйзенштейна выступает на первый план трагизм. Пушкинские «смех, жалость и ужас <…> три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством», — у Чаплина — это смех, жалость, — ужас в тени. У Эйзенштейна — жалость, ужас, — смех в тени. У Эйзенштейна все основное в моментах ужаса; набор материала в моментах монтажа — Гойя, страшные страницы Бальзака, страшные страницы Достоевского. У Чаплина — Диккенс, Марк Твен и ему подобные.

Взятая Эйзенштейном под подозрение игральность на экране вновь и вновь возникает. Когда же поймут кинорежиссеры, что принципы игры на театре и на экране глубоко различны?

Что общего между Эйзенштейном и Чаплином? Лаконичность заостренной образности. И недаром Эйзенштейн {230} приводит танку Хитомаро. Он видит в ней монтажные листы.

«Тихо идущий
горный фазан; хвост его
тянется сзади.
Ах, ночь бесконечную
один проведу ли я».

Само пребывание двух фактов рядом при условии существования у человека памяти рождает их соотношение, и как только это соотношение мы начинаем осознавать, возникает композиция и начинают работать ее законы.

Знаменитые формулы, которыми щеголял одно время Эйзенштейн, глубоко принципиальные, с моей точки зрения, забыты. И та литература по кино, которая была так весело выброшена на свет (по-видимому, был такой писательский зуд у целого ряда киноработников), вдруг с некоторой поры обратилась в какую-то необычайно скучную жвачку в газете, которая называется «Кино». Так вот это объясняется тем, что все-таки мы не говорим на языке технологов, все-таки, так же как и в «Советском искусстве», это преимущественно взгляд и нечто. Я думаю, что следовало бы закрыть на некоторое время и «Советское искусство», и газету «Кино», и еще ряд журналов, определить количество отпускаемого по лимиту бумажного материала для этих газет и распределить между рядом мастеров в их лабораториях для того, чтобы они говорили на своем языке со своими, потому что отдел культуры имеется в «Правде», в «Известиях», во многих журналах; специально же надо говорить так, как говорит Кольцов в области экспериментальной психологии, как говорил Павлов, выпуская целый ряд брошюр не для публики, а для тех, которые работали в области биологии, в области изучения работы мозга и нервной системы, и т. д. Это было бы очень полезно.

Обратите внимание на меня, уважаемые. Я ни в одном журнале не пишу, потому что не хочу выступать в каком-нибудь журнале по тому или иному вопросу, когда будет рядом взгляд и нечто, какой-нибудь Садко и какой-нибудь Тальников[[326]](#footnote-327). Если я рядом с ними начну {231} писать, подумают, что и я — Тальников. Термины, которые я употребляю, это вроде опиума, как религия — опиум для народа, и обо мне будут говорить: «Что он там болтает, пусть говорит проще»; а нельзя говорить по многим вопросам проще, потому что у нас есть термины технологические. Вскрыт ряд терминов, которые путаются. Есть такое в «Трех сестрах» между действующими лицами: один употребляет слово «черемша», а другой «чихиртма», и они долго спорят, не замечая, что, хотя один говорит «чихиртма», а другой «черемша», в сущности, они говорят об одном и том же. И так часто бывает и на театральном фронте.

Забыт спор между Пудовкиным и Эйзенштейном по вопросу о сцеплении кадров и столкновении кадров. Я считаю, что практически этот спор не звучит ни в одном из фильмов, которые в последнее время возникли. Мне кажется, нужно специально потратить какие-нибудь средства на то, чтобы ad absurdum изучать сцепления и построения по методу столкновения. Мне кажется, тогда были бы опять вскрыты какие-то детали, засекреченные ходы, подвалы, лабиринты, из которых можно было бы выбраться. И то, что так энергично в этом споре Эйзенштейн тогда отстаивал конфликт двух рядом стоящих кусков, конечно, это то же самое, на чем был построен «Лес» Островского. В «Лесе» было разделение на эпизоды пяти актов пьесы Островского; раздробление на тридцать три эпизода основано было на желании построить ряд эпизодов, конфликтующих друг с другом. Это, конечно, дает очень большие преимущества для воздействия на зрителя.

Еще раз остановлюсь немножко на реализме, потому что реализм Чаплина и стремление к реализму Сергея Эйзенштейна и других режиссеров будет плохой ориентацией, если мы легко приняли возвращение к Репину, Шишкину и Сурикову, а также если мы, например, поверим такой формуле, по которой казахское искусство будет определяться как жизненное, а китайское искусство будет причисляться к формализму. Я считаю, что это ужасная ошибка, и мы должны обязательно ее разоблачить. Почему китайское искусство, показанное нам Мэй Лань-фаном, работу которого Сергей Эйзенштейн так горячо приветствовал, что вызвал этим на себя нападки, — почему оно вызвало эти горячие приветствия? Потому что в каждой стране искусство воспринимается, если оно построено по законам, привычным для данного {232} народа. Разве египетское искусство может считаться формалистическим? Мы его воспринимаем как стилизацию, а между тем египтяне его принимали как необходимую условность, через язык которой они понимали содержание сказанного. Китаец понимает, что творится на сцене, он читает эти иероглифы искусства, китаец проникает в содержание разыгрываемых Мэй Лань-фаном пьес, понимает женские образы, созданные Мэй Лань-фаном, потому что Мэй Лань-фан говорит на привычном для данной страны, национальности языке. Китаец к этому языку привык. Он придет в театр с утра, а уйдет глубокой ночью. Он будет смотреть бесконечные сценические положения, сменяющие одно другое. Он туда приходит с едой, ему подадут полотенце, чтобы вытирать пот. Он любит именно это содержание, передаваемое в этой форме, содержание, которое ему близко. Поэтому и называть его формалистом нельзя ни в какой мере.

Теперь реализм. Тоже надо быть осторожным с реализмом. Когда мы видим выставку картин Репина, мы говорим, что это реализм. Мы можем учиться искусству рисовать у Репина, но создавать произведения с помощью того рисунка, которым мы овладеем, мы будем не по-репински, ибо реализм наш — тот, который именуется социалистическим реализмом, и он не может быть репинским реализмом. Репинский реализм не может быть социалистическим реализмом, потому что дело в искусстве вовсе не в том, чтобы хорошо нарисовать, а в том, чтобы хорошо овладеть рисунком и научиться делать иначе, чем меня учили. Хокусаи дал такую формулу: я могу позволить себе роскошь отступать от канонов, потому что я хорошо владею канонами.

Когда мы изучаем природу творчества Врубеля, мы видим первые шаги Врубеля, — это первый ученик в Академии художеств, на первом месте стоит как рисовальщик. Лучше его никто не умел рисовать, поэтому он позволил себе отступать. Он не хотел говорить на языке того реализма, который был связан с эпохой стариков, он прогрессивно мыслил, он хотел сдвинуть искусство с мертвой точки натурализма, и, как всегда бывает, борясь с натурализмом, он палку перегнул и давал вещи не те, которые нам нужны; на них остался отпечаток какой-то патологичности, какой-то болезненности.

Серов не упомянут в группе людей, о которых говорил Керженцев, а следующая ступень после Репина — {233} Серов; он ближе к нам, он уже дает больше, давайте лучше у него поучимся. Давайте у обоих учиться, но все-таки давайте создадим искусство, соответствующее нашей эпохе. Нам нужно овладеть новыми ступенями, новыми высотами, мы должны надстраивать искусство, то есть мы должны искать способы овладения изображением действительности, мы должны придумывать, так сказать, сочинять ту форму, которая единственно может соответствовать той большой эпохе, в которой мы имеем счастье жить.

Что же определяет социалистический реализм на киноэкране, чем же мы должны овладеть, где самое необходимое для того, чтобы фильм предстал перед нами как произведение социалистического реализма?

Иду к решению этого вопроса в обход. Самое важное, чтó надо сказать, когда мы касаемся работ Чаплина, это то, что он пред нами предстоит прежде всего как поэт, Затем он предстоит как гражданин, потому что мы видим: почти через все его работы проходит линия — Чарли Чаплин бросается всегда на защиту слабого. Поэт сказывается в том, что в его картинах и там, где смех, и там, где ужас, и там, где жалость, через все проступают необычайные линии, поэтому во всех его картинах конец бывает апофеозом искусства реалистического Я думаю, что к социалистическому реализму надо приходить вооруженным всеми этими красотами, всеми этими атрибутами. Скажем, лиризм. Разве без него можно строить хороший фильм для комсомола или фильм о комсомольце? Я видел ряд фильмов, в которых такие комсомольцы-бодрячки: он ходит обязательно с улыбкой, и обязательно у него локоны вьются а‑ля молодой мужик. И эти бодрячки не носят в себе ни капелью лиризма, а между тем, когда я, например, беседовал с Николаем Островским по поводу его вещи «Как закалялась сталь», то он прежде всего направил мое внимание в сторону не изображений всех этих боев, всех этих страшных вещей гражданской войны, — лилась кровь, была борьба не на живот, а на смерть, из которой мы вышли победителями. Он обращал мое внимание главным образом на лирическую подоснову и лирический подтекст, который проходит у него, с его точки зрения, от страницы к странице. И когда мы задумали переделать эту вещь, самым трудным оказалось выявление этого лирического начала. И заметьте, насколько в Островском сказывается следующее: он, который не {234} может двинуться, он, который находится всегда в горизонтальном положении, как бы лежащим в гробу, он насыщен необычайной жизнерадостностью, причем это жизнерадостность не бодрячка, а именно жизнерадостность воина-лирика, гражданина, у которого такой громадный диапазон в его страстности, в его бунте, что рядом с ним может жить только большая высота, большой тонус лирики.

И когда мы обследуем какое-нибудь большое произведение искусства, когда мы берем какой-нибудь из романов Л. Н. Толстого, или какой-нибудь из романов Достоевского, или роман Бальзака, Диккенса, мы видим, что контрасты у них строятся на постоянном возникновении лирического начала.

Поэмы Пушкина, поэмы Лермонтова, поэмы Маяковского, произведения Блока — трагизм или большой взлет бунтаря, взрывающего вместе с нами старый мир, проникнут рядом с этим необычайной нежностью к детям, к животным, к слабым. Возьмите «Лошадь» Маяковского[[327]](#footnote-328), это глубоко лирическая вещь, и лирика присуща как раз именно таким людям, которые настроены воинственно. И все новые лозунги, объявляемые нашей партией, являются призывом к лирике, к революционной романтике.

Эта революционная романтика в большой мере лежит в фильмах Чарли Чаплина. Если мы говорим сейчас о социалистическом реализме, то уж, конечно, при овладении искусством рисовать у Репина и у нас найдутся и свои Репины, и свои Шишкины, и свои Суриковы, которые ни в какой мере не должны повторять ни того, ни другого, ни третьего, потому что, если почистить любого из них, пожалуй, за исключением Репина, то это — фотографы, которые искусно фотографировали действительность и искусно ее раскрашивали, вроде Сурикова, а фотография Шишкина — это противная фотография, сейчас какой-нибудь фотограф так сыграет светом, что забьет Шишкина.

Я видел как-то дерево в фильме Кулешова, так, черт возьми, это дерево! А у Шишкина в его деревья верят только медвежата. *(Смех.)* Я не верю ни в этих медвежат, ни в эти деревья, потому что это показана «нагишом растрепанная действительность». *(Продолжительные аплодисменты.)*

## **{****235}** К. ЕсенинМейерхольд-кинозритель

Всеволод Эмильевич Мейерхольд часто брал меня с собой в кинотеатры, расспрашивал о моих детских и отроческих впечатлениях, говорил о своих — и некоторые его суждения, реплики остались в памяти. Я попытался собрать их в этих коротких заметках, — может быть, они помогут понять, что нравилось Мейерхольду в фильмах тридцатых годов.

Кинотеатр «Ударник». Общественный просмотр «Горячих денечков» (режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц). В. Э. Мейерхольду очень понравился Николай Черкасов в роли Лошака — он прямо-таки «смаковал» игру молодого актера, громко смеялся и во время демонстрации фильма и после, твердо уверяя окружающих, что трюки Черкасова в «Горячих денечках» — смеющаяся лошадь, сцена с яблоками в школе — выдуманы им самим. Пришелся по душе Мейерхольду и финал фильма — сад, падающие яблоки. По-профессиональному позавидовал яркому режиссерскому решению финала, хотя фильм в целом его энтузиазма не вызывал.

Кинофильм «Чапаев» вышел премьерой в октябрьские дни 1934 года. Поначалу вторым экраном… И только потом — оглушительный успех. Я смотрел картину в первый же день проката. Мейерхольд — немного спустя. В те дни Мейерхольд ставил в Ленинграде «Пиковую даму» и «мотался» между Москвой и Ленинградом. Однажды Всеволод Эмильевич взял меня с собой в Ленинград.

В соседнем купе оказался режиссер Сергей Васильев. Мейерхольд с ним не был знаком. Васильев представился и попросил: «Мне очень интересно знать ваше мнение о картине». Разговор о фильме получился продолжительным. Всеволоду Эмильевичу очень понравился Шкурат, игравший роль денщика Потапова. Он {236} вообще любил актеров сочной характерности, впечатляющей физической «фактурности». Шкурат как раз был таким актером, причем «фактура» его была добротно-крестьянской, и это сразу бросилось в глаза Мейерхольду. А Кмит — Петька пришелся по душе настолько, что Всеволод Эмильевич решил пригласить его в театр. История приглашения была довольно продолжительной, не знаю, почему оно осталось без последствий. Были долгие телефонные звонки, разговоры, но где-то дело затормозилось. В разговоре с Васильевым Мейерхольд хвалил сцену, где Чапаев, раскладывая на столе картофелины, говорит о поведении командира в бою. Понравился ему выстрел Петьки — Кмита в воздух: «Тихо, граждане, Чапай думать будет!» — и многое другое.

В том нее «Ударнике» мы с мамой и отчимом, с сестрой Татьяной Есениной смотрели «Под крышами Парижа». Помню, что, несмотря на общую не слишком благоприятную оценку фильма, Мейерхольд был очень растроган уличными сценами, в которых вокруг бродячих музыкантов-жуликов собиралась толпа, принимавшая участие в импровизированном хоре. Эти сцены действительно, пожалуй, лучшие в картине. Мейерхольд говорил, что они «пахнут настоящим Парижем».

Чаплиновские «Новые времена» на него произвели очень сильное впечатление. Помнится, он даже просто погнал меня смотреть эту картину. А вот «Огни большого города» упрекал в сентиментальности. И снова испытывал удовольствие от чаплиновских находок.

С удовольствием пересказывал кому-то из домочадцев сцену, в которой Чаплин, разъезжая по ночному городу с пьяным «другом-миллионером», просит его править машиной поаккуратнее. «Разве я правлю?» — спрашивает в ответ миллионер, который, оказывается, вовсе и не держал руль, а жестикулировал в разговоре. Очень нравилась Всеволоду Эмильевичу эта миниатюрная находка, и его рассказ о ней я слышал не раз.

Смотрели мы вместе с ним и «Петера». Франческа Гааль не могла не понравиться. А поскольку весь фильм — это Франческа Гааль, то, поругивая некоторую слащавость картины, Мейерхольд в общем был очарован ею. Особенно ему понравилась сцена превращения героини Гааль в мальчика. Появление веснушек на лице артистки — довольно забавно обыгранный трюк, а Мейерхольд {237} любил и ценил неожиданные режиссерские находки, смаковал их. Весьма честолюбивый, он мог искренне одобрить, признать находку, удачу, оригинальный прием любого другого режиссера, артиста, будь то в театре или в кино.

Как-то Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна привезли из заграничной поездки киносъемочный и проекционный аппаратики системы «Пате-беби». То были простенькие камеры, работавшие на пленке с одной перфорационной дырочкой посередине кадра. Вместе с аппаратиками были привезены и катушки с пленкой и несколько «микро-короткометражных» фильмов производства той же фирмы. Это были отрывки из картин с участием Чаплина, Гарольда Ллойда, каких-то неизвестных нам «боевиков». Кино «на дому» в то время, в конце двадцатых — начале тридцатых годов, было редкостью и очень нравилось отчиму. Несколько лет, пока не расшатался механизм аппарата, домашние вечера с приглашением гостей заканчивались «на закуску» просмотрами фильмов. Десятки раз Гарольд Ллойд бежал по крышам вагонов поезда, стремительно приближающегося к тоннелю, десятки раз Чаплин выплескивал миску супа в физиономию своего мрачного соседа по тюремной столовке. Эта сцена по требованию зрителей прокручивалась по нескольку раз.

Были среди привезенных картин сцены боя быков, охоты на пантеру. Сценку с пантерой Мейерхольд очень любил и «пугал» ею гостей. Там была впечатляющая сцена прыжка пантеры на человека. В конце концов «пантеру» заездили раньше других картин.

Из пленок, снятых по-кинолюбительски за границей, ничего не получилось. Только одна — прогулка Всеволода Эмильевича и Зинаиды Николаевны по вечернему Парижу, прогулка с поцелуями и улыбками — совсем коротенькая сценка, была удачно проявлена и демонстрировалась на домашних вечерах для самых близких и благожелательных знакомых.

Смотрел я с Всеволодом Эмильевичем «Александра Невского» и разговаривал с ним об этом фильме.

«Александр Невский» — это Эйзенштейн, Прокофьев, Охлопков, Дмитрий Орлов — люди, близкие Мейерхольду. Филы.: он принял почти безоговорочно. Помню и телефонные {238} разговоры по поводу картины и разговоры за столом. Изредка Мейерхольд бормотал под нос и дирижировал музыкой, сопровождающей эпизод боя на Чудском озере. И снова он «смаковал» актерскую игру. Андрей Абрикосов — Гаврила Олексич очень импонировал ему своей, как он говорил, «глыбистостью», чернобровой мужской удалью. Вспоминая Абрикосова, Мейерхольд испытывал почти физическое удовольствие. Вновь и вновь возвращался к сценической и кинематографической природной одаренности артиста, рассказывал, как он представляет себе Абрикосова в той или другой роли из пьес А. Н. Островского.

Последний фильм, который я видел вместе с Всеволодом Эмильевичем, — «Щорс». Не только видел, но и был на диспуте о фильме, на котором Мейерхольд выступал с речью.

Мейерхольд, надо сказать, периодически «влюблялся» в актеров. Так он был по-режиссерски влюблен в Евгения Самойлова.

Е. Самойлов еще в 1937 году репетировал главные роли в Театре имени Вс. Мейерхольда в пьесах «Наташа» Л. Сейфуллиной и «Одна жизнь» Е. Габриловича по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Тогда же Самойлов стал завсегдатаем нашего дома, принимал участие во всяких импровизированных вечеринках.

Фильм «Щорс» был интересен и дорог Мейерхольду авторством Александра Петровича Довженко, его друга. Мейерхольд смотрел эту картину несколько раз (и я с ним). Всеволод Эмильевич шумно одобрял сочные довженковские кадры, интересные режиссерские решения отдельных эпизодов. Не раз он рассказывал и пересказывал сцену, в которой Боженко после порки сына протягивал ему чарку — «запыть». Потом, в недолгих еще оставшихся Мейерхольду днях, это «запыть» стало его «домашним» словом.

На диспуте после общественного просмотра «Щорса» сообщение о том, что слово имеет Всеволод Эмильевич Мейерхольд, было встречено громовой овацией. Все встали. Аплодисменты продолжались несколько минут. Мама сказала: «Он сейчас плохо будет говорить…» Действительно, ораторствовал Мейерхольд часто не лучшим образом. Вот и в тот день, горячо похвалив Довженко и исполнителей главных ролей, он вдруг сказал резко диссонирующую фразу: «Довженко в “Щорсе” показал нам, что воевать весело…».

{239} Слова «весело» и «воевать» не могут стоять рядом. Зал притих. А Мейерхольд, поняв, что он оговорился, долго распутывал положение, в котором оказался из-за неудачной фразы, и, хотя он все же «свел концы с концами», пояснил, в чем он видит «веселость» довженковской войны, — аплодировали ему в конце гораздо менее оживленно, чем при выходе на сцену. «Вот всегда у него так», — сказала Зинаида Николаевна.

Впрочем, весенний вечер, в который мы окунулись, выйдя из зала, заставил Всеволода Эмильевича забыть ораторскую неудачу. Дома, в Брюсовском переулке, он с Самойловым весело отметил успех фильма.

С Довженко Всеволода Эмильевича связывала прямо-таки трогательная дружба. Помнится, как во время гастролей театра в Киеве Всеволод Эмильевич, Зинаида Николаевна, моя сестра Таня и я вместе с А. П. Довженко и Ю. И. Солнцевой ездили к Днепру, гуляли. Мейерхольд много и очень оживленно беседовал с Довженко. Помню, еще в самом начале тридцатых годов Мейерхольд убеждал меня непременно посмотреть довженковский «Арсенал», — он был очень высокого мнения об этой работе режиссера.

Мейерхольд ревниво следил за успехами своих учеников. Очень многое его разделяло с И. А. Пырьевым, но намечавшийся уже тогда, в тридцатых годах, самобытный почерк этого кинорежиссера импонировал Всеволоду Эмильевичу. Во всяком случае, в разговорах он довольно часто напоминал о том, что Пырьев его ученик, первый исполнитель одной из главных ролей в «Лесе» (Буланов), и говорил об этом с оттенком гордости.

Эйзенштейн был для него просто «Сережа». Не скажу, чтобы в моей памяти запечатлелось много встреч Всеволода Эмильевича с ним, но одна до сих пор очень ярко стоит перед мысленным взором. В день шестидесятилетия Мейерхольда в нашем доме было очень многолюдно, шумно и весело. В импровизированном концерте «русскую» танцевали А. В. Нежданова и С. М. Эйзенштейн. Мейерхольд всегда с восхищением смотрел на величественную Нежданову. Она и на этот раз царственно «плыла» по небольшому кругу, а вокруг нее «козликом» комически ходил Эйзенштейн. Эта пара сорвала бурные аплодисменты…

1. *Мейерхольд В. Э*. Переписка 1896 – 1939. М., «Искусство», 1976, с. 104 – 105. Далее при ссылках на это издание оно называется Переписка. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Рох Ю*. Архитектурная хроника. — «Аполлон». Спб., 1910, № 7 (апр.), с. 33 и 34 раздела «Хроника» (имевшего самостоятельную нумерацию страниц). [↑](#footnote-ref-3)
3. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Сост., ред. текстов и комментарии А. В. Февральского. Ч. 1. М., «Искусство», 1968, с. 221 – 222. При дальнейших ссылках издание называется Двухтомник. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Маяковский В*. Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 1. М., Гослитиздат, 1955, с. 283. [↑](#footnote-ref-5)
5. Эдуар де Макс — видный французский актер, исполнитель одной из главных ролей в пьесе Д’Аннунцио «Пизанелла», поставленной Мейерхольдом в Париже в 1913 году. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Leida J*. Kino. A History of the Russian and Soviet Film. London, 1960, p. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Abensour G*. Meyerhold à Paris. — «Cahiers du monde russe et sovietique», vol. V, № 1, 1964, Janvier – mars, p. 9. [↑](#footnote-ref-8)
8. Так, Леонид Андреев писал: «*Новый* театр будет театром психологическим. *Новая* драма исключительным содержанием своим будет иметь: психе» (*Андреев Л. Н*. Письма о театре. — Лит.‑худож. альманахи изд‑ва «Шиповник», кн. 22. Спб., 1914, с. 275). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-9)
9. Хроника. — «Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто». Спб., 1914, № 3, с. 90. [↑](#footnote-ref-10)
10. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 629, л. 10. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, ед. хр. 721, л. 1. [↑](#footnote-ref-12)
12. Студия. — «Любовь к трем апельсинам», Пг., 1914, № 4 – 5, с. 94 – 95. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Бонди Ю., Мейерхольд Вс., Соловьев Вл*. Огонь. — «Любовь к трем апельсинам», Пг., 1914, № 6 – 7, с. 35 – 36 и 55. [↑](#footnote-ref-14)
14. Волков Н. Мейерхольд, т. 2. М.‑Л., «Academia», 1929, с. 388. [↑](#footnote-ref-15)
15. Под именем Гаррисона в России был известен датский актер Вальдемар Псиландер. — *А. Ф.* [↑](#footnote-ref-16)
16. Под словом «инсценировка» Мейерхольд в дореволюционный период подразумевал постановку, работу режиссера над воплощением пьесы на сцене и, соответственно, сценария на экране. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-17)
17. В. Э. Мейерхольд о кинематографе. — Журн. «Театральная газ.», М., 1915, № 22 (31 мая), с. 7. Перепеч.: Двухтомник, ч. 1, с. 316. [↑](#footnote-ref-18)
18. К. С. Станиславский писал о новом искусстве. — «Искусство кино», 1963, № 1, с. 34. [↑](#footnote-ref-19)
19. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 284, л. 10 – 20 и 23 – 31. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Мейерхольд Вс*. «Портрет Дориана Грея». — В кн.: Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. М., «Искусство», 1965, с. 24. Лекция опубликована в записи О. А. Болтянской. Далее при ссылках на эту лекцию будет в скобках указываться Лекция и страницы этого издания. В 60 – 70‑х годах лекция напечатана в переводах на английский, итальянский и французский языки. [↑](#footnote-ref-21)
21. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 284, л. 32 и 36. [↑](#footnote-ref-22)
22. Московская хроника. — Журн. «Театральная газ.», М., 1915, № 31 (2 авг.), с. 15. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Коонен А*. Страницы жизни. М., «Искусство», 1975, с. 215. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Никулин Л*. Первые шаги. (Из воспоминаний). — «Искусство кино», 1957, № 11, с. 86. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Левицкий А*. Рассказы о кинематографе. М., «Искусство», 1964, с. 81 – 82, 85, 93. При дальнейших ссылках на эту книгу страницы будут указываться в скобках после цитат. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7. М., «Искусство», 1960, с. 133. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Гинзбург С*. Кинематография дореволюционной России. М., «Искусство», 1963, с. 303. [↑](#footnote-ref-28)
28. Левицкий замечает (в другом месте главы): «Многое, что на репетициях говорил Всеволод Эмильевич, я записывал» (с. 94). Поэтому его передаче слов Мейерхольда можно доверять. [↑](#footnote-ref-29)
29. Страницы экрана. «Портрет Дориана Грея». — Журн. «Театральная газ.», М., 1915, № 45 (8 ноября). [↑](#footnote-ref-30)
30. *Кулешов Л., Хохлова А*. 50 лет в кино, М., «Искусство», 1975, с. 30. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Тугендхольд Я*. Театр или кинемо-театр. — «Сев. записки», Пг., 1915, № 11 – 12, с. 225 – 226. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Разумный А*. У истоков… Воспоминания кинорежиссера. М., «Искусство», 1975, с. 58. [↑](#footnote-ref-33)
33. В. Э. Мейерхольд. [Заглавие]. — «Сине-фоно», М., 1915, № 16 – 17 (27 июня), с. 59. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Гинзбург С*. Указ. соч., с. 304. [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же, с. 304. [↑](#footnote-ref-36)
36. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 284, л. 34.

Первое изменение происходит после того, как Дориан оттолкнул Сибиллу. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же, л. 30 – 31. [↑](#footnote-ref-38)
38. На съемках. «Портрет Дориана Грея». — Журн. «Театральная газ.», М., 1915, № 29 (19 июля), с. 17. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Бином*. «Эра» и «Сильный человек». (Вместо некролога). — «Кино-газета», М., 1918, № 12 (март), с. 2. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Лихачев Б. С*. Материалы к истории кино в России (1914 – 1916). — Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 3. М., Изд‑во АН СССР, 1960, с. 79. [↑](#footnote-ref-41)
41. В. Э. Мейерхольд. — «Сине-фоно», М., 1915, № 16 – 17 (27 июня), с. 59 – 62. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Машков Ф*. К выступлению Мейерхольда в кинематографе. — «Проэктор», М., 1915, № 3 (1 ноября), с. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-43)
43. Мир экрана. «Портрет Дориана Грея». — «Раннее утро», М., 1915, 1 ноября. [↑](#footnote-ref-44)
44. Кинохроника. — «Театр», М., 1915, 1 и 2 ноября; газ. «Время», М., 1915, № 425. Цит. по «Сине-фоно», 1915, № 3 (20 ноября); Кинотеатр. «Портрет Дориана Грея». — «Новости сезона», М., 1915, 8 и 9 ноября; Кинохроника. — «Рампа и жизнь», М., 1915, № 46 (15 ноября). [↑](#footnote-ref-45)
45. Страницы экрана. «Портрет Дориана Грея». — Журн. «Театральная газ.», М., 1915, № 45 (8 ноября), с. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-46)
46. Среди новинок. «Портрет Дориана Грея» по роману Оскара Уайльда в постановке В. Э. Мейерхольда. — «Кине-журнал», М., 1915, № 21 – 22 (12 ноября), с. 77 – 78. [↑](#footnote-ref-47)
47. По-видимому, имеется в виду спектакль, в котором играет Сибилла Вэн. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-48)
48. Хроника. — «Кине-журнал», М., 1915, № 23 – 24 (19 дек.), с. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-49)
49. Наша пресса. — «Экран России». М., 1916, № 1 (передовая статья помечена 18 марта), с. 9 – 11. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Портрет Дориана Грея». — «Сине-фоно», М., 1915, № 2 (1 ноября), с. 48. (Нумерация этого журнала начиналась с октября и переходила на следующий год.). Перепеч.: Кинообзор. Московская «Кинопечать». — «Кинематограф», Пг., 1915, № 1, с. 16. [↑](#footnote-ref-51)
51. Т‑во Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко. «Портрет Дориана Грея». — «Проэктор», М., 1915, № 3 (1 ноября), с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Вермель С*. Искусство кинематографии. (К инсценировке «Портрета Дориана Грея».) — «Искусство», Пг., 1917, № 1 – 2 (6 – 7), с. 31. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Портрет Дориана Грея». — «Живой экран», Ростов-на-Дону, 1916, № 19 – 20 (20 ноября), с. 28. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Leyda J*. Op. cit., p. 81. [↑](#footnote-ref-55)
55. Режиссер. Где же искать истинный путь? — «Кино-газета», М., 1918, № 6 (февр.), с. 7. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Хрисанф Х*. Тень мастера. (Заметы в записной книжке). — «Театральная Москва», 1922, № 50 (25 – 30 июля), с. 6. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Херсонский Х*. Страницы юности кино. Записки критика. М., «Искусство», 1965, с. 90. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Гинзбург С*. [Предисловие]. — В кн.: Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. М., «Искусство», 1965, с. 16. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Юткевич С*. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. — «Искусство кино», 1975, № 8, с. 75. [↑](#footnote-ref-60)
60. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1134, л. 11. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же, ед. хр. 739. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Пшибышевский С*. Сильный человек. М., изд. «Польза» В. Антик и Ко, 1912, с. 44. [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же, с. 76. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Пшибышевский С*. Святая пуща. М., изд. «Польза» В. Антик и Ко, [б. д.], с. 293. [↑](#footnote-ref-65)
65. Здесь и далее использованы материалы кн.: *Волков Н*. Мейерхольд, т. 2, с. 433 – 442. [↑](#footnote-ref-66)
66. Хроника, — «Сине-фоно», М., 1916, № 17 – 18 (31 июля), с. 69. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Русская золотая серия объявляет…». — «Сине-фоно», М., 1915, № 1 (15 окт.), с. X. [↑](#footnote-ref-68)
68. Экран. Хроника. — Журн. «Театральная газ.», М., 1916, № 40 (2 окт.), с. 14. [↑](#footnote-ref-69)
69. Хроника. Новости экрана. — «Сине-фоно», М., 1916, № 2 – 3 (ноябрь), с. 55. [↑](#footnote-ref-70)
70. Хроника. Новости экрана. — «Сине-фоно», М., 1916, № 13 – 14 (апрель — май), с. 57. [↑](#footnote-ref-71)
71. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 625, л. 72 – 92 и ед. хр. 626, л. 332 – 339. [↑](#footnote-ref-72)
72. Хроника. — «Обозрение театров», Пг., 1917, № 3564 (13 окт.), с. 10. [↑](#footnote-ref-73)
73. Журн. «Театральная газ.», М., 1917, № 52 (24 дек.), посл. стр.; Хроника. Новости экрана. — «Сине-фоно». М., 1918, № 1 – 2 (янв. – февр.), с. 31; о «большом успехе» «Сильного человека» сообщал и журнал «Кино-труд», М., 1918, № 1 (апр.), с. 8. [↑](#footnote-ref-74)
74. Вряд ли упреки Мейерхольда в адрес Левицкого были справедливы. Более обоснованной представляется причина их разногласий, указанная С. С. Гинзбургом в его «Кинематографии дореволюционной России» (с. 304): «Во время съемок произошел конфликт между очень резким и нетерпимым Вс. Мейерхольдом, который видел в операторе только техника, и А. Левицким, отличавшимся столь же непокладистым характером и отстаивавшим свои права художника», — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-75)
75. Слово «пьеса» в то время иногда применялось и к кинофильму. — *А. Ф.* [↑](#footnote-ref-76)
76. Мейерхольд у экрана. — Журн. «Театральная газ.», М., 1916, № 32 (7 авг.), с. 15. Отрывки из этой беседы — в московском «Театре» от 6 августа и в петроградских «Биржевых ведомостях» от 9 августа. Перепеч. (с двумя сокращениями) в Двухтомнике, ч. 1, с. 317. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Юткевич С*. Указ. соч., с. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же, с. 76. [↑](#footnote-ref-79)
79. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 607, л. 18. [↑](#footnote-ref-80)
80. Государственные высшие режиссерские мастерские, затем преобразованные в Государственные высшие театральные мастерские, существовавшие в 1921 – 1922 годах и руководимые Мейерхольдом. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Бином*. «Эра» и «Сильный человек». (Вместо некролога). — «Кино-газета», М., 1918, № 12 (март), с. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Пшибышевский С*. Сильный человек, с. 8. [↑](#footnote-ref-83)
83. Автор заметки, видимо, не знал о существовании фильма «Портрет Дориана Грея». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Пьер О*. Кинематограф. «Splendid Palace» и «Форум», — «Биржевые ведомости», веч. вып., Пг., 1917, 12 окт. [↑](#footnote-ref-85)
85. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, л. 230. [↑](#footnote-ref-86)
86. Кинематограф. — «Биржевые ведомости», Пг., 1916, 13 авг. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Блок А*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 8. М.‑Л., Гослитиздат, 1963, с. 482. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Блок А*. Записные книжки. 1901 – 1920. М., «Худож. лит.», 1965, с. 320. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Веригина В*. Воспоминания. «Искусство», Ленингр. отд. 1974, с. 193. [↑](#footnote-ref-90)
90. Москва. Новости экрана. — «Сине-фоно», М., 1916, № 8 (29 февр.), с. 66. [↑](#footnote-ref-91)
91. Это, как и последующие приводимые здесь письма Мейерхольда к Сологубу, хранится в Ленинграде, в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР (ф. 289, оп. 3, № 452). [↑](#footnote-ref-92)
92. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2129, л. 74. Тетерников — настоящая фамилия Сологуба. [↑](#footnote-ref-93)
93. Хроника. Новости экрана. — «Сине-фоно», М., 1916, № 13 – 14 (31 мая), с. 45. [↑](#footnote-ref-94)
94. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2129, л. 75. [↑](#footnote-ref-95)
95. Мейерхольд имеет в виду П. Г. Тимана и его жену, принимавшую близкое участие в делах фирмы. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-96)
96. См. об этом в кн.: *Февральский А*. Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., «Сов. писатель», 1971, с. 56. [↑](#footnote-ref-97)
97. Цит. по публикации: Среди печати. — «Рампа и жизнь», М., 1917, № 23 – 24 (11 июня), с. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Сологуб Ф*. Наблюдения и мечты о театре. — «Рус. мысль», М. и Пг., 1918, кн. 1 – 2 (янв., февр.), отд. II, с. 1 и 17. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Сологуб Ф*. Собр. соч., т. 18. Творимая легенда. Роман. Часть первая. Капли крови. Спб., «Сирин», 1914, с. 3. Далее при цитатах из романа в скобках будут указываться части романа (римскими цифрами) и страницы. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Holthusen S*. Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda). Mouton & Co. — ’s Gravenhage, 1960, S. 33. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Белый А*. Мастерство Гоголя. Исследование. М.‑Л., Гослитиздат, 1934, с. 292. [↑](#footnote-ref-102)
102. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2129, л. 79. [↑](#footnote-ref-103)
103. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 313, л. 11 – 17. Извлечение из них опубликовано в статье: Февральский А. Неизвестные фильмы Вс. Мейерхольда. — Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 10. М., «Искусство», 1977, с. 177 – 179. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Ш*. Художник или конструктор. Татлин оформляет Островского. — «Сов. искусство», М., 1934, 17 сент. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Кут А*. Возвращение к живописи. На вечере худ. В. Татлина. — «Веч. Москва», 1933, 10 янв. [↑](#footnote-ref-106)
106. Хроника. — Газ. «Искусство», М., 1919, 1 февр. [↑](#footnote-ref-107)
107. См.: *Февральский А*. Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского, с. 127. [↑](#footnote-ref-108)
108. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. М.‑Л., «Искусство», 1960, с. 185. Письмо Мейерхольда, о котором упоминает Головин, не обнаружено. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Воронова О*. Шадр. М., «Мол. гвардия», 1969, с. 47. [↑](#footnote-ref-110)
110. Справочный отдел. — «Театр и искусство», Пг., 1918, № 1 (7 янв.), с. 3. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Н. Г*. Студия экранного искусства. — «Театр и искусство», Пг., 1918, № 14 – 15 (5 мая), с. 133 – 154. [↑](#footnote-ref-112)
112. Центр. гос. архив РСФСР, ф. 2306, оп. 27, № 1 и 2. [↑](#footnote-ref-113)
113. В ЦГАЛИ хранится черновой автограф Алейникова «В поисках языка киноискусства» — это его воспоминания о Мейерхольде, глава из задуманной им книги «Записки кинематографиста» (ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 28; данная цитата — л. 35). При дальнейших ссылках на эту рукопись в скобках будут указываться только номера листов. [↑](#footnote-ref-114)
114. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2224, л. 1. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Миронов В*. В. Э. Мейерхольд в Новороссийске. — «Новороссийский рабочий», 1961, 21 мая. [↑](#footnote-ref-116)
116. «Известия Рев. ком. г. Новороссийска», 1920, 9 апр. [↑](#footnote-ref-117)
117. В ранний период советской кинематографии писали 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.* [↑](#footnote-ref-118)
118. Обзор деятельности подотдела искусств. — «Известия», Новороссийск, 1920, 7 мая. [↑](#footnote-ref-119)
119. Съезд рабочих и поселян Черноморского округа. 4‑й день, 26 июня. Вечернее заседание. Доклад тов. Мейерхольда. — «Красное Черноморье», Новороссийск, 1920, 30 июня. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Юткевич С., Эйзенштейн С*. Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине. — «Эхо», М., 1922, № 2, 7 ноября, с. 20 – 22. Перепеч.: «Сов. экран», 1975, № 20, с. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-121)
121. «Стальной путь». (Беседа с Вс. Мейерхольдом). — «Веч. Москва», 1925, 25 июня. [↑](#footnote-ref-122)
122. Моск. обл. архив Октябрьской революции и социалистического строительства, ф. 3700, оп. 1, д. 17, ч. 2, л. 56 – 57 об. — Дальнейшие ссылки на материалы этого фонда даются в тексте без указания названия архива и номера фонда. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Hibben P*. The Movies in Russia. — «The Nation», New York, 1925, November 11, vol. 121, № 3149. [↑](#footnote-ref-124)
124. Театр Мейерхольда в кино. — «Веч. Москва», 1925, 28 авг. [↑](#footnote-ref-125)
125. См. заметку: Мейерхольд на фабрике Севзапкино. — «Нов. веч. газ.», Л., 1925, 19 сент. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Арнштам Л*. Иоганн Бах и «Броненосец “Потемкин”». — В кн.: Броненосец «Потемкин». М., «Искусство», 1969, с. 311. [↑](#footnote-ref-127)
127. По кинотеатрам. «Кино-Мейерхольд». — «Кино», М., 1927, 26 июля. [↑](#footnote-ref-128)
128. Приведено в кн.: *Арлазоров М*. Протазанов. М., «Искусство», 1973, с. 193. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Леонидов О*. Работа над «Белым орлом». — «Белый орел». [Буклет]. М., Теакинопечать, 1928, с. 7. [↑](#footnote-ref-130)
130. ЦГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 68. [↑](#footnote-ref-131)
131. Центр. парт, архив, ф. 538, оп. 3, д. 104, л. 44 и 60. [↑](#footnote-ref-132)
132. *А. М*. Вс. Мейерхольд на съемке. Три народных артиста и один губернатор. — «Кино», М., 1928, 15 мая. [↑](#footnote-ref-133)
133. «Глаза актера — его главное средство выразительности (так учил нас еще на примере театра Мейерхольд)», — писал С. И. Юткевич М. М. Штрауху (см.: *Юткевич С*. Разгадка поэзией. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, [б. д.], с. 62). [↑](#footnote-ref-134)
134. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. в 6‑ти т., т. 4. М., «Искусство», 1966, с. 140. При дальнейших ссылках — Избр. произв., с указанием тома и страниц. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Волков Н*. Качалов и Мейерхольд на экране. («Белый орел» — «Межрабпомфильм»). — «Правда», 1928, 18 окт. [↑](#footnote-ref-136)
136. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2181, л. 67. [↑](#footnote-ref-137)
137. *С. К*. — «Наша газ.», М., 1928, 23 окт. С. Кудрин — псевдоним заведующего отделом театра и кино «Нашей газеты» С. А. Балерина. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Мазинг Б*. Качалов и Мейерхольд в кино. («Белый орел»). — «Веч. Красная газ.», Л., 1928, 25 окт. [↑](#footnote-ref-139)
139. Среди участников фильма было только два артиста со званием народных: Качалов и Мейерхольд. Вероятно, поэтому рецензент взял слова «народных артистов» в кавычки. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-140)
140. *М. В*. «Белый орел». — «Ленингр. правда», 1928, 23 окт. По сообщению С. Д. Дрейдена, в то время работавшего в «Ленинградской правде», автором рецензии был М. Ю. Блейман. [↑](#footnote-ref-141)
141. В. Э. Мейерхольд о западном кино (Из беседы). — «Сов. экран», М., 1928, № 52 (25 дек.), с. 14. Гастрольная поездка театра состоялась в 1930 г. и ограничилась Германией и Францией. [↑](#footnote-ref-142)
142. Пригласить Мейерхольда в качестве режиссера этой картины было решено на заседании правления «Межрабпомфильма» 3 октября 1928 года (Центр. парт, архив, ф. 538, оп. 3, д. 104, л. 144). [↑](#footnote-ref-143)
143. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 402, л. 6. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же, л. 5. [↑](#footnote-ref-145)
145. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 403, л. 1 – 27. Далее в этой главе при ссылках на данный автограф указываются номера листов. Сокращенные слова приводятся полностью. [↑](#footnote-ref-146)
146. Функция «вожатого фильма», вводимого Мейерхольдом, разъясняется далее в его уже упомянутом докладе. — *А. Ф.* [↑](#footnote-ref-147)
147. Об этом — также далее в докладе. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-148)
148. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 404, л. 98, 100, 105. [↑](#footnote-ref-149)
149. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 403, л. 31 и 29. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же, ед. хр. 404, л. 1 – 92. [↑](#footnote-ref-151)
151. Там же, л. 102, 106. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Тургенев И. С*. Собр. соч. в 12‑ти т., т. 12. М., Гослитиздат, 1958, с. 339 и 341. [↑](#footnote-ref-153)
153. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 404, л. 103. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же, л. 99. [↑](#footnote-ref-155)
155. Б. Ф. Малкин в первые годы революции возглавлял некоторые советские культурные учреждения; в период работы Мейерхольда над «Евгением Базаровым» был председателем правления «Межрабпомфильма». В. Н. Сарабьянов — автор трудов по историческому материализму, член редакционной коллегии «Правды». Оба входили в состав президиума Художественно-политического совета ГосТИМа. Из записи видно, что Мейерхольд хотел советоваться с ними о создании общественно-политических «аналогий» в сценарии. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-156)
156. О Н. П. Ульянове см. далее. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-157)
157. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 404, л. 94. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Б. Д*. «Отцы и дети» по Мейерхольду. — «Кино», М., 1930, 7 янв. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Катаев В*. Трава забвенья. — «Нов. мир», 1987, № 3, с. 98. [↑](#footnote-ref-160)
160. Машинописная копия. — ЦГАЛИ, ф. 2613, оп. 1, ед. хр. 228, л. 2. Режиссеры «Межрабпомфильма» Порфирий Артемьевич Подобед и Михаил Иванович Доллер были ассистентами Мейерхольда по «Евгению Базарову». В Киеве в это время проходили гастроли ГосТИМа. [↑](#footnote-ref-161)
161. ЦГАЛИ, ф. 2613, оп. 1, ед. хр. 157, л. 1. [↑](#footnote-ref-162)
162. М. Н. Алейников — член правления «Межрабпомфильма» и заведующий производством кинофабрики. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-163)
163. ЦГАЛИ, ф. 2613, оп. 1, ед. хр. 79, л. 1. [↑](#footnote-ref-164)
164. «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», — в романе эти слова Базаров произносит в беседе с Аркадием. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-165)
165. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 404, л. 107. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Луначарский А. В*. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда, — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 3. М., «Худож. лит.», 1964, с. 354. [↑](#footnote-ref-167)
167. По следам заметок. — «Веч. Москва», 1930, 24 дек. [↑](#footnote-ref-168)
168. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 403, л. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-169)
169. Вероятно, имеются в виду «ухабы». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-170)
170. Копия. — ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 277, л. 1. [↑](#footnote-ref-171)
171. См.: *Павчинская Л*. Заочно обучаю — Пушкин. — «Кино», М., 1932, 30 сент.; Дневник искусств. — «Веч. Москва», 1932, 3 ноября, и др. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Пырьев И*. О пройденном и пережитом. — «Искусство кино», 1970, № 8, с. 122. [↑](#footnote-ref-173)
173. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926. «Искусство», Ленингр. отд., 1975, с. 204. Далее при цитатах из этого сборника в скобках будет указываться «Советский театр» и страницы. [↑](#footnote-ref-174)
174. См. мою книгу «Записки ровесника века» (М., «Сов. писатель», 1976, с. 290 – 292). [↑](#footnote-ref-175)
175. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2181, л. 64 об. [↑](#footnote-ref-176)
176. Под словами «оформление пьесы» драматургическое оформление. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Третьяков С*. «Земля дыбом». Текст и речемонтаж. — «Зрелища», М., 1923, № 27 (6 марта), с. 6. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Херсонский Х*. «Ночь» Мартинэ — «Земля дыбом». — «Известия ВЦИК», 1923, 8 марта. [↑](#footnote-ref-179)
179. «Земля дыбом». На генеральной репетиции. — «Зрелища», М., 1923, № 27 (6 марта), с. 7. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Херсонский Х*. «Озеро Люль» в Театре Революции. — «Известия ВЦИК», 1923, 10 ноября. [↑](#footnote-ref-181)
181. Стенограмма. — Гос. архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленингр. обл., ф. 4463, оп. 1. ед. хр. 1436. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Гарин Э*. С Мейерхольдом. (Воспоминания). М., «Искусство», 1974, с. 79. [↑](#footnote-ref-183)
183. *А. Ф*. «Лес» у Мейерхольда. (Беседа с тов. В. Э. Мейерхольдом). — «Правда», 1923, 19 дек. [↑](#footnote-ref-184)
184. Гарин Э. Указ. соч., с. 90. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Гусман В*. «Лес» Островского в Театре Мейерхольда. — «Правда», 1924, 5 февр. [↑](#footnote-ref-186)
186. В то время Эйзенштейн и Довженко еще не работали в кино, а Пудовкин еще не ставил фильмы. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Лебедев Н*. О мейерхольдовском «Лесе». (Впечатления кинематографиста.) — «Киногазета», М., 1924, 19 февр. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Загорский М*. Вместо отчета. Диспут о «Лесе» в Академии. — «Зрелища», М., 1924, № 75 (26 февр.), с. 9. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Пудовкин В*. Собр. соч. в 3‑х т., т. 1. М., «Искусство», 1974, с. 188. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Пиотровский А*. «Д. Е.». Театр Мейерхольда. — «Ленингр. правда», 1924, 18 июня. [↑](#footnote-ref-191)
191. Исправляю опечатку: в журнальном тексте — 1921. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Юткевич С*. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. — «Искусство кино», 1975, № 8, с. 77. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Ripellino A. M*. Il trucco e l’anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento. Torino. Giulio Einaudi editore. 1965, p. 294. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Hoover M*. Meyerhold. The Art of Conscious Theater. University of Massachusetts Press. Amherst, 1974, p. 107. [↑](#footnote-ref-195)
195. Приведено в комментариях к Двухтомнику, ч. 2, с. 533. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Брик О*. Кино в Театре Мейерхольда. — «Сов. экран», М., 1926, № 20 (18 мая), с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-197)
197. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 641. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Н. Л*. Почему и как ставится «Ревизор». (Беседа с В. Э. Мейерхольдом). — «Веч. Москва», 1926, 27 ноября. [↑](#footnote-ref-199)
199. «Иисус в споре с книжниками» (итал.). [↑](#footnote-ref-200)
200. Под названием «Трус» у нас демонстрировался американский фильм режиссера Джемса Крюзе «Драчливый трус». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Мейерхольд Вс*. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд. М., «Никитинские субботники», 1927, с. 79 – 80. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Бронков М*. Зритель-красноармеец о «Ревизоре» у Мейерхольда. — «Коме, правда», М., 1926, 18 дек. [↑](#footnote-ref-203)
203. Цит. по стенограмме: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 2, ед. хр. 22, л. 99 – 100. [↑](#footnote-ref-204)
204. Цит. по стенограмме: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 727. [↑](#footnote-ref-205)
205. Могу сослаться на собственное восприятие. Раз десять я смотрел спектакль — и не видел этого рефлектора. И только когда я услышал о нем от Мейерхольда, я проверил себя на очередном представлении и убедился в наличии рефлектора. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Маяковский В*. Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 2. М., Гослитиздат, 1956, с. 359. [↑](#footnote-ref-207)
207. Подробнее об этом см. в кн.: Февральский А. Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., «Сов. писатель», 1971. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Пудовкин В*. Собр. соч. в 3‑х т., т. 1, с. 172. [↑](#footnote-ref-209)
209. Артавазд II, царь Армении, считается первым армянским драматургом и основателем армянского театра. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Брюсов В*. Летопись исторических судеб армянского народа. Ереван, изд. Армфан’а, 1940, с. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-211)
211. В Театре РСФСР. — «Известия», М., 1920, 25 ноября. [↑](#footnote-ref-212)
212. Первый опыт. — «Ком. труд», М., 1920, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-213)
213. Спектакль руководимого Н. П. Охлопковым Театра Красной Пресни (Реалистического театра, 1933): «Фрагменты романа М. Горького “Мать”», театральный монтаж Охлопкова, постановка П. В. Цетнеровича. Оба были учениками Мейерхольда. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Эйзенштейн С*. [Театр и кино]. — В кн.: Из истории кино. Материалы и документы Вып. 8. М., «Искусство», 1971, с. 156. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Луначарский А. В*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 3, с. 361. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Пиотровский А*. Кинофикация театра. (Несколько обобщений). — «Жизнь искусства», Л., 1927, № 47 (22 ноября), с. 4. [↑](#footnote-ref-217)
217. Эти две грибоедовских строки были взяты в качестве эпиграфа к эпизоду «Столовая» (в программе спектакля). [↑](#footnote-ref-218)
218. *А. К*. Проблема театральной новостройки. — «Сов. искусство». М., 1932, 27 мая. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Л. Г*. Стеклобетонный небоскреб. Новое здание Театра им. Вс. Мейерхольда. — «Сов. искусство», 1931, 3 окт. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Эмо Н*. Искания режиссера и архитектора. Каким будет ГосТИМ? — «Сов. искусство», 1932, 27 июня. [↑](#footnote-ref-221)
221. Цит. по стенограмме: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 46. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Бархин М., Вахтангов С*. Незавершенный замысел. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1967, с. 578. [↑](#footnote-ref-223)
223. Два года спустя в Нью-Йорке вышла автобиография крупного английского актера театра и кино Джорджа Арлисса, отрывок из которой приводит Эйзенштейн: «… я всегда думал, что для кино следует играть преувеличенно, но я увидел, что самоограничение есть то самое главное, чему должен научиться актер при переходе от театра к кино. Искусство самоограничения и намека на экране есть то, что может быть в полноте изучено наблюдением игры неподражаемого Чарли Чаплина» (Избр. произв., т. 2, с. 166). Как видим, эти слова могут служить своего рода подтверждением высказываний Мейерхольда. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Dottore*. «Папиросница от Моссельпрома». — «Жизнь искусства», Л., 1925, № 3 (20 янв.), с. 3. Dottore (по-итальянски — доктор) — намек на старый псевдоним Мейерхольда «Доктор Дапертутто». [↑](#footnote-ref-225)
225. Октябрьские пожелания советской кинематографии [подборка]. — «Кино», М., 1925, 3 ноября. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Юдин Н*. Мейерхольд снова против. — «Кино-фронт», М., 1927, № 1 (15 янв.), с. 13 – 15. [↑](#footnote-ref-227)
227. Выступление записано мною и опубликовано под заглавием «Театр и кино» в подборке «В. Э. Мейерхольд об искусстве театра» («Театр», 1957, № 3, с. 114 – 115). [↑](#footnote-ref-228)
228. *Верховский Н*. На докладе Мейерхольда. — «Красная газ.», веч. вып., Л., 1929, 8 янв. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6. М., «Искусство», 1959, с. 277. [↑](#footnote-ref-230)
230. «Сов. экран», 1929, № 41 (15 окт.), с. 3. [↑](#footnote-ref-231)
231. Очевидная опечатка: по смыслу должно быть — «к немому кино». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-232)
232. Фильм Ленингр. фабрики Совкино (1929); режиссеры — Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг; далее Мейерхольд называет их «фэксы». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-233)
233. «Строгий юноша». Первая кинопьеса Ю. Олеши. — «Сов. искусство», М., 1934, 5 июля. [↑](#footnote-ref-234)
234. «Строгий юноша». Новое произведение Ю. Олеши. — «Лит. газ.», М., 1934, 6 июля. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Вишневецкая С*. Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний, с. 413. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Александров Г. В*. Эпоха и кино. М., Политиздат, 1976, с. 240. [↑](#footnote-ref-237)
237. Стенограмма. — ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 130. [↑](#footnote-ref-238)
238. О смелости подлинной и мнимой. — «Лит. газ.», 1939, 26 апр. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Мейерхольд Вс*. Из записей и выступлений разных лет. — «Театр», 1974, № 2, с. 44. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Франк*. Мейерхольд о Германии. — «Зрелища», М., 1923, № 57 (9 окт.), с. 7. Франк — псевдоним режиссера ТИМа В. Ф. Федорова. [↑](#footnote-ref-241)
241. Застой театра на Западе. — «Рабочая газ», М., 1925, 5 сент. [↑](#footnote-ref-242)
242. *И. В*. В Театре Мейерхольда. — «Правда», 1925, 5 сент. И. В. — журналист Иосиф Верховцев. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Проходящие тени», «Девушка из бара», «Дитя подмостков», «Грязь и звезды» и т. д. — «Афиша ТИМ», М., 1926, № 3 (ноябрь), с. 20 – 22. [↑](#footnote-ref-244)
244. Несколько позже, 15 октября 1927 года, Маяковский на диспуте «Пути и политика Совкино», обращаясь к деятелям Совкино, сказал: «… сколько бы вы ни пытались, сколько ни старались, сколько бы дохода от публики, потрафляя вкусам, ни получали, — вы делаете скверное и гнусное дело» (*Маяковский В*. Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 12, с. 358). [↑](#footnote-ref-245)
245. *Пеник* Л. Почему нам показывают чепуху? — «Голос текстилей», М., 1928, 4 дек. Пеник — псевдоним известного впоследствии поэта-переводчика Л. М. Пеньковского. [↑](#footnote-ref-246)
246. Как мы знаем, Абель Ганс играл в постановке Мейерхольда «Пизанелла» (1913). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-247)
247. В. Э. Мейерхольд о западном кино. — «Сов. экран», М., 1928, № 52 (25 дек.), с. 14. [↑](#footnote-ref-248)
248. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 657. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Юз*. Вс. Э. Мейерхольд о путях театра. (От нашего специального корреспондента). — «Молот», Ростов-на-Дону, 1929, 5 февр. [↑](#footnote-ref-250)
250. Мейерхольд о западном кино. Путевые впечатления. — «Сов. искусство», М., 1933, 14 окт. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Трауберг Л*. Вспоминая самый первый… — «Сов. экран», 1969, № 13, с. 15. [↑](#footnote-ref-252)
252. «Известия», 1926, 21 февр. То же в брошюре «Бестер Китон». М., Кинопечать, 1926, вторая страница обложки. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Ильинский И*. Сам о себе. Изд. 2‑е, исправл. и доп. М., «Искусство», 1973, с. 372 – 373. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Юткевич С*. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., «Искусство», 1974. с. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-255)
255. *Херсонский Х*. Страницы юности кино. Записки критика, с. 173. [↑](#footnote-ref-256)
256. Стенограмма — ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 555, л. 35. [↑](#footnote-ref-257)
257. Фильм «Бродяга» с участием известного французского шансонье и актера кино Мориса Шевалье. — *А. Ф.* [↑](#footnote-ref-258)
258. Реплики Мейерхольда. — «Театральная жизнь», М., 1960, № 5, с. 20. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Гладков А*. Мейерхольд говорит. (Записи 1934 – 1939 годов). — «Нева», Л., 1966, № 2, с. 208. [↑](#footnote-ref-260)
260. Стенограмма. — ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 697. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. в 6‑ти т., т. 1, с. 305 – 306. Далее в этой главе ссылки на работы Эйзенштейна, вошедшие в шеститомник, будут даваться в тексте. Первая цифра обозначает том, следующие — страницы. [↑](#footnote-ref-262)
262. О занятиях Эйзенштейна в мейерхольдовской школе см.: *Юткевич С*. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, с. 220 – 241; *Февральский А*. С. М. Эйзенштейн в театре. — В сб.: Вопросы театра, М., ВТО, 1967, с. 82 – 88; *Февральский А*. Театральная молодость. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1974, с. 115 – 120; *Юткевич С*. Начало пути. — Там же, с. 100 – 115. [↑](#footnote-ref-263)
263. Приведено в обзоре Г. Д. Эндзиной «Жил, задумывался, увлекался…» (Переписка С. М. Эйзенштейна). — В кн.: Встречи с прошлым. Вып. 2, М., «Сов. Россия», 1976, с. 316. [↑](#footnote-ref-264)
264. Приведено в ст.: *Февральский А*. С. М. Третьяков в Театре Мейерхольда. — В кн.: *Третьяков С*. Слышишь, Москва?! М., «Искусство», 1966, с. 199. [↑](#footnote-ref-265)
265. Театральное ликвидаторство. — «Афиша ТИМ», 1926. № 3, с. 2 – 7. [↑](#footnote-ref-266)
266. Авторство Аксенова подтверждает и Е. И. Габрилович. [↑](#footnote-ref-267)
267. См. об этом: *Февральский А*. Театральная молодость. — Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 119 – 120. [↑](#footnote-ref-268)
268. См.: «Броненосец “Потемкин”», с. 25 – 26. [↑](#footnote-ref-269)
269. На Западе. В. Э. Мейерхольд о своей заграничной поездке. — «Нов. веч. газ.», Л., 1925, 7 сент. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Габрилович Е*. О том, что прошло. М., «Искусство», 1967, с. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Маяковский В*. Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 12, с. 355. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Арнштам Л*. Иоганн Бах и «Броненосец “Потемкин”». — В кн.: «Броненосец “Потемкин”», с. 311 – 312. [↑](#footnote-ref-273)
273. По-видимому, Эйзенштейн имеет в виду намерение, осуществление и реакцию (см. брошюру: Амплуа актера. Составили <…> В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. М., изд. Гос. высш. режиссерских мастерских, 1922, с. 3). [↑](#footnote-ref-274)
274. «То движение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком), в практике сценического движения называется движением “отказа”» (4, 81). [↑](#footnote-ref-275)
275. Козлов Л. Гипотеза о невысказанном посвящении. — «Вопросы киноискусства». Вып. 12. М., «Наука», 1970, с. 110 и 129 – 130. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Волков Н*. Мейерхольд, т. 1. М.‑Л., «Academia», 1929. с. 37. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Эренбург И*. Люди, годы, жизнь. Кн. первая и вторая. М., «Сов. писатель», 1961, с. 545. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Херсонский Х*. Страницы юности кино, с. 100. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Марков П*. Письмо о Мейерхольде. — «Театр и драматургия», М., 1934, № 2, с. 21. Перепеч. в кн.: Марков П. О театре, в 4‑х т., т. 2. М., «Искусство», 1974, с. 65. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Козинцев Г*. Сергей Эйзенштейн. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 199. [↑](#footnote-ref-281)
281. До этого Мейерхольд выступил в Ленинградском Доме кино 22 мая 1936 г. с докладом о Маяковском. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-282)
282. Приводится по стенограмме, хранящейся у меня. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Кулешов Л*. Если теперь… — «Кино-фот», М., 1922, № 3, (19 – 25 сент.), с. 5. [↑](#footnote-ref-284)
284. То же в кн.: *Дзига Вертов*. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, с. 47. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Рич*. Нас восемьдесят. — «Эрмитаж», М., 1922, № 7 (27 июня), с. 8. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Юткевич С*. Кино — это правда 24 кадра в секунду, с. 169 и 170. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Габрилович Е*. О том, что прошло, с. 200. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Молдавский Д*. С Маяковским в театре и кино. Книга о Сергее Юткевиче. М., ВТО, 1975, с. 49, 95, 206. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Гарин Э*. С Мейерхольдом. (Воспоминания), с. 256 – 257. [↑](#footnote-ref-290)
290. Там же, с. 266. [↑](#footnote-ref-291)
291. Там же, с. 273. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Габрилович Е*. О том, что прошло, с. 67. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Пудовкин В*. Сокрушенное время и пространство. О неистово молодом мастере. — «Сов. искусство», 1934, 5 февр. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Смолич Ю*. Из прошлого. — «Лит. газ», 1964, 12 сент. [↑](#footnote-ref-295)
295. Стенограмма хранится у меня. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Козинцев Г*. Пространство трагедии. Дневник режиссера. «Искусство», Ленингр. отд., 1973, с. 100. [↑](#footnote-ref-297)
297. За сообщение отрывков из записей Г. М. Козинцева благодарю В. Г. Козинцеву. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Козинцев Г*. Глубокий экран. М., «Искусство», 1971, с. 135; то же см. в кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 200. [↑](#footnote-ref-299)
299. Имеются в виду выдвижные площадки в «Ревизоре». [↑](#footnote-ref-300)
300. *Козинцев Г*. Пространство трагедии, с. 100. [↑](#footnote-ref-301)
301. См. об этом: *Февральский А*. Впередсмотрящий. — В кн.: Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1976, с. 135 – 170. [↑](#footnote-ref-302)
302. *Дзига Вертов* Статьи, дневники, замыслы, с. 46. [↑](#footnote-ref-303)
303. Там же, с. 56. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Февральский А*. Шестая часть мира. — «Правда», М., 1926, 12 окт. [↑](#footnote-ref-305)
305. О «способности действовать на зрителя с помощью ассоциаций» Мейерхольд интересно говорил, исходя из творчества Рихарда Вагнера, в докладе «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» (см.: Двухтомник, ч. 2, с. 66 – 67). [↑](#footnote-ref-306)
306. См.: *Февральский А*. Дзига Вертов и правдисты. — «Искусство кино», 1965, № 12, с. 69 – 70. Письмо с подписью Мейерхольда хранится в ЦГАЛИ, в моем фонде (ф. 2437). [↑](#footnote-ref-307)
307. *Gregor U*. Meyerhold und das Kino der Revolutionäre. Wie der Sowjetfilm von Theater lernte. — «Theater heute», Hannover, 1963, № 3. S. 30. [↑](#footnote-ref-308)
308. 14 марта 1936 г. Мейерхольд выступил в Ленинграде с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Эта и дальнейшие сноски мои. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-309)
309. Эти и цитируемые далее слова Пушкина — из заметок «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». [↑](#footnote-ref-310)
310. Эта выдержка из работы Ганса Симсена «Чарли Чаплин» приведена в кн.: *Пулай А*. Чарли Чаплин. М., Теакинопечать, 1928, с. 16. (В книге — неправильное написание: Пулайль.) [↑](#footnote-ref-311)
311. Под именем Глупышкина в России был известен актер Андре Дид (André Deed), который снимался во Франции под именами Буаро и Грибуй, а в Италии — Кретинетти. [↑](#footnote-ref-312)
312. Возможно, что Мейерхольд имел в виду фразу из письма К. И. Чуковского Л. О. Арнштаму: «Если бы он (Мейерхольд. — *А. Ф*.) не был режиссером, он был бы великим романистом» (основная часть письма приведена в комментариях к Двухтомнику, ч. 2, с. 536). [↑](#footnote-ref-313)
313. Имеется в виду доклад Мейерхольда о Маяковском, прочитанный в Ленинградском Доме кино 22 мая 1936 года. [↑](#footnote-ref-314)
314. Эти две фразы — из статьи Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». Первая относится к поэзии Пушкина, вторая — к «Капитанской дочке». Мейерхольд цитирует неточно: должно быть не «тут», а «в ней», не «ступень», и «степень». [↑](#footnote-ref-315)
315. Имеется в виду ГВЫРМ. [↑](#footnote-ref-316)
316. Здесь слово «конструкция» имеет смысл «система». [↑](#footnote-ref-317)
317. Юбербреттль *(нем.)* — разновидность эстрады. [↑](#footnote-ref-318)
318. П. М. Керженцев в то время был председателем Комитета по делам искусств. Речь идет о статье: *Керженцев П*. О Третьяковской галерее — «Правда», 1936, 7 июня. [↑](#footnote-ref-319)
319. По желанию *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-320)
320. До бессмыслицы *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-321)
321. Речь идет о статье С. М. Эйзенштейна «За кадром» — Избр. произв., т. 2, с. 283 – 296. [↑](#footnote-ref-322)
322. Там же, с. 288. [↑](#footnote-ref-323)
323. Возможно, что имеется в виду труд И. М. Сеченова «Физиология нервных центров». Дюшенн, Бенжамен Арман (1806 – 1875) — французский невропатолог, Крукенберг, Герман (1863 – 1935) — немецкий хирург-ортопед; оба занимались проблемами движения. Гьюпель — вероятно, фамилия искажена в стенографической записи. [↑](#footnote-ref-324)
324. Акционы — по-видимому, от французского actions — действия. [↑](#footnote-ref-325)
325. Фраза не закончена. [↑](#footnote-ref-326)
326. Садко (псевдоним В. И. Блюма) и Д. Л. Тальников — театральные критики. [↑](#footnote-ref-327)
327. Речь идет о стихотворении «Хорошее отношение к лошадям». [↑](#footnote-ref-328)