Составление и подготовка текста *В. В. Забродина*

Вступительная статья *Ц. И. Кин* Художник *А. Е. Ганнушкин*

© Составление, **вступительная статья,** оформление Союза **театральных деятелей** РСФСР, 1990 г.

Александр Гладков

Мейерхольд  
Том 1

**Годы учения Влеволода Мейерхольда**

**Горе уму и Чацкий-Гарин**

**Оглавление**

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ 3

О ДОРОГОМ АКГ. 4

ГОДЫ УЧЕНИЯ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА 17

От автора 17

ДЕТСТВО 18

ЮНОСТЬ 26

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОД 32

ФИЛАРМОНИЯ 40

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР 52

ЧЕХОВ 60

ПРАЗДНИКИ И БУДНИ 68

КОНФЛИКТ 86

ГОРЕ УМУ И ЧАЦКИЙ-ГАРИН 100

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В настоящем издании впервые собраны работы Л. К. Гладкова об одном из основателей советского театра — Всево­лоде Эмильевиче Мейерхольде.

Будучи еще совсем молодым человеком, Л. К. Гладков работал в Научно-исследовательской лаборатории Государ­ственного театра имени Мейерхольда. Впрочем, его функ­ции в театре не ограничивались формальным пониманием должностных обязанностей, круг его интересов был доста­точно широк: можно утверждать, что он был своего рода летописцем художественной жизни Театра имени Мейер­хольда в последние годы его существования.

В конце пятидесятых годов А. К. Гладков начал рабо­тать над книгой воспоминаний о В. Э. Мейерхольде. Главы из будущей книги публиковались в альманахах «Москва театральная» (М., 1960) и «Тарусские страницы» (Калуга, 1961) и журнале «Новый мир» (1961, № 8), имели большой успех у читателей как в нашей стране, так и за ру­бежом. Первая редакция книги была завершена в 1964 году и представлена в Ленинградское отделение издательства «Искусство», но издание в то время не было осуществлено. Автор и в дальнейшем публиковал отрывки из этой работы: в журнале «Нева» (1966, № 2), в сборнике «Встречи с Мейерхольдом» (М., 1967).

Полностью книга «Пять лет с Мейерхольдом» впервые была опубликована уже после смерти А. К. Гладкова в его сборнике «Театр. Воспоминания и размышления» (М., «Искусство», 1980).

В апреле 1966 года по предложению заведующего ре­дакцией «ЖЗЛ» издательства «Молодая гвардия» Ю. Короткова А. К. Гладков начал работу над биографией Мейер­хольда. Однако в силу сложившихся обстоятельств работа не была завершена, автор в 1971 году закончил первую часть — «Годы учения Всеволода Мейерхольда» (по объе­му — только четверть предполагавшейся книги).

Книга вышла в свет на родине В. Э. Мейерхольда, в Пензе (Приволжское книжное издательство, 1979).

В 1974 году в издательстве «Искусство» в книге Эраста Гарина «С Мейерхольдом» была опубликована статья «Горе уму» и Чацкий — Гарин» (написанная А. К. Глад­ковым в 1967 году), включенная в издание по просьбе ак­тера.

В конце жизни (осень 1975 года) А. К. Гладков, подво­дя итоги своей работы над мейерхольдовской темой, пред­полагал объединить уже законченные к тому времени про­изведения в своего рода трилогию: «Годы учения Всеволода Мейерхольда», «Горе уму» и Чацкий — Гарин» и «Пять лет с Мейерхольдом». Автор считал, что они образуют связное повествование о Мастере — от начала его жизни до последних художественных свершений.

В настоящем издании составитель счел возможным осу­ществить эти намерения А. К. Гладкова. Тексты работ публикуются в авторской редакции и заново сверены с ру­кописями.

Кроме этого в издание включен мемуарный очерк А. К. Гладкова «Встречи с Пастернаком». Первая редакция его была завершена автором в 1964 году, неоднократно предлагалась для публикации в журналы. Однако при жиз­ни автора в советских изданиях очерк опубликован не был.

Фрагменты из него публиковались в журнале «Лите­ратурное обозрение» (1978, № 4) и сборниках А. К. Глад­кова «Театр. Воспоминания и размышления» и «Поздние вечера» (М.: «Сов. писатель», 1986).

В настоящем издании очерк публикуется в его послед­ней авторской редакции (по машинописи, хранящейся в личном архиве Ц. И. Кин).

Следует сказать, что публикация литературных произ­ведений А. К. Гладкова — в значительной мере заслуга Цецилии Исааковны Кин, ее веры в талант Александра Константиновича, ее убеждения в необходимости ознако­мить с его работами широкого читателя. Издание предваря­ет ее мемуарный очерк «О дорогом АКГ».

В заключение составитель считает своим приятным дол­гом поблагодарить всех тех, кто способствовал появлению вышеупомянутых работ в свет, в особенности А. П. Мац-кина, Г. В. Мясникова, С. К. Никулина, а также ушедших из жизни И. В. Ильинского и А. В. Февральского.О ДОРОГОМ АКГ.

Вскоре после того, как Александр Константинович Глад­ков впервые появился в моем доме (14 января 1964 года, день рождения Виктора Кина), я стала называть его АКГ, и это ему, кажется, нравилось. Если бы не нравилось, до­статочно было одного слова — и я бы перестала. Но такого слова АКГ не сказал, и, следовательно, все было в порядке. Не знаю, как объяснить, но, может быть, это было камерто­ном, определявшим весь характер наших отношений. АКГ называл нашу дружбу романом отношений. Мне очень трудно писать об Александре Константиновиче, однако мне кажется, что это не только мое право, а нечто большее: это долг. Долг потому, что он доверял мне, и еще потому, что я знаю о нем больше, чем, вероятно, знают многие другие.

Я бесконечно счастлива, что выходит двухтомник, бес­конечно благодарна всем, кто верен памяти Александра Константиновича, кто понимает, как он был талантлив и как одинок. Прежде всего это Владимир Всеволодович Забродин, без которого вообще бы книги АКГ не вышли. Когда ко мне привезли архив АКГ, я страшно боялась чьего бы то ни было вмешательства, боялась, что кто-ни­будь присвоит себе мысли и находки Гладкова. К несча­стью, бывает и такое. Я не могла забыть одного разговора с Александром Константиновичем. Он тогда пришел ко мне расстроенный и рассказал кафкианский какой-то сюжет. Один человек (его тоже теперь нет в живых) про­сил Гладкова отдать ему мейерхольдовские архивы, по­скольку, сказал тот человек, вы все равно ничего не сможе­те напечатать.

Это было отвратительно и очень страшно. Слава богу, рукописи все-таки и вправду не горят, и все написан­ное Александром Константиновичем о Мейерхольде опуб­ликовано за его, а не за чужой подписью. Остается горь­кая и не оставляющая мысль: Гладков не дожил до того, что было бы для него огромной радостью. Так ре­шила судьба. Но когда выходят книги, которые надолго останутся в истории культуры,— это все-таки выше нашей личной бесконечной боли.

В августе 1972 года Александр Константинович пода­рил мне свои «Сто стихотворений» из «Северной тетради». Подзаголовок: «1949—1964 гг.». Это не настоящая книжка, а напечатанные на пишущей машинке и сброшюрованные лагерные стихи. Одно из них, датированное 1952 годом, называется «Мейерхольд». И сейчас я приведу весь текст, не задумываясь о его литературных достоинствах или не­дочетах.

«Я знал его слухом и зрением.

Ладонью тепло его знал.

Я помню миров сотворение,

Вместившееся в зал.

Просторный, как жизнь, просцениум.

Софитов таинственный свет.

Здесь жерла на Марс нацелены

И миру спасенья нет.

Здесь сдавленный духотищею,

Вонищею шуб и риз,

Порфиру на рясу нищего

Монаха менял Борис.

Менял, как меняют рукопись

На сцены прекрасный звон

На улице Горького, в Бруклине

И в «Глобусах» всех времен...

В зубах с папиросой стаивал,

Рукой отбивая ритм...

Не он, а его ставили,

Как ставят векам на вид.

В зубах с папиросой потухшею,

Забытой, как мы себя

В том зале забыли, слушая

Стон хора и стук гвоздя...

Предсмертное пострижение,

С Дантесом дуэль иль суд,—

Простите за выражение,—

Хрена ли, как это зовут?

В какие бетонные бункеры

Ушел, откурив, навек,

Как самый тот камер-юнкер,

Упавший на алый снег...

Но разве это не чудно,

К бессмертию через смерть?

Стать гением вовсе не трудно,

Достаточно быть и сметь».

Конечно, нетрудно сказать, да и доказать, что стихо­творение не такое уж удачное. В чем-то подражательное, в чем-то наивное. Но Александр Константинович вклю­чил его в свои «Сто». Не забудем, каковы были обстоятель­ства. Привожу целиком нечто вроде предисловия автора:

«В лагере карандаши отбирали только химические, а простых было вдоволь. Стихи писались вместо дневников: они легче сохранялись в непрерывных «шмонах»; в случае чего их можно было хранить не на бумаге, а в памяти. Но все же многое забылось. Переписал то, что сохранилось и в записях и в голове. Это почти дневник».

А раз почти дневник, не могло не быть стихотворения «Мейерхольд». Кто читал опубликованные уже тексты Гладкова знают, что он считал Всеволода Эмильевича своим учителем, был глубоко предан ему, любил. Цитирую записи АКГ от 25, 26 и 27 января 1976-го — послед­него года его жизни, точнее — последних месяцев: «...я вчера дал Ц. И. почитать свой дневник за 37-й год. Она прочла за ночь и утром звонит, что «потрясена». Пишет мне письмо. Это первый читатель моего дневника»; «От Ц. И. записка: «Я под исключительно сильным впечат­лением. Не могу выразить даже». Это о моем дневнике»; «...Обедал у Ц. И. Забрал у нее свой дневник за 1937 год с приложением ее письма. Письмо более чем хвалебное».

Слово «хвалебное» неточно. АКГ так написал из внут­ренней деликатности, он отлично понял, чем было для меня такое чтение. Вести в 1937 году дневники, не только фик­сируя факты, но и давая им оценку,— само по себе было не просто отчаянной смелостью, а настоящим риском. Боялся риска АКГ? Безусловно, да. Он эти отдельные записи передавал матери — Татьяне Александровне,— и она их тщательно прятала на даче в Загорянке. Мать была самым верным, единственным, может быть, челове­ком, кому он верил безоглядно. Все дело в том, что Алек­сандр Константинович просто не мог не писать. И когда Бек однажды сказал ему, что без пьес можно, в сущности, обойтись, а «Вы должны написать «Былое и думы» нашего времени», Бек был совершенно прав. АКГ пришел ко мне тогда из поликлиники (они с Беком случайно там встре­тились) и рассказал. Ему было приятно, что кто-то что-то в нем понимает. А теперь прошу прощения, но хочу про­цитировать то мое письмо, которое АКГ смешно назвал «хвалебным». Оно длинное, но дам не все.

«...Я думаю, что Вы не в состоянии отдать себе отчет в значении этого Вашего дневника. Вчера Вы сказали мне, что в нем несколько слоев: Мейерхольд, литература и ис­кусство, Ваши личные дела. Переставим очередность и ак­центы. Это поразительный документ, в котором важнее все­го не факты, не события, а человек, рассказавший о них: его восприятие, реакция, личное поведение, оценки. Вы. Вам двадцать пять лет. Меня не удивляет зрелость мысли, потому что это было присуще наиболее талантливым и ум­ным людям поколения, к которому я расширительно от­ношу и Вас и Кина (разница в девять лет — это не два­дцать). Не удивляет и уровень культуры, разносторонность интересов и прочее. Самое поразительное в Вашем дневни­ке, по-моему,— историческая интуиция, диалектичность. У Вас есть запись от 8 августа о том, что все происходя­щее — «не чума». Эта запись мне кажется ключевой для одной линии дневника. Вы сопоставляете диаметрально противоположные процессы, происходящие в нашем обще­стве, улавливаете загадочную противоречивость этих процессов и фиксируете на бумаге.

Понимаете ли Вы, что такое этот дневник для будущих историков? Колоссальное, решающее преимущество в том, что это не литература, а доподлинная жизнь. «Это было при нас»,— говорил, кажется, Пастернак. К концу чтения меня охватил такой озноб, что мне казалось: я заболеваю. Конечно, я подходящий читатель, но убеждена в том, что люди, лично не бывшие свидетелями, участниками, жертва­ми тех лет, все равно поверят каждому слову и ощутят фан­тастический, ни с чем несравнимый трагизм того сумас­шедшего года.

Прочитав дневник, я лучше понимаю и Ваши напеча­танные тексты. С какой-то точки зрения дневники Ваши еще важнее, многоцветнее. Меня изумляет отчетливость Ваших реакций на то, что происходило. Высокая (без риторики даже перед самим собой) нравственность Вашей личной позиции. Смелость. Вести такой дневник в то время само по себе отчаянный криминал. При этом Вы откровенно пишете о страхе, особенно после ареста брата. О том, как хотели избавить свою маму от нового удара на случай, если придут за Вами. О том, как Вы избегали заполнять анкеты и прочее. А дневники вели. А брату посылали в ла­герь письма, вопреки мнению отца. Деньги посылали. Все, как должно было быть для такого человека, как Вы. Вы мне вчера говорили о каких-то неточностях. Это вздор: разве дело в дате события, о котором Вам кто-то что-то сказал, или в том, подтвердился или не подтвердился такой-то слух...

Понимаете, если бы это было литературным произведе­нием, надо было бы сказать что-то вроде следующего. Что «лирический герой» (Вы) необыкновенно привлека­телен. Что у автора тончайшее чувство меры и стиля,— например, в описаниях погоды: дождь, «кроваво-красный закат», река, букет цветов. Чуть-чуть, а это оказывается необходимым. Что инстинкт художника подсказал автору делать в дневнике записи о шахматном или футбольном матче, о концертах, о прогулках. Все это вписывается в мозаику того страшного года, все на месте, верно найдены пропорции. Что есть блестящий лаконизм формулировок вроде «великая уравнительная демократия террора» или «демагогия пахнет кровью».

Что все, связанное с любовью, написано мягко, пастельно и трогательно, как запись о стихотворении, которое посвящается «всем подружкам этой весны» (кажется, вес­ны, боюсь напутать). Что автор не только исключительно умен и тонок, он умеет чувствовать и очень тонко выражать оттенки чувства. Например, фактическая измена близких друзей: «Есть только удивление: так вот как это бывает». И другие похожие записи, предельно сдержанные. Но речь идет не о литературном произведении, а о Вашем дневнике, и я не могу отвлечься от того, что это писал не X, а мой дорогой АКГ...»

Продолжаю цитировать то мое письмо: «Мейерхольд. О нем читать даже трудно, настолько все трагично и неле­по, и зная конец. Там у Вас есть одна запись: «Я имел счастье встречаться с Маяковским и Пастернаком, хотя и немного, и считаю это величайшей удачей своей жизни. Этого (и Мейерхольда!) у меня уже никто не отнимет, что бы со мной дальше ни было». Это очень дорогая и близкая мне мысль, о том, что никто и никогда не отнимет у нас людей, которых мы любили, городов, которые мы видели. Вы не могли предположить в то время, как близко судьба столкнет Вас с Пастернаком, всего через несколько лет. И что Вы будете любить его, Вы мне это сами сказали, больше, чем Мейерхольда, так как к Мейерхольду какое-то другое чувство...

Читать обо всей травле и унижении Мейерхольда очень трудно... Как он понимал Вас. Ну хорошо, блестящие способности Ваши ему было понять при его уме и опыте не­трудно, но ведь он понимал до конца, что может доверять Вам беспредельно. И в такие годы. Все ваши попытки активно защищать его... Все записи о перипетиях травли звучат как речь «свидетеля обвинения». Гнусность проработок, тема Киршон-антикиршон и все с этим связанное. Конечно, и я в тот год жила в Москве и кое-что помню. Разница, однако, в том, что Вы очень многое и тогда ви­дели яснее. Сейчас я думаю о том, что вот мы современники и даже Вы два раза с Кином встречались, но жизни шли параллельно и все-таки в разных измерениях. То, что Кин был коммунистом, определяло многое. Может быть, Вы не видели, а чувствовали яснее, потому что меньше находи­лись в плену определенной идеологии. Кин был очень неза­висимым человеком в своих взглядах и поступках. И в нем тоже было благородство, помните, как он подошел к Бухарину, который был на приеме, но все от него как от чумного отворачивались, подошел, взял под руку, стал прогуливаться... Но такого отчетливого взгляда, как у Вас — «нет, это не «чума»,— мне кажется, у Кина, у мно­гих членов партии вообще не было. Может быть, я оши­баюсь. И тот же Мейерхольд в конце где-то: он уже не станет бороться за свой театр, но за партбилет будет бо­роться. Страшно все это...

Этот дневник — документ большой обличительной силы. И там, где Вы даете волю эмоциям, и там, где как будто просто фиксируете факты. Очень страшно. И пора­зительно, что все человек выносит, что Вы испытывали радость от книг, от погоды. Ваши записи не только и не столько о процессах, а обо всех литературных делах чита­ешь с жгучим интересом и с болью. Покаяния, проработ­ки, улюлюканье, карьеризм, сведение счетов, трусость, унижения. Вы там где-то написали, что не можете не хо­дить, не слушать. И была фраза (я не путаю?) «на краю бездны» или что-то похожее. Счастье было и в том, как Вы перенесли лагерь. Может быть, тут особенности характера, Ваша доброта, оптимизм, чувство меры. Что касается Ва­ших друзей, мне кажется естественным, что сейчас Вам не хочется их видеть и не о чем говорить. «Пути, которые мы избираем», не правда ли?

Еще о Мейерхольде. Может быть, позднее, после сбли­жения с БЛП (Борисом Леонидовичем Пастернаком.— Ц. К.), у Вас что-то сместилось. Но в 1937 году в дневнике столько боли за него, столько любви к нему, столько прон­зительного чего-то. О его обаянии, несмотря ни на что.

О том, как он постарел, как выглядит. История о том, как какой-то театральный гад пошел в цирк, и комментарии к этому (не помню совсем, что это за гад и в чем было дело). С Мейерхольдом — высокая трагедия. Но как все это длится. Ведь уже с первых записей, с января, ощуще­ние беды. А потом словно паузы, передышки, но все хуже и безнадежнее. У Вас несколько раз слова такой глубокой любви к нему, и в последней записи за 1937 год и раньше. Мне кажется, что я просто вижу, как он кладет Вам руку на плечо, и думаю о том, какой Вы тогда были. Очень много сегодняшнего было в Вас и тогда. До удивительно­го... То целомудрие, которое есть в Вас сегодня.

Книги. Ваша исключительная образованность, свобода мысли. Чувство меры, вкус. И — после всего пережитого — терпеливость, скромность, которые меня не перестают поражать. При всем том, что о себе Вы все-таки все знаете. Только значение дневника Вы, по-моему, не можете оце­нить. А за другие годы Вы мне дадите почитать?»

За другие годы АКГ не успел дать мне дневники. Я их прочла потом, когда ко мне привезли архив. Но запись от 8 августа 1937 года у меня есть, я ее просто тогда себе перепечатала и привожу почти целиком: она очень важная. «Нет, это не «чума». Чума — это вообще бедствие, одевающее город в траур. Это налетевшая беда, которая косит, не разбирая. Это, как бомбежка Герники, несчастье, ката­строфа. Но это несчастье не притворяется счастьем, во вре­мя него не играют беспрерывно марши и песни Дунаевско­го и не твердят, что жить стало веселее. Наша «чума» — это наглое вранье одних, лицемерие других, нежелание заглядывать в пропасть третьих; это страх, смешанный с надеждой «авось пронесет», это тревога, маскирующаяся в беспечность, это бессонница до рассвета. Но это еще — тут угадывается точный и подлый расчет — гибель одних уравновешивается орденами других; это стоны избиваемых сапогами тюремщиков в камерах с железными козырьками на окнах и беспримерное возвеличение иных: звания, на­грады, новые квартиры, фото в половину газетной полосы. Самое страшное этой «чумы» — то, что она происходит на фоне чудесного московского лета — ездят на дачи, по­купают арбузы, любуются цветами, гоняются за книжными новинками, модными пластинками, откладывают на книж­ку деньги на мебель в новую квартиру и только мимохо­дом вполголоса говорят о тех, кто исчез в прошлую или по­запрошлую ночь. Большей частью это кажется бессмыслен­ным. Гибнут хорошие люди, иногда не хорошие, но тоже не шпионы и не диверсанты. Кто-то делает себе на этом карьеру. Юдин и Ставский такие же карьеристы, как и по­губленные ими Авербах и Киршон...».

На этом обрываю цитирование записи АКГ от 8 августа 1937 года, потому что дальше идет перечень фамилий и вся­кий почти раз нужна была бы сноска. Поясню только смысл «Киршон-антикиршон». Александр Константинович подробно записал 30 апреля 1937-го, что происходило на общемосковском собрании драматургов, которое длилось три дня и было разгромным: «Я слушал и смотрел на все это с жадным интересом, словно присутствуя на заседании Конвента в день падения Робеспьера. Мас­штаб, конечно, иной, но и тут тоже не игрушки, тут тоже кончаются судьбы, а может быть и чьи-то жизни». Влади­мир Киршон был, так сказать, знаменитым официальным драматургом и одним из самых влиятельных литературных деятелей. Александр Константинович относился к нему лично и к его пьесам с отвращением. Но когда ему пред­ложили что-то написать о Киршоне, намекнув, что можно (тогда стало можно!) очень критиковать, он, разумеется, отказался. Об этом и в дневниках, и мне самой АКГ рас­сказывал.

Лето 1937 года. 15 июля в дневнике запись о случайной встрече с Виктором Кином. 3 августа арестовали младшего брата АКГ — Льва Гладкова. Для него и для его семьи Александр Константинович делал все — во время заключе­ния, после освобождения брата. Еще весной, 20 апреля 1937 года, дневниковая запись: «В № 2 «Молодой гвар­дии» стихи Владимира Луговского о последнем процессе. Там есть такие строки: «Душно стало? Дрогнули колени? Ничего не видно впереди? К стенке подлецов, к последней стенке! Пусть слова замрут у них в груди!..» Что бы после этого ни писал Луговской, ничто не смоет подлости этого стихотворения, невиданного в традициях русской поэзии». И последняя, нет, предпоследняя запись от 27 декабря: «Кончается страшный, нелепый, таинственный, трагиче­ский и бессмысленный 1937-й год. Когда-нибудь о нем бу­дут писать романы и исследования, поэмы и драмы. Исто­рики разберут страшные архивы (если они сохранятся) и ничего не поймут...» И вот последняя запись, 31 декаб­ря: «...год назад в этот час я сидел рядом с В. Э. Его рука лежала на моем плече и со мной первым он чокнулся, под­няв бокал. Ему, Леве и родным — мои мысли на исходе этого злосчастного года».

Больше о дневниках 1937 года говорить не станем, но о Мейерхольде скажу еще. На протяжении двенадцати лет нашей дружбы тема Мейерхольд присутствовала как одна из главных, несмотря на то, что я, как справедливо говорил АКГ, совершенно нетеатральный человек. Если собрать все, что о Мейерхольде есть в нашей переписке и в записях Александра Константиновича, получится, пожалуй, брошюрка. Но ракурс несколько особый, Александр Константинович мне много рассказывал об этом периоде своей жизни, в частности о том, как он решил уйти из теат­ра сразу после того, как был арестован его брат Лев, чтобы «не компрометировать». Это прекрасно, но очень наивно: что мог значить для Мейерхольда арест брата одного из сотрудников, когда столько всего было рокового и неотвратимого!

Мне кажется, на протяжении долгого времени АКГ считал главной своей задачей написать большую книгу о Мейерхольде. Он мне говорил, что лично обязан Всеволоду Эмильевичу очень многим, в частности тем, что очень тре­бователен к себе, к своим текстам, вплоть до мелочей. Начиная с 1981 года АКТ неотступно думал об этой глав­ной книге, о ее конструкции, о форме. 2 апреля 1966 года в дневнике запись о «неожиданном письме от Ю. Короткова» насчет того, что книга о Мейерхольде включена в план ЖЗЛ и что все со всеми согласовано (тема, автор и т. д.). АКГ телеграфно сообщил о своем согласии. К тому времени его «мейерхольдовский архив» состоял уже из шестнадцати папок: «все собрано исподволь». И вот он на­чал работать, работать трудно, потому что все время меня­лись планы, акценты. То АКГ самому не нравилось то, что он пишет, то нравилось, то у него возникали альтер­нативные планы. Насколько я могу судить, отправной точкой надо считать письмо Короткова (апрель 1962). А с 1964 года возникла и я как корреспондент и собеседник Александра Константиновича. И, вероятно, как свидетель, многое запомнивший. Конечно, Мейерхольд меня интере­совал лишь постольку-поскольку. Я не только его никогда в жизни не видела, я и спектаклей не понимала. Зато мне кажется, что я понимала АКГ.

Кроме того, я читала уже напечатанные воспоминания и, как он говорил, «эссеи» АКГ о Мейерхольде и понимала, насколько важна эта работа. Поэтому в письмах и в раз­говорах настаивала на том, чтобы, «несмотря на историю с Коротковым» (Александр Константинович мне объяснял, что Короткова, к которому он очень хорошо относился, «принесли в жертву», не помню уж кому), он продолжал писать свою самую главную книгу о Мейерхольде. Шли годы, АКГ писал о многих других и все давал чи­тать. И тем не менее я понимала, что работа о Мейерхольде самая важная и было бы почти преступлением перед историей культуры ее не закончить.

В октябре 1975 года Александр Константинович принес мне рукопись воспоминаний «Пять лет с Мейерхольдом». Нет смысла говорить о впечатлении. 6 октября я пишу АКГ: «Только после ночного разговора до меня дошло, что Вам нужны не мои эмоции, а мнение: что можно включить в рукопись в смысле проходимости. Поэтому сейчас поста­раюсь писать трезво и без всяких чувств. Начнем с самого начала. Может быть, часть ночного разговора можно сохра­нить: насчет отношения В. Э. к «башне из слоновой кости» и к народному признанию...» И так далее, постранично. Словом, АКГ на этот раз, кажется, предназначил мне роль дружески расположенного цензора. Но я восприняла всю историю с чтением рукописи как знак большого доверия.

Прошу прощения, что опять буду говорить о себе. Это только для того, чтобы на самом деле говорить об Алек­сандре Констатиновиче. Сама я в жизни не вела дневников, а вот о нем многое записывала и сейчас приведу разные отрывки. Но раньше расскажу одну историю. Летом 1973 года один мой итальянский приятель говорит, что в Париже вышли «Встречи с Пастернаком» Гладкова. Я отвечаю, что этого не может быть и что он путает. Утверждает, что не путает. Тогда я прошу достать мне эту книгу непременно и прислать с первой оказией. Обещает. Я никому ничего не говорю и, конечно, АКГ — ни полсло­ва. Жду и не уверена.

О Пастернаке мы никогда не спорили, так как я глубоко любила его стихи, многие помнила наизусть. Однажды, в юности, слышала, как Борис Леонидович читал «Лейтенан­та Шмидта», монотонно, не модулируя, и довел аудиторию буквально до истерики, когда дошел до сцены суда. А в зале были мужчины, прошедшие гражданскую войну или под­полье, не сентиментальные наверное. С Пастернаком я не была знакома, поехала на похороны (разумеется, как и многие, пережила боль и позор травли великого и мне лично очень дорогого поэта. Пережила и трагедию Бориса Слуцкого, который все-таки выступил на том проклятом собрании, хотя за два дня до того говорил, что не выступит и вообще туда не пойдет).

Конечно, я читала текст Гладкова «Встречи с Пастер­наком». Он во все толстые журналы давал, все восторга­лись, и никто не печатал, так и не понимаю почему. А «Литературная Грузия» цитировала этот текст, словно он уже был опубликован.

Среди итальянцев был один — молодой и милый Эцио Ферреро, прекрасно говоривший по-русски. Его любила я и новомирцы, он нравился и АКГ. (Позднее Эцио погиб в Милане в автомобильной катастрофе, и АКГ вместе со всеми нами подписал отправленную туда телеграмму со словами соболезнования.) Приехал Эцио, красивый и ве­селый, и привез мне маленькую белую книжечку. Это было 12 ноября 1973 года, сравнительно быстро мы ее по­лучили (в парижском издании точная дата публикации: 15 мая 1973 года).

Случилось так, что в этот день, 12 ноября, АКГ написал мне довольно грубую записку. Но я-то, когда пришел Эцио, знала, что у меня есть для Александра Констан­тиновича небывалый сюрприз, позвонила и стала просить зайти ко мне, потому что приехал Эцио... Нет, АКГ не желает зайти и говорит с крайней степенью раздражения. Все это мне было безразлично, и я, чувствуя себя короле­вой, в первый и последний раз в жизни ответила ему по телефону: «Заткнитесь», о чем, конечно, забыла, он сам мне позднее это припомнил. Эцио сидел у меня еще часа два, потом я маленькую белую книжку плотно завернула в га­зету, чтобы получился плотный пакет и чтобы АКГ услы­шал стук, когда пакет, опущенный Эцио в дверную щель, упадет на пол. А позвонил он мне еще через час и только сказал: «Я ошеломлен».

На другой день АКГ пришел и рассказал мне, что ему стало нехорошо, когда он увидел книгу. Он страшно обрадовался, но и взволновался и стал читать ее. Конечно, не тот вариант. Конечно, есть опечатки. Мы никак не могли бы узнать, каким образом рукопись попала в Париж. Но ничего странного не было: если рукопись лежала во всех наших журналах и гуляла по нашей стране, могла и во Францию попасть. АКГ я никогда не видела таким счаст­ливым. Он только говорил мне, что почти не с кем поде­литься радостью.

К несчастью, это правда: круг друзей Александра Кон­стантиновича был очень узким. Отчасти он сам этого хо­тел, отчасти просто так получилось. А все это вошло в на­ши анналы под кодовым названием: «Кто-то опустил в дверную щель одну вещь...»

АКГ подробно расспрашивал меня об обстоятельствах. Как я достала, и так далее. Больше всего его удивляло то, что я столько времени ждала эту книжку, а ему ничего не говорила. Объясняла и повторяла, что боялась путани­цы: а вдруг это все неправда... Но АКГ говорил, что он ни за что не мог бы столько времени молчать. Может быть, и правда, не смог бы. Это не важно, важно то, что он был счастлив по-настоящему. А это не так уж часто случалось.

Чтобы закончить эту историю, добавлю, что было про­должение: 30 марта 1975-го я написала ему: «Дорогой АКГ, по свежей памяти записываю для Вас то, что передавала сегодня в 18.20 «Немецкая волна». Объявляя программу передач, они сказали, что по случаю светлого Христова воскресенья передадут «очерк» Александра Гладкова «Встречи с Пастернаком». А когда дошло до передачи, которая длилась минут 16—17, они сказали точнее: «Отрывки из книги...» О Вас сказали: «...русский советский драматург, родился в 1912 году. Его комедия «Давным-давно», переведенная на многие языки, впервые была пока­зана на сцене в 1941 году в осажденном Ленинграде». Потом о том, что в такие-то годы Вы работали вместе с Мейерхольдом, «о котором написал в 1961 году». Потом: «Книга «Встречи с Пастернаком» была написана в 1963— 1964 годах. Она была издана в Париже в 1973 году». Затем прочли (два мужских голоса, один говорил много, другой мало) отрывки из Вашей записи от 7 марта 1942 года о пятичасовом разговоре с Б. Л., начиная с того, как Вы пришли, а он умывался. К сожалению, у меня нет текста, не то я могла бы проверить, передали ли они эту запись целиком либо нет. Там было очень много значительного. Описание внешности Б. Л., его слова о коллегах, о неуве­ренности в себе, о том, чтобы Вы не говорили, что Вам «нравится ранний Пастернак», о его переводе «Гамлета», о том, что разным поколениям читателей нравятся разные периоды в творчестве писателя. О том, что он еще не прочел Вашу пьесу, а в конце, что он даже не начал, так как вчера ему помешали, но что это даже хорошо, так как будет повод скоро опять встретиться. Что ему приятно с Вами разго­варивать, так как Вы ему не поддакиваете. Ваши слова «Пьяный от счастья». Текст звучал великолепно. Переда­ча была абсолютно корректной, ни малейших намеков, вранья или инсинуаций. Закончив, опять повторили: «Мы передавали» ... и так далее. Они только не знали, что сегодня еще день Вашего рождения. Мне жаль, что Вы не слышали, но я Вам все записала точно».

Через несколько дней «Немецкая волна» повторила передачу, АКГ слушал и пришел ко мне опять радостный. Сказал: «Ну, за это меня не расстреляют».

Вот и все о теме Пастернак. Нет, еще одно — позднее: Александр Константинович рассказал мне, что в каком-то литературном салоне его осуждали за то, что он отрица­тельно относится к религиозности Пастернака. Ему было неприятно, задумался. Но потом пришел к выводу, что все это просто «дань очередной моде».

Странно мы жили в семидесятых годах: создавалось какое-то новое качество. АКГ — очень уединенно. Перио­дически по той или иной причине он не снимает телефон­ную трубку, иногда это вполне разумно, иногда каприз. Потом звонит мне: «Вы мне не звонили?» — «Нет». По­том звонит опять: «Я с тем же вопросом».— «С каким?» — «Вы мне сегодня не звонили?» — «Нет».— «Кто-то утром звонил три раза». Он не брал трубку, а теперь беспокоится. Поскольку это происходит в момент, когда АКГ не держит круговую оборону, а просто капризничает, я говорю с по­зиций обывательского здравого смысла: «Почему же не снимать трубку, раз потом беспокоитесь?» А вдруг он сни­мет трубку и услышит что-нибудь неприятное? Пытаюсь возразить, но АКГ говорит: «Как-то глупо не снимать и не снимать, а потом вдруг — снять». Но есть и вариации: он снимает трубку и, если голос чужой, отвечает: «Гладко­ва нет дома». Однажды пришел немножко огорченный: он ответил, что нет дома, а это звонили из ленинградского журнала «Аврора», интересно, что им нужно, но, посколь­ку он так ответил...

Еще раз прошу прощения у тех, кто будет все это чи­тать. С того дня, когда мне позвонили из издательства и попросили написать для двухтомника, ни о чем и ни о ком, кроме Гладкова, не могу думать. Приближается день его рождения, приближается тринадцатая годовщина смер­ти. Я опять живу в то время, пишу, рву страницу за стра­ницей, потому что понимаю: слишком уж личное, слишком подробное. Но наряду с этим мне кажется, что нужно, может быть, даже важно и это. Одним словом, цитирую то, что записала 13 октября 1973-го по поводу первой пачки писем АКГ ко мне, переданной в ЦГАЛИ (до того, как передать, показала ему, и он согласился, отрезав толь­ко кончик одного из писем. Всего в первой пачке их было 120):

«Мне хочется написать нечто вроде комментариев к письмам АКГ. Я совершенно отдаю себе отчет в том, что мне было бы не по плечу в этих комментариях хотя бы отчасти «дать портрет» Александра Константиновича, я даже не буду пытаться это сделать. Тем не менее, фик­сируя факты, я, конечно, не смогу сохранять полную беспристрастность и отстраненность и, возможно, окажусь не всегда справедливой в оценках и суждениях. Здесь много причин: прежде всего, АКГ мне слишком дорог, и это одно обусловит, вероятно, некоторую мою необъективность и склонность становиться на его сторону, когда это, может быть, и неправильно. Во-вторых, я знаю некоторых людей, о которых говорится в письмах АКГ ко мне, и мои личные ощущения и оценки тоже будут влиять на всю эту попытку написать комментарии. Но, как бы то ни было, через месяц будет десять лет с тех пор, как АКГ впервые написал мне; десять лет — срок большой. То, что я знаю и думаю об Александре Константиновиче, я сейчас напишу. Само собой разумеется, буду цитировать письма АКГ и это послужит канвой.

Первое письмо АКГ ко мне написано 14 ноября 1963 го­да и помечено Ленинградом... Хорошо помню свое первое впечатление от встречи с АКГ. Он просидел у меня около пяти часов. Чисто внешнее впечатление было смешанным: большой, толстый, мне показалось тогда, что лицо у него хорошее, но нос слишком мал для такого громадного чело­века. Выражения глаз под очками я как-то не ощутила. Но было несомненно: это интеллигент высочайшего класса, с острым умом, чрезвычайной наблюдательностью и редкой начитанностью. Кроме темы Виктор Кин было затронуто много других. Подробностей я не помню, помню только, что о политических вопросах АКГ говорил с откровенно­стью и независимостью суждений, которые меня почти удивили: все-таки мы виделись впервые...

...За эти десять лет произошло много больших и ма­леньких событий (я имею в виду и общественные, в част­ности литературно-политические и сугубо личные наши дела). Очень много вечеров, проведенных вместе, масса ин­тереснейших вещей, которые АКГ мне рассказывал о себе, и о других, и о жизни вообще... Он великолепно отдает себе отчет в масштабах своего таланта, и у него громадное чувство собственного достоинства. Он, несомненно, знает, что вошел уже в историю русской литературы прочно и навсегда. Косвенным признанием является, например, статья о нем в БСЭ. Но, по мелкому и конъюнктурному счету ССП, по счету самолюбий и престижей, АКГ оказывается где-то на обочине. В этом есть громадная неспра­ведливость и противоречие, очевидно, присущее нашему обществу. С одной стороны — чуть ли не классик («Дав­ным-давно»), с другой...

Без сомнения, жизнь ему очень много недодала и он не может не понимать этого. Не так давно он сказал мне о се­бе, что он «неудачник», и поэтому так болезненно реагиру­ет на многое. Конечно, слово не то. Правильнее сказать иначе: мы живем в такое время, когда громадный талант АКГ в силу всевозможных объективных причин и уродств не может быть реализован полностью...

Чувство историзма у АКГ. Замечу кстати, что он любит некоторые исторические эпохи, а к другим равнодушен, или даже — они отталкивают его. Он мне сказал однажды, что все знает о Наполеоне, и я понимаю, что тут нет пре­увеличения. Он несравненно меньше знает, например, о Парижской коммуне. Что касается политических событий наших лет, АКГ интересуется ими не только как «летописец эпохи», но и просто как живой и острый человек, не замы­кающийся в узкие рамки и свободный в суждениях. Не раз и не два, а десятки раз его прогнозы сбывались, и ин­туиция редко его обманывает: я этому свидетельница. Он широко и политически мыслит, а самое главное, что не признает предвзятости, и схем, и «правил игры». Он может и вынужден в известной мере этим правилам игры подчи­няться, как и все мы подчиняемся, в своей печатаемой работе, но в мыслях и суждениях он совершенно незави­сим и часто видит события в неожиданных ракурсах. Имен­но эта независимость мышления при остром и блестящем уме и редкостной интуиции позволяет ему зачастую намного опережать выводы, к которым лишь много позднее приходят другие, хотя и умные люди.

На днях АКГ, говоря со мной о себе, привел первую строчку из стихотворения любимого им А. К. Толстого: «Двух станов не боец, но только гость случайный...» Мне кажется, что это стихотворение (среди некоторых других вещей) для АКГ — программно. Наши многочисленные разговоры с Александром Константиновичем, и нередкие споры, и письма его ко мне безусловно доказывают, что в своей оценке людей (уточню: не людей вообще — тут он сплошь и рядом несправедлив, а «людей в литературе», если можно так сказать) и произведений искусства АКГ не то что «стоит над схваткой», но исходит из принципов, совершенно отрицающих пристрастность и групповщину.

Достаточно привести несколько цитат из писем, настолько выразительных, что комментировать их нет надобности: «Разве правда может перестать быть сама собой, если в каких-то своих целях, мне неинтересных и далеких, ее стали утверждать люди малосимпатичные... Законы «коррупции» сильны даже в таких приличных журналах, как... Мне досадно, что я забыл про это: это и есть моя глупость... Печататься негде. Мне это трудно понять все, потому что, зная наши нравы, я не могу тем не менее перестать быть самим собой. Я больше всего ценю в литературе незави­симость, и всякая кружковщина мне противна. То есть такая кружковщина, которая основывается на системе вза­имных амнистий. Плохая книга — это, по-моему, факт, общественная весомость которого перевешивает то, что ее автор, допустим, как говорят, хороший парень. Увы, вокруг много хороших парней и мало хороших книг».

Вопрос о литературных вкусах Александра Константи­новича одновременно прост и непрост: что-то вполне отчет­ливо, а что-то вызывает во мне некоторые сомнения. Он подчеркивает свою любовь к тому, что мы несколько обобщенно называем «латинская ясность», хотя термин условен...»

Сейчас, в 1989 году, я поняла, что не стоит называть имена и приводить примеры. Потому что возникают такие прямые ассоциации с сегодняшней литературно-полити­ческой полемикой, что это уж на грани мистики. А об эстетической платформе АКГ я и сама писала в предисло­вии к его книжке «Поздние вечера», вышедшей в 1986 году в издательстве «Советский писатель». Повторяться не хочется. В Комментариях к письмам я писала о том, что су­ществует противоречие между драматургией и эссеистикой или, скажем, мемуаристикой Гладкова. И сейчас думаю так. Он мне сам рассказывал, что Эмма (Эмилия Ана­тольевна Попова, замечательная актриса в театре Товсто­ногова, большая любовь Александра Константиновича) говорила, что он — нераспознанный лакировщик. Конечно, слово «лакировщик» шутливое, но мысль можно выразить и иначе. И опять возвращаюсь к Комментариям:

«АКГ говорил мне не раз, что он «не умеет писать отрицательных персонажей». Мы спорили о его пьесах «Байрон» и «Молодость театра». АКГ говорил, что по-настоящему отрицательных персонажей и там нет. Это, конечно, как рассуждать. В «Молодости театра» есть под­линно драматический мотив измены режиссеру и общему любимому делу нескольких людей и среди них те, на кого делалась ставка. Они не «отрицательные» герои в макси­малистском понимании слова, но функция их такова. «Байрон» — пьеса, без сомнения, трагическая и, что бы там ни говорить, построенная на глубоком контрасте между Байроном и бандами различного типа. Но в пьесах Алек­сандра Константиновича многое построено, мне кажется, не на резких противопоставлениях, не на «черно-белой» гамме, а на оттенках. Для этого нужен талант и вкус, но также определенная точка зрения: АКГ делает это сознательно. Он мне говорил и писал о том, что его пьесы могут показаться «старомодными». Но это потому, что та­ков его вкус и такова его доброта. Это не случайная обмолв­ка. АКГ, без сомнения, добр и хочет добра персонажам своих пьес, и сочувствует им, и жалеет их, и желает им удачи. Меня это трогает. Кроме того, я люблю мелодраму, например.

И все-таки, как совместить эссеистику и драматургию Александра Константиновича, я не знаю. Что он проделал с тем же Олешей. В одном из «ста двадцати писем» он пи­сал, что Олешу погубил «чисто интеллигентский комплекс перестройки», в другом: «Пишу сейчас о Ю. К. Олеше — это трудная тема: совсем особый вариант трагических пи­сательских судеб нашей эпохи». И, видит бог, никто не су­мел бы так написать о Юрии Олеше. По сравнению с эссе Гладкова все остальное — сахарин. АКГ умеет за­глядывать в такие глубины, что голова кружится от его проницательности и от его смелости. Но в пьесах — нечто принципиально иное. Я не могу это не только выразить, но и для самой себя как-то определить, я просто чувствую. В эссеистике, конечно, тоже игра светотеней, но совсем другая, словно пишет другой человек».

Опять Комментарии: «АКГ практически может писать, как хочет: диапазон исключительно широк. К великому несчастью, очень многое оказывается сейчас «не для печа­ти». Если подумать о том, что из-за идиотизма нашей культурной политики и ухода Короткова из ЖЗЛ не была закончена книга АКГ о Мейерхольде, делается просто страшно. Он работал над этой книгой с радостью и с большим чувством ответственности, прекрасно сознавая, что никто не сумеет так написать о Всеволоде Эмильевиче, как он — АКГ. В «ста двадцати письмах» обо всем этом говорится не раз: в различных контекстах — и о сборнике «Встречи с Мейерхольдом», и о радиопередаче, и о вы­ступлениях его, и о книге, так и не завершенной. Много писем об этой книге:

«Известие о Короткове заставляет меня всерьез заново передумать свои планы. Вбивать все силы в работу над «Мейерхольдом» уже явно бессмысленно. Оставлять эту работу не надо, но расчет на нее нереален, видимо». И еще, после моих протестов: «Вы правы, надо кончить книгу о Мейерхольде, но так как она может годы пролежать в сто­ле, я должен подумать и о том, что делать для реализации». Книга не кончена — добавляю я — и будь они прокляты. Будь они прокляты не только за это, но и за это в частности. Ведь до сих пор не опубликована и великолепная работа АКГ о Пастернаке, ведь трусость, оглядка, конъюнктур­щина, несвобода настолько всеобщее явление, что пред­ставляются чуть ли не нормой нашей жизни».

Комментарий к 120 письмам был длинный: 21 стра­ница. Александр Константинович ответил мне 20 октября 1973 года. Цитирую его письмо: «Вчера, прочитав Ваш комментарий, я, само собой, был польщен основным и про­пустил мимо себя то, что при перечитывании мне пока­залось неточным и недодуманным. А это иногда существен­но. Вношу поправки и дополнения». Первый параграф посвящен Достоевскому, второй — Фолкнеру. Третий: «О связи моей эссеистики с пьесами». Тут противоречие мнимое, но все же было бы интересно в этом разобраться? Я и в эссеистике не пишу об «отрицательных людях». Разве Олеша для меня «отрицателен». Вовсе нет. Я же его люблю... Я не люблю писать об «отрицательных», м. б. потому, что я со своими героями живу годами (пока пишу), а жить с неинтересными и плохими людьми невыносимо. Такие люди есть, но я стараюсь не пускать их в свою жизнь, в том числе и в свои пьесы. Ненавидеть я не то чтобы не умел, но просто мне на это жалко времени сво­его, так как я жизнелюб, добродушен и гурман... Я театрал и знаю, что театр настоящий всегда апеллирует к живым чувствам (и меньше к «мыслям»). Вот почему моя эссеистика кажется Вам чуждой моему театру. Но это вряд ли что-либо иное, чем разница жанров. Ведь и за тем и за другим — АКГ, какой он есть».

В письме АКГ от 20 октября 1973 года было еще много всякого и разного, кончалось оно словом «Спасибо!», и по­этому я надеялась, что АКГ в общем не был недоволен, хотя и ругал меня за то, что я его перехвалила: «Я не так глуп, чтобы всей душой поверить во все Ваши несоразмер­ные похвалы мне. Как в детской игре, не скажу «горячо», а скажу «тепло».

А мы сами, АКГ и я, не играли немножко в детские игры? Наверное, было и это. История со 120 письмами еще до пастернаковской белой книжечки. О некоторых работах АКГ, в частности о последней пьесе, «Молодость театра», я могла бы, кажется, прочитать длинный доклад, потому что тут даже переговоры с Театром Вахтангова велись преимущественно через меня. То звонил завлит театра Газиев, то как-то позвонил сам Евгений Рубенович Симо­нов, но, к счастью, у меня как раз был АКГ и сам с ним поговорил. Случилось так, что АКГ, разговаривая со мной, вдруг придумал финальную сцену в последнем акте «Мо­лодости театра». Рассказал, и мне так понравилось (теле­фонный разговор: звонят в квартиру режиссера и узнают о его смерти), АКГ как-то по-детски обрадовался, и начался процесс кристаллизации: что если действительно... Так это и осталось в тексте пьесы.

Тут есть еще один мини-сюжет: «Молодость театра» решил ставить в Риге режиссер Шейко, и его имя появи­лось во многих письмах и записочках АКГ: «Если позво­нит Шейко... Сержусь я на этого Шейко... Меня пугала мысль, что я нарвусь на звонок Шейко. Ну его к бесу... Да будет проклят день, когда я дал этому неугомонному телефонщику Ваш номер! Возможность его звонков меня терроризирует. Вы говорите: «Он при нервах». Надо было ставить пьесу, как она написана, тогда не был бы при нер­вах. Не можете ли Вы ему сказать, что уезжаете на полгода в Венецию, чтобы он перестал звонить? Наш великий учитель Марк Твен говорил, что лучше одно большое вранье, чем десять мелких. Кстати, я вчера ему отправил письмо, что заболеваю, но написал не про грипп, а про то, что на самом деле, т. е. про обострение стенокардии. Грипп — это как-то несерьезно... Приду, когда минет угроза звонков Шейко. Пусть он перекует «орало» (от слова «орать») на автоматическое перо».

Пьесу Шейко поставил, но я просто не помню, как это было. Может быть, это было и не в Риге, а в Харькове. Кажется, Шейко у меня в квартире не появлялся. И вооб­ще АКГ мне писал: «Сейчас важно только одно — новости от вахтанговцев. Это и есть, как говорил другой наш вели­кий учитель, «решающее звено». И когда состоялся прогон (кажется, так это называется?) вахтанговской постановки, АКГ позвал всех своих друзей, а потом мы из театра по­ехали ко мне домой вдвоем и пили шампанское за успех спектакля.

А он имел заслуженный успех.

Еще два письма АКГ, конца 1971 года. Первое очень дорогое: «Пребывая в лагере, я там написал уйму стихов. Они писались почти как дневник. В этом их оправдание и относительная ценность для автора и его друзей. Все это правда, хотя и не вся правда, быть может. Лагерные девчонки переписывали их себе «на память», и они раз­летались по разным концам огромного лагеря, растянувшегося чуть ли не от Вологды до Белого моря. У меня сохранились не все, но до сих пор до меня долетают мои, переписанные чужой рукой стихи. В свободную минуту я их перепечатываю на машинке «для сохранности». Не знаю, скажут ли они что-нибудь тем, кто не был тогда ря­дом с автором. Вот маленькая поэма лирико-бытового ха­рактера «Бал». Честное слово, все так и было. Полюбопытствуйте! Ваш А (стихи прилагаю)».

Это «Сто стихотворений», АКГ надписал мне эту кни­жечку позже (пока был только «Бал»):

«Беды, ошибки, улыбки, грехи...

Счет их довольно точен.

Это не более, чем стихи,

Но и не менее, впрочем».

Большей частью АКГ подписывал свои письма прос­то А. А вот перед Новым, 1972-м написал (он так часто был недоволен мной, или спорил, или сердился, и я не пря­чу этого): «В прошедшем году у меня многое шло под знаком Вашего благоволения — и эпопея с пьесой, и квар­тирная история, и все прочее. Вы для меня — полюс доб­роты и доброжелательности. Спасибо Вам! Будьте же здо­ровы! Ваш А. Гладков». Нет, это никак не было благово­лением или добротой. Это была солидарность.

Когда АКГ прочел те мои Комментарии, он — еще до письма от 20 октября — по телефону сказал, что там есть «чудовищная фраза» о том, что он великолепно отдает себе отчет в масштабах своего таланта и так далее. Словом, поступило устное и письменное опровержение, но я не поверила серьезности опровержения. Тысячу раз я до и после слышала тирады насчет того, что он «не столько талантлив, сколько не глуп, и обладает недурным вкусом». Разумеет­ся, скромность — одна из хрестоматийных добродетелей, но все это ерунда. Да, кстати, АКГ принял слова Бека о том, что ему надо писать «Былое и думы» нашего време­ни как должное — это сравнение с Герценом, которого АКГ так любил. АКГ в том письме от 20 октября сослался на «афоризм Виктора Кина, который писал: «Человек средних способностей может делать все». Свидетельствую, что Виктор Кин написал это о себе самом. Он нашел изящную условную формулу «средних способностей», но ни на се­кунду не считал себя «человеком средних способностей». Напротив, он тоже знал себе цену, он был человеком острого ума и разносторонней одаренности: кроме литературно­го таланта обладал отличным слухом, рисовал карикатуры, делал замечательные вещи на своем токарном станочке и действительно «умел делать все». Он в первый раз поехал в Милан без меня, увидел Дуомо — чудо поздней готики (знаменитый миланский собор) и написал мне в Рим: «Пожалуй, я не смог бы его сделать». Это юмор Кина.

Когда мы объяснялись насчет Комментариев, я сказала Александру Константиновичу, что, если вкладывать в фор­мулу «средних способностей» смысл, который в нее вкла­дывал Кин, все на месте. В противном случае АКГ гово­рит вздор, который я даже слушать не хочу, не то что опро­вергать эти глупости. Но есть другой вопрос, очень важ­ный: в какой мере талант реализуется? Виктор Кин был расстрелян, и все рукописи, взятые при аресте, уничтоже­ны, в том числе почти завершенный роман «Лилль». Но Александр Константинович, арестованный не в 1937-м, а много позже, благополучно вернулся из лагеря. Однако, как и многие другие, в общем, как все, он живет в ненор­мальной атмосфере.

Представляя себе нормальные условия, я вижу АКГ ре­дактором толстого политико-литературного или литератур­но-политического журнала, трибуны, где он писал бы сам и печатал талантливые вещи, исходя из отвращения к «кружковщине» и руководствуясь своим имманентно присущим ему отношением к литературе, как к чему-то са­мому, может быть, главному. Каким он был бы ответствен­ным редактором? Как организатор он ни к черту не годил­ся, но взял бы хорошего секретаря редакции и тем самым выпуск журнала был бы обеспечен — с технической точки зрения. А при подборе авторов АКГ исходил бы из настоя­щих, серьезных критериев, и я даже не знаю, кто так годился бы для роли редактора. Он устраивал бы в своем журнале настоящие дискуссии и «круглые столы» с репли­ками, без, как он говорил, «тугомятины», которой нас так часто кормят под видом дискуссий. Но у АКГ никогда не было журнала.

Слишком многого у него никогда не было. Он как-то сказал мне, что в нем живут два человека: первый — «неглупый...» и так далее. Второй — «неистребимо мальчишеский». Я возразила, что в нем живут по крайней мере двадцать два человека, а никак не два. Мы часто спорили о слове иррационально. АКГ отрицал самое по­нятие и говорил, что не знает, что такое иррационализм. Напротив, «я материалист, позитивист и вольтерьянец». А потом повторяется: добродушен и т. д. Не добродушен. Добр. Делал все, что мог, для других. Вот он несколько раз писал мне в Малеевку о книге Гарина, которая в конце концов была напечатана. Например: «Сегодня у меня ред­кое хорошее настроение. Кажется, мне удалось помочь Гариным в деле с книгой... Себе удач я уже почти не жду: я стал невезучий. Так пусть хоть другим — близким и друзьям — будет хорошо. А с меня хватит и этого». И еще сказал мне однажды: «Тем, кого я люблю, я все прощаю». И это точно: он рыцарь, сама знаю факты.

АКГ, не признававший понятия иррационализм, был воплощением иррационализма в личном плане. Его оберегание «свободы и независимости» доходило до прямого аб­сурда, до почти патологических проявлений мнительности и подозрительности. Пишу то, что сама испытала. Несколько стереотипов: АКГ плохо себя чувствует или просто болен и сообщает мне об этом. У меня — рефлекс: не на­до ли доктора, не надо ли принести еду, чтобы он мог отле­жаться и не выходить. Иногда (не с доктором, а с едой) соглашается. Иногда сердится: «Даже электрон имеет сво­боду воли». И он не желает никаких проявлений заботы. Он как киплинговский кот, который ходит сам по себе. Но со мной получается черт знает что: «Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел...» Ушел потому, что желает распола­гать собой, как ему вздумается, в серьезном и в пустяках. Но вот появляется синьора Кин, которая... «которая ино­гда чересчур». И АКГ выходит из себя, если я говорю, что он создает театр абсурда и всех нас в него втягивает, и я, например, зачастую просто не могу понять, чего он в конце концов хочет вообще, и от меня в частности. Тогда он начи­нает почти оправдываться и говорить о «странностях», «чудачестве», «бирючести» (от слова «бирюк»). Или: «Разве вы не знаете моей фантастической способности обижаться?»

Немножко знала, потому что он рассказывал о важном и о пустяках, и сколько раз мне приходилось мирить его с друзьями (я всегда хотела, чтобы подле него были пре­данные ему люди, а порой надо не обращать внимания на пустяки) или играть роль третейского судьи (например, в серьезной размолвке с Юрой Трифоновым, который приехал объясняться не к АКГ, а ко мне, и мы полтора часа выясняли их отношения). Потом я знала технику ссор, он мне сам объяснял. Он никогда не выбирал поводом для ссоры то, что действительно задело, а придирался к чему-нибудь несущественному. У меня воображения не хватало, и часто я не понимала, где игра, где капризы, где иррациональное. АКГ планировал свои отношения с людьми, и не всегда, мне кажется, получалось удачно. Я ему говорила, что он гораздо снисходительнее к персонажам своих пьес, чем ко всем нам.

Однажды он дал мне свои ненапечатанные рассказы второй половины 30-х годов и предупредил: если скажу, что понравились, перестанет меня уважать, но если скажу, что совсем не понравились, то обидится. Прочла и говорю: «Еще не, но немножко уже АКГ». Прошло благополучно. Он всегда пристально всматривался в себя, как-то раз гово­рит: «Вот я в дневниках пишу о себе, о своей жизни. Через тридцать лет прочтут и будут разочарованы». Рассказывал мне о своих любовных похождениях и спрашивал: «А вам как кажется?» Если отвечала впопад, улыбался. Несколько фотографий женских показывал. Тут я неизменно отве­чала, что нравится, потому что боялась его огорчить. Он говорил, что ему «надо попроще». Раз дошел до того, что процитировал песенку Вертинского, там: «...я могу из па­дали создавать поэмы, я могу из горничных делать коро­лев». Не решилась возразить.

Но было и совсем другое. Эцио Ферреро привез для АКГ «Встречи с Пастернаком», а мне подарил две пластин­ки Брассанса. Я ставила, текст переводила. Один текст не понравился настолько, что АКГ сердится на меня: «Жен­щина должна быть леди». Отвечаю: «Я современная жен­щина».— «Нет, вы должны быть леди». Тут разница стиля и жизненного опыта, мне кажется. АКГ говорил, что его пьесы несколько старомодны. Добавлю: он сам, при всем уме, таланте и начитанности, в чем-то был провинциален, в нем ничего «западноевропейского» быть и не могло. Мы спорили из-за разной ерунды: АКГ говорил «супруга», а я его уверяла, что это смешно и архаично, допустимо только в официальной терминологии, а так надо говорить «жена».

Будучи комедиографом, Александр Константинович очень любит про себя проигрывать все возможные вари­анты развития какого-нибудь события, причем выбирает самые неблагоприятные, «чтобы не разочаровываться». У него множество суеверий и примет, иррациональных. Нельзя его поздравлять. Нельзя посылать телеграммы. Нельзя... Однажды во время уотергейтского дела Б. Н. Ля-ховский, друг АКГ еще по заключению, говорит: «Никсон забывает, что он не Гладков». Хочу рассмешить АКГ и рассказываю об этой остроте Ляховского. Скандал: «Вы перемываете мне косточки». На это я: «Мы перемываем косточки Никсону», но переубедить невозможно. У АКГ есть способность сначала обидеться, а потом на эту первич­ную обиду накручивать всякую всячину. Тот же бедный Ляховский (ныне покойный) становится жертвой. Пер­вое: «Ляховский нелоялен». Второе: «Ляховский со своей обычной нелояльностью». Но вот Ляховский приглашает меня пойти на просмотр своего документального фильма, я соглашаюсь, смотрю фильм и рассказываю АКГ. «Ах, поехали с Ляховским... Вы имеете возможность сделать выбор...» Это уже перебор.

Хорошо помню наше объяснение, когда я сказала: «Трудно Вас любить, трудно с Вами дружить». Александр Константинович опешил. Во-первых, ему предъявлено серьезное обвинение. Во-вторых, я сказала еще: «У Вас один счет для себя и другой счет для других». И совер­шенно фантастический поворот темы: «Как вы искусно умеете ссорить меня с моими друзьями». И в ответ на мое возмущение: «Слово искусно снимаю». «Кафка».

Иногда уж совсем «Кафка». Я сказала «дорогой мой». Этого нельзя было говорить: «звучит слащаво», «имеет не тот оттенок», «вызывает неприятные ассоциации». Именно потому, что это несправедливо и оскорбительно, молчу. Я сама на себе испытала всю меру мнительности АКГ летом 1971 года, когда он написал мне из Загорянки, можно ли взять мой членский билет ССП, чтобы купить абонемент на кинофестиваль, так как свой билет он поте­рял. Немедленно пишу, что, разумеется, можно, отправляю письмо и сразу забываю о фестивале. АКГ приехал, не заго­ворил со мной об этом проклятом билете. Мало того, я рас­сказала ему одну неприятную для меня историю, в контекс­те которой я кому-то в чем-то отказала, потому что не люб­лю липы. Потом, через несколько дней, АКГ приехал опять, и фестиваль уже начался, и тут он говорит, что я рассказала ему ту неприятность и что «не люблю липы» только для того, чтобы не давать ему свой билет ССП.

Тогда я первый раз при жизни АКГ плакала из-за него, потому что, как он мог, зная меня столько лет, подумать, что я такая мелочная, такая хитрая, могла сочинить та­кую глупую параллель. Но он говорит: «Что же тут такого? Это было бы изящной формой отказа... Вы всегда были так безукоризненно внимательны ко мне, что я не мог вообра­зить, что забыли про этот билет». Позднее он в Загорянке зашел на почту и нашел то мое письмо. Но тогда вдруг наша дружба, наши отношения, его вера в меня,— все встало передо мной в другом свете, как-то нравственным рангом ниже, чем наши отношения.

Мне кажется, в конце концов он понял всю свою неправоту, но не сказал. Таких историй больше не было, но было много других, и 4 мая 1973 года в 12 часов 15 минут я записала его слова: «Вы самая несправедливая женщина, какую я встречал в своей жизни». Хотела заставить его расписаться, чтобы ему стало стыдно, но он не пожелал. Несколько раз я так при нем записывала, например: «19 января 1975 года АКГ сказал, что у него кроткий, миролюбивый, ангельский характер, хотя потом добавил, что это несколько субъективно и подлежит уточнению». Но тоже не захотел расписаться. Это был период, когда возникли новые запреты: «Не опускайте записок в дверную щель», «Не кладите письма в почтовый ящик, это вызывает ассоциации», «Не сводите личные счеты» (господи, какие у меня с ним могли быть личные счеты?). Иногда я с болью думаю, что ассоциируюсь у АКГ с неприятностями, с болезнями, с квартирными хлопотами. Но однажды я сказала АКГ раз навсегда, что мне он может говорить все, что угодно, может кричать и бить чашки. На чашки была мгновенная реакция: «А из чего я буду пить чай?», но остальными правами он пользовался в полной мере. Конеч­но, это еще возросло после тяжелой болезни, когда я, ка­жется, испугалась еще больше, чем он сам.

Во время той болезни он оброс щетиной, как Хемин­гуэй, я его погладила по щеке, а он покраснел как мальчиш­ка, когда я сказала: «Вам идет очень». И принесла ему пластинки Эдит Пиаф, которую он так любил, и коробку с итальянскими шикарными чулками, которые мне кто-то привез. Сказала ему: «Это для ваших дам». Потом он по­правился, пришел ко мне однажды в синих очках, а я не заметила и не отреагировала, и он немножко обиженно и по-детски: «Ненаблюдательная». Это правда.

Правда и то, что Александр Константинович был пре­дельно эгоцентричным. Потом ему нравилось придираться по всяким поводам. Пример: он в Загорянке, а я без его просьбы заполняю бланки для абонирования на следующий год. Узнала все индексы и написала, как мне казалось нужным. АКГ приезжает, смотрит бланки, и начинается: «Вы пропустили букву Ы в бланке «Вопросы литературы». Отвечаю: «Наверное, по рассеянности». Но он педантичен: «И вообще, если писать адреса, то надо аккуратно».

Наши игры, стереотипы, условности, кодовые названия. Например, боржом. АКГ любил его, у меня всегда был боржом, когда он приходил и когда надо было посылать ему домой. Однажды мы поссорились, не помню из-за чего, на­верное, из-за ничего, и ссора длилась восемь дней. А потом он пишет мне из Ленинграда как ни в чем не бывало: «Уже томлюсь по боржому».

Он мне говорил и повторял, что дружба важнее любви. Отсюда и наш роман отношений, который он придумал.

Об этом романе отношений можно было бы рассказать многое, но все очень уж личное. Многое у нас было: хоро­шее, тяжелое и смешное. «Белая книжечка» была сюрпри­зом, но другую книжку мы ждали. В 1974 году по почте пришел из Турина альманах «Россия/Руссиа» с эссе АКГ об Олеше, текст которого АКГ подарил редактору альмана­ха Витторио Страде. Альманах был тиражом в 3000 экзем­пляров по сумасшедше дорогой цене, но его, конечно, рас­купили специалисты во всем мире. Итальянская коммуни­стическая партия поддержала этот альманах, были статьи, я переводила. Работой АКГ в Италии очень восхищались. Но было и смешное: я просила дать мне альманах на один день, чтобы прочитать другие тексты. АКГ всякий раз за­бывал. То есть не забывал, он не мог с этим томом расстать­ся, и я понимаю это чувство. Потом я тоже получила экземпляр, прочла и отдала ему. Он все переводы хранил. Итальянцы вообще следили за тем, что АКГ писал. Была статья о нем и в связи с первой опубликованной у нас работой его о Мейерхольде. Он радовался.

Александр Константинович прекрасно написал для «Прометея» о Моруа. В романе Моруа, по-русски озаглав­ленном «Превращения любви», главный герой — Фи­липп — пишет своей второй будущей жене перечень: «что я люблю в Вас» и «что я не люблю в Вас». По отно­шению к самому АКГ мне кажется точное разграничение невозможным. Однажды я рассказала ему историю о двух маленьких внуках Самуила Яковлевича (мне сам Маршак рассказал), и эта история АКГ очень понравилась. Суть в том, что старший обижал маленького. Но когда Самуил Яковлевич стал что-то говорить маленькому Саше, тот не­ожиданно возразил: «А если я лезу?» Ну, так и у нас было. Александр Константинович знал, что я любила его при всех обстоятельствах — и беленького и черненького. Часто с ра­достью, часто с тревогой и болью, но неизменно. Он — уверена — доверял мне как мало кому, а то и вообще ни­кому, что ему не мешало иногда и приврать немного, да еще мотивировать: «А почему я должен всегда говорить вам правду? У нас разные обстоятельства, вы женщина, а я мужчина».

После инсульта он лечился по-дикому, как деревенщи­на. Надо было принимать гамаллон (кажется, через два «л»), мы его доставали где только могли (часто — по­дарки итальянцев), но надо было находиться под контро­лем врачей, а он их панически боялся. Он мне говорил, что у него есть сосед по даче, доктор Иван Андреевич, который не паникует. Потом у Ивана Андреевича появился племянник, потом они втроем ездили на рыбалку, потом у Ива­на Андреевича начались какие-то неприятности на службе и он как будто собирался переехать на юг. Одно время я верила — «если так думает Иван Андреевич... », но все-таки не знаю, существовал ли он на самом деле или был только персонажем, может быть даже придуманным для меня, что­бы я «не лезла» с врачами.

Одно я знала твердо: должен быть дом, куда Александр Константинович может приходить в любом состоянии: не­добрый, расстроенный, несправедливый, даже грубый. Где его всегда примут с любовью, с нежностью, с пониманием, с интересом (но не с любопытством) ко всему, что касается его. Где ему никогда не солгут. Где сделают все, что возможно, чтобы ему было приятно. Где счастливы, когда он веселый, ровный, хорошо чувствует себя, шутит. Где его просто любят, несмотря на всякую дьявольщину. А дьявольщины хватает.

Может быть, я очень ошибаюсь, но мне кажется, что «Сто стихотворений» очень важны для понимания лично­сти и творчества Александра Константиновича.

«За ночь выпал белый снег,

Все похорошело...

А родной двадцатый век

Не прикрасишь белым».

Может быть, будущие текстологи прочтут эти стихи внимательно и именно в них найдут разгадку того, что мне кажется противоречием между драматургией и эссеистикой Гладкова. Странно, не так уж эти стихи хороши для требовательного читателя, но, если на то пошло, можно предъяв­лять претензии и к героической комедии «Давным-давно» с точки зрения стихотворной формы. А в «Ста стихотво­рениях» есть ключ:

«Но, может, снявши с запыленных полок

Судеб забытых старый переплет,

Дней будущих внимательный текстолог

В черновиках какой-то смысл найдет».

Я верю в будущих текстологов. Может быть, они уже где-то рядом. И верю в то, что судьба Александра Констан­тиновича Гладкова, каким я его знала и любила, имеет смысл, данный не очень многим судьбам.

*Цецилия Кин*17 февраля 1989 годаГОДЫ УЧЕНИЯ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА

## От автора

«Годы учения Всеволода Мейерхольда» — это опыт жизнеописания великого художника театра, ограниченный хро­нологическими рамками его молодости.

Так как это рассказ о молодом Мейерхольде, еще не ставшем режиссером и самостоятельным художником, то главное в книге — история формирования его личности, история становления характера.

В книге широко использованы письма, дневники и не­многочисленные автобиографические наброски В. Э. Мей­ерхольда, а также его рассказы о себе, записанные автором книги, которому посчастливилось близко знать В. Э. Мейер­хольда в последние шесть-семь лет его жизни и работать с ним. Часть этих записей была опубликована в 60-х годах в журналах «Новый мир», «Нева», «Театральная жизнь» и в сборниках «Москва театральная», «Тарусские страни­цы» и «Встречи с Мейерхольдом». Использованы также записи рассказов о В. Э. Мейерхольде его дочери И. В. Мейерхольд-Меркурьевой и других.

Где только было возможно, я стремился по ходу пове­ствования предоставлять слово самому герою книги. Все тексты из дневников и писем Мейерхольда заключены в кавычки. Мои записи его рассказов я оговариваю в самом тексте.

Я принципиально избегал наивной беллетризации мате­риала: это жизнеописание, биография, а не роман. Я стре­мился документировать даже мельчайшие факты, вплоть до цены извозчика, и отступал от этого правила только в интересах общей связанности рассказа, где мне это позволял такт рассказчика.

ДЕТСТВО

Каменное здание театра отапливали голландскими печами, и к концу спектаклей в нем бывало непереносимо душно. Коптели и мигали керосиновые лампы. В антрактах оркестр играл вальсы и марши. На галерее гимназисты прятались от надзирателей. Венки, букеты, подношения по подписным листам. Волнения и споры из-за бенефисов лю­бимцев. Враждующие партии двух героинь. Пензенская театральная летопись отмечает, что в один из бенефисов особенно популярной актрисе было подано более двухсот букетов. В этой наэлектризованной восторженным энту­зиазмом атмосфере, где актрисы и актеры казались особы­ми существами, стоявшими выше обыкновенных людей, сверхъестественными посланцами муз в мире обыденно­сти и прозы, мальчик Мейерхольд впервые встретился с искусством, которому он отдал всю свою жизнь и которое изменил, как никто другой.

Все русские города издавна делились на «театраль­ные» и «нетеатральные», то есть на города, где актеры были сыты и где они жили впроголодь. По туманной, но безошибочной классификации антрепренеров, старый гу­бернский город Пенза, в котором некогда дотла проиг­рался Иван Александрович Хлестаков, из чего проистек­ли прочие достопамятные происшествия, всегда считал­ся городом «театральным», и актеры ехали в него охот­но. Их прельщали не только веселая толкотня у касс и аншлаги, но и приветливое хлебосольство местных по­клонников Мельпомены. В конце 80-х и начале 90-х го­дов здесь побывали на гастролях знаменитые актеры: Иванов-Козельский, Андреев-Бурлак, Далматов, Киселевский, Ленский (не А. П., а его провинциальный одно­фамилец), Россов, Зорина, Горева и другие.

Вероятно, маленький Мейерхольд слышал дома раз­говоры о театре еще до того, как впервые попал в теат­ральный зал, где его родители ежегодно абонировали ложу. Во многих вариантах разыгрывалась вечная ис­тория талантов и поклонников. Город бурлил зрительскими страстями. Пензенские театралы охотно приглашали на обеды и ужины любимых актеров, особенно приезжих гастролеров. Мейерхольд всю жизнь сохранял старомод­ную фотографию В. П. Далматова с автографом, пода­ренную его отцу. Незадолго до смерти Далматова судь­ба свела с ним Мейерхольда, уже известного режиссера, в труппе Александрийского театра. Далматов репетиро­вал Неизвестного в «Маскараде». И едва ли не самым проникновенным и теплым откликом на смерть замеча­тельного актера был некролог, написанный Доктором Дапертутто (Мейерхольдом). До последних лет жизни Мейерхольд продолжал встречаться с уже оставившим сцену старым чудаком-идеалистом, трагиком-гастроле­ром, последним из племени Несчастливцевых, Николаем Россовым, дебютами которого страстно увлекался тощий и долговязый пензенский гимназист. Многие нити протя­нулись через всю жизнь Мейерхольда из Пензы его дет­ства и ранней юности. Родители его не были пензенски­ми уроженцами и обосновались здесь случайно, но он сам всегда чувствовал себя коренным пензяком, тянулся к землякам, и не было лучшего способа заинтересовать его новым человеком, чем намекнуть, что он имеет какое-то отношение к Пензе.

Одну из подобных сценок я запомнил. Телефонный звонок. Подходит кто-то из домашних.

Всеволод Эмильевич, вас...

Скажите, что занят.

Очень просят подойти. Важное дело!

Скажите, что я занят еще более важным.

Всеволод Эмильевич, очень просят...

Я сказал, не подойду. Я болен. Я меряю температуру. Мне ставят клизму, наконец!

Всеволод Эмильевич, это от Керженцева... (От Луначарского, Феликса Кона, Раскольникова, Аркадьева...)

Хотя бы от Иисуса Христа! Ну как вы не понимаете: я занят!

Всеволод Эмильевич, он из Пензы... Пауза и громовое:

А что же вы мне сразу не сказали? Иду, иду!..

Всеволод Эмильевич Мейерхольд родился 10 февраля 1874 года. В его жилах текла смешанная кровь: отец был выходцем из Германии, наполовину французом, мать — рижская немка. При рождении, по лютеранскому обычаю, он получил три имени: Карл Теодор Казимир, и только когда ему исполнился двадцать один год и он перешел в православие (это было вопросом не веры, а юридических прав), он попросил окрестить себя Всево­лодом в честь одного из любимейших писателей своего поколения, Всеволода Гаршина. Таким образом, он ока­зался одним из немногих людей, которые сами выбрали свое имя. Это можно счесть как бы предзнаменованием судьбы: все в жизни он всегда выбирал сам, существо­вание по инерции было противопоказано его характеру. Вопрос о нерусском происхождении, видимо, немало значил для юного Мейерхольда. В тетрадке его дневника есть запись о споре с одной знакомой, упрекнувшей его в равнодушии к стране его предков — Германии: «Как же я могу Германию назвать своей страной? Да ведь это смешно. Мне 19 лет, следовательно, 19 лет я жил среди русских, усвоил обычаи русского народа, полюбил его, воспитался на Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Достоевском и других великих русских поэтах, писателях, молился на русском языке...». Усыновлен­ные дети часто больше дорожат принявшей их семьей, чем дети кровные. Чувство родины не умозрительное поня­тие, а складка живой души, не абстрактная идея, а теп­лое детское воспоминание о тихой речке Суре, о заливис­том лае собак и отцовской усадьбе Ухтомке. Мы увидим впоследствии, как много ранних воспоминаний послужило первоосновой образов его спектаклей, и, может быть, долгая добрая память о Пензе была своего рода благодарностью за свежесть и крепость детских и юношеских впечатлений.

Позднее вопрос «крови» потерял для молодого Мей­ерхольда остроту. Русской интеллигенции, в среду кото­рой он попал с первых шагов своей самостоятельной жиз­ни, были чужды шовинистические настроения, и только однажды, когда он ставил в Мариинском театре «Бориса Годунова» Мусоргского, известный реакционный публи­цист Меньшиков тявкнул в «Новом времени», что «инородцу» Мейерхольду не понять духа русской истории.

Когда Мейерхольду было пять-шесть лет, в труппе пензенского театра служил на небольших ролях Влади­мир Гиляровский, в будущем знаменитый журналист. В книге «Мои скитания» он описал неровные и грязные пензенские улицы, своеобразную извозчичью пролетку, называвшуюся «удобкой», и удивительную местную вод­ку, производившуюся заводом Э. Ф. Мейерхольда и но­сившую странное название «Углевка». Гиляровский уве­ряет, что такой водки, как «Углевка», он никогда не пил и знаменитые на всю Россию водочные заводы Петра Смирнова и вдовы Поповой подобного совершенства в водочном деле не достигали. Он описывает и самого владельца завода Э. Ф. Мейерхольда: «... высокий, могу­чий человек с большой русой бородой: фигура такая, что прямо норманнского викинга пиши».

Просторный дом Эмиля Федоровича Мейерхольда отличался от других богатых пензенских домов разве что только бревенчатыми стенами, не покрытыми на запад­ный вкус ни штукатуркой, ни обоями, а во всем осталь­ном был их копией. Дорогие хорошие вещи соседство­вали с аляповатыми, но модными. Подобное кресло мы видим на фотографии Мейерхольда — мальчика лет пяти-шести. Большеголовый, кудрявый карапуз в мешко­ватом праздничном костюмчике стоит возле и держится за него рукой. Он в нарядном белом воротничке и в ман­жетах. В те годы фотографировали с долгой выдержкой, и маленький Карл Теодор Казимир с хмурым любопытством уперся прямо в объектив, откуда должна вылететь обещанная птичка.

Фасад отцовского дома выходил на одну из главных улиц города — на Лекарскую. Окна противоположной стороны были обращены на большой двор. Тут же на­ходился принадлежавший Эмилю Федоровичу спирто-водочный завод. Второй завод — винокуренный — был в Ухтомке. Вот описание завода из дневника Мейерхольда: «Во дворе — громадные цистерны периодически на­полнялись спиртом, порожние бочки от спирта, ящики и корзины. В больших деревянных колодах большими мельничными жерновами примитивно мнется вишня, чер­ная смородина, малина для наливок. Слышен шум, зве­нит стеклянная посуда, которую моют в металлических бассейнах, гремят машины, закупоривающие бутылки, стучит машина парового отделения. И детей тянуло в эту каменную громаду из деревянного особняка — к этим машинам, паровым котлам, цистернам, большим чанам...»

По другую сторону двора находился каменный четы­рехкомнатный флигелек, куда за три года до своей смер­ти Эмиль Федорович, будто в ссылку, подальше от себя, поместил младших сыновей, оставив в главном доме лишь дочерей и жену. Это переселение, состоявшееся, когда Карлу было пятнадцать лет, немало способствова­ло развитию независимости его характера. Вместе с бра­тьями он рос в дружбе с рабочими завода. «Я и ребен­ком и гимназистом, во все часы, когда можно было не сидеть за скучной учебой, толкаюсь среди рабочих — и там, где они за работой на заводе, и там, где они харчуют, [и] когда они в часы отдыха на большом завод­ском дворе играют в городки и лапту». Еще одна страничка дневника: «В доме немецкая речь, здесь — русская, ядре­ная. Вместе с рабочими — купанье в речке Пензе, либо на Суре. Вместе с рабочими — на прогулку в леса, либо на лодках за рыбой. Повар — замечательный игрок на гита­ре». Один из братьев (Владимир) уже пристрастился к гитаре и гармошке. Если в городе пожар — то мейерхольдовская молодежь в самых опасных местах. И в городе уже знают о подвигах этих пожарных-любителей.

Как и все русские провинциальные города, Пенза часто горела. Пожар в прежнее время в России одно­временно и несчастье, и зрелище, и нечто вроде спортив­ного состязания, дававшего возможность выказать отва­гу и молодечество. Стихийная сила уничтожения опьяняла и возбуждала и казалась предвестником чего-то на­двигающегося рокового. О русских пожарах хорошо пи­сал Горький: «Велико очарование волшебной силы огня. Я много наблюдал, как самозабвенно поддаются люди красоте злой игры этой силы, и сам не свободен от влия­ния ее». Не был свободен от злого очарования и юный Мейерхольд. Когда горел винокуренный завод в Ухтомке (этот пожар заметно пошатнул, казалось бы, проч­ное благосостояние отца), он смотрел на пламя со сме­шанным чувством растерянности и ожидания освобож­дения.

Длинными вечерами зимой (еще до переезда во фли­гель) мальчики играли в домашний театр. Сначала это были покупные картонные игры. Любимейшей из них была «Руслан и Людмила». Когда мать, Альвина Дани­ловна, стала их брать в свою ложу на спектакли насто­ящего театра, дома после разыгрывались импровизаци­онные фантазии на темы виденного. И авторство, и ре­жиссура, и исполнение сливались воедино. В дверях смежных комнат вешалась материнская шаль, изобра­жавшая занавес: с одной стороны подразумевалась сцена, с другой — зрительный зал. Обычно зрителями была прислуга.

«Мать, боготворившая царство музыки, любила жи­вотных, рассыпала богатство на бедных, была богомоль­на; комната ее была своеобразной приемной: сюда при­ходили торговки с фруктами, кормилица, татары-старь­евщики, крестьяне, монашенки, какой-то старичок в по­тертом зипуне заговаривал боль зубов, умел вправлять вывихи, и всякая беднота.

К матери шли советоваться, когда с кем-нибудь слу­чалась беда или кто-нибудь заболевал (мать умела ле­чить); сюда приходили и за денежной помощью. Здесь же мы выучились любить и жалеть человека бедного, больного, обездоленного»,— писал Мейерхольд в 1921 году.

Из-за тяжелой болезни Альвины Даниловны малень­кого Карла выкормила грудью наемная кормилица, де­ревенская баба, к которой он был привязан. Когда он стал постарше, его иногда отпускали к ней в гости и он проводил по нескольку дней в деревне, спал на сеновале и объедался любимым лакомством: ржаными лепешка­ми и печеными яйцами.

Тогдашняя провинциальная жизнь была широкой, привольной, щедрой. И мальчики на всю жизнь запомнили рыбную ловлю на Суре, катанье на лодках с «Вниз по матушке по Волге»; большое пчеловодство, руково­димое гимназическим учителем греческого языка; жир­ный чернозем, хлеб на полях, яблоневые сады, карауль­щика — николаевского солдата Михеича с рассказами о разбойниках; болтовню со швеями, приходившими в дом шить приданое сестрам, их песни о роковых стра­стях и жалостной женской доле; тайные посещения и пере­одевание в их платье (чтобы не узнали и не сказали ро­дителям) и многое другое...

Провинциальное воспитание юного Мейерхольда обо­гатило его память картинами и образами еще одной, постепенно исчезавшей стороны старого российского быта. Каждый год на Базарной площади во время традиционной ярмарки разбивал свои палатки и цветные дощатые домики пестрый городок каруселей, лотерей, странству­ющего зверинца и цирка. Стоит только выйти из во­рот — и сразу очутишься в шумной толпе ярмарочных зевак: солдат, мужиков, ремесленников, мастеровых, краснощеких мещанок с окраинных улиц, дворовых мальчишек, нищих. Никакие домашние запреты не по­могали, и братья часами плутали в этом крикливом и веселом лабиринте. Мейерхольд навсегда запомнил бала­ганных зазывалыциков, выскакивавших на балконы с ба­рабанами, бубнами и медными тарелками; шутов с пло­щадными остротами; больших, в человеческий рост, ма­рионеток, разыгрывавших старинную трогательную исто­рию любви и смерти; китайцев, жонглировавших ножа­ми, соленые прибаутки сбитенщиков; шарманщиков с попугаями, вытаскивающими «счастье»; немого калмы­ка с ручной змеей в мешке; молодцов-приказчиков из торговых рядов, раскачивающихся на гигантских шагах выше городских крыш...

Все эти вольные занятия, игры и забавы постепенно нейтрализовали сурово охраняемый отцом тяжеловесный распорядок большого дома, в котором причудливо соче­тались немецкая обстоятельная аккуратность и русское купеческое своеволие. Но трещина раскола в семье еще больше расширялась. Стала привычной молчаливая мальчишеская оппозиция, а затем и почти открытая юно­шеская фронда.

Как смутное эхо доносились из разговоров взрослых отголоски исторических событий: турецкая кампания, убийство царя 1 марта 1881 года и начало нового царст­вования. В четырнадцать лет регулярно просматриваются газеты (правда, сначала из-за театральных рецензий): «Пензенские губернские ведомости» и московские «Рус­ские ведомости». Все интересно: английские колониаль­ные войны, покушения анархистов в Париже, Панама и проект туннеля под Ла-Маншем. Мелькают имена: гене­рал Буланже, Бисмарк (его портрет с автографом стоит в кабинете отца на письменном столе), Победоносцев, Витте, Лев Толстой...

Пенза в конце века была губернским городом сред­ней руки. Это центр нескольких черноземных уездов с еще сохранившимися помещичьими гнездами, тихий, пыльный, торговавший лесом, хлебом, спиртом, славив­шийся на всю Россию пуховыми платками и знаменитым «бессоновским» луком. Пензяки гордились, что в уезд­ном, захолустном Чембаре (ныне город Белинский) про­шло детство Белинского, а в Тарханах был похоронен Лермонтов. И имя Михаила Лермонтова, так много опре­делившее в творческой судьбе Мейерхольда, конечно, тоже стало ему известно с самых ранних лет. Мне при­шлось слышать от Мейерхольда, что две самые первые строчки стихов, которые он запомнил наизусть, были лер­монтовские:

«Гарун бежал быстрее лани,

Быстрей, чем заяц от орла...»

Впереди было много увлечений, но вечными спутни­ками Мейерхольда оставались три поэта, необдуманно, но не случайно названные первыми в юношеском днев­нике,— все те же — Гоголь, Пушкин, Лермонтов...

Под купеческим и патриархально-помещичьим обличием в Пензе, как и во всей русской провинции XIX века, бились родники интеллектуальной жизни. Тон задавали исключенные из столичных университетов и высланные из Москвы, Петербурга и Харькова студенты. Немало было и политических ссыльных и поднадзорных. Они подкармливались уроками в семьях пензенских старожи­лов и попутно, но весьма энергично, знакомили местную учащуюся молодежь с Писаревым и Чернышевским, с «Историческими письмами» Миртова-Лаврова, а позд­нее и с «Эрфуртской программой» и «Женщиной и со­циализмом» Бебеля.

Были в городе и типичные для российской провин­циальной жизни талантливые чудаки, опустившиеся правдолюбцы, неприкаянные, не нашедшие себе места в жизни, постаревшие шестидесятники.

Вся Пенза знала земского врача Тулова, сына прач­ки, закончившего с блеском Харьковский университет, талантливейшего медика, пившего горькую и в хмелю с надрывом читавшего Некрасова и певшего под гитару революционные песни. Он был гимназическим товарищем старшего брата Мейерхольда — Артура, но в большой от­цовский дом его не пускали после нескольких обличительных скандалов. В широкополой шляпе и черной крылатке, он пробирался задами во флигель к младшим братьям и оглушал их монологами с латинскими цитатами о светлом будущем науки и губительном могуществе денег. Кончалось это тем, что он потрясал в воздухе кулаками в сторону домов пензенских богатеев. Через тридцать пять лет его образ ожил в мейерхольдовском «Доходном месте» в полной горького сарказма и мрачного романтизма фигуре спившегося стряпчего Досужева.

Театр был главным, но не единственным увлечением юноши. Не менее страстно он любил музыку. В этом сказалась материнская наследственность. По настоянию Альвины Даниловны он с ранних лет учится игре на фор­тепьяно, а немного позже и на скрипке. Его первым учи­телем по скрипке был старый ссыльный поляк Феликс Кандыба, участник одного из польских восстаний. Он же устраивал в гостиной матери музыкальные вечера, вытес­нявшие друзей отца — любителей карточной игры. «...В эти вечера мы, дети, слышали разговоры, волновавшие наши пытливые умишки. Потоком разливается музыка, ве­личественная, строгая, а кое-кто из гостей бросает репли­ки об угнетенной Польше»,— вспоминал Мейерхольд. Му­зыкальные звуки настраивали молодые души на особую чуткость, на особый строй. Это были Бетховен и Шуман, Шопен и Лист, а также — любимцы эпохи — Чайковский и Рубинштейн. Но вот, приехав одним летом к родственникам на Рижское взморье, юный Мейерхольд услы­шал в деревянной раковине курзала впервые Вагнера и, потрясенный, бродит всю ночь у моря. Он не расстается со скрипкой, берет ее и летом в Ухтомку и в Белебей-Аксаков, куда его послали на кумыс из-за слабых легких.

Его будущее ему еще не ясно. Театр? Музыка? А быть может, медицина? Когда он слушает рассказы доктора Тулова, он и сам начинает мечтать об удивительных операциях, о необыкновенных по точности диагнозах. Пока что он пробует свои силы (и с успехом) на охромевших собаках. Подумывает он иногда и о литературе, исписывая десятки страниц дневников. Скоро он начнет строчить театральные рецензии и корреспонденции в столичные издания. Он уже нашел себе псевдоним. Он будет подписываться: «Не беспристрастный».

Но, строя самые разнообразные планы и предаваясь самым противоположным мечтаниям, он тем не менее работает над скрипичной исполнительской техникой с необычайным усердием и с той ответственностью при­рожденного профессионализма, который был ему свойст­вен, чем бы он ни занимался. Кандыба и преподаватель фортепьяно В. К. Коссовский не могли нахвалиться его музыкальностью, и их уроки пошли впрок, хотя он и не стал скрипачом-виртуозом, о чем тайно мечтал. Умение свободно читать ноты и разбираться в сложных партиту­рах пригодилось ему, когда он стал заниматься оперной режиссурой. Да и на репетициях драматических спектак­лей я сам не раз был свидетелем, как оркестранты устра­ивали ему овацию, стуча смычками по инструментам, после того как он вдруг хватал дирижерскую палочку и показывал какой-нибудь нюанс или ритмический ход. Однажды я слышал, как он, будучи в лирическом на­строении, сев за фортепьяно, проникновенно сыграл пье­су из сюиты Чайковского «Времена года».

И наконец — книги. В отцовском доме их много: рус­ских, немецких. Еще больше в гимназической и в двух городских библиотеках. От традиционного для немецких семей по-прусски грубоватого Вильгельма Буша, от дет­ских адаптации «Робинзона», «Гулливера», «Барона Мюнхгаузена» и «Дон Кихота», от понятного только на­половину гётевского «Рейнеке-Лиса» (больше всего ему нравятся в этой книге рисунки Каульбаха), через много­численные приложения к журналам «Природа и люди» и «Вокруг света»: Майн Рида, Фенимора Купера, Гус­тава Эмара, Жюля Верна, Луи Буссенара, Луи Жаколио, Роберта Луиса Стивенсона и ставшего сразу неиз­вестно почему любимцем Эдгара Аллана По — ранняя вспышка точности вкуса! — он переходит к русским по­этам, потом к Гоголю и Тургеневу. Он бредит «Отцами и детьми» и воображает себя Базаровым. (Любовь к это­му роману он сохранил на всю жизнь и в конце 20-х го­дов собирался экранизировать его.) Затем надолго все прочее вытесняют Толстой и Достоевский. Старшие се­стры выписывали толстые журналы с длинными либе­ральными романами о симпатичных земцах и благород­ных курсистках. Трагическая смерть Гаршина привлекает внимание к нему, и вот он уже числит его среди самых любимых. Добросовестно штудируются «властители дум» Салтыков-Щедрин и Михайловский. В те годы ссылаться на них, упоминать, цитировать было принято в каждом мало-мальски интеллигентном разговоре. Све­жая память переваривает сотни и тысячи страниц жур­нального чтива — все эти «Вестники Европы», «Вестни­ки иностранной литературы», «Исторические вестники». Среди множества имен и названий «молнией искусства» мелькают рассказы и повести Чехова: «Скучная исто­рия», «Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах»... «С эти­ми рассказами связаны воспоминания юности, печаль­ной, но светлой. Опять сдавленные слезы, опять ласки поэзии и трепетное ожидание лучшего будущего...» — так он напишет самому писателю, уже познакомившись с ним лично. Руководствуясь инстинктивным вкусом, он пробирался сквозь книжные дебри. Много лет спустя он говорил автору этих строк:

— Поверите ли вы, что в дни моей юности, по обще­му мнению, Боборыкин, например, считался более «серь­езным» писателем, чем Бальзак? Бальзак казался чем-то вроде Поля де Кока. Шпильгагена ценили больше, чем Стендаля. Чехову ставили в пример Шеллера-Михайло­ва, и до своей смерти, которая поразила читающую Россию, он в широчайших кругах котировался наравне с Потапенко. Не мудрено, что от этого повального без­вкусия мы шарахались в декадентщину.

Впрочем, черед «декадентщины» наступил несколько позднее.

В родительском доме выписывали несколько немец­ких иллюстрированных журналов с отличными дрезден­скими гравюрами шедевров европейских музеев. Разгля­дывание их тоже становится излюбленным занятием мальчика. Еще задолго до того, как он увидел подлин­ники, он знает каждую подробность знаменитых поло­тен по превосходным репродукциям. Страсть к собира­нию «картинок» (как он любил говорить) сохранилась у него навсегда.

Конечно, провинциальные вкусы отставали от сто­личных, и когда в Петербурге уже увлекались Мереж­ковским и Минским, то в Пензе на студенческих вече­ринках и на филантропических любительских концертах еще декламировали Надсона и Апухтина. Но еще неиз­вестно, что полезнее — небольшое отставание от моды или торопливое, вприпрыжку, следование за ней? По­степенность и органичность культурного созревания, без перескакивания через этапы, давало именно провинциальное воспитание. К началу 90-х годов общекультур­ный уровень русской провинции в слоях соприкасавших­ся с интеллигенцией был достаточно высок. Стоит вспом­нить мемуарные очерки Горького («Мои университеты», «Время Короленко» и др.), а также многие страницы «Клима Самгина». Молодая Россия росла и созревала именно здесь. Можно даже говорить о некоем законе дислокации русской интеллигенции: передовые, левые, культурнически-прогрессивные элементы ее выталкивались полицейскими репрессиями из центров страны на периферию, а элементы своекорыстные, карьеристские, эгоцентрические собирались в центрах. Для 90-х годов это очень характерно. Потом началось и обратное дви­жение, но оно уже было связано с резким усилением освободительной, политической борьбы. Конечно, как и у Симбирска, и у Самары, и у Казани, и у Нижнего Нов­города, у Пензы было свое собственное социально-обще­ственное лицо, свой особенный, присущий именно дан­ному городу быт, но везде была смелая, жадная к зна­ниям, ищущая «правды» молодежь, повсюду «народни­ки» дискутировали с «марксистами», повсюду увлека­лись «толстовством», спорили о «Крейцеровой сонате» и осуждали «философию малых дел».

Первое издание «Капитала» К. Маркса в России, вы­пущенное в 70-х годах, давно уже стало библиографиче­ской редкостью. Известен был всего один сохранивший­ся экземпляр. В 1966 году найден второй экземпляр. Об­наружили его в Пензе, и было установлено, что он хо­дил по рукам в кружке самообразования учащейся мо­лодежи начала 90-х годов. Видимо, его привез кто-то из ссыльных; может быть, он побывал и в руках юного Мейер­хольда.

Во всяком случае, прожив до двадцати одного года почти безвыездно в провинции, молодой Мейерхольд, оказавшись в Москве, и в столичной университетской среде и среди учащихся Филармонии отнюдь не произ­водил впечатления наивного и отсталого провинциала: сохранившиеся свидетельства говорят, скорее, об обрат­ном. Известен категорический отзыв В. И. Немировича-Данченко: «Мейерхольд среди учеников филармониче­ского училища — явление исключительное». Это было ска­зано о юноше, который всего года два назад считался одним из самых неуспевающих гимназистов. Вероятно, не­смотря на свои сомнительные отметки, он казался «исключением» и среди юных пензяков. Но все же именно пен­зенские интеллектуальные родники, пензенская текучая интеллигентски-радикальная среда вспоили и отшлифо­вали его природную одаренность.

Кажется непонятным и парадоксальным, что при всем этом юноша Мейерхольд вяло и попросту скверно учился. На протяжении гимназического курса он трижды оставался на второй год и в общей сложности вместо восьми проучился во 2-й Пензенской гимназии одинна­дцать лет. Легко понять, когда второгодниками стано­вятся лентяи и тупицы. Но при запойном общеобразова­тельном чтении, при рано сформировавшейся воле и уди­вительном трудолюбии это кажется загадочным. Сам он впоследствии вспоминал об этом довольно туманно: «...учение не могло идти гладко в этих ненужных, слож­ных перипетиях этого своеобразного городка, где Диккенсова идиллия преломлялась в атмосфере шумной, крепкой, звенящей и пьянящей заводской жизни...». Не значит ли это, что его юная энергия и нетерпеливая устрем­ленность к познанию все расширяющегося перед ним мира шли по каким-то иным руслам, чем усвоение формальной гимназической программы? Его интересы насыщались за пределами класса, в посторонних, домашних или кружко­вых, занятиях. Одна из определяющих черт его характе­ра — своеволие. Он страстно и неутомимо схватывал то, к чему его влекло, и равнодушно относился к остальному.

Много лет спустя, сидя при белых в новороссийской тюрьме, он записал в своей тюремной тетрадке среди выписок из Пушкина: «Я хочу делать большое дело, только большое. Что умеют делать все, то я делаю хуже всех» (курсив мой.— А. Г.). Эта запись свидетельствует о глубине самонаблюдения, а также о том, что, рано сформировавшись, он как характер, в сущности, мало менялся. Вероятно, именно в этом разгадка его гимна­зических неуспехов. Хорошо он занимался только по русскому языку и литературе и — тоже характернейшее противоречие!— по математике. (Не отсюда ли его посто­янное в дальнейшем пристрастие к точным формулиров­кам, тяготение к поискам «законов» искусства, антипатия ко всему смутному и неопределенному?) Во всем осталь­ном он только «дотягивал» курс, стремясь получить атте­стат зрелости, необходимый для поступления в универ­ситет.

Дневниковые записи о неудовлетворенности гимнази­ческой учебной программой наивны и не слишком убедительны: они скорее самооправдание, чем объяснение, но все же факт критического отношения к содержанию уроков и методам преподавания — налицо. В них мно­го общих либеральных фраз о гнете самодержавия (ра­зумеется, в прозрачной иносказательной форме), об учи­телях, поощряющих доносы, о реакционном министре просвещения Делянове, и, пожалуй, они не выше средне­го уровня обычных критических настроений молодежи, но они и не ниже этого уровня. И не будем забывать, что то, что нам теперь кажется «общими фразами», для юношеского ума и сердца было внутренним событием, открытием, светом истины. Это еще не осознанная и це­леустремленная революционность, но благодарная почва для нее.

Но есть тут еще и другое. Своеволие, критицизм, бунт — в юноше можно было разглядеть рано, но определенны­ми штрихами складывающийся характер. Его ускорен­ному и резкому становлению способствовали и своеоб­разные взаимоотношения в семье.

«...Когда мы (Карл и Федор. — А. Г.) дошли до пя­того класса, к тому времени старшие дети семьи воспи­тываются вне семьи: две сестры и два брата в остзейской провинции (мать была рижанка), старший брат за гра­ницей, на агрономическом факультете.

В этот период отец вдруг изволил обратить на нас сугубое внимание, до того мы были предоставлены са­мим себе, лишь мать распространяла на нас только лас­ки, но это не более, чем ко всем тем, кто был беззащи­тен и беден.

Видя, что мы растем с иными понятиями, видя нас чаще там — если зимой, то в «людской», в машинных отделениях, в «персонных», на складах и в «поденных», если летом, то на «молотилках», то с косарями, то с те­ми, кто пашет и жнет,— чаще «там», чем «здесь» (в доме) за скучными латинскими и греческими [учеб­никами],— отец приставил к нам воспитателя, но в вы­боре лица для этой роли сделана была «роковая» ошиб­ка. Кавелин, с которым мы отправились в деревню на лето, оказался социалистом. Так как в соседстве с отцом и его приближенными было рискованно говорить о том, чем жил Кавелин и что живо заволновало нас, мы вы­строили за винокуренным заводом (к тому времени его уже не было, сгорел, работал один лишь водочный за­вод в городе) шалаш, куда мы под предлогом «жарко в доме» переселились и куда стягивалась запрещенная литература и где велись и днем и ночью горячие споры на социальные темы. Вот первая теза новой науки.

Отныне иное отношение ко всему окружающему, иная работа в гимназии, иной выбор товарищей».

Это было летом 1890 года. Мейерхольду шестнадцать лет: он перешел в шестой класс. В шалаше за огром­ным пустырем, где стоял сгоревший винокуренный за­вод, в запущенном саду, запоем, вперемежку читались нелегальные брошюры на тонкой папиросной бумаге, объемистые тома павленковского издания Писарева, пе­реписанная в тетрадке, ходившая по рукам «Исповедь» Толстого и «Исторические письма».

Трещат головешки в догорающем костре. Брат Федор лежит на куче свежескошенного сена и курит, смотря в звездное небо. С другой стороны костра сидит приехав­ший в гости товарищ Кавелина, но видна только крас­ная точка папироски. Кавелин в накинутой на плечи сту­денческой тужурке ходит, о чем-то рассказывая, то по­падая в круг света, то почти исчезая в подступающей темноте, кажущейся особенно черной рядом с костром. А Карл сидит на пеньке, уставясь на огонь, освещенный его красноватыми отблесками, облокотившись на острые колени. Спор длится целый вечер. О чем? Об истори­ческом детерминизме или о непротивлении злу, о свобо­де стачек или о теории Дарвина — все, что входило в юные души, в это лето сопрягалось с поэзией природы, да и само казалось поэзией борьбы вечно живой жизни...

Вот тот, что за костром, рассмеялся чему-то, и, опи­сывая золотистую траекторию, в костер летит окурок. Кавелин остановился.

А не пора ли, братцы, нам заварить чаю?..

Карл вскочил, и его долговязая фигура причудливо метнулась на фоне костра.

И недаром, когда сорок лет спустя Мейерхольд спо­рил в номере берлинской гостиницы с М. А. Чеховым, навсегда покинувшим родную страну, то он вместо отве­та на вопрос, заданный ему в упор, рассказал о пензен­ском гимназисте, которому с юных лет запала в душу идея Революции, и добавил, что он никогда не покинет родину из-за честности перед этим гимназистом...

Это было счастливое, удивительное, на всю жизнь па­мятное лето. И когда отец начал догадываться о чем-то, уже было поздно.

«Кавелин был изгнан, но бацилла социалистических идей, вызвавшая у меня и у Федора острую самокритику и умение критически взвешивать поступки старшего по­коления, принесла отцу немало хлопот. Отцу пришлось защищаться от сыновьих стрел беспощадной критики его купеческих замашек...» — вспоминал позднее Мейерхольд.

Со стороны дом Эмиля Федоровича кажется патри­архально прочным. Он сам — удачливый предпринима­тель, заводчик, домовладелец, глава большой семьи. Но семья эта недружна, и авторитет отца давно уже мни­мый. Развитые дети плохо переносят его властность, пе­реходящую в деспотизм: они даже не желают поддер­живать хотя бы видимость его главенства. Он жизне­любив, много пьет, увлекается женщинами, почти не скрывая этого от жены. Ни для кого не секрет, что у него есть вторая семья, хотя, разумеется, в домах его друзей про это не говорят вслух. Подавленное чувство вины перед женой маскируется беспричинной грубостью. Он последовательный эгоист: для себя у него один за­кон, для прочих — иной. Старшего сына он выгнал из дому за то, что он против его воли женился на актрисе. Он поднимал руку и на младших сыновей и за двойку в гимназии, и за взгляды исподлобья, и за хмурое мол­чание вместо подобострастных ответов. Дети больно пе­реживали и оскорбления, наносимые терпеливой и все­прощающей матери, и пошлость купеческих замашек. Накапливалось и росло глухое недоброжелательство к отцу, создавалась привычка игнорировать его в своей, такой интенсивной и разнообразной, внутренней жизни, и знакомый с детства страх перед ним сменился осознан­ным протестом.

Однажды мать в недоумении сказала младшему сыну:

Ты не любишь отца. Ты должен любить!

Сын угрюмо ответил:

Такого отца я должен ненавидеть.

Чтобы прийти к этой мысли во всей ее жесткой ясно­сти, должно было быть пережито многое, и об этом тоже свидетельствуют мелко исписанные страницы юношеских дневников:

«17. Среда... Какие-то страшные мысли от тоски, от скуки наполняют мой мозг. Хожу как угорелый, как будто что-то ищу. Не знаю, что делать. Страшно соску­чился. Взял сейчас книгу, читать не могу, собственные думы положительно не дают сосредоточиться над строч­ками книги. Вообще последнее время я все думаю и ду­маю. У меня как будто две жизни — одна действитель­ная, другая мечтательная. <...> Жизнь моя действительная обставлена не тем, чем она должна быть обставлена, почему я и стараюсь, хоть и этого не должно бы быть, как можно дальше удалиться от этой гадкой, меня окру­жающей действительности. Разве та жизнь только пре­красна, где можно найти полнейший комфорт, полней­шую беззаботность, а вместе с тем полнейшее отсутствие ума? Нет! Мне не нужна такая жизнь. В этой жизни слиш­ком много гадостей, подлостей, так незаметно прикрываю­щихся внешним лоском. <...> А для того, чтобы эта действительная жизнь не казалась слишком несносной, я выбрал себе жизнь мечтательную. Выбрал я себе ее уже давно, года 4 тому назад...».

Эта запись сделана 17 апреля 1891 года. «Года 4 то­му назад» — стало быть, в тринадцатилетнем возрасте. Когда умер отец, Карлу только что исполнилось восем­надцать лет. Значит, целых пять самых решающих и важных лет юный Мейерхольд живет с ощущением кон­фликта со средой (отец, гимназия), с нарастающим ин­стинктом бунта. Именно тогда в нем определилась его самая замечательная черта — мужество мысли, потреб­ность все додумывать и договаривать до конца, точно формулировать свое несогласие. Немало нужно было перечувствовать, чтобы вслух произнести эти страшные слова: «Такого отца я должен ненавидеть».

Характерно, что юноша не просто констатирует со­стояние ненависти, он говорит, подчеркивая волевой им­пульс: «должен». Не то чтобы: ничего не могу с собой поделать, но испытываю это чувство, а — приказываю себе: «должен», потому что чувствовать иначе — значит не уважать себя и оскорбленных близких людей. В этом удивительном «должен» — зачаток сильного характера, предощущение многих трудных, но необходимых реше­ний, которые ему придется принимать на протяжении жизни. Впоследствии Мейерхольд не один раз бунтовал против обстоятельств, с которыми был внутренне не со­гласен, активно противопоставлял свое несогласие, свой выбор инерции жизни и ее ленивой, засасывающей силе, и этот бунт был его первым бунтом. Только случай­ность — отец умер как раз накануне принятия им реше­ния стать профессиональным актером, накануне самого главного выбора его жизни — не привела к тому, чтобы это решение, этот выбор сопровождались драматическим разрывом с семьей: конечно, крутой и самолюбивый Эмиль Федорович против этого восстал бы, а юный Мейер­хольд не подчинился бы.

Но, как это часто бывает, в его первом — антиотцов­ском — бунте выразилась сильная, именно отцовская, наследственность. Молодой Мейерхольд отталкивался от отца: он созревал, противопоставляя себя ему, но гене­тически он был обязан ему больше, чем сам желал взять от него. По-разному выражались у отца и сына прису­щая им обоим страстность, неукротимый темперамент, необыкновенная энергия, непреклонность в достижении поставленной цели, равнодушие и иногда даже презрение к мнениями окружающих. Он, как и его отец, часто выбирал слишком сильные средства, несоразмерные сто­явшей перед ним задаче, страстно добивался желаемого с шорами на глазах и постоянно оказывался перед пер­спективой краха создаваемого дела. И в этом тоже сказа­лось «отцовское».

Но ничего этого он про себя еще не знает. Его днев­никовые записи многословны: это отзвуки споров с окру­жающими, иногда — спор с самим собой. Исписанные страницы сменяются большими пропусками, он бросает дневник на месяцы и снова возвращается к нему. Не станем преувеличивать его исповеднически-документальной подлинности: в нем иногда чувствуется и «литера­тура». Как раз в эти годы молодежь зачитывалась толь­ко что опубликованными дневниками двух безвременно умерших людей искусства — жившей во Франции, рус­ской по происхождению, молодой художницы Марии Башкирцевой и молодого поэта Семена Надсона. Они оба умерли от чахотки. У юного Карла тоже была сла­бая грудь, как говорили в то время, и его посылали по­правляться на кумыс. Непроизвольная стилизация вну­треннего одиночества, драматической непонятости про­стительна в этом возрасте, так легко ранимом и так легко поддающемся влияниям, да к тому же если считаешь своим любимым поэтом Лермонтова.

Детство переходит в юность незаметно — все рубе­жи условны. Что-то в нем стало определенней и более резко выраженным. Что-то сжалось. Что-то затвердело.

После нескольких резких объяснений отец замолчал, и это молчание как бы воздвигло между ними стену.

А вокруг все стало как-то просторнее. Уже идут 90-е годы. В доме сняли привычные с детства тяжелые порть­еры. Говорят: выгорели и поела моль. Сквозняк истории распахивает окна и двери старого XIX века.

В городе все увлекались театром — увлекался и он. Все бросали цветы любимым актерам — он тоже бросал. Все играли в любительских спектаклях — он играл тоже. Но все, возвратившись домой, засыпали с чувст­вом приятной усталости, а он, вернувшись, не мог за­снуть.

Он уже прочитал по-немецки длинного «Вильгельма Мейстера» Гёте — любимую книгу матери, и то, что там говорится про бессонницы, которыми предваряется твор­чество, но он еще не смел применить это к себе. А это было именно то — отчаяние перед тем, что еще ничего не сделано, ожидание, нетерпение. ЮНОСТЬ

Снежный и метельный февраль 1892 года. В большом доме Эмиля Федоровича не слышно больше мощных рас­катов его голоса. В комнатах пахнет лекарствами, и все ходят на цыпочках. Глава семьи давно и тяжело болен. Летом его возили в самарскую деревню к знаменитому на всю Россию лекарю-знахарю Кузьмичу, лечившему на­стоем трав. Но Кузьмич не помог, как не помог и лейб-медик императорского двора профессор Захарьин.

Альвина Даниловна не отходит от постели мужа. Каждый день является друг отца, лютеранский пастор. Однажды вечером, когда больному стало особенно пло­хо, мать посылает во флигель за младшими сыновьями. Горничная возвращается одна: их обоих нет дома. Мать догадывается: они недалеко, третий дом от угла, у куп­чихи Медведевой на репетиции любительского спектакля «Горе от ума». Она посылает туда за ними. Братья не сразу и недовольно приходят. Но Эмиль Федорович за­снул, и врач приказывает его не беспокоить. Юноши снова мгновенно исчезают. Пастор, сокрушенно покачи­вая головой, смотрит им вслед.

На соседней Московской улице, в доме Медведевой, идут последние приготовления к спектаклю. Федор игра­ет Чацкого. Карл — Репетилова. Так как Репетилов, как известно, появляется только в одном четвертом дейст­вии, то ему еще доверены ответственные функции помощ­ника режиссера, то есть организация всей технической стороны спектакля. В прошлом году пензяки видели ко­медию Грибоедова в местном театре с известными про­винциальными актерами (Струйским — Чацким, Дебрюком — Фамусовым и Брянской — Софьей) и — что вы­звало настоящую сенсацию — в костюмах, соответствую­щих эпохе начала века. До этого времени даже в луч­ших столичных театрах «Горе от ума» играли в случай­ных костюмах, иногда почти современных. Самолюбие восемнадцатилетнего помощника режиссера требует до­биться того, чтобы у них все было тоже «по-настоящему», и он обдуманно отбирает мебель, реквизит, костюмы ис­полнителей и намечает планировку сцены. Раскрыты ба­бушкины сундуки, вытащены старые фраки, мундиры, накидки, шали, цилиндры. Ему беспрерывно приходится ссориться с дамами, не желающими делать немодные прически. Один из старших участников спектакля утвер­ждает, что он уже не раз играл Фамусова, и всех поправ­ляет. Карл спорит с ним с эрудицией знатока. Он, конеч­но, уже назубок знает десятки раз читанную и перечитан­ную статью Гончарова «Мильон терзаний» и ежеминутно ее цитирует.

В спектакле участвуют самые страстные театралы го­рода и в их числе две гимназистки старших классов, сестры Оля и Катя Мунт. Как это обычно бывает у любителей, роли распределяют не только по внешним дан­ным, но и по характерам. Поэтому старшей — рассуди­тельной и вдумчивой Оле — дали играть Софью, а хо­хотушке Кате досталась Лиза. Репетиции проходят увле­кательно и весело. Не смолкает дружеская пикировка, шутки, запальчивые споры.

К дню спектакля была выпущена печатная афишка: «Город Пенза. С дозволения начальства в пятницу 14 февраля 1892 г. на Московской улице в доме Е. П. Медведевой любителями драматического искусства под управлением Вл. А. Рясенцова представлено будет «Горе от ума» — комедия в четырех действиях А. С. Гри­боедова». В перечне исполнителей — имена двух млад­ших братьев Мейерхольдов и двух сестер Мунт. Имя Карла Мейерхольда значится дважды — еще и как «по­мощника режиссера».

Спектакль прошел с большим успехом. В «Пензен­ских губернских ведомостях» появилась рецензия, под­писанная латинской литерой «N». Конечно, весь город прекрасно знал, кто скрывался под этим таинственным псевдонимом. Рецензент отмечал, что «зрительный зал и соседние комнаты, откуда можно было видеть сцену через двери, были переполнены зрителями, ожидавшими с большим интересом поднятия занавеса. Внимание пуб­лики было приковано с первого же явления. Лиза, Фамусов, Софья, Молчалин, Чацкий провели первое дей­ствие бесподобно, и живой интерес, возбужденный игрою их, не ослабел в зрителях до окончания пьесы. Благодаря удачному распределению ролей пьеса была сыграна с прекрасным ансамблем».

Как же сыграл свою первую большую роль Карл Мейерхольд?

Вот что говорится об этом в рецензии: «Очень неду­рен был и Репетилов, но, к сожалению, несколько осла­бил свою игру тем, что по примеру некоторых профес­сиональных комиков изобразил Репетилова пьяным, хо­тя нужно заметить, в малой степени... Нам кажется, что такое исполнение неверно и портит созданный Грибоедо­вым тип Репетилова».

Свидетели репетиций «Горе уму» в Театре имени Мейерхольда, а также позднейшего возобновления спек­такля в 1935 году помнят, как на этих репетициях В. Э. неоднократно проигрывал, показывая исполнителям, роль Репетилова. В числе этих свидетелей был и автор насто­ящих строк. Разумеется, нелепо говорить о тождестве исполнения роли зрелым, опытнейшим мастером (да еще исполнения в режиссерском «показе», то есть фрагмен­тарного) с игрой начинающего любителя, но какая-то ни­точка в моем воображении связывает одно с другим: и там и тут это был Мейерхольд с его остроиндивидуальной актерской «физикой», мейерхольдовский Репетилов, сыгранный и «показанный» на этих репетициях, тоже был немного пьян, и усилия режиссера как раз и выра­жались в нахождении той именно меры, которая харак­теризует некоторое «подпитие», а вовсе не сильное опьянение. В. Э. много раз взбегал на сцену и снова и снова показывал актеру, но не с досадой и раздражением на то, что у того что-то не получается, а с видимым удовольст­вием от проигрывания больших кусков роли. А играл он блистательно.

Я вовсе не утверждаю, что юный любитель сразу на­шел именно тот рисунок роли, который через десятки лет повторял зрелый мастер, но не могу отделаться от впечатления, что у него что-то от этого осталось. И мне легко представить, как мог играть Репетилова юный Мейерхольд.

Отгремели аплодисменты, отзвенели бокалы на ужи­не после спектакля, устроенном гостеприимной хозяйкой. По темным и пустым пензенским улицам, среди сугробов, Карл провожает Олю и Катю Мунт. Всю дорогу болтает, не умолкая, Катя: она мечтает о профессио­нальной сцене и собирается после окончания гимназии ехать в Москву поступать в императорское театральное училище при Малом театре. Оля и Карл молчат, но, может быть, они думают о том же.

А в отцовском доме не спят. Сестра уговаривает ис­томленную мать отдохнуть и прилечь. Доктор с горест­но-значительным выражением лица моет руки над мра­морным умывальником. На кухне греют воду для грелок. В гостиной, с Библией в руках, сидит пастор. Никто не упрекает Карла за позднее возвращение, но он уходит к себе во флигель с чувством непонятной вины и одно­временно с чувством протеста против невысказанных упреков...

Через несколько дней в «Пензенских губернских ве­домостях» появилось извещение в траурной рамке:

«Альвина Даниловна Мейерхольд с детьми с душев­ным прискорбием извещают всех знакомых, что 19 февраля сего года в 2 часа ночи, после продолжительной тяжкой болезни, скончался любимый ею супруг — Эмиль Федо­рович Мейерхольд».

Однажды В. Э. полушутя сказал, что в его биографии самый роковой месяц — февраль. Он родился в феврале, отец умер в феврале, первая рецензия о нем была в феврале, он ушел в феврале из университета и через шесть лет — тоже в феврале — из Художественного те­атра, в феврале другого года получил приглашение от Комиссаржевской...

Разговор этот происходил в январе 1938 года, вскоре после закрытия театра его имени.

— А вот теперь я до февраля не дотянул. Или форту­на по старости стала неточна...

Добавим, что смерть его также приходится на фев­раль...

После похорон сначала в доме все шло по многолет­ней инерции, и еще долго казалось, что в соседней ком­нате вот-вот раздадутся тяжелые шаги и громкий голос Эмиля Федоровича. Один из старших братьев засел в конторе и листал бухгалтерские книги, к которым рань­ше глава фирмы никого не подпускал. Постепенно стало выясняться, что «дело» находится вовсе не в благопо­лучном состоянии и семья совсем не так богата, как это казалось по привычке и по образу жизни, установленному отцом с показной широтой.

Впрочем, Карла это все мало интересовало. Он меч­тал только о независимости и уже давно знал, что не станет участвовать в продолжении отцовского «дела».

Книги, дневник, товарищеские кружки и театр, театр, театр...

Огромное впечатление произвели на него гастроли молодого актера Н. П. Россова, еще только начинавшего свой путь трагика-гастролера. Он играл в «Гамлете», «Отелло» и «Дон Карлосе», и семнадцатилетний гимна­зист не пропустил ни одного спектакля. Гастроли про­ходили с необыкновенным успехом, билеты брались в кассах с бою, зрительный зал казался наэлектризован­ным, повсюду говорили только о Россове и особенно о Россове — Гамлете.

Именно с этого времени началось увлечение Мейер­хольда этой пьесой, «лучшей пьесой в мире, в которой есть все», как он говорил, и мечту о постановке которой пронес через всю свою жизнь.

Юный Карл бредил Гамлетом, повторял монологи и реплики, читал отрывки товарищам, схватился, по свое­му обыкновению, за критическую литературу, почти выучил статью Белинского о Гамлете — Мочалове.

Случилось так, что именно в дни россовских триум­фов в Пензе, ставших началом его всероссийской славы, в приступе белой горячки отравился стрихнином доктор Тулов. Мейерхольд позднее вспоминал:

«Накануне я видел его на «Гамлете», слушал его восторженную критику по адресу Россова, а на другой день утром вдруг на заводе зашумели о внезапной смерти Тулова. Я, случайно находясь в конторе, ринулся в каморку, где жил Тулов (он жил на соседнем с заводом дворе) и застал своего вдохновителя лежащим в белой косоворотке поперек постели, под балдахином из ситца. В комнате не было никого. В соседней (столярной) каморке столяр уже строгал доски для гроба. Мать Тулова убежала по делам, связанным с похоронами. Я пробыл здесь не больше минуты — так было жутко.

Дня через два, когда я ехал на россовский спек­такль — не то на «Отелло», не то на «Гамлета»,— на одной из улиц я повстречал траурное шествие. Четверо несли гроб на руках, двое — зажженные факелы. То переносили тело Тулова из квартиры в часовню земской больницы, где он был врачом. За гробом никто не шел, а я не знал даже, что вот понесут Тулова в этот час. Или за ним, мертвым, или в театр? В театр!»

В театр! Не потому, что он реальной жизни в ее су­ровой наготе предпочитал жизнь условную, вымышлен­ную, поэтическую, а потому, что именно эта поэтическая жизнь казалась ему единственной настоящей жизнью.

В тот вечер как раз шел последний, прощальный спектакль Россова. Любимца засыпали цветами, забро­сали подношениями. Овации долго не умолкали. Мейер­хольд в гимназическом мундире, появляться в котором в театре строго запрещалось, подал Россову из оркест­ра конверт с деньгами, собранными поклонниками арти­ста. Не станем удивляться — так было принято. Россов уехал, а юноша едва не был исключен из гимназии, и только связи семьи спасли его, и дело ограничилось строжайшим выговором.

Через полтора года Россов приехал снова. Гастроли опять открылись «Гамлетом». Мейерхольд снова в зале.

«Пензенские губернские ведомости» писали после спектакля: «Довольно сказать, что публика была в упо­ении. Вызывали столько раз, что даже занавесь устала подниматься и опускаться: взяла да и застряла на поло­вине, упершись одним концом за декорацию, как будто хотела сказать: «Вы похлопайте, а я покамест отдохну».

Представим себе обстановку маленького театра, чад керосиновых ламп, одиннадцать рядов кресел, тридцать шесть битком набитых лож, шумные балкон и галерею, неглубокую сцену, писаные задники, криво висящий за­навес, разгоряченную атмосферу провинциального ак­терского триумфа и неистово хлопающего долговязого гимназиста, выкрикивающего неустановившимся глухо­ватым баском:

— Браво Россову! Браво!..

Приревновавший к успеху приезжего гастролера ме­стный премьер, актер Галицкий, после его отъезда тоже решил сыграть Гамлета. Пенза разделилась на партии, но Мейерхольд остался верным своему любимцу. Он да­же попытался выступить в газете со сравнительной оцен­кой исполнения обоих актеров. Рецензию не напечатали, но в бумагах Мейерхольда сохранился ее черновик, подписанный псевдонимом «Не беспристрастный».

«Раз Россов играет Гамлета блондином, то Галицкий должен играть его брюнетом; раз Россов рисует нам дат­ского принца в высшей степени нервным и чувствитель­ным, г. Галицкий должен его играть «рычащим». Вспом­ните, как провел Галицкий сцену с тенью отца Гамлета? Гамлет — Галицкий при первом появлении тени отца сразу начинает неистово кричать, выражая как бы гнев и ярость. Вопрос: так ли разумел Шекспир эту сцену? Вряд ли.

Перед нами критика знаменитых исполнителей «Гам­лета» на английских сценах, имевших возможность поль­зоваться указаниями самого Шекспира. Ни один из этих великих артистов не передавал этой сцены так, как пере­давал ее г. Галицкий...» И далее: «...можем сказать одно, что Галицкий достиг своей цели: никто из нас, видевших его в роли Гамлета, не скажет, что он подражал Россову, хотя мы в этот вечер не раз об этом пожалели, так как Гамлет, передаваемый Россовым, гораздо ближе к истине».

Мы видим из этой рецензии, что юноша не ограничи­вался посещением театра, но внимательно изучал дос­тупную ему литературу о театре. Он уже не был обычным зрителем. Его занимали вопросы о традиции исполне­ния, о раскрытии замысла драматурга, о глубине трак­товки. «Не беспристрастный» владел и даром иронии — этим излюбленным оружием будущего язвительного те­атрального полемиста Доктора Дапертутто.

Через сорок с лишним лет я присутствовал при бесе­дах уже постаревшего В. Э. Мейерхольда с дряхлым Н. П. Россовым. В. Э. с ласковым юмором вспоминал о проводах молодого гастролера-триумфатора на вокзал и весь старомодный антураж приветствий: корзину с шампанским, цветы, адреса в тисненных золотом пап­ках, и, когда поезд тронулся, крики «Приезжайте еще к нам!», «Нет, не прощайте, а до свидания!», «Браво, Россов!»,— и толпу молодежи, долго махавшую фураж­ками и платками вслед уходящему поезду, и толстого жандарма, подозрительно наблюдавшего за толпой...

В эти же годы Мейерхольд видел на сцене пензенско­го театра и знаменитого Андреева-Бурлака, и прослав­ленного Киселевского, и сочного комика Жуковского, и превосходного исполнителя роли Осина в «Ревизоре» Виноградского, и популярного провинциального Ленско­го, который с виртуозным разнообразием исполнял и Арбенина в «Маскараде», и Адоша в водевиле с пением «Женское любопытство», и отличную исполнительницу Маргерит Готье — Зорину. Вероятно, не случайно пере­чень самых ярких театральных впечатлений юноши Мей­ерхольда почти совпадает со списком его зрелых режис­серских работ. Из той туманной дали 80-х и 90-х годов, из наивного провинциального театра тянулись ниточки к будущим замыслам. Всякая большая жизнь в искус­стве — это единство первых впечатлений, замыслов и свершений. Праздничность, музыкальность, подчеркну­тая зрелищность спектаклей Мейерхольда зрелой поры его режиссуры, быть может, ведет начало от первого восприятия им театра: провинциально-наивного, но не будничного, яркого, романтичного. Гёте говорил, что Петр I построил Петербург на невских притоках потому, что однажды в детстве его поразили иллюстрации к какой-то голландской книжке, изображавшие Амстер­дам, его каналы и мосты. Органичное и подлинное со­зревание каждого художника в каком-то смысле являет­ся претворением его детских мечтаний на ином уровне, на более высоком витке спирали человеческой жизни. Сложность раскрытия биографии Мейерхольда и трудность обозримости его жизни, такой пестрой и на первый взгляд изменчивой и противоречивой, в том, что нелегко найти это единство. Обычно всегда берется ка­кой-то один период и утверждается, что это и есть «на­стоящий Мейерхольд», а все прочие — отступления, ма­невры или измены самому себе. Но личность художника Мейерхольда — это психологическая реальность, так же как его деятельность — реальность историческая, и про­блема установления этого, единства — первая и главная задача его биографа. Неверно и наивно считать, что молодой Мейерхольд уже тогда задумывал многие свои будущие работы. Но верно, что, осуществляя их, он вспо­минал яркие юношеские впечатления. И если он сохра­нил в своем Репетилове какие-то находки Репетилова, сыгранного дебютантом-любителем, то подобное могло быть (вернее, не могло не быть) и в отношении виденных им в ранней молодости и «Маскарада», и «Ревизора», и «Горя от ума», и «Дамы с камелиями». Даже непритя­зательный, хотя и изящный французский водевиль «Женское любопытство», виденный В. Э. в детстве, сопровож­дал его до последних лет; он играет в нем сам в Филар­монии и почти каждый год включает его в число учеб­ных работ школы при своем театре. Я лично видел его несколько раз на разных курсах в разные годы. Когда в 1935 году на репетициях чеховского «Медведя» В. Э. упрекал исполнителя роли дворецкого Луки в недооценке возможностей этой роли и с увлечением сам проигрывал ее в своих «показах» (он даже говорил, что если бы он уже не оставил актерства, то сам бы охотно сыграл Лу­ку), то он, возможно, мог и позабыть, что с успехом играл Луку в годы гимназического любительства. Но то, что забывает сознание, еще долго хранит подсознание.

Впоследствии все впечатления и ранние воспомина­ния опосредовались в огромном художественном опы­те и широчайшей эрудиции Мейерхольда-мастера, транс­формировались через ощущение современности и полу­чили черты поражающей новизны, но, может быть, глав­ная черта Мейерхольда-новатора заключается как раз в том, что у него всегда за новизной прощупывается да­лекая и живая традиция. И если верно то, что говорил Гёте Эккерману о впечатлениях Петра I от картинок в голландской книжке, то не менее верно и сказанное Гёте в «Поэзии и правде»: «Хотя человеческие задатки и сле­дуют в общем известному направлению, все-таки даже величайшему и опытнейшему знатоку трудно заранее предсказать это направление с достоверностью; но впо­следствии иногда можно заметить признаки, которые указывали на будущее».

Кроме Репетилова и Луки он еще сыграл тогда Кавалерова в бытовой комедии «Помолвка в Галерной гава­ни», Хухрикова в водевиле «По памятной книжке», За­хара Захаровича в мелодраме «В чужом пиру похмелье» и с особенным успехом Кутейкина в «Недоросле», постав­ленном на гимназическом литературном вечере, посвя­щенном 100-летию со дня смерти Д. И. Фонвизина.

Исполнение Кутейкина снова удостоилось хвалебно­го отзыва в «Пензенских губернских ведомостях». Ре­цензент писал: «Главные роли в комедии «Недоросль» исполнены были учениками старших классов очень не­дурно... но кто особенно был хорош, так это Мейерхольд в роли Кутейкина, убоявшегося семинарской премудрос­ти и возвратившегося вспять, а теперь обучающего Митрофанушку разным наукам».

Как видим, еще совсем юный актер-любитель, второ­годник, на которого недовольно косились в семье, уже не только пожинает аплодисменты дружественных и сни­сходительных зрителей, но и похвалы прессы. Было над чем задуматься в преддверии вступления в самостоя­тельную жизнь. И в конце 1893 года в дневниках Карла появляется запись о том, что окружающие советуют ему пойти на сцену.

«...У меня есть дарование, я знаю, что я мог бы быть хорошим актером. Это — мечта моя, самая заветная, об этом думаю я чуть ли не с пятилетнего возраста. Я же­лал бы быть на сцене».

В этой мечте его поддерживают и сестры Мунт — и смелая, решительная Катя, сама бредящая сценой, и ти­хая, задумчивая Оля, отношения Карла с которой посте­пенно становились все ближе и сердечнее.

Он по-прежнему много читает и задается вопросами далекими от повседневных домашних или гимназических интересов.

26 ноября 1893 года: «...я люблю русский народ, люб­лю его и жалею, я страдаю, когда он бедствует, мне больно, когда его гнетут... <...> У нас в России во всем так: думают потом, когда уже увидят, что сделали глу­пость. <...> Пожалуй, могут подумать — я поддался влиянию «болезни века» или что-нибудь в этом роде. Нет, здесь не влияние, а врожденная любовь к свобо­де, к тем людям, которые не заставляют себе подчинить­ся потому только, что «мы-де власть», а заставляют сле­довать за собой, благодаря их уму и благородству».

В 1893 году самый популярный и распространенный журнал «для семейного чтения» — «Нива», на который подписывалась вся читающая Россия из-за его приложе­ний — собраний сочинений русских и западных класси­ков (существует письмо В. И. Ленина к родным, где он спрашивает, что будет в новом году давать в приложени­ях «Нива»), давал первое полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского.

До этого Достоевский на книжном рынке был редок и дорог. Поэтому в том году вся Россия читала или пере­читывала Достоевского.

Мейерхольду было девятнадцать лет, и он тоже запо­ем читал Достоевского. Особенно его потряс роман «Пре­ступление и наказание».

«В 5-м классе я догнал своего брата Федора, а в 6-м с ним расстался: брат должен был уйти из гимназии, кутил, выпивал, возвращался домой под утро, влек младшего за собой, младший упирался. Наступили от­чаянные часы тоски. Томился в одиночестве. Было страш­новато в темных комнатах флигелька. В это время по­глощал от доски до доски Достоевского, но, к счастию, читал его вперемежку с Лермонтовым. Лермонтов смяг­чал Достоевского. К Тургеневу не тянуло. От Достоевского влекло к Льву Толстому. Быть может, только частые пожары в этом насквозь деревянном городке спасали от проруби, яда и петли».

Однажды я спросил В. Э., почему он никогда не ста­вил Достоевского.

— Потому, что у меня с ним связаны воспоминания о самом тяжелом периоде моей жизни,— ответил мне после небольшой паузы Всеволод Эмильевич.

Этим «самым тяжелым периодом» Мейерхольд считал пребывание в последних классах гимназии — особенно 1893 и 1894 годы. Тревога за судьбу брата, человека талантливого, но безвольного, начавшийся распад семьи, неуверенность в собственном будущем, первая юношеская любовь к Оле Мунт с ее сомнениями и переживаниями, безмерно преувеличивавшимися его необузданным воображением, жестокая борьба с собой, чтобы не под­даться примеру отца и брата и не запить, что было слишком просто и легко, живя во дворе спирто-водочного завода, совладельцем которого он считался после смер­ти отца. Появлялась, исчезала и снова возникала назой­ливая мысль о самоубийстве. Это был настоящий ду­шевный кризис, кризис воли, кризис прирожденного жизнелюбия, кризис мысли с ее преждевременно разрос­шимся критицизмом. В своей автобиографии много лет спустя, вспоминая последние гимназические годы, Мей­ерхольд написал: «Так по-детски и болезненно все в эти тяжелые годы. Тягостно жилось». Примерно в те же самые годы не раз пытался покончить жизнь самоубийством и мо­лодой Горький.

Зарубежные биографы Мейерхольда видят в этом периоде начало выдуманного ими и будто бы свойствен­ного Мейерхольду на протяжении всей его жизни остро­пессимистического миросозерцания и мизантропического «демонизма». Ничего этого в натуре Мейерхольда не было. Именно сила и интенсивность юношеского песси­мизма позволили ему освободиться от этого, как только в его жизни появились цели, было осознано призвание и впервые испробованы силы. Как и у М. Горького, его выздоровление было полным. Но, вероятно, воспомина­ния об этих переживаниях помогли ему через несколько лет с исповеднической глубиной и подлинностью сыграть чеховского Треплева, талантливого неудачника-само­убийцу.

Он прошел через это: прошел и ушел. Может быть, поводырем-спутником стала развивающаяся любовь к Оле Мунт и ее благородная светлая чуткость, ее душев­ное спокойствие и добрая сила характера, которая впо­следствии долгие годы так гармонично уравновешивала его бурные страстные выявления своего «я» в жизни и ис­кусстве.

Мейерхольд всегда был человеком общительным, чуждавшимся одиночества и тяготившимся им, но в го­ды, о которых сейчас идет речь, он по стечению обстоя­тельств оказался очень одиноким (как он и сам говорит об этом). Это и усугубило его душевные метания. А лю­бовь к Оле Мунт, когда она была понята им и ею, дала ему как раз то, в чем он особенно остро нуждался,— веру в себя, большое и глубокое понимание и терпение, всегда бывавшее кстати при его подвижном, противоречивом, изменчивом характере. С ней он мог говорить обо всем: по своей интеллигентности она стояла не ниже его. Доказательством этого может быть колоссальное количество писем, написанных Мейерхольдом к О. М. Мунт в годы, когда они находились в разлуке: по существу, эти письма заменили ему дневник. Он писал ей очень часто, иногда ежедневно.

1895 год — это уже год перелома.

Необходимо разделаться с затянувшимся пребывани­ем в гимназии и получить аттестат зрелости. И, как ни надоедливо скучны ему гимназические науки, он соби­рает свою волю в кулак и энергично готовится к послед­ним выпускным экзаменам.

Они начались 15 мая. В эпистолярном «дневнике» юноши сохранились рассказы по свежим следам о том, как они проходили.

1 мая: «... до экзаменов осталось две недели... я ужас­но волнуюсь». Но вот экзамены начались: «Из новой ис­тории отвечал об Иване Грозном, из древней — о поэзии в Периклов век и о Пелопоннесской войне. Тот и другой билет был мною прочитан, а об Иване Грозном был да­же прочитан основательно». Экзамен по математике: «Он продолжается с 9 часов утра до 10 часов ночи; в среднем спрашивали по 1,1/2 часа. Я целый день был в гимназии. Мне пришлось отвечать третьим с конца... я стоял у доски и отвечал с 6,1/4 до 8 часов. Отвечал из геометрии о подобии треугольников и многоугольников; из алгебры — о квадратных уравнениях. Отвечал удовлетворительно».

Математика, как и история и русский язык, была од­ним из любимых предметов Мейерхольда, по которым у него и в его худшие гимназические годы почти всегда были высокие баллы. 2 июня у него остается впереди экза­мен по немецкому языку, но знавший его с детства юно­ша уже считает себя свободным. 9 июня он идет в гим­назию в последний раз на выпускной акт и испытывает чувство облегчения: «насилу-то развязался с ней».

Впереди — Москва. Принято решение поступить в Московский университет, в представлении всей интелли­гентной России славный своими демократическими и вольнолюбивыми традициями. Он идет на юридический факультет. Почему? Может быть, только потому, что он предоставляет наибольшую свободу, а он не скрывает от себя, что больше, чем лекции и библиотеки, его привле­кает артистическая Москва; Москва Малого и Большого театров; Москва Консерватории и Третьяковской гале­реи. Юридический факультет — это не выбор будущей профессии, а, скорее, отсрочка этого выбора. Прежде всего необходимо оторваться от Пензы, от семьи и отцовского завода, оглядеться вокруг, завести новых товарищей и еще раз проверить самого себя.

Это второе решение обдумывалось давно, и оно беспо­воротно, хотя и вызвало бурю в семье,— он меняет веро­исповедание и свое немецкое имя на русское, в память любимого писателя Гаршина. Вопрос веры уже не играл для него никакой роли: как и вся революционно настро­енная молодежь России в те годы, он считал себя атеи­стом. Но он хотел чувствовать себя русским.

Позднее он писал: «Сменив гимназический мундир на студенческий, я переменил свое имя, бросившись из лю­теранства в православие. Этим плюнул в лицо той среде, с которой, уезжая в Москву, расставался; мстил пастору, который набивал мне голову ложной моралью, возмутил братьев и сестер, с которыми не имел ни одной точки сочувственности ».

24 июня 1895 года совершается акт перемены веро­исповедания. Он уже не Карл Теодор Казимир, а Всеволод.

Решения следуют одно за другим. Он торопится и мчится вперед, как всегда, когда чувствует свободу. Он просит родных о выделе его из отцовского дела: даже номинально он не хочет считаться заводчиком и коммер­сантом. Новые семейные бури, попреки, угрозы. Он ничего не желает слушать. Он объявляет, что вскоре женится на Оле Мунт,— оказывается, у них все уже давно решено. Снова возражения и уговоры: не подождать ли, пока он окончит университет и станет присяжным поверенным с определенным и твердым положением в жиз­ни. Нет, он не будет ждать, и, по совести, ему трудно пред­ставить себя адвокатом или юрисконсультом. Он знает в душе, что окончательный, главный выбор жизни еще не сделан. Самое важное — скорее в Москву...

С нетерпением он ждет ответа из канцелярии Мос­ковского университета, куда сразу после перемены веро­исповедания послал свои документы. В середине августа ответ приходит: он зачислен в студенты.

24 августа в Пензе традиционный студенческий ве­чер. Его приглашают выступить как уже завоевавшего признание актера-любителя. Он читает стихотворный мо­нолог Апухтина «Сумасшедший». Его встретили аплоди­сментами. В конце — овации. А у него, когда он закон­чил и ушел с эстрады, тут же, в артистической комнате, случился нервный припадок. Сказалось страшное напря­жение последних недель. Впрочем, для себя он нашел это­му другое объяснение.

«Да и немудрено,— писал он в деревню Оле Мунт,— каждую строчку я переживал. Одним словом, я чувство­вал себя сумасшедшим. Дал себе слово никогда больше не читать этого стихотворения... Слава богу еще, что пуб­лика хорошо меня приняла. Встретила с аплодисментами; были овации, говорят, и потом, я их не помню. Все как в ту­мане».УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОД

В Москву Мейерхольд приехал 30 августа 1895 года и оста­новился у родственников. Первым делом он бросается в кассу Малого театра и берет билет на «Последнюю жертву» с участием Ермоловой, О. Садовской, Правдина, Рыбакова. Только после этого он идет в канцелярию университета.

«В четверг (31 августа.— *А. Г.*) отправился в уни­верситет, чтобы записаться. Эта процедура заняла вре­мя от 10 до 12. Пришлось подавать миллион заявлений. Вообще, канцелярщина».

В этот же день новоиспеченный студент слушает пер­вую лекцию по истории русского права, которую читал профессор Дроздовский.

«Он уже человек немолодой, и как видно, консерва­тор во всех отношениях, даже в научном. Поэтому мало увлекает».

Такова первая запись Мейерхольда об университете. Он приехал учиться передовой науке — и сразу разочаро­ван. Совсем в другом тоне он пишет о посещении Мало­го театра.

Он отказывается «передать на бумаге» впечатление, которое на него произвела игра Ермоловой, и вос­торженно восклицает: «Как хорошо делается на душе, когда сидишь в этом храме».

Можно представить, с какими чувствами молодой че­ловек поднимался по широким каменным ступеням в се­ни первого яруса, куда у него был билет. Пахло газом — театр освещался газовыми рожками, и для нескольких поколений театралов этот запах навсегда остался свя­занным с чудом театра. (Некоторые мемуаристы, как, например, Ю. М. Юрьев, вспоминали, что сильный запах газа чувствовался уже рядом с театром.) Ярусы, ложи, огромная люстра, красный бархат, позолота, капельди­неры с золотыми галунами, важно и не торопясь прове­ряющие билеты и принимающие верхнюю одежду; музыканты, настраивающие инструменты в оркестре (тогда перед спектаклем, даже перед бытовой комедией, игра­ли марш), дирижер во фраке; газовая яркая рампа, за­навес, поднимающийся вверх, на котором изображен романтический замок...

Разителен контраст первых впечатлений от универ­ситета и от Малого театра. Сразу определяется противо­речие в интересах, и оно будет все усиливаться, пока не приведет к новому взрыву, к новому переопределению своей судьбы — на этот раз окончательному.

Через три дня он снова в Малом театре на «Горе от ума».

Его отзыв об этом спектакле гораздо сдержаннее и с большой долей уже тогда свойственного ему острого критицизма. Может быть, это объясняется более личным и глубоким знакомством с пьесой: он знает ее наизусть. Тон восторженного провинциала начисто отсутствует. Он трезво оценивает и размышляет: «Южин, исполнявший роль Чацкого, не понравился. Мало чувства, но много крику. Он был скорее Отелло, чем Чацкий. Зато Софья была безукоризненно хороша. Я никак не мог даже пред­ставить, чтобы такую роль, как Софья, можно было про­вести так, как провела Яблочкина. Она положительно выдвинула ее, дала тип, что так трудно в данной роли. Правдин — плохой Репетилов. <...> Ансамбль пьесы замечательный, особенно ансамбль 3-го акта».

Это может показаться удивительным, но в этой крат­кой рецензии (в которой, однако, сказано все главное) можно разглядеть основные элементы будущего прочте­ния пьесы самим Мейерхольдом (более чем через 30 лет!). И у него Софья будет выдвинута на первый план, и у него Чацкий будет более чувствительным и поэтическим лицом, чем традиционным героем, и у него в композиции спектакля огромную роль будет играть ан­самбль третьего действия.

Он еще не думает о режиссуре, да и само понятие режиссуры в русском театре еще только едва начинало определяться в своем будущем значении, но он непро­извольно формирует свои впечатления как схему режис­серского замысла. Сам того не подозревая, он уже мыс­лит как режиссер.

Третьяковская галерея. Он проводит там почти це­лый день и на следующий день приходит снова. Долго стоит перед картиной Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Царь Иван Грозный интересует его с гимназических лет: он много читал о нем, и его экзаменационный билет по новой истории тоже был об Иване Грозном. Филармонические концерты еще не начались, и он посе­щает бесплатные симфонические концерты в «Рядах», но остается недовольным: от Москвы он ожидал больше­го. С увлечением бродит по темноватым залам Истори­ческого музея и, одержимый любопытством, забредает даже в анатомический кабинет медицинского факультета.

Посещение концертов, а скорее, больше всего его не­умение оставаться бездеятельным и желание как-то тес­нее приобщиться снова к искусству заставили его запи­саться на конкурс на вакансию второй скрипки в славив­шийся в Москве студенческий симфонический оркестр. Разумеется, свою заветную скрипку он привез с собой. Ему пришлось играть перед профессорами консервато­рии довольно трудные трехоктавные гаммы в быстром темпе и, прямо с листа, сложные пассажи из Гайдна. Но он почти целый год до этого не упражнялся, техника его ослабела, «руки окоченели», и он терпит неудачу. Спустя много лет он признавался, что перед конкурсом он сно­ва начал подумывать о том, чтобы посвятить себя му­зыке, но этот провал — его зачислили только кандида­том, и он не явился ни на одну репетицию — охладил его, и он опять вернулся к неопределенным, горько-сла­достным мечтаниям о театре.

«Я рад, что Ипполитов-Иванов меня срезал на экза­мене и записал меня только в кандидаты консерватории. Я тогда очень обиделся, а теперь я этому рад. Я потом скрипку бросил. Я поступил в университет и, конечно, пьянствовал»,— так он вспоминал об этом эпизоде впо­следствии.

Лекции в университете на первом курсе читались три дня в неделю от двенадцати до двух, два дня — от девяти до двух и один день — от девяти до одиннадцати, их по­сещение, по тогдашним порядкам, было необязательным, свободного времени оставалось много, и он не знал, чем заполнить образовавшуюся пустоту.

Вольная студенческая жизнь, о которой он так мно­го был наслышан и которую идеализировал в своем воображении, тоже его не захватывает. Он вспоминает сво­его репетитора Кавелина и его друзей и убеждается, что новые товарищи, рядовые студенты, на них вовсе не­похожи.

«Студенты, те, по крайней мере, в кругу которых мне приходится быть, не только не увлекают меня, не только не приносят никакой нравственной пользы, но даже по­вергают в полнейшую хандру и, кроме вреда, ничего не приносят... Когда приходится прислушиваться к их раз­говорам, слышишь только разговоры об опереточных пе­вицах или о чем-нибудь в этом роде».

Правда, это только первые впечатления. Присмотрев­шись и немного привыкнув, он постепенно втягивается в университетскую жизнь и начинает жить ее интере­сами.

Он пишет к Оле Мунт о лекции профессора Зверева: «Читал Зверев энциклопедию права; положительно увлек меня; аудитория наша вселяет в начальство опасения, так как аплодирует уже 3-й раз, что безусловно запрещено».

В октябре весь университет охватывает возбуждение в связи со слухами о предполагающейся отставке от ка­федры профессора А. И. Чупрова, «лучшего профессора», как характеризует его студент Мейерхольд.

«Отставить его хотят ввиду подозрения его в небла­гонадежности. Поводом к такому подозрению служило следующее: Чупров, а с ним и некоторые другие профес­сора подали просьбу Сергею Александровичу (дядя ца­ря, генерал-губернатор Москвы.— *А. Г.*) предоставить наличному составу профессоров, с ректором во главе, судить студентов и устранить от такого суда полицию во избежание произвола со стороны последней. Эта по­зиция и служит, говорят, причиной отставки его и других от профессорской кафедры. Это событие произве­ло на всех студентов-юристов тяжелое впечатление. Они лишаются, таким образом, лучшего профессора, а отсут­ствие единения на курсе не даст даже возможности вы­разить свое огорчение».

Как рассказывал впоследствии В. Э., он все-таки ор­ганизовал инициативную группу по проведению демонст­рации сочувствия Чупрову, но она еще не успела со­браться более одного раза, как вся эта история неожи­данно получила благополучное разрешение: отставка не состоялась.

В одном из следующих писем в Пензу Мейерхольд ярко описывает первую лекцию популярного профессора после возобновления их в университете: «На его лекцию собралась страшная масса народу; тысячи полторы. Были от всех факультетов. Это объясняется, во-первых, тем, что Чупров лучший лектор, а во-вторых, тем, что он ради своего заступничества за студентов чуть было не лишился профессорской кафедры. Таких оваций в университете не запомнят. Минуты три ему аплодиро­вали. Аплодировали и на улице, когда он уезжал домой».

Волнения улеглись, занятия вошли в свою колею, и в университетских аудиториях снова стало скучно.

Еще в сентябре в Москву приехала Катя Мунт дер­жать экзамены в императорское театральное училище, но она проваливается и поступает в Музыкально-драма­тическое училище Московского филармонического обще­ства. Мейерхольд принимает деятельное участие в ее хлопотах и треволнениях. В императорском театральном училище, действовавшем под эгидой Малого театра, толь­ко что произошла смена руководства: ушел М. П. Садов­ский и пришел А. П. Ленский. В Филармонии класс драматического искусства возглавлял популярный дра­матург и критик В. И. Немирович-Данченко. Молодой Мейерхольд, уже несколько лет жадно следивший за театральными изданиями, конечно, знал его пьесы, пе­чатавшиеся в журналах и пользовавшиеся успехом в театрах, но из рассказов Кати Мунт он впервые узнает о Немировиче-Данченко как театральном реформаторе, правда, пока еще только в области сценической педаго­гики. Катя Мунт в восторге от своего учителя, и то, что слышит от нее Мейерхольд, дразнит и беспокоит его, заставляя сомневаться в верности решения о поступлении в университет.

После того как он смотрит в драме Г. Зудермана «Родина» свою, как он выражается, «пассию» Ермоло­ву, игра которой всегда оказывает на него «магическое действие», он тоскливо записывает в своем эпистолярном дневнике:

«Отчасти и она дурно действует на мои элегичес­кие струны... Я досадую. Зачем я не на сцене... Неуже­ли этого никогда не будет. Неужели мне суждено рабо­тать вопреки своего призвания».

Знакомясь с театральной жизнью Москвы, в центре которой по-прежнему неколебимо стоял Малый театр, наш студент посещает и другие театры: оперные — Большой, Никитский и Солодовниковский, драматиче­ские — театр Корша и третий драматический театр, существовавший тогда в Москве,— театр «Скоморох». Он смотрит у Корша написанную десять лет назад и только недавно разрешенную цензурой драму Л. Толстого «Власть тьмы» и последнюю парижскую репертуарную новинку — историческую комедию Сарду и Моро «Ма­дам Сан-Жен». О пьесе Толстого он пишет: «Имел успех, конечно, Толстой, а не артисты, потому что так же похо­дили на мужиков, художественно обрисованных Толстым, как я на китайского императора». О «Мадам Сан-Жен» его отзыв лаконичен и выразителен: «Балаганная пьеса, балаганное исполнение. После Малого театра хоть и не ходи к Коршу». В Никитском театре он слушает «Мак­кавеев» А. Рубинштейна и «Трубадура» Верди. 26 октяб­ря, чтобы попасть на «Русалку» Даргомыжского в Боль­шой театр, он дежурит с товарищами под дождем почти целый день у кассы, но его испытания вознаграждены: исполнение оперы приводит его в восторг.

Но быть зрителем ему все-таки мало. Он уговаривает своего университетского товарища Лисицкого читать с ним по ролям любимые пьесы, и они проводят за этим долгие осенние вечера. Читают «Горе от ума», «Уриэля Акосту» и сцену в келье Чудова монастыря из «Бориса Годунова»: Мейерхольд — Пимена, Лисицкий — Гри­гория. Но и это не может насытить его жажду деятель­ности, и он прибегает к старому испытанному средству — к книгам. «Ничто так хорошо не успокаивает, как хоро­шая книга... За книгой... и не заметишь, как время про­летит»,— пишет Мейерхольд в Пензу.

Он подводит безрадостные итоги первым месяцам, проведенным в Москве: «...то, чего я от Москвы ждал, мне не дается: это удовлетворения моей потребности те­атральных зрелищ или удовлетворения моей жажды сто­ять близко к артистическому миру, хотя бы и пассивно. Ни школы, о которой я так мечтал, ни сцены, которая бы мне могла заменить школу. Благодаря этим неуда­чам я стал положительно злым».

В начале декабря Мейерхольд присутствует на бене­фисе Никулиной. Он с величайшим трудом попал на этот спектакль, да и то на галерку, к «трубе». Об этой знаменитой «трубе» в Малом театре стоит рассказать подробней, так как множество спектаклей молодой Мейер­хольд смотрел оттуда. Да и кто не знал этой «трубы» из тогдашней студенческой молодежи?

Места у «трубы» — это были собственно даже не мес­та, а просто узкое пространство между стеной и третьей, предпоследней, скамейкой галерки, которая идет полу­кругом и своей средней частью упирается прямо в стену театра, отходя от стены лишь на закруглениях в своих концах. В эти щели между третьей скамейкой и стеной иногда набивалось человек по семь-восемь с каждой стороны. Сидеть там было негде, да и стоять можно было с грехом пополам, и к довершению всего там была не­имоверная жара: как раз над головами помещались га­зовые рожки, до предела накалявшие воздух. Но все это истинные театралы готовы были терпеть из интереса к спектаклю. Капельдинеры взимали за места у «трубы» в свою пользу по тридцать-сорок-пятьдесят копеек, а в экстраординарных случаях и по рублю.

— Меня и моих товарищей,— вспоминал впоследствии Мейерхольд,— так хорошо знали в лицо капельдинеры верхних ярусов Малого театра, что, даже встречаясь с нами в Сандунах, здоровались. («Сандуны» — это популярная в Москве баня, расположенная вблизи от Малого театра.)

В бенефис Никулиной шла драма Льва Толстого «Власть тьмы». В этом сезоне она шла во всех трех мос­ковских драматических театрах.

Студенты со своей галерки усиленно вызывали сидев­шего в ложе автора, и в один из следующих дней отпра­вились к писателю в его дом в Долго-Хамовническом пе­реулке и сумели добиться свидания с ним. В этой груп­пе был и Мейерхольд. Вот как он рассказывал об этом много лет спустя:

— Льва Толстого я увидел близко впервые, когда учился в Московском университете. Как и вся молодежь, мои товарищи кидались от одной доктрины к другой, а так как толстовцев правительство преследовало, то мы им инстинктивно симпатизировали, не задумываясь глубоко. Время было такое, что в компании из трех студентов один уж обязательно был толстовцем. И вот однажды с несколькими приятелями я пошел к Толстому в его дом в Хамовниках. Позвонили. Вошли. Нас пригласили подождать в гостиной. Сидим, волнуемся... Ждали довольно долго — помню, даже ладони вспотели. Смотрим на дверь, в которую сейчас войдет Толстой. И вот дверь отворяется, Толстой входит... И сразу приходится взгляд перевести ниже. Я почему-то невольно смотрел на верхнюю планку двери, а он, оказывается, совсем маленький... Помню свое мгновенное разочарование. Совсем маленький старичок. Простой, вроде нашего университетского швейцара. Нет, еще проще! А потом он заговорил, и сразу все переменилось. И снова удивление. Барский голос, грассирующий, губернаторский... С нами говорил сурово и почти недружелюбно. Поразило полное отсутст­вие в нем заигрывания с молодежью, которым мы были избалованы тогда. И в этом я почувствовал вскоре боль­ше уважения к нам, чем в шуточках и в улыбочках, с ко­торыми неизменно разговаривали со студентами прочие «властители дум». Ну, конечно, те, кто побойчее, стали задавать вопросы о смысле жизни и прочем. Я молчал. Мне все казалось, что он скажет нам, что все это чепуха, и позвонит лакею, чтобы нас проводили. Но он терпели­во, хотя и не очень охотно, отвечал. Когда он сидел, бы­ло незаметно, что он маленький, а когда встал, проща­ясь, я снова удивился: совсем маленький старичок... Че­рез несколько лет я еще раз был у Толстого, но первое впечатление всегда сильнее.

Этот рассказ записан мною на одной из репетиций «Бориса Годунова» осенью 1936 года. Репетировалась та самая сцена, «Келья в Чудовом монастыре», которую так любил читать вслух молодой Мейерхольд. И, как всегда, он много и охотно «показывал» и прочитал весь монолог Пимена. Но я уже и раньше слышал, как он читал этот монолог. Рассказ о Толстом ему был нужен как иллюстрация к тому, что он называл «антишаляпинской» трактовкой Пимена, то есть не богатырем с могучей бородищей, а «маленьким», нервным, быстрым, живым старичком. Мейерхольд видел в нем величие духа и писательскую страсть: отсюда и параллель с Толстым, внешне тоже «маленьким». Но в рассказе Мейерхольда интерес­но не только это. Молодой студент явно смотрел на него глазами художника. Его заинтересовал выразительный контраст между истинным душевным величием и внеш­ним обликом. Бесконечное уважение к любимому писа­телю, а для многих и учителю жизни, не помешало Мейерхольду-студенту во время этой встречи сохранить зоркость, и наблюдательность, и присущую ему с ранних лет свободу суждения.

Подошли зимние каникулы. Как представитель пензенского землячества, Мейерхольд посещает А. П. Лен­ского и популярных певцов Хохлова и Власова, пригла­шая их на традиционный рождественский студенческий вечер в Пензе. Может быть, эти встречи дали ему материал для сравнения отношения к молодежи Льва Тол­стого и этих «любимцев публики».

Много лет спустя, когда Мейерхольду задали несколько наивный вопрос о том, какого актера из множества первоклассных виденных им в своей жизни он мог бы назвать «лучшим», В. Э. без особенного раздумья назвал А. П. Ленского и мотивировал эту свою оценку. Но, видимо, это мнение установилось у него не сразу. Сначала он гораздо больше увлекался ярким талантом М. П. Садовского и даже старался ему подражать.

Он уезжает во второй половине декабря на рождество в Пензу, полный колебаний. Юридический факультет потерял для него свою притягательность. Он разочарован и содержанием лекций, которое кажется ему «консервативным», и средой однокурсников, общественно пассивных и малоинтеллектуальных,— русское студенчество 90-х годов, лучше и точнее всего изображенное Н. М. Гариным-Михайловским в третьей части его авто­биографической тетралогии, еще несло в себе наследство мелкого карьеризма 80-х годов, хотя уже и тронулось чуть заметной рябью движения. Но главное даже не в этом, а в дисгармоническом противоречии университет­ского курса с подавляемым им в себе тоскливым зовом внутреннего призвания. Я слышал от В. Э., что он обе­щал матери сдерживать влечение таланта до заверше­ния университетского образования. Но его мысль уже ры­щет в поисках иных вариантов. По дороге в Пензу, в по­езде, он встречает студента-филолога из Петербургского университета и, выслушав его восторженные рассказы о петербургской профессуре, обдумывает переезд в Петербург. Приходит в голову мысль и о медицинском факультете: искусство врача всегда казалось ему привлекательным и благородным.

Нет никакого сомнения, что он много и подробно говорит об этом в Пензе с Олей Мунт. Он знает, что она поддержит его в любом решении, которое целиком удовлетворит его самого. Но так ничего и не решив, он возвращается после каникул в Москву и сразу попадает в возбужденную атмосферу ожидания театрального события. 19 февраля 1896 года в Малом театре бенефис Ермо­ловой — такой же традиционный праздник интеллигентской Москвы, как и университетский праздник — Татьянин день.

Мемуарист вспоминает: «К бенефисам своих любимцев театральная Москва готовилась как к особому торжеству: это было большим событием. Задолго хлопотали, чтобы обеспечить себя билетами, которые обыкновенно расписывались на квартире бенефицианта. Шла под­писка на подарок, составлялись адреса, собирались под­писи и т. д. Наконец наступал и день праздника. В окнах цветочного магазина на Петровке,— того самого, куда, по Сухово-Кобылину, Кречинский посылал Расплюева за букетом для своей невесты, <…> — с утра выстав­лялись всевозможные букеты, лавровые венки с лестны­ми надписями на лентах, ценные подарки на цветочных плато, предназначенных для подношения бенефицианту. Многие театралы паломничали к окнам этого мага­зина, интересуясь бенефисными трофеями виновника тор­жества. <...>

А вечером?! Зрительный зал заполнялся раньше обычного. Приподнятое, праздничное настроение, оживление, сияющие лица, говор, гул... <…>

Я уже не говорю о галерке: там бывало как «под светлый праздник»! <...>

Но вот начинается и самое торжество. Вступает оркестр (тогда еще играл оркестр перед началом и в антрактах). Однако оркестра почти не слышно,— его заглушает общий говор; у всех напряженное ожидание... Сцены до появления бенефицианта слушаются без должного внимания: все ждут появления виновника или ви­новницы торжества. Наконец выходит на сцену и сам герой вечера. Его встречает буря аплодисментов, которые идут crescendo и постепенно переходят в общий гул и громкие выклики фамилии артиста. Многие стучат но­гами, машут платками. Из боковых лож на сцену летят букетики живых цветов и маленькие лавровые веночки и застилают всю сцену, так что по ней неудобно ходить. Аплодисменты то как будто затихают, то возобновляют­ся с новой силой. Бенефицианту долго приходится рас­кланиваться, отходить от рампы в глубь сцены и снова подходить, посылать публике приветственные жесты или воздушные поцелуи.

И так в продолжение всего спектакля после каждой сцены или отдельного монолога, не говоря уж об ант­ракте... Овации, подношения, бесконечные вызовы... В антрактах многие стремятся проникнуть за кулисы, чтобы достать на память лично от бенефицианта, а то через кого-нибудь цветочек или листок от лаврового вен­ка. <…> После спектакля — обязательные проводы бенефицианта у подъезда: здесь собиралась молодежь и приветствовала своих любимцев».

И так же и в Пензе, и по всей России, но в Москве в удесятеренном масштабе. Это было выражением насто­ящего культа театра и актера, культа заразительного, опьяняющего, казавшегося чем-то волшебным.

Несмотря на все старания, Мейерхольду не удается достать билет, и места у «трубы» тоже уже давно рас­пределены. С однокурсником Лисицким, таким же сума­сшедшим театралом, как и он сам, он проникает в театр «зайцем». Но из всего спектакля они видят только пер­вый выход Ермоловой и Южина в главной пьесе бене­фисного спектакля в переводной драме X. Эчегарая «Ма­рианна»...

«Видели, как Ермоловой подносили тьму цветов, слы­шали две-три фразы из чудных уст ее, а затем... увы, кроме борьбы и протестов полицмейстера театров — ни черта»,— пишет Мейерхольд в Пензу.

Безбилетников вывели. Но друзья не унывают и от­правляются досматривать «Марианну», когда она идет во второй раз. Мейерхольд записывает о «замечательном наслаждении». И вновь самостоятельное суждение: теат­ральная критика напала на пьесу, а ему она нравится.

И, наконец, знаменательный вечер! 29 января Мей­ерхольд впервые попадает в Охотничий клуб, где раз в неделю играет труппа любителей, возглавляемая уже из­вестным любителем — актером и режиссером К. С. Ста­ниславским (Алексеевым). Идет «Отелло».

...Поднялся занавес, и одновременно раздался отда­ленный бой башенных часов. Послышался плеск воды. Плыла гондола. Она остановилась, и загремела цепь, которой ее привязывают к раскрашенной свае. Отелло и Яго начинали свою сцену сидя в плавно покачиваю­щейся гондоле, затем выходили из нее под колоннаду дома — точную копию венецианского Палаццо дожей...

Точность и убедительность всех этих деталей была новинкой в театре — для Мейерхольда во всяком случае. Рядом с ним шептались знатоки, вспоминая спектакли «мейнингенцев» — немецкого новаторского театра, приезжавшего в Москву на гастроли лет шесть назад и поразившего зрителей археологически-музейной тщательностью воспроизведения внешней обстановки, но Мейерхольд только читал о них, и все, что он видит, ошеломляет его.

А сам Отелло! Стройный мавр с порывистыми и быстрыми поворотами головы, движениями рук и тела, точно у насторожившейся лани; плавная царственная поступь и плоские кисти рук, обращенные ладонями в сторону собеседника. Как это непохоже на привычную аффектированную театральную фигуру с чарами опер­ного баритона. А голос — низкий, певучий.

Вот сцена в сенате. Сенаторы сидят в черных мас­ках. Наглядевшийся на множество репродукций, Мей­ерхольд оценивает верность этой реальной историче­ской подробности, но так никогда не играли эту сцену. Казалось бы, маски должны скрадывать выразитель­ность лиц, но она, наоборот, выигрывает от этого зло­вещего и загадочного однообразия. Начинается знаме­нитый рассказ Отелло. Как же произносит его Стани­славский? Никак. Он просто рассказывает, и этот про­стой безыскусный тон взволнованного мавра и не­подвижные лица в масках создают контраст человечно­сти и закона, души и ритуала.

Мейерхольд давно знает наизусть этот монолог, но ему кажется, что он слышит его впервые. Что это? Дру­гой перевод?

Нет, и перевод ему известен. До сознания доходят зна­комые слова, но у Станиславского это другие, новые, его собственные слова.

Это первая встреча — пока еще через линию рам­пы — с человеком, оказавшим на него самое большое влияние в жизни: с будущим учителем, другом, антаго­нистом, антиподом, соратником, товарищем...

Пусть он еще сам не знает, что ему делать с собой, но вкус его уже зрел, тонок и безошибочно точен. В этот морозный январский вечер он уходит из Охотничье­го клуба восхищенным, взволнованным, плененным.

«От спектакля Общества искусства и литературы получил большое наслаждение. Станиславский крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-ни­будь в России увижу. В этой роли я видел Вехтера и Россова. При воспоминании об их исполнении красне­ешь за них. Ансамбль — роскошь. Действительно, каж­дый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная».

Но он остается собой и восторгаясь. Как всегда, с ним его второе «я» — трезвый критик: «Исполнители других ролей довольно слабы. Впрочем, Дездемона вы­делялась».

Представим долговязого, худого студента с проби­вающимися усиками, шагающего по слабо освещенным, заснеженным улицам Москвы в тишине, изредка проре­зываемой скрипом полозьев и бодрым покрикиваньем извозчиков.

Он повторяет слова монолога Отелло, но с досадой останавливается, заметив, что непроизвольно начал де­кламировать: тайна искусства улетела...

Где-то здесь, в эти дни, принимается окончательное, давно зревшее решение: он будет осенью пытаться по­ступить в филармоническое училище.

И, выяснив это для себя, он уже больше не ходит на лекции, делая исключение только для курса А. И. Чупрова по политической экономии. К концу января отно­сится его последняя запись о Чупрове: «Он читал как раз то же, что я читал накануне вечером: о деньгах и денежном обращении, поэтому я слушал его с особенным вниманием».

А все же с университетом он пока еще совсем не порывает. Кто знает, примут ли его в театральное учи­лище? И, уже прекратив посещение лекций, он подает через канцелярию, согласно правилам, заявление с просьбой о разрешении вступить в брак. А пока не при­шел ответ из министерства просвещения, он продолжа­ет ходить по театрам. Он слушает в Солодовниковском театре, где гастролирует итальянская опера, «Гугено­тов» Мейербера в бенефис тенора Де-Марки. В Малом театре он смотрит «Женитьбу» Гоголя, «Темную силу» Шпажинского и «Золото» Немировича-Данченко. И по-прежнему много, запоем читает. В декабрьской книжке «Русской мысли» за 1895 год его приводит в восхище­ние рассказ А. П. Чехова «Ариадна». Он записывает: «Вещь идейная и чудно написанная».

Наконец от министра народного просвещения Делянова приходит благоприятный ответ: студенту Москов­ского университета Всеволоду Мейерхольду разреша­ется вступить в брак с девицей Ольгой Михайловной Мунт. В последние дни февраля он возвращается в Пензу.

Решение принято, и отныне он все время чувствует за собою попутный ветер.

В Пензе его ждут новости. За время его отсутствия местные театральные любители, ряды которых попол­нились новой партией политических ссыльных, затеяли организацию спектаклей для народа. Появление Мей­ерхольда необычайно кстати, и он со всей застоявшей­ся энергией бросается в это дело.

Но дожидаться лета слишком долго, и в хмурый ве­сенний мартовский вечер в пустой квартире на Пешей улице состоялся первый спектакль будущего Пензенского Народного театра. Шла «Женитьба» Гоголя. Мейер­хольд с большим успехом сыграл Кочкарева.

Сразу стали подготавливать и другой спектакль. Один из инициаторов создания Народного театра, Д. С. Волков (отец первого биографа Мейерхольда), только что вернувшийся в Пензу после двух с полови­ной лет заключения в крепости по делу последних на­родовольцев, так вспоминает об этом начинании: «Иг­рала больше молодежь; одни лицедействовали на сце­не, другие за кулисами ставили самовар для товари­щей. То была хорошая, симпатичная молодежь, интел­лигентная и отзывчивая. Были тут просто любители сцены, были и высланные студенты, вносившие в дело не только огонь молодости, но и идейную подкладку». Оля Мунт и Всеволод Мейерхольд в этой шумной компании были в своей стихии.

Вернувшись в Пензу, весной и летом 1896 года Мей­ерхольд нашел здесь все то, чего ему так недоставало в суетливой Москве: революционно настроенную, куль­турную товарищескую среду, возможность испытать свои силы на сцене, успех у зрителей и близость люби­мого человека.

Семнадцатого апреля, на красную горку (как в старой России называли первую послепасхальную неделю), он об­венчался с Ольгой Михайловной Мунт, юношеский роман с которой продолжался уже несколько лет, с памятных репетиций «Горя от ума», где она играла Софью, а он — Репетилова.

Старая фотография, на оборотной стороне которой напечатано: «Фотография Е. Хоршева. Пенза. Угол Мо­сковской и Нагорной улиц. Негатив хранится»,— на­клеенная, как это было тогда принято, на розоватый твердый картон с золотым ободком, сохранила нам чер­ты Оли Мунт: лицо, которое скорее можно назвать ин­тересным, чем хорошеньким, темные брови, чуть выпу­клые глаза, удлиненный овал, опущенные уголки губ, маленькие ушки. Безобразная мода — рукава-буфы — делает ее широкоплечей, прячет шею в пышных обор­ках, и она на фотографии кажется старше своих девятнадцати лет. У нее, как рассказывает ее дочь, Ирина Всеволодовна Мейерхольд, были великолепные кашта­новые волосы и ослепительные зубы.

В ее бумагах после смерти была найдена фотогра­фия Мейерхольда-гимназиста с написанными на обо­роте его рукой стихами:

«Прекрасен мир! Когда же я

Воспоминаю той порою,

Что в этом мире ты со мною,

Подруга милая моя...

Нет сладким чувствам выраженья,

И не могу в избытке их

Невольных слез благодаренья

Остановить в глазах моих...»

И дальше идет выразительная строчка многоточий.

Наше воображение может без труда реконструиро­вать этот провинциальный гимназический роман со сти­хами в альбомах, совместным участием в любительских спектаклях, со спорами из-за прочтенных книжек и с бесконечными объяснениями, ревностью, ссорами, при­мирениями, хотя бы по второй части той же автобио­графической тетралогии Гарина-Михайловского о Теме в гимназии — те же годы, та же среда, только другие пейзажи (Пенза севернее города, где жил Тема). Но все же это только рамки «романа», а содержание его богаче и крупнее: ведь гимназист с оттопыренными ушами в куртке, которая из-за его худобы кажется ему великоватой, зачитывающийся Лермонтовым, все-таки был Мейерхольдом, да и Оля Мунт тоже была челове­ком внутренне богатым и удивительно цельным.

Сестры Мунт (Катя была моложе на год) выросли в среднего достатка помещичьей семье, жившей на до­ходы от небольшого имения в Саратовской губернии. Третья сестра была слепой от рождения. Выше всего в семье ставились нравственная дисциплина, выдер­жка, стоицизм, чувство собственного достоинства. В стар­шей, Оле, рано почувствовался характер, и именно на женском полюсе этого брачного союза, продолжавше­гося двадцать пять лет, где любовь выросла из юноше­ской дружбы и, внезапно погаснув, вернулась к ней, был так необходимый Мейерхольду, с его бурями и метаниями, противовес внутреннего покоя, терпения и «положительности». Став мужем старшей сестры, он на всю жизнь остался другом младшей, которой суждено было стать его соратницей и в Филармонии, и в молодом Художественном театре, и в его провинциальных скита­ниях, и в Театре-студии, и в Театре Комиссаржевской.

Но трудно сказать, что больше увлекает и захваты­вает Мейерхольда в оставшиеся недели зимы, весной и летом 1896 года: собственный «роман» и новое для него положение семейного человека или его актерские интересы и круг новых друзей, в среду которых он по­пал, вернувшись из Москвы, и обществом которых на­слаждался с молодой восторженностью.

Пользующийся успехом у своих друзей актер-люби­тель в студенческой тужурке нашел свое призвание и готовится следовать ему.

Остается сообщить матери. Это откладывается со дня на день в предвидении новых уговоров и слез. И когда он, собравшись с духом, приступает к этому раз­говору, неожиданно оказывается, что она уже все зна­ет. Может быть, до нее долетели слухи со стороны — город невелик, и в нем все знакомы друг с другом. Или она сама догадалась, потому что ждала этого. Ну что же, пусть будет так, как он хочет...

В это жаркое, с редкими грозами лето беседы и по­литические споры перемежались репетициями и снова продолжались за кипящим самоваром и ужинами в складчину, на которых дешевая колбаса почиталась за роскошь, а излюбленным угощением были баранки.

Пензенский Народный театр был начинанием демо­кратически-культурническим, но для мечтающего о сце­не молодого Мейерхольда он стал серьезной и ответ­ственной подготовкой к предстоящим осенью экзаме­нам. И хотя проучившаяся уже один год в Филармонии Катя Мунт уверяла, что он, без сомнения, их выдержит, Мейерхольд начинал волноваться при одной мысли, что его ждет.

В течение лета он участвовал в четырех спектаклях. Он играл Кочкарева в «Женитьбе», Рисположенского в «Свои люди — сочтемся!», Аркашку Счастливцева в «Лесе» и Сильвестра в комедии Хлопова «На лоне при­роды». Некоторые спектакли повторялись. Если при­бавить к этому две его прежние удачи — Репетилова и Кутейкина,— то весь круг его ролей был ограничен рамками комедии. Впоследствии он рассказывал, что сознательно и обдуманно подражал любимому своему актеру М. П. Садовскому и даже был готов сожалеть, что у него не было шепелявости великого комика Малого театра. Он учился у Садовского его легкости, его импровизационной непринужденности и тому свойству, которое итальянцы называют «брио», то есть веселому подъему и энергии.

Увидев на афишке имя Мейерхольда, жители Пен­зы заранее улыбались. За ним прочно установилась репутация острого комедийного актера. Но только самые близкие его друзья знали, что он отказался от мысли показать на экзамене что-либо из уже сыгранного и проверенного успехом. Втайне он мечтает о ролях дру­гого рода: о трагедии и психологической драме. И он готовит монолог Отелло перед сенатом. Его всегда вле­чет к себе новое и трудное.

Пензенский театр помещался на Троицкой улице в старом барском особняке, в задних комнатах которого жил владелец дома, полуразорившийся помещик Л. И. Горсткин, существовавший только на арендную плату за театр. Это был высокообразованный человек, долго скитавшийся по разным странам, масон и друг многих русских эмигрантов. Однажды он увидел в лю­бительском спектакле Мейерхольда, наговорил ему ку­чу комплиментов и позвал к себе. Окна его кабинета выходили в сад, стены были заставлены шкафами со старинными книгами, и Мейерхольд с увлечением слу­шал степенные рассуждения старика о великом искус­стве театра и об игре европейских знаменитостей сере­дины века. Рассказчик видел на сцене Ф. Леметра и был лично знаком с Рашель. Названия парижских театров и ресторанов, имена актеров и драматургов меша­лись с почтительными воспоминаниями о Герцене и Огареве, и в этом было что-то чудесное, словно дале­кое прошлое еще жило в этой комнате, освещающейся свечами в старинных шандалах. Он впитывал, запоми­нал.

Лето проходит в подготовке спектаклей Народного театра, в чтении книг, в бесконечных разговорах о том, что волнует русскую молодежь в эти последние годы великого века, и в упорной, неустанной работе над из­бранным отрывком. Катя рассказала ему, что В. И. Не­мирович-Данченко советует при работе и над отдель­ной сценой или монологом из роли проходить всю роль целиком. Что может быть естественней, но это воспри­нимается как открытие Америки. И уже сам он нахо­дит для себя собственный метод: до времени не трога­ет текст монолога, а работает над другими сценами. Оля и Катя были его терпеливыми слушателями, а если нужно, и партнерами, а режиссером своим он был сам. Он избегает советов товарищей-любителей, не слишком доверяя их вкусу.

И как после большой станции рельсовые пути, раз­ветвленные, многочисленные, сливающиеся и расходящиеся на стрелках, постепенно вытягиваются в один, убегающий в неведомую даль путь, так за этот послед­ний год всевозможные увлечения и жизненные интере­сы молодого Мейерхольда постепенно слились в одно страстное желание — быть в театре, стать актером.ФИЛАРМОНИЯ

В первых числах сентября 1896 года Мейерхольд держал экзамен в Музыкально-драматическое училище Московско­го филармонического общества. Он читал приемной комис­сии монолог Отелло перед сенатом и, в виде исключения, был принят сразу на второй курс. То есть он одним прыж­ком догнал Катю Мунт.

«Я помню себя мальчишкой, когда я пошел держать экзамен в Музыкально-драматическое училище. Был я тще­душен, голосок был небольшой, я еще представлял собой совсем недозревшее существо. Помню, я сказал себе: «Пой­ду экзаменоваться и возьму монолог Отелло» (*смех*).

Это не наглость, это была вера в себя. Мне казалось, что я это могу, я так убедил себя в том, что я это могу, и выдержал настолько блестяще экзамен, что был принят сразу на второй курс. Меня продвинул этот талант, равный вере в себя. Эту уверенность в себе нужно обязательно иметь артисту».

Конечно, все было не так просто.

В. Э. Мейерхольд не оставил своих воспоминаний. Он иногда говорил, что хочет написать, но слишком ленив. Но Мейерхольд и лень — понятия трудносовместимые. Думается, что он еще не занял такой жизненной позиции, с которой пишутся воспоминания. Не было ощущения за­вершенности жизни. Не пробил час итогов. Что-то все вре­мя непрерывно менялось, ломалось. Не было уравновешенности и покоя. Не было маститости, несмотря на седую голову и мировую славу.

Отдельные автобиографические воспоминания и признания, вырывавшиеся у него на репетициях и в разговорах с учениками и друзьями, записанные стено­графистками, мною и другими, всегда имели характер примера для чего-то сиюминутного: «А вот у меня было так...» И почти всегда в них была некая юмористическая настроенность. Он рассказывал про себя, обычно представляя самого себя более наивным, более странным, чем он был, и мы, слушавшие его, почти всегда смеялись. Он помо­гал создать эффект комичности интонацией и жестом. В вышеприведенном рассказе о поступлении в училище по­сле слов: «возьму монолог Отелло» стенографистка отмеча­ет «смех». И, вчитываясь теперь в эти крохотные фраг­менты автобиографии, мы должны учитывать и установку рассказчика на эффект легкой шутки, не столько словес­ной, сколько пантомимической и интонационной, и элемент некоторого упрощения. Конечно, все было гораздо сложнее. Но чаще всего люди позволяют себе смеяться как раз над теми ситуациями, когда им было вовсе не до смеха.

И в данном случае дело было не только в наивной и уп­рямой вере в себя. У мнительнейшего из людей — Мейер­хольда — эта черта не самая характерная. Характернее для него — отвага и решительность, с которыми он побеж­дал свою мнительность.

Может быть, и были на свете люди, не знавшие сомне­ний, колебаний, мук нерешительности,— Мейерхольд к ним не принадлежал. Но он всю жизнь учился — и научил­ся — это побеждать. Не подавлять, как герои модных пси­хологических романов нашего века, а именно побеждать. Может быть, поэтому он так нежно любил шекспировского «Гамлета» и считал его настолько превыше всех пьес, что всю жизнь только собирался поставить и все время откла­дывал. Об этом писал Лев Толстой: «Главное в жизни — то, что всегда откладываешь...»

Выбор для экзамена отрывка из «Отелло» — поступок мужественный и смелый. В нем присутствовал особый умысел. До сих пор все его успехи были в ролях харак­терно-комедийных. Как умный человек, он понимал силу инерции установившегося мнения и с первого шага решил переломить одностороннее отношение к своим актерским возможностям. На экзамене он победил, но удалось ли ему расширить и продолжить эту победу в установлении своего будущего сценического амплуа? В известной мере — да. Правда, это стоило ему огромного, поистине героического труда над собой и своими данными, но труд этот оказался ему по силам. И все же в конечном счете, уже за пре­делами училища, он эту борьбу проиграл. Но это уже от­носится к первым сезонам Художественного театра, и об этом речь пойдет дальше.

Те индивидуальные человеческие свойства, которые в театре называют внешними актерскими данными, у него были не слишком благодарными для избранной им профессии согласно нормам театральной эстетики того времени. Голос не отличался звонкостью, а, ско­рее, был глуховат и даже с хрипотцой. Он был высок, чересчур худ, длинноног, угловат, резок в движениях. У него было неудобное для грима лицо со слишком определенными чертами и крупным носом; очень индивидуальная посадка головы. В любой толпе или группе людей он всегда выделялся своей характерной внешностью и, если считать сущностью актерства протеизм, то Протеем ему стать было трудно: он был сли­шком он, слишком Мейерхольд.

Нам неизвестны подробности экзамена и обсужде­ния кандидатур абитуриентов, и мы можем только до­гадываться, почему приемная комиссия так высоко оце­нила молодого студента-юриста, столь решительно предпочевшего Мельпомену Фемиде. Вероятно, в нем уже чувствовалась некоторая опытность, приобретенная на любительской сцене, вернее, те серьез и ответственность профессионализма, которые всегда и во всем отличали Мейерхольда. В те годы слово «самодеятельность» в при­менении к искусству еще не употреблялось, а «любитель­ство» вовсе не было синонимом дилетантизма. В каком-то смысле культурное любительство, подобное труппе Об­щества искусства и литературы и даже Пензенского На­родного театра, дальше отстояло от дилетантизма, чем профессиональный рутинный театр. Из подобного рода «любителей» выросли такие замечательные актеры, как Станиславский, Лилина, Андреева, Лужский, Артем, Коммиссаржевская, и многие другие. Мейерхольд мог также произвести благоприятное впечатление своей интеллигент­ностью, которая сквозила во всем, что он делал и как он го­ворил. Что бы там ни было, факт остается фактом — пен­зенский хронический второгодник здесь сразу перешагнул через первый курс.

Филармоническое училище в момент поступления в него Мейерхольда существовало уже восемнадцать лет. Оно было основано известным дирижером и пианистом П. Шостаковским. Главную массу учащихся в те годы составляли певцы, пианисты, инструменталисты. Класс драмы был немногочисленным. Здесь всегда хаос зву­ков: скрипичные упражнения, сольфеджио, музыкаль­ные фразы из арий, этюды Шопена и Листа. Мейер­хольд говорил, что у него есть вторая душа — душа музыканта, и он радовался, что вокруг него снова так много музыки. Училище помещалось в старинном приземистом, сильно выдающемся на тротуар, двухэтаж­ном особняке Батюшкова на Большой Никитской, вбли­зи от Консерватории. По старомосковским преданиям, именно в этом доме разыгралась житейская ко­медия, давшая сюжетную канву для «Горя от ума». Вход в особняк, вестибюль в два света, широкая лест­ница с колоннами наверху, каморка слева — все это соответствовало традиционному интерьеру последнего акта «Горя от ума». Впрочем, в Москве имелись еще три дома, о которых говорилось то же самое. После ре­волюции 1905 года особняк был снесен, и на его месте выросло многоэтажное здание.

В разные годы здесь прошли свое профессиональ­ное обучение композиторы: В. Калинников и Илья Сац; дирижеры: С. Кусевицкий, К. Бакалейников, В. Небольсин; певцы: Л. Собинов, А. Пирогов, В. Духовская; актеры: Е. Лешковская, О. Книппер-Чехова, И. Мос­квин, И. Певцов, Н. Бромлей и другие. В то время как в казенных учебных заведениях, по словам В. И. Немирови­ча-Данченко, «воспитанники сковывались правилами и требованиями определеннейших догматов,— в Филармо­нии знали уже, что ребенка пеленать вредно... Пробовать, экспериментировать, добиваться чего-нибудь непохожего на «высочайше утвержденное» можно было с уверенно­стью...». Обстановка в училище была несколько патриар­хальная, что не мешало серьезности занятий и доброволь­ной дисциплине. Директор П. Шостаковский жил тут же, в глубине дома, и по многим вопросам обращались к его супруге Надежде Павловне, даме строгого вида, которую за глаза все звали «Эсперанцей». Правитель дел в канце­лярии Н. А. Серлов, служивший со дня основания, был в курсе даже домашних дел учащихся. На пасху дирек­тор приглашал студентов, не уезжавших на каникулы к родным в провинцию, к себе в гости. Их ждало у него обильное угощение после домашнего музицирования и неизбежное лото.

Почему Мейерхольд избрал именно филармониче­ское училище, а не императорское, существовавшее при его любимом Малом театре? Может быть, потому, что еще свежо было впечатление от провала Кати Мунт? Или потому, что его тогдашний любимец М. П. Садовский оставил преподавание, а вместо него пришел А. П. Ленс­кий, которого Мейерхольд оценил в полную меру только позднее, в свою вторую московскую зиму? Или оттого, что он уже был наслышан от Кати Мунт о достоинствах преподавания В. И. Немировича-Данченко? Или потому, что считалось, что в Филармонию почему-то легче посту­пить, что подтверждалось как будто опытом и Кати Мунт, и других (в том числе и опытом О. Л. Книппер, тоже не принятой в императорское училище)? Или просто-напрос­то потому, что здесь уже учился близкий, родной че­ловек?

Скорее всего, не какое-нибудь одно из этих обстоя­тельств, а совокупность всех предопределила его выбор. А это, в свою очередь, предопределило то, что по окон­чании училища он оказался в числе основателей моло­дого Художественного театра и стал учеником Стани­славского, то есть попал в самый центр реформатор­ского движения в русском театре и получил в нем ту энер­гию исходного первоначального движения, которая в ко­нечном счете определила весь его творческий и жизненный путь.

Это нельзя считать слепой удачей или стечением об­стоятельств. Это был сознательный, долго обдумывавшийся выбор, которому предшествовали разнообразные сомнения. И, вероятно, если бы у него перед этим не было бездеятельного и с внешней стороны пустого уни­верситетского года, когда он осматривался в Москве и про­верял свои вкусы и влечения на лучших образцах, а при­ехал бы он поступать в театральную школу прямо с гим­назической парты,— то этот выбор и все дальнейшее могли бы быть иными. А то, что он тогда считал своей неудачей и потерянным временем, в ретроспективной оценке выгля­дит совсем иначе.

Экстраординарное принятие сразу на второй курс имело еще одно решающее последствие. Оно как бы задало новый, убыстренный темп всей его жизни. С этого дня он живет не теряя ни одного часа, и этот удивительный запал он сохранил до самых последних лет.

И — еще один парадокс — лентяй и систематический второгодник в представлении педагогов 2-й Пензенской гимназии, студент, манкирующий посещением лекций, ес­ли ему не по душе профессор,— в Филармонии он ока­зался самым трудолюбивым, самым энергичным и стара­тельным, не знающим утомления и апатии учеником.

Много лет спустя он сказал однажды, что, как быва­ет талант к учительству, так может быть и талант уче­ничества. Можно спорить, был ли у него талант первого рода, но талантом ученичества он обладал в редчайшей степени, он берег его в себе и не давал ему угаснуть и в те годы, когда у него самого уже появились ученики, а имя его стало известным.

Среди своих учителей он называл не только В. И. Не­мировича-Данченко и К. С. Станиславского, что было бы закономерно и естественно, но и многих из тех актеров, художников, музыкантов, поэтов, которых он встретил в юности и в зрелом возрасте, с которыми сотрудничал, так сказать, «на равных», хотя многие из них были значи­тельно моложе его. Называл он своими учителями и любимых им актеров Малого театра, которых он смотрел с галер­ки, и даже не любившего его (и сам Мейерхольд сложно относился к нему) Шаляпина.

Фермент ученичества Мейерхольд всегда считал глав­ным признаком творческого человека. В самом себе он любил вечного ученика, а в роль учителя он, скорее, играл, когда пришел соответствующий возраст.

Талант ученичества в мейерхольдовском понимании — это не столько способность воспринимать и усваивать при­несенное учителем, сколько умение активно брать. И он брал все, что ему казалось ценным, у всех, кто попадался на его пути.

«Среди учащихся нашего курса,— вспоминала много лет спустя О. Л. Книппер,— появляется новый «ученик», который сразу приковывает мое внимание,— Вс. Э. Мей­ерхольд. Живо припоминаю его обаятельный облик, нерв­ное подвижное лицо, вдумчивые глаза, непослушный характерный клок волос над умным, выразительным лбом, его сдержанность, почти даже сухость. При более близком знакомстве он поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа».

Когда Мейерхольд пришел в филармоническое учи­лище, ему было двадцать два года: он уже женат и про­вел год в университете. С ним вместе на курсе учились и его будущие коллеги по Художественному театру: О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, А. Г. Загаров (Фессинг) и Катя Мунт. Катя Мунт моложе его на год, а Загаров на три года. А Книппер и Савицкая были значительно старше: им по двадцать восемь лет. В целом курс был не очень юн, и его руководитель В. И. Немирович-Данченко старше своих некоторых учеников всего на десять лет, а другой педагог, А. А. Федотов,— на пять. Не очень юные ученики и молодые руководители — эта комбинация ока­залась счастливой. По общему признанию, курс за многие годы был самым выдающимся. Если бы он был иным, то, может быть, у Немировича-Данченко не нашлось бы мужества предложить Станиславскому поставить его в основание труппы нового театра, а в том, что курс оказался имен­но таким, большую роль сыграло присутствие на нем Мейерхольда. Взаимоотношения педагогов и учеников бы­ли, пользуясь модным термином, коммуникабельными: до­стигнуто предельное взаимопонимание. Преподаватели учились педагогике, обучая. Учебная программа изобрета­лась в процессе занятий. Педагогические приемы находились попутно. А для Немировича-Данченко его курс стал опытным полем режиссуры.

В атмосфере этой живой и экспериментальной рабо­ты, напоминающей дух будущей «студийности» в позд­нейших молодых театрах — отпрысках Художественно­го театра, где был дан полный простор инициативе и энергии каждого ученика, Мейерхольд чувствовал себя превосходно. Позднее он расскажет об этом так:

«Здесь сплачиваю учеников, устраиваю кружок са­мообразования, работаю над составлением лекций, при­зываю товарищей к критическому отношению к поста­новке школьного дела. Брошенное кружком ссыльных семя прорастает».

Таким образом, Мейерхольд видит прямую связь с революционными уроками в пензенских политических кружках своей общественной деятельности в училище, где он стал инициатором и руководителем своеобразной организации, носившей название «Корпорация».

Члены «Корпорации» противопоставляли богемной распущенности этические начала общественного и лич­ного поведения, занимались в кружках самообразова­ния, расширявших систематическим чтением учебную программу. У нас нет подробных данных о всей деятель­ности «Корпорации», но в одном из писем к О. М. Мейер­хольд, написанном летом 1898 года, Мейерхольд, пытав­шийся возобновить дух «Корпорации» и в труппе моло­дого Художественного театра, вспоминает о том, как она действовала в Филармонии:

«В школе у нас устав явился тогда, когда сама жизнь уже создала корпорацию. Устава у нас еще не было, а условия школьной жизни создали и кассу взаимопомо­щи, и взаимопомощь умственную (чтения и товарищеский суд). Кто двигал эти условия? Конечно, интеллигентная группа, явившаяся с известным авторитетом и намеченным планом. Но эта группа начала свою деятельность не с объ­явления устава и не с объявления каких-то девизов, а с ос­торожной пропаганды альтруистических и этических идей, прежде всего на почве практической жизни. И только тог­да, когда эти идеи привились, явился устав и то без всякого усилия со стороны инициаторов корпоративности».

Как мы видим, содержание деятельности «Корпора­ции» было весьма широким: от материальной помощи ее членам до товарищеского суда. Именно по таким актив­ным формам общественности томился молодой студент юридического факультета, не находя их в тогдашней уни­верситетской жизни. Ненасытная и жадная молодость для всего находила время: посещение лекций, работа над ролями, чтение, музеи, концерты, театры, заседания и ко­миссии по утверждению устава «Корпорации», кружки, да еще почти ежедневно писание писем в Пензу молодой жене, сохранивших нам многие подробности этих лет... Во время великого поста, когда театры закрывались более чем на полтора месяца, в марте 1897 года в Мо­скве собрался Первый Всероссийский съезд сцениче­ских деятелей, на который съехалось почти полторы тысячи актеров, режиссеров, драматургов, антрепрене­ров со всех концов России. Заседания съезда шли в Малом театре, и, несмотря на огромную перегрузку в училище, Мейерхольд не пропустил ни одного. В центре происходивших на съезде дискуссий был доклад А. П. Лен­ского «О причинах упадка театрального дела», произ­ведший огромное впечатление на делегатов. Ленский смело перевел обсуждение правовых, организационных, материальных вопросов текущей театральной жизни в живой спор о будущем русского театра. Со всем своим личным авторитетом первого актера лучшего московского театра он ратовал за широкое распространение театрального образования, за актеров-интеллигентов и за полтора года до открытия Художественного театра решительно и страстно говорил о необходимости образованной режис­суры. Сам талантливейший художник сцены, он громко заявил о том, что в настоящее время русский театр нужда­ется не столько в талантах, сколько в культурных труже­никах.

Можно представить, как окрыляюще подействовал этот призыв на молодых людей, подобных Мейерхольду. Неда­ром он всю жизнь благодарно и светло вспоминал А. П. Ленского и называл его в числе своих учителей.

«Я вспоминаю, когда я был учеником Филармонии, происходил первый актерский съезд, на котором пред­седательствовал Боборыкин, выступал А. П. Ленский. <...>...На пленумах гремели большие вопросы, которые нас всех перевоспитывали. Мы впервые видели Ленского. Ленский говорил большие вещи о культуре актеров. Вы знаете эту знаменитую речь. Нас этот съезд перерождал, мы чувствовали, что должны поднимать нашу общую куль­туру, мы бросились читать, мы заполнили библиотеки, мы там работали, мы чувствовали: этот зов больших людей, крупных деятелей искусства, которые выступали на съезде, нас переродил. Это были светлые головы, это были прогрес­сивные элементы общества того времени. Это были настоя­щие люди с большими мыслями, с большой волей создавать искусство. Они нас заставили подниматься, мы сами себя начали перевоспитывать. <...>»

Историческая декларация Ленского прозвучала за три месяца до знаменитой встречи Станиславского и Немировича-Данченко в «Славянском базаре», даты, которая кладет начало летосчислению истории нового русского театра. Немирович-Данченко и Ленский были близкими друзьями, и солидарность их в этих вопросах несомненна. Разумеется, Ленский говорил не от лица всего Малого театра: в огромной труппе он представ­лял только одно из течений (были и противоположные), но характерно, что первый мощный призыв к рефор­ме русского театра раздался из уст лучшего актера старейшего театра, считавшегося хранителем и оплотом слав­ных традиций Щепкина и Мочалова.

«Через все доклады, дебаты и речи,— писали «Русские ведомости»,— проходит одно мнение: театр падает, искус­ство деградирует, актеры все более и более бедствуют. При­чина — в апатии интеллигентного зрителя, которому ну­жен театр идей, а не театр чувств...»

В этом сезоне Мейерхольд пересмотрел весь репер­туар Малого театра. Ему уже не нужно было проби­раться к «трубе»: учеников Филармонии по неписаному соглашению пропускали на все генеральные репетиции и на свободные места на вечерние спектакли. Правда, московский сезон 1896/97 года, по мнению театральных критиков, был неудачным. Событиями явились только две новые постановки Станиславского с труппой Общества искусства и литературы: «Польский еврей» Эркмана-Шатриана и «Много шума из ничего» Шекспира. В Малом театре с большим успехом в бенефис Ленского была по­ставлена новая пьеса Немировича-Данченко «Цена жиз­ни». Главную роль играла Ермолова.

Открыт был доступ ученикам-филармонистам и на концерты, устраиваемые Московским филармоническим обществом. Страстный меломан, Мейерхольд этим ши­роко пользовался и не пропустил ни одного большого концерта с участием знаменитых гастролеров: дирижеров, пианистов, скрипачей, певцов. Это был год, когда в России стал особенно много исполняться Вагнер, которого Мейер­хольд уже имел случай узнать и полюбить.

Сразу после окончания съезда в помещении Малого театра начались экзаменационные спектакли Филар­монии. Вспоминая об этом, Мейерхольд говорил о себе и своих товарищах автору этих строк:

— Мы с трепетом вступили на подмостки сцены, где играли Ермолова, Федотова, Ленский, Садовская, Садовский, Музиль и другие...

Это была особенная, мужественная мудрость — вы­пускать учеников на прославленную сцену. А то, что эк­замены происходили открыто, на глазах всей театральной Москвы, в присутствии критиков и съезжавшихся с раз­ных концов страны провинциальных антрепренеров, при­сматривавшихся к будущим актерам, еще больше повы­шало ответственность экзаменующихся. Молодые люди гримировались в уборных, принадлежавших корифеям рус­ского театра. Спектакли рецензировались во всех газетах.

Здесь, за кулисами театра, всегда стоял особенный, невыветривающийся «театральный» запах. Пахло немно­го пылью, немного духами, пудрой и калеными щипцами: тогда еще не было электричества, а был газ — более теп­лый по тону, горевший то сильнее, то слабее, неожиданно вспыхивавший с легким треском, когда к рожку подносили спичку.

Молодые актеры почтительно показывали друг другу — знаток всегда находился — персональные кресла в «ку­рилке»: вот здесь обычно сидит Южин, тут Ленский, там Ермолова...

Это волновало, настраивало на особый, торжествен­ный лад, поднимало самоуважение.

В течение учебного года Мейерхольд полностью или в отрывках прошел много больших ролей самого разно­образного характера: от Паратова в «Бесприданнице» до Полония в «Гамлете». В экзаменационных спектаклях он сыграл пять тоже весьма различных ролей, в том числе Кесслера в популярной комедии Г. Зудермана «Бой бабо­чек» (фат-любовник) и лекаря Бомелия в «Царской неве­сте» Льва Мея. Именно эти роли принесли ему первые печатные похвалы в московских газетах. «Театральные известия» отметили, что молодому актеру гораздо более подходит развязный фат Кесслер, чем добродушный ува­лень Рийс в «Перчатке» Бьёрнсона. А исполнению роли Бомелия было отведено довольно много места в нескольких рецензиях. Один из критиков писал: «Мы даже не узнали того резкого и однотонного голоса, который неприятно по­разил нас в других ролях, сыгранных г. Мейерхольдом. Внешние данные тоже помогли образовать Бомелия, и в общем эта роль является у г. Мейерхольда лучшей из всех виденных нами».

Весна. По московским мостовым стучат копыта ло­шадей. Мейерхольд укладывает на дно чемодана ста­рательно собранные номера газет с рецензиями. Насви­стывая любимую арию из моцартовского «Дон Жуана», он с удовольствием думает о предстоящем отдыхе в род­ной Пензе. Отдых? Несколько дней, не больше. Он зна­ет, что его с нетерпением ждут коллеги по Народному театру, и надеется досыта поиграть с ними. Он везет с собой кипу пьес, несколько книжных новинок, декабрьский номер журнала «Русская мысль» с пьесой А. П. Чехо­ва «Чайка», которая, по слухам, провалилась в Пе­тербурге, дамские сувениры матери и жене, новые же­сткие модные воротнички братьям... «Дай руку мне, кра­сотка, и в замок со мной иди...» Он доволен прошедшей зимой.

Может быть, в этот же час педагогический совет фи­лармонического училища утверждает написанную В. И. Немировичем-Данченко его характеристику и выво­дит средний годовой балл: 4,4 — отметка, близкая к мак­симальной. Вот что написал о нем Немирович-Данченко: «Мейерхольд принят прямо на второй курс. В течение года играл больше всех учеников даже старшего курса. Значительная привычка к сцене, и владеет ею довольно легко, хотя в жестах и движениях еще не отделался от привычек, заимствованных у провинции. Темперамент не сильный, но способный к развитию, и тон не отличается гибкостью. Го­лос глуховат. В дикции были недостатки, от которых, однако, быстро отделывается. Лицо не очень благодарное, но для амплуа характерных ролей вполне пригодное». В старости Мейерхольд любил говорить, что самая утомительная вещь на свете — это бездеятельность. Пер­вые два дня он полулежит с книжкой в качалке, а на третий уже репетирует в новом спектакле Народного театра. Крепнет с каждым днем его дружба с ссыльными. В центре революционного интеллигентского кружка стоял А. М. Ремизов, тогда еще не писатель, а «политик», социал-демократ, ссыльный, каких было много в поднимающейся России, находившейся под пристальным наблюдением жандармского отделения.

Много лет спустя больной и ослепший Ремизов в только что освобожденном от немцев Париже так вспо­минал об этих годах: «Запутанность и загнанность. Только ссылка, Пенза меня освободила. На пензенской воле я по­чувствовал себя свободным от московской замученности». В Пензе Ремизов был приглашен репетитором в семью Тарховых. К нему приехал в гости его брат Сергей, собиравшийся стать оперным певцом. Он пел пензенским деви­цам популярные романсы и влюбился в юную гимназистку Вареньку Тархову. Вскоре она стала его женой. Мейер­хольд стал другом на всю жизнь обоих братьев Ремизо­вых — Алексея и Сергея. А Варвара Федоровна Ремизова, урожденная Тархова, через много лет стала актрисой ГосТИМа и оставалась ею до самого конца. И в далекой от тех светлых молодых дней середине XX века старый писатель А. Ремизов, познавший славу и изгнание, успех и нищету, с волнением вспоминал Пензу конца 90-х годов, когда в его жизни завязывалось столько узлов.

Мейерхольд очень привязался к А. Ремизову. Позже, узнав из письма жены об освобождении из тюрьмы вновь арестованного Ремизова, Мейерхольд в один из самых напряженных периодов своей жизни, когда в Пушкине шло соревнование молодых актеров вокруг кандидатуры ос­новного исполнителя роли царя Федора, выражает бурную радость по этому поводу и пишет О. М. Мейерхольд: «Его энергия, его идеи одухотворяют меня, его терпение не дает мне малодушничать. Я чувствую, что, если я повида­юсь с ним, снова запасусь энергией, по крайней мере, на год. Да не одной энергией! Вспомни, какой запас знаний дал он нам. Целую зиму мы провели в интересных чтениях, давших нам столько хороших минут. А взгляды на обще­ство, а смысл жизни, существования, а любовь к тем, которые так искусно выведены дорогим моему сердцу Гауптманом в его гениальном произведении «Ткачи». Да, *он переродил меня* (курсив мой.— *А. Г.*)».

Именно Ремизов впервые познакомил Мейерхольда с Марксом, Каутским, Плехановым, с популярной в те годы «Историей французской революции» Минье.

«Он приходил к нам всегда с пачкой книг под мыш­кой, а уходя, как бы забывал то одну, то другую. Он знал, что мы на них набросимся, и, приходя в следующий раз, спрашивал о впечатлении».

Вероятно, многие улыбались, когда видели их вме­сте: долговязый, худой, длинноносый Мейерхольд и очень маленький, сутулый, щурящийся от близорукости Ре­мизов.

И еще впоследствии вспоминает Мейерхольд: «Сосланный в Пензу по политическому делу А. Ре­мизов отнесся ко мне с особенным вниманием. Он вовле­кает меня в работу по изучению Маркса. И через него рабочих организаций. Принимаю участие в составлении устава рабочей кассы. Принимаю участие в закрытой вечеринке на окраине города для этой кассы». На этой вечеринке, по совету Ремизова, Мейерхольд читает отры­вок из Глеба Успенского.

Не стоит недооценивать влияния этой политической школы на созревание молодого Мейерхольда. Все, что входит в юные и открытые впечатления жизни души, входит глубоко и надолго. Ремизовский кружок продол­жает начатое доктором Туловым и репетитором Кавелиным революционное воспитание юноши.

Мейерхольд дал Ремизову ласковое прозвище «Кротик». Каморка Кротика, как обычно, завалена книгами. В это лето он знакомит Мейерхольда с произведениями Гауптмана и Метерлинка. К Метерлинку он вначале остался равнодушным, но социальная драма Гауптмана «Ткачи» производит на молодого актера потрясающее впечатление. Вот бы поставить ее в Народном театре! Но об этом и думать нечего. Она запрещена цензурой. «В каникулярное время, приезжая на родину, ищу духовной радости в организации народных спектаклей в летнем театре. Здесь выступаю на сцене с «любителями», сам — «любитель сценического искусства».

За этими двумя сухими фразами из автобиографии целое лето репетиций, спектаклей, ночных споров, ло­дочных прогулок по Суре. И еще эта «Чайка»... Пьеса прочтена, захватила и поставила в тупик. Она, скорее, похо­жа на повесть: нет привычных эффектных сценических дуэтов, ансамблевых сцен, многое кажется эскизным, на­бросанным и неразвитым. Он прочитал ее своим сотова­рищам по Народному театру, и они ее единодушно забраковали. Впрочем, Ремизов после сказал, что они ослы... Он хочет верить Ремизову, но чувствует внутреннее сопро­тивление.

На второй год своего существования Пензенский Народный театр стал весьма популярен в городе, и его спектакли начали освещаться местной прессой. Сперва актеров-любителей в кратких рецензиях называли по пер­вым буквам фамилий, потом, по мере возрастания успеха театра, рецензии стали длиннее и красноречивее и в них замелькали полные имена исполнителей.

В рецензии на «Пашеньку» Персияниновой, где Мей­ерхольд играл помещика Неткова, говорилось: «г. М. был, по обыкновению, хорош». Весь город знал, кто такой г. М., и его поздравляли. В рецензии на «Кручину» говорилось еще категоричней: «Можно, однако, сказать, что лучшим исполнителем на спектакле 3-го июня был г. М., изобра­жавший Недыхляева; играл продуманно и крайне выдер­жанно. Вообще, относительно г. М. я думаю, что он самая крупная величина из всей наличности артистических сил любительского кружка. У него много художественного так­та и чувства меры, не позволяющих излишней утрировки». Была повторена и прошлогодняя постановка «Свои люди — сочтемся!». Этому спектаклю «Пензенские губернские ведомости» посвятили целых три статьи. В одной из них говорилось: «Из мужского персонала особенно выделялся игрой г. Мейерхольд в роли стряпчего Рисположенского. Несомненно, у г. Мейерхольда есть талант (это общий отзыв пензенской публики, который приходилось мне слышать). Для пензенской публики было бы желатель­но, чтобы г. Мейерхольд стал во главе... Народного теат­ра в г. Пензе». Видимо, земляки молодого актера угадали в нем какие-то качества, делавшие его способным быть руководителем. Но ему хочется только играть...

В разгар лета, когда Мейерхольд, упивался своим успехом у родных пензяков, в пыльной, шумной Моск­ве произошло событие, определившее его судьбу. В. И. Не­мирович-Данченко встретился с К. С. Станиславским в отдельном кабинете ресторана «Славянский базар» на Никольской улице для обсуждения плана создания нового драматического театра. Это был самый длинный день в го­ду и, пожалуй, самый длинный разговор в мире — 22 июня 1897 года. Они встретились в два часа дня, проговорили восемнадцать часов подряд и разошлись только на следую­щий день в восемь часов утра. «Мировая конференция на­родов не обсуждает своих важных государственных вопро­сов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художе­ственные идеалы, сценическую этику, технику, органи­зационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения»,— вспоминал Станиславский в «Мо­ей жизни в искусстве». Было принято решение: через год, после окончания филармонического училища очеред­ным курсом, объединить его с группой любителей из Общества искусства и литературы, что должно составить ядро труппы проектируемого театра. Можно не сомневать­ся, что имя Мейерхольда не раз прозвучало в этом разго­воре: Немирович-Данченко всегда упоминал его, когда говорил о достоинствах своего курса,— и даже много лет спустя, когда их пути резко и безвозвратно разо­шлись (как, например, в своей мемуарной книге «Из прошлого»).

Было бы очень эффектно представить в этот вечер Мейерхольда задумавшимся над раскрытыми страницами «Чайки», освещенными одной из тех керосиновых ламп под зелеными абажурами, которые хорошо нам знакомы по постановкам чеховских пьес. Можно также добавить художественный штрих: вокруг лампы кружатся ночные мотыльки, а на белой скатерти стоит недопитый стакан золотистого чая. Но для создания подобной картины у нас нет никаких документальных оснований: дневника он в это лето не вел, а привычная адресатка его была рядом с ним. С равной долей вероятности мы можем утверждать, что в тот вечер он играл на сцене летнего театра, или слушал споры приятелей Ремизова, или возвращался с полотенцем через плечо с купанья в прохладной Суре.

Во второй половине лета он с успехом сыграл Афоню в пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» и повторил свои прошлогодние роли в «Женитьбе» и «Ле­се». Принципиально важной для него была роль Афони. «Мы замерли, что в первый момент появления Афони на сцену в простой публике раздались смешки,— писал рецен­зент.— Она не понимала Афони. Но через несколько ми­нут мы видели, как превосходная игра г. М. заставила тех же самых зрителей с широко раскрытыми глазами, с прерывающимся дыханием следить за каждым жестом Афони и каждым движением. Так сильно действовать на зрителя может только очень крупный талант».

Именно в роли Афони молодой Мейерхольд впервые нащупал манеру трагикомического решения образа: те приемы и актерские краски, которыми он с таким уве­ренным мастерством владел на вершинах своего искусства. Ему удавалась комедия. Его тянула трагедия. Смешивать жанры он еще не решался. Но то, что казалось немысли­мым в ответственных филармонических спектаклях, кото­рые смотрела вся театральная Москва, он мог рискнуть попробовать в Пензе. Но он еще не умел обобщить уроки инстинктивно найденного, он еще не научился учиться у самого себя.

Известность Мейерхольда-актера вышла за пределы города, и в казанской газете «Волжско-Камский край» появилась большая статья о спектаклях Пензенского На­родного театра. «Репутация любимца публики,— говорит автор статьи,— вполне заслуженно установилась за г. Мей­ерхольдом, с большим успехом выступающим в ролях характерно-комических и резонеров (Счастливцев, Кочка-рев и пр.); исполняются иногда г. Мейерхольдом и драма­тические роли, но таковые удаются ему в значительно меньшей степени».

Вряд ли молодой актер обрадовался такой оценке. Он мало ценил свои легкие удачи и страстно тянулся к исполнению больших трагических и драматических ролей, видя в этом главное призвание, право на которое он должен доказать.

Много лет спустя известный актер и режиссер А. П. Петровский, служивший в 1897 году в Ростове, вспоми­нал, что уже тогда он впервые услышал о Мейерхольде от его старшего брата Артура, основавшего в Ростове после ссоры с отцом собственное дело. Он, как и все Мейерхоль­ды, был большим любителем театра и рассказывал знако­мым, что его младший брат Всеволод, учащийся в Филар­монии, «подает большие надежды как драматический актер с уклоном в сторону трагедии». Подобная аттестация бра­та, несомненно, восходит к самооценке самого Мейер­хольда.

Лето кончилось. Мейерхольд вернулся в Москву к 10 октября, когда начинались занятия в училище. Как и пре­жде, они состояли из чередования лекций и репетиций. Последние шли с большим накалом: ведь это был послед­ний год обучения. Продолжались и занятия в кружке «Корпорации».

Никогда еще так не работали в Филармонии. Сцена занята с часа дня до десяти вечера. Дан огромный про­стор самостоятельной работе. По воскресеньям утром сдавали приготовленные отрывки. Репетиции готовящихся пьес по темпам были приближены к обычным темпам в профессиональных театрах, чтобы молодые актеры не оказались беспомощными в будущей работе. После двух считок по ролям репетиции переносились на сцену.

Первая роль, которую он получил, была роль Ивана Грозного в пьесе «Василиса Мелентьева». Образ грозного царя давно его интересовал, он много читал о нем и с наслаждением принялся за работу, найдя в этом утешение смутному ощущению от двусмысленной, горько-сладкой рецензии казанской газеты. А вскоре ему стало известно и о проекте нового театра.

Вот как рассказывает об этом в своих воспоминаниях его сокурсница О. Л. Книппер-Чехова:

«Уже ходили неясные, волновавшие нас слухи о соз­дании в Москве небольшого театра, какого-то «особен­ного»; уже появлялась в стенах школы живописная фи­гура Станиславского с седыми волосами и черными бро­вями и рядом с ним характерный силуэт Санина; уже смотрели они репетицию «Трактирщицы», во время кото­рой сладко замирало сердце от волнения; уже среди зимы учитель наш Владимир Иванович Немирович-Данченко го­ворил покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осущест­вить мечту о его создании, и мы бережно хранили эту тайну...».

«Трактирщица» не входила в число экзаменационных спектаклей и была показана 7 февраля на ученическом вечере. Книппер играла Мирандолину, Мейерхольд — маркиза Форлипополи. Прочие роли играли: Загаров (Фессинг), Снигирев, Зонов, Е. Мунт — все они вошли в труппу Художественного театра.

Незадолго до этого Немирович-Данченко прочитал сво­им ученикам «Чайку» Чехова. Он вопросительно под­нял брови, узнав, что Мейерхольд знаком с пьесой. Впро­чем, удивляться не стоило. Все уже привыкли, что Мейер­хольд всегда всех опережает.

Немирович-Данченко читал очень хорошо. Мейер­хольд помнил пьесу, но слушал как бы впервые. Она уже не казалась ни странной, ни незаконченной. В ней была какая-то влекущая загадка, но Немирович-Данченко не стал ее объяснять. Он просто предложил всем перечитать ее еще и еще раз, отложив разбор до начала работы. Он предполагал включить ее в число экзаменационных вы­пускных спектаклей.

«...Мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехо­ва,— вспоминает О. Л. Книппер,— и читали, и перечи­тывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью — словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным». Мейерхольд рассказывал автору этих строк, что в этом предполагавшемся ученическом спектакле Немирович-Данченко намечал его на роль Дорна.

— Мне здесь нужен очень умный актер,— говорил он прямо в глаза Мейерхольду.

Но Мейерхольд не радовался этому комплименту. Он уже мечтал играть Треплева. Дорн, по традиционной распасовке амплуа, был резонером, а Треплев... а Треплев не вмещался ни в какое амплуа, он был им самим: ак­тером, мечтающим о трагических ролях и разыгрывающим в жизни роль неудачника; его ровесником и духовным собратом, одиноким и непонятым.

План постановки «Чайки» в филармоническом учили­ще не был осуществлен. Ленский собирался ставить ее в Малом театре, а когда это отпало, осторожный и дально­видный Немирович-Данченко зарезервировал пьесу для будущего театра и, конечно, был прав. Новизна и заман­чивая трудность «Чайки» не могли быть преодолены од­ной увлеченностью молодых исполнителей: требовалось и особенное, новое режиссерское решение, и, вероятно, еще малоопытный в режиссуре Немирович-Данченко трезво счел себя к этому неподготовленным.

Зима 1897/98 года была временем собирания сил но­вого молодого русского искусства: завоевывал славу Шаля­пин, дебютировал в Большом театре Собинов, в полном расцвете были свежие дарования Серова, Врубеля, Леви­тана, Нестерова. Начал печататься в столичных журналах Максим Горький. Кончился долгий период застойной ти­шины и общественной спячки. Начиная с 1896 года — со знаменитой стачки петербургских ткачей, изумивших всех своей выдержкой и организованностью, повсюду идет нарастающими волнами подъем революционных сил. Ме­няются лозунги, во всем чувствуется жажда нового. За­вершилась эпоха разброда интеллигенции, социального бездорожья, проповедей «малых дел», «непротивления злу», и «неделанья». Везде — в общественной жизни, в литературе, в искусстве — взлет надежд, активности. На­копились силы — пришло время их тратить.

Общее возбуждение проявляется во всем: каждая но­вость превращается в событие, все чего-то ждут, новые любимцы мгновенно становятся знаменитостями — все го­ворят о «конце века», а живут лихорадочным предчувстви­ем каких-то начал, заманчивых и обнадеживающих пе­ремен...

В начале 1898 года русское общество, как и весь мир, охвачено волнением в связи с делом Дрейфуса. Эмиль Золя выступил в защиту несправедливо осужденного и сам попал под суд. Находящийся во Франции Чехов с лихорадочным интересом следит за перипетиями процес­са. Приехавшая в ссылку к В. И. Ленину Н. К. Крупская нашла у него в альбоме фотографию Золя. У всех на ус­тах были имена Золя, Дрейфуса, Эстергази, Лабори, Шерера-Кестнера, Мейерхольд рассказывал, как в первые недели 1898 года он с товарищами бегал по вечерам в редакцию газеты «Русское слово» на Тверскую узнать о последних телеграммах из Парижа.

Он жадно поглощает все новости, живет интересами политики, искусства, литературы, театра, слушает музы­ку, перелистывает страницы новых номеров толстых журналов, следит за мелькающими именами западных знаменитостей: уже любимым Гауптманом, таинственным Метерлинком, входящими в славу Гамсуном и Д'Аннунцио, посещает генеральные репетиции премьер и все же находит время по многу часов в сутки работать над своими ролями в выпускных спектаклях училища. Впоследствии он говорил об этом удивительном годе своей жизни, что, вспоминая его, он не может поверить, что тогда в сутках были те же двадцать четыре часа...

Необыкновенная страстность во всех увлечениях у Мейерхольда странным образом сочеталась с порази­тельной аккуратностью и рано воспитанной потребно­стью заносить в записные книжки свои дела и расходы. Перелистывая сохранившиеся книжки, мы видим, как строился бюджет Мейерхольда-студента. Очень мало он тратит на еду. Сравнительно много на книги. Главный, почти ежедневный, расход — билеты в театры и концерты. Времени в обрез, и единственная роскошь, которую он себе позволяет,— это извозчики. Записывается все, до копеек. Страницы, заполненные длинными списками прочитанных книг, цитатами и выписками и точнейшими записями скромных расходов.

Репертуар Малого театра в том сезоне большей частью состоял из посредственных современных пьес, а в театре Корша — из ремесленных переводных. Крупными собы­тиями на этом сером фоне стали «Зимняя сказка» Шекс­пира с участием А. П. Ленского и «Мария Стюарт» Шил­лера с участием Федотовой и Ермоловой.

Зато триумфально проходил последний прощальный сезон в Обществе искусства и литературы. Станиславский поставил «Двенадцатую ночь» Шекспира и «Потонувший колокол» Гауптмана с невиданной дотоле в России режиссерской изобретательностью и поэтическим про­никновением в стиль авторов. В этих спектаклях Мейер­хольд впервые увидел свою будущую партнершу М. Ф. Анд­рееву.

«Потонувший колокол» в истории русской режиссу­ры — спектакль этапный. Предвосхитив многие будущие открытия, Станиславский сломал ровный пол сцены по вер­тикалям и заставил актеров двигаться по нагромождениям скал и камней.

Продолжал Мейерхольд бывать и на филармониче­ских концертах, предпочитая программы, где исполнялся Вагнер и любимые с детства Гайдн, Бетховен, Моцарт, Шу­ман.

Профессор И. И. Иванов, читавший в училище исто­рию драмы (автор популярной в те годы книги «Полити­ческая роль французского театра в связи с философией XVIII века»), как-то принес на лекцию сборник «Вопросы философии и психологии», где была напечатана статья Льва Толстого «Что такое искусство?». Он остроумно критиковал статью с исторических позиций, Мейерхольд был заинтересован высказываниями Толстого и, попросив на несколько дней статью, сделал из нее многочисленные выписки.

Однажды утром, когда он сидел за книгами в ком­натке на Большой Никитской, которую снимал вдвоем с товарищем «от жильцов», как говорили тогда, вошел брат Артур. Его вызвали из Пензы телеграммой на се­мейный совет о дальнейшей судьбе «Торгового дома Э. Ф. Мейерхольд и сыновья», трещавшего под напо­ром взысканных векселей и просроченных обязательств. Брат сделал крюк, поехав из Ростова через Москву, что­бы повидать Всеволода и уговорить его ехать вместе в Пензу, но молодой актер категорически отказался. Прак­тически его мнение не могло иметь веса: он никогда не интересовался коммерческими вопросами и ничего не по­нимал в них, а юридически он уже был выделен из дела. Артур был настроен пессимистически. Более опытный, чем другие братья, он понимал, что продолжение дела могло означать лишь увеличение убытков и долгов. Всеволод охотно отдал ему свой голос на семейном форуме. В этот момент его куда больше интересовали старинные летописи эпохи Грозного, чем деловая конъюнктура на спирто-водочном рынке.

Работы было по горло. Выпускной курс экзаменовался целый месяц — с 22 февраля по 26 марта. Раз в неделю филармонисты играли на сцене Малого театра в присут­ствии всей театральной Москвы. Можно спорить о широте учебной программы училища, критиковать некоторую на­ивность педагогических приемов, но нет никакого сомне­ния, что система многих ответственных выпускных спек­таклей на большой столичной сцене, освещаемых не снис­ходительной, а требовательной критикой, является неза­менимым и утерянным преимуществом тогдашнего теат­рального воспитания. Из училищ выходили не растерянные и малоопытные мальчики и девочки, принужденные доучи­ваться в процессе работы, а готовые, испытавшие свои силы молодые актеры.

«...На моих курсах подъем соревнования был исклю­чительный,— вспоминал В. И. Немирович-Данченко в своих мемуарах «Из прошлого».— Происходило это по­тому, что на выпускном курсе было несколько крупных талантов, и потому еще, что среди них был Мейер­хольд».

Для филармонистов, покидавших стены училища в том году, выпускные спектакли были двойным испытани­ем. Проект создания нового театра уже перестал быть секретом, и, взглядывая сквозь дырочку занавеса в зри­тельный зал, молодые актеры искали глазами серебря­ную голову Станиславского.

Главной работой Мейерхольда была роль Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой». Он искал образ в контрасте с прозвищем царя. Его Грозный был дряхлым, немощным стариком, лишь иногда вспыхивавшим былой силой от пробуждающегося влечения к женской прелести или в неожиданном гневе. Роль была построена искусно и интересно, изобиловала смелыми контрастами, и пресса оценила ее единодушным одобрением, хотя и с оговорками о парадоксальности решения. Нашли критики «несомнен­ную драматическую силу» и в роли Маргаритова в «Позд­ней любви» Островского. В комедийных и характерных ролях: в профессоре Беллаке в салонной комедии «В цар­стве скуки» Пальерона, в Торопце в «Последней воле» Немировича-Данченко — и в водевильных ролях: Боварде-на в «Госпоже-служанке» и Жака Трувэ в «Женском лю­бопытстве» — Мейерхольд играл с уверенным апломбом, легко и ярко, что тоже было отмечено критиками.

В целом курс оправдал все ожидания, и В. И. Неми­рович-Данченко, взволнованный, но с внешне невозмути­мым видом принимал поздравления.

Когда Мейерхольд разгримировался после «Василисы Мелентьевой», к нему в уборную своей легкой походкой вошел Станиславский, и, попросив прощения, что он помешал, сказал несколько дружеских слов.

— Я молчал,— рассказывал мне В. Э. Мейерхольд,— в горле стоял комок, и я не мог ничего ответить. А когда он уже вышел, из глаз брызнули слезы. Я знал, что никогда не забуду этой минуты...

Из всего выпуска Книппер и он были отмечены боль­шими серебряными медалями и получили максимальный годовой балл: 5 с плюсом.

Итоговая характеристика молодого актера Мейер­хольда, написанная Немировичем-Данченко, не только умно и точно определяет особенности начинающего ху­дожника, но и свидетельствует о глубине понимания его талантливым педагогом:

«Мейерхольд среди учеников филармонического учи­лища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусств высший балл. Редкая в муж­ской части учащихся добросовестность и серьезное отношение к делу. При отсутствии того «charme», который дает возможность актеру быстро завоевать симпатии зрителя, Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности является широкое, разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного проста­ка, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер».

Эта справедливая и объективная оценка — высшая точка в отношениях учителя и ученика.

Дополним наш рассказ самым поздним высказыванием В. И. Немировича-Данченко о молодом Мейерхольде:

«Как актер, Мейерхольд был мало похож на ученика, обладал уже некоторым опытом и необыкновенно быстро овладевал ролями: причем ему были доступны самые разнообразные — от трагической роли Иоанна Грозного до водевиля с пением. И все он играл одинаково крепко и верно. У него не было ярких сценических данных, и по­тому ему не удавалось создать какой-нибудь исключительный образ. Он был по-настоящему интеллигент».

Эта ретроспективная характеристика, относящаяся к середине 30-х годов, при невнимательном чтении кажет­ся едва переиначенным повторением первой характеристики, но, вчитавшись, мы можем заметить в ней искус­ную ретушь. Особенностью книги «Из прошлого» являет­ся, несомненно, сознательное сохранение стародавней точки зрения автора на прошедшие события. Всем тоном рассказа мемуарист как бы подчеркивает, что для него ни­чего не изменилось: называет К. С. Станиславского «Алек­сеевым», а всемирно известного режиссера Мейерхольда снисходительно описывает как подающего надежды пер­вого ученика. Казалось бы, мемуарист должен гордиться своей прозорливостью, которая позволила ему назвать два­дцатичетырехлетнего выпускника «явлением исключительным», но он поступает противоположным образом и убирает это выражение. Психологический подтекст этой книги очень сложен: она вся полна зашифрованными отго­лосками старых споров.

Когда впоследствии Мейерхольда спрашивали об уроках Немировича-Данченко, он отвечал, что главная заслуга В. И. как педагога заключалась в том, что он давал актеру литературную грамоту, то есть бережное отношение к тексту, к стиху: учил анализу характеров, правильно намеченной психологической характеристике, внутреннему оправданию роли.

Но Мейерхольд не только играл в выпускных спек­таклях, он принимал активнейшее участие и в постановоч­ной работе. Пьеса «Последняя воля» была приготов­лена учениками почти самостоятельно в течение одного месяца, сверх программы экзаменов. «Заводилой» всего этого,— вспоминал Немирович-Данченко,— был Мейер­хольд». В спектакле «Царство скуки» «Мейерхольд со своим товарищем даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой».

В дни, когда на сцене Малого театра шли филармони­ческие спектакли, из Пензы пришло известие о том, что «Торговый дом Э. Ф. Мейерхольд и сыновья» оконча­тельно обанкротился и ликвидируется. Отцовское наслед­ство оказалось равным нулю. Всеволод был еще в лучшем положении, чем его братья: настояв на «выделе», он изба­вился и от ответственности за долги рухнувшей фирмы. Отныне ему предстоит жить только на заработок актера, да еще не одному, а втроем: этой же зимой Ольга Михай­ловна родила дочь, названную Марией.

Внешним образом он как бы опять стоит перед выбо­ром: учитывая интересы семьи, принять полученные им блестящие ангажементы лучших антрепренеров Малиновской и Бородая или пойти на скромный оклад в новый театр, будущее которого всем кажется по меньшей мере рискованным. Но дилемма эта существует только в вооб­ражении родни и пензенских знакомых — сам он сделал этот выбор мгновенно, без всякого раздумья. Уже зная заранее ее ответ, он предлагает решить это Ольге Михай­ловне. Екатерина Михайловна Мунт тоже приглашена в труппу молодого театра. Какие же могут быть колебания? К тому же хитроумный Немирович-Данченко, узнав о не­легком материальном положении Мейерхольда, идет ему навстречу и обещает Ольге Михайловне, когда она отнимет от груди маленькую Машу, место в конторе театра.

По случаю окончания училища «Корпорация» решила устроить в складчину прощальную вечеринку. Мейер­хольд предложил позвать на нее и учеников А. П. Лен­ского, тоже закончивших в этом году курс императорского театрального училища. Собрались в одном из переулков Поварской в просторной квартире родителей Савицкой. Все было, как обычно бывает на подобных сборищах — и весе­ло и грустно. Перебирали анекдоты школьной жизни, по­минали добром «Корпорацию», говорили о желанных ролях...

Много лет спустя знаменитый актер Малого театра А. А. Остужев так вспоминал об этом вечере:

«Мне особенно запомнился Мейерхольд. Он оказался «заводилой» очень страстного, захватившего всех разго­вора о будущих судьбах русского театра. С необыкновен­ным проникновением и чувством глубочайшей призна­тельности говорил Мейерхольд о Немировиче, Стани­славском, Ленском. <…> Но с такой же страстностью и воодушевлением он говорил о том, что русский театр вместе со всей русской жизнью не может дольше топтать­ся на одном месте. Он говорил о том, что предстоят крупные бои за новый русский театр и что участниками этих боев будем мы все, каждый из нас».

Любопытно, что и Немирович-Данченко, и Остужев, вспоминая о молодом Мейерхольде, находят одно и то же слово: «заводила».

Репетиции в новом театре — тогда у него еще не было никакого названия, просто говорили: «Театр Алексеева и Немировича» — должны были начаться в середине июня. Времени оставалось совсем немного — уже идет ап­рель,— и Мейерхольд едет в Пензу отдохнуть после трудного учебного года и перед началом еще более труд­ного первого своего профессионального сезона.

Весенней темной ночью в дверь трехоконного домика, где Ремизов снимал комнатушку, забарабанили кулаком, и на испуганный вопрос хозяйки: «Кто там?» — было хрипло отвечено традиционным: «Телеграмма...» В ту же ночь были произведены обыски и у других членов кружка ссыльных.

На допросах Ремизов делает все возможное, чтобы отвести подозрение от Мейерхольда, которого легко при­тянуть к делу и за хранение нелегальной литературы, и за спрятанный у него мимеограф для размножения ли­стовок. Это означало бы тюрьму и, разумеется, невоз­можность участия в создаваемом театре. Все висит на ниточке в течение нескольких недель. Пензенская жандар­мерия пристально следит за Мейерхольдом. Наконец производится обыск в скромной квартирке Альвины Да­ниловны (дома Эмиля Федоровича уже проданы за долги). Но, к счастью, и нелегальная литература, и мимеограф вовремя вынесены и перепрятаны. Обыск не дал никаких результатов, но опасность еще не миновала. Против Мей­ерхольда слишком много косвенных улик, и его вызывают на допрос в пензенское жандармское управление.

Я не один раз слышал слегка иронический рассказ В. Э. об этом эпизоде его биографии и пишу о дальнейшем почти с его слов.

Отправляясь к жандармскому ротмистру, он оделся франтом и взял у брата тросточку. Это сбивает жандар­мов с толку: радикальная молодежь обычно одевалась весьма скромно.

Он знает, что подобные вызовы часто кончались за­держанием и арестом, и разыгрывает роль легкомыслен­ного и беспечного представителя артистической богемы. Ротмистр, в свою очередь, прикидывается поклонником его комического таланта. Но молодой человек наслышан об этих уловках и настороже. Идет игра в кошки-мышки. Всегда приятно немного поиграть, пусть даже не на сцене. Он отчетливо понимает: ставка серьезна — его будущее. Но он молод, азартен и даже получает некоторое удоволь­ствие от этой беседы, где не делает ни одного психологи­ческого промаха.

Его спрашивают о Ремизове, о других членах кружка, о Народном театре. Он охотно пускается в разглагольство­вания о последнем. Осмелев (его терпеливо слушают), он пытается выгородить и Ремизова. Это уже, кажется, пере­бор. Ротмистр хмурится: ему надоело толочь воду в ступе. Он меняет тон. От скользких комплиментов «талантливому сынку незабвенного Эмиля Федоровича» он переходит к угрожающим намекам. Допрашиваемый притворяется непонимающим. Он снова начинает болтать о театре. Рот­мистр не очень ему верит, но прямых улик против него нет, и его отпускают.

В Пензе тревожно. Обыски и аресты продолжаются. Не желая искушать судьбу, он в начале июня возвращается в Москву, еще чувствуя за собой липкие, противные нити подозрения и слежки.

Во всей этой истории нет ничего необычного для рус­ской жизни 90-х годов. Обыски, тюрьма, ссылки входили в биографию молодого поколения, к которому принадле­жал Мейерхольд.

Он едет один. Ольга Михайловна кормит Машу. Ека­терина Михайловна должна приехать позднее.

Сколько перемен за один только год! Окончание те­атрального училища! Предложение вступить в труппу нового, необыкновенного театра! Первый ребенок! Разоре­ние семьи! Чудом избегнутый арест!

Он едет в вагоне третьего класса, но с щегольским чемоданом Артура, в отцовском плаще-накидке, приве­зенном из Лондона, и в новой шляпе, слегка сдвинутой набок. Он отрастил небольшие усы и с удовольствием взглядывает на свое отражение в стекле вагонного окна, прежде чем поднять раму.

Свежий ветер врывается в вагон. Он пахнет разогретым металлом и паровозной гарью — упоительный запах дороги.

Ему двадцать четыре года. Настоящая жизнь только еще начинается.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

— Однажды в пыльный летний денек приехали мы с Моск­виным на извозчике на Ярославский вокзал, сели в вагон и отправились в Пушкино... Вот с этого все и началось. Как говорит Степан Цвейг — роковое мгновенье.

Так полушутливо-полуэлегически рассказывал В. Э. Мейерхольд через сорок с лишним лет о первом дне Художественного театра.

Он сделал тогда небольшую паузу, стряхнул пепел с папиросы и задумчиво повторил:

— Да! Роковое мгновенье!..

Человек XX века обычно стесняется фразеологической пышности и облекает ее в одежду полупародии. Это бы­ло свойственно Мейерхольду. Так и в тот раз. Трудно угадать, что промелькнуло перед ним, когда он вспоми­нал этот далекий день 14 июня 1898 года, но, несомнен­но, воспоминания эти были глубинно-лиричными, волную­ще-личными — иначе зачем бы ему защищаться броней иронии? Тем более что весь этот разговор возник в свя­зи с известием о болезни И. М. Москвина, старого това­рища, соратника, соперника, с которым его уже давно развела жизнь. И шутливое искажение имени писателя: «Степан Цвейг» — острота как бы из репертуара Мая­ковского — тоже свидетельствует об этом.

Далекий день этот и в самом деле слишком много значил для него, и всего его поколения, и для их продол­жателей, и для нас с вами, чтобы о нем можно было бы сказать что-нибудь коротко и значительно, не впадая в пош­лость велеречивости. Достаточно припомнить, что с этого дня начался Художественный театр, а что началось с Ху­дожественного театра, невозможно пересказать и в десят­ках томов. Но и Волга где-то всего лишь обыкновенный маленький ручеек. Таким же обыкновенным выглядел и этот жаркий июньский день в тихом дачном Подмосковье. Он описан во многих мемуарах. Подробный рассказ о нем сохранился и в письмах Мейерхольда Ольге Ми­хайловне Мейерхольд. Он тоже несколько ироничен, но не станем обманываться: мы знаем цену этой иронии.

У вокзала Пушкино кажется почти городом: улица, мо­щенная булыжником, лавки, извозчики, мороженщики. Мечется Савицкая, руки которой заняты множеством коро­бок и свертков. Артист Бурджалов встречает почетных гостей из города, которые не приезжают. Заседание, посвященное открытию, предваряется молебном. Пьют чай с московскими пирогами. Станиславский говорит речь. Читают приветственные телеграммы от неприехавших почетных гостей, от Немировича-Данченко, отдыхаю­щего в Крыму, и от Кати Мунт из родной Пензы. Раздают роли первых трех спектаклей. Они все надписаны рукой Станиславского.

Автор письма остается самим собой и в описании этого исторического дня. Речь Станиславского он нашел «в высшей степени горячей и красивой», но все же не был ею целиком удовлетворен. «Жаль только, что глава То­варищества, созданного со специальною просветитель­ною целью — учредить в Москве общедоступный те­атр — не отказывается от девиза: «искусство для искусст­ва». За этим строптивым комментарием мы видим вчераш­него пензенского кружковца-революционера, только чудом избегнувшего совсем недавно ареста.

Но уже вскоре молодой актер не стремится так на­стойчиво сохранить подобную гордую независимость суж­дения. Молодость и способность увлекаться берут свое, и характер его высказываний о Станиславском безого­ворочно меняется.

До начала работы в Пушкине Мейерхольд видел К. С. Станиславского считанное число раз — теперь он встречается с ним ежедневно. Станиславский жил в это лето в своем имении Любимовка под Тарасовкой, в ше­сти километрах от Пушкина, и каждый день с утра при­езжал на лошадях.

Под его руководством началась работа над «Венеци­анским купцом». Сотрудник Станиславского по Общест­ву искусства и литературы А. А. Санин ставил «Антиго­ну» Софокла. Попутно возобновлялись еще две постановки Общества — «Самоуправцы» Писемского и «Гувернер» Дьяченко.

Шла подготовка к «Царю Федору» А. К. Толстого и «Ганнеле» любимого драматурга молодого Мейерхольда Г. Гауптмана. В дальнейшем планировалась постановка «Эллиды» («Дочь моря») Г. Ибсена. В «Венецианском купце» Мейерхольд должен был играть небольшую роль принца Арагонского, а в «Антигоне» — прорицателя Тирезия, в «Самоуправцах» — дворецкого. В «Царе Федоре» он пробовался на роль Федора.

Работа двинулась энергично, в невиданных темпах, секрет которых был скоро утерян в этом театре. Репети­ции шли с двенадцати часов дня до пяти и после двух­часового обеденного перерыва снова с семи до одинна­дцати часов вечера.

Двадцать второго июня Мейерхольд пишет Ольге Ми­хайловне восторженное письмо с первыми впечатлениями от знакомства со Станиславским-режиссером: «Репетиции идут прекрасно, и это исключительно благодаря Алексее­ву. Как он умеет заинтересовать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увле­каясь. Какое художественное чутье, какая фантазия».

В письме от 28 июня он продолжает восхищаться: «Вот какое впечатление выношу я,— кончив школу, я попал в Академию Драматического Искусства. Столько интересного, оригинального, столько нового и умного. Алексеев не талантливый, нет. Он гениальный режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия». И пусть это было сказано всего только в частном письме впечатлительного молодого человека, следует отметить, что В. Э. Мейерхольд первым назвал Станиславского гениаль­ным. И как бы ни осложнялись и ни омрачались впослед­ствии их отношения, он при всей своей склонности к нес­праведливой субъективности, к полемике, самой острой и крайней, никогда не пересматривал этой своей оценки. В подобных письмах Мейерхольд детально переска­зывает режиссерскую планировку «Венецианского купца», описывает макеты декораций. Он сообщает про себя, что работает «как вол», и тем не менее мы видим, что его интересы далеко выходят за пределы своей личной актерской работы. И хотя он пишет о роли Тирезия: «...бе­шено трудная роль, чувствую, что ничего не выйдет»,— отличное настроение не покидает его весь первый месяц работы.

Лето 1898 года во всей России было очень жарким и грозовым. В одном из писем к Станиславскому Немиро­вич-Данченко извинялся за то, что пишет карандашом: от жары высохли чернила. Томительно жарко было и в Пушкине. От вокзала тянулось мощеное шоссе, и над ним всегда стояло облако пыли. На этом же шоссе, подальше, находилась дача, где жили актеры. Еще дальше, почти в лесу, была дача, принадлежавшая деятельному члену Общества искусства и литературы Архипову (Арбатову), где в сарае оборудовано помещение для репетиций с на­стоящей, довольно большой сценой и холщовым занавесом. Двери зрительного зала выходят на веранду. Всю уборку и подготовку помещений делали поочередно дежурные. Станиславский сам, для примера, дежурил в день открытия театра. Питались артельно, в складчину. Работали много, и для развлечений и болтовни времени не оставалось.

«Целые дни проводили мы в этом сарае. На первых порах окрестные дачники очень беспокоились, недоуме­вая, что это за люди собираются, по временам сильно шумят, кричат. Потом узнали, что это актеры готовятся к сезону, и перестали обращать на нас внимание»,— вспоминала М. Ф. Андреева.

Кроме репетиций много забот и труда отнимали мон­тировочные работы, шитье костюмов, изготовление бута­фории. Сначала отдельные мелкие инциденты и ссоры нарушали общее согласие. Филармонисты плохо ужива­лись с несколькими провинциальными актерами: не сразу был найден тот интеллигентный тон артистического общежития, которым впоследствии художественники удив­ляли всех. В письмах Мейерхольда и Станиславского есть упоминание об этом.

«Был как-то печальный случай личной ссоры между двумя актрисами, не имевший никакого отношения к театру, но очень мешавший ходу работы. И тут впервые мне пришлось видеть, как плакал Константин Сергеевич. Он всхлипывал, как ребенок, сидя на пустыре за сараем, на пне большой срубленной сосны, сжимал в кулаке носо­вой платок и забывал вытирать слезы, градом катив­шиеся по лицу.

— Из-за своих личных дел! Из-за своих мелких, лич­ных бабьих дел губить настоящее, общее, хорошее дело, все портить!..

Видели его слезы не многие, но, очевидно, они креп­ко подействовали: кому следовало — стыдно стало, и лич­ная ссора немедленно прекратилась» (Андреева М. Ф.).

Но в основном господствовало бодрое настроение людей, занятых любимым делом.

В одном из пространных писем к Немировичу-Данчен­ко в Ялту Станиславский так характеризует атмосферу работы: «Общее настроение — очень повышенное. <…> Хороший тон. Серьезные репетиции и главное — неведомая им (актерам.— *А. Г.*) до сих пор манера игры и работы. <...> Порядок на репетиции сам собой устроился об­разцовый (и хорошо, что без лишнего педантизма и генеральства), товарищеский».

Недавние экзаменационные успехи, товарищеское при­знание как вожака и «заводилы», широта открывшихся перспектив, выросшее в связи со всем этим самоуваже­ние вскружили Мейерхольду голову, и ближайшее буду­щее стало представляться ему цепью побед. Просыпаясь утром, он чувствовал радостное возбуждение от предстоя­щего дня. Было сознание крепнущих сил, ничто не казалось невозможным, его опьяняла собственная отвага...

И вдруг все переменилось самым неожиданным и жал­ким образом. Вернулось полузабытое ощущение беспо­мощности, он угадывал недовольство собой, чувствовал, что не оправдывает возлагавшихся на него надежд, робел, терял смелость, искал объяснений в чьей-то несправедли­вости, понимал, что это глупо, обижался, приходил в от­чаяние...

Театр должен был открываться «Царем Федором Иоанновичем» Алексея Толстого. На главную роль в труппе был объявлен конкурс. Ему дали понять, что он вероятнейший и ближайший кандидат. Со своим стремительным вообра­жением, он совершенно в это поверил и не представлял, что может быть иначе, и вдруг — заминка, что-то произо­шло. Его кандидатура не то чтобы отставлена, но стоит под вопросом. Активно пробуют других. Он потерял под ногами почву, сам засомневался в себе, испугался, смутился, лишился уверенности.

Сейчас кажется странным, что при наличии в труппе молодого театра Москвина можно было колебаться, примерять, раздумывать, и уже совсем нелепой представляется мысль, что Мейерхольд с его резкими и «нерусскими» данными, с его преобладанием интеллекта над чувством мог быть искомым идеальным Федором, но не стоит забы­вать, что пьеса А. Толстого ставилась впервые и тради­ции исполнения еще не существовало. Каким именно дол­жен быть Федор, было настолько неясно, что Станиславс­кий несколько недель считал кандидатуру Мейерхольда самой верной. Сам интеллектуализм молодого актера Ста­ниславский находил в данном случае его преимуществом. Стремясь расшифровать для себя сложный образ царя Федора, режиссер искал разгадки в его наследственности: он был сыном Ивана Грозного, а Мейерхольд интересно его сыграл — отсюда кандидатура Мейерхольда.

«Кто Федор?.. это главный вопрос,— писал Станислав­ский Немировичу-Данченко 12 июня, то есть всего за два дня до сбора труппы.— Теперь мне стало казаться, что она (роль.— *А. Г*.) удастся одному — Мейерхольду. Все остальные слишком глупы для него».

В ответ Немирович-Данченко пишет: «Федор — Моск­вин, и никто лучше него, если не Платонов. <...> Моск­вин. Москвин. Заберите его, почитайте с ним, и Вы услы­шите и новые и трогательные интонации. Мейерхольд — сух для Федора». И еще через день: «Я почти уверен, что для Федора Вы остановитесь на Москвине». Мейерхольда его учитель прочил на роль столетнего старца Курюкова. Двадцать первого июня (до получения этих писем) Ста­ниславский подошел к Мейерхольду перед репетицией и сказал ему: «Почти наверное, что вы играете Федора, сегодня во время грозы не спал и думал о вас: вам непремен­но должна удаться эта роль».

Станиславский был очень увлечен тогда Мейерхольдом и верил в его удачу. И. М. Москвин вспоминал впоследст­вии, как однажды в перерыве между репетициями, сидя на террасе пушкинского «театра» и глядя на Мейерхольда, который, ссутулясь и заложив руки за спину, бродил по дорожкам, К. С. сказал:

— Ну чем он не сын Грозного? Худой, длинный, су­туловатый, с острым большим носом, с глубокими стро­гими глазами?..

В это время Станиславский зримо и отчетливо видел Федора в пластическом материале Мейерхольда. Посте­пенно, однако, и у него зарождается сомнение. Через не­сколько дней он снова пишет Немировичу-Данченко и хотя по-прежнему хвалит молодого актера, но уже в ином тоне: «Мейерхольд мой любимец. Читал Аррагонского — восхитительно — каким-то Дон-Кихотом, чванным, глупым, надменным, длинным, длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов. Федора... удивил меня. Добро­душные места — плохи, рутинны, без фантазии. Сильные места очень хороши... Думаю, что ему не избежать Федора, хотя бы в очередь». Как мы видим, прежней уверенности у главного режиссера уже нет. И одновременно Станислав­ский пробует и других кандидатов на роль. Пока Мейерхольд только один из шести претендентов, хотя и самый симпатичный Станиславскому.

В дальнейшем В. И. Немирович-Данченко не всегда был прав в своем отношении к Мейерхольду (а иногда и вовсе не прав), но в данном случае, в их первом конфлик­те, правота была, несомненно, на его стороне, и долгая сценическая жизнь спектакля «Царь Федор» доказала это тысячу раз.

В одном из писем Станиславского к Немировичу-Дан­ченко в конце июня имя Мейерхольда называется четы­ре раза. В двух случаях Станиславский как бы извиняет­ся, что ему пришлось занять молодого актера в неболь­ших и не слишком выгодных для него ролях: «Увы, Мейерхольд должен играть в «Ганнеле» Смерть. Более подходящей фигуры нет». И еще: «Мейерхольд попал и в «Самоуправцев», так как без него нельзя было репетиро­вать пьесу, так как не хватало актеров». Вообще в письмах Станиславского по отношению к Мейерхольду все время выдерживается исключительно уважительный и дружественный тон, как, пожалуй, ни к кому другому.

В конце этого письма главный режиссер возвращается снова к проблеме царя Федора: «Федоров набралось целых три: Мейерхольд (проводит мысль, что Федор — сын Грозного), Москвин (его Федору не более года жизни), Платонов (добродушие и суетливость)».

В конце июня Мейерхольд еще не потерял надежды. Он пишет Ольге Михайловне: «Мне говорил К. С. (Алек­сеев), что все мы читаем совершенно различно и все очень оригинально. Платонов оттеняет добродушие Федора, Мос­квин — его физическую немощь, я — его нервность и наследственные черты отца (Ивана Грозного)». Таким обра­зом, выбор актера как бы предварялся выбором трактовки. Мейерхольд, в котором еще жило воспоминание о рецензии в «Волжско-Камском крае», особенно болезненно воспри­нимал намеки на ограниченность своего сценического амплуа и даже не слишком радовался бурным похвалам Станиславского за принца Арагонского; в сущности, они повторяли оценку его как актера по преимуществу коме­дийного, то есть то представление, оспорить которое он стремился с первых шагов в Филармонии.

Полному радужными надеждами июню пришел на сме­ну тревожный июль. Регулярные репетиции «Царя Федо­ра» начались 7 июля. И постепенно Мейерхольд почувство­вал, что почва уходит у него из-под ног. 15-го он пишет же­не: «Вдруг меня отставят? Кандидатов пять, играть будут три. Неужели я попаду в число несчастных двух. Сойду с ума». Неуверенность и мрачность нарастают. 19-го Мейер­хольд раздраженно пишет об атмосфере соперничества и соревнования, оживляющей, как ему кажется, эгоистиче­ские актерские замашки. Здесь проявляется постоянная черта Мейерхольда: будучи лично задетым, он всегда рас­ширяет свою обиду, обобщает, обостряет. Он знал за собой эту свою особенность. Однажды я услышал от него такое признание:

— Я люблю страстные ситуации в театре и часто строю их себе в жизни.

Но понимание этого пришло позднее — нужно было прожить почти всю жизнь.

Угадывая и предвосхищая события — о это воображе­ние, которое так часто затрудняло ему существование! — он вскоре доводит себя до крайней тревоги, не находит себе места, пытается отвлечься, ищет посторонних средств вер­нуть утерянное равновесие. Во Франции новое обострение национальной драмы — «дела Дрейфуса». Золя, пригово­ренный к заключению в тюрьме, бежал в Англию. Несколько дней подряд молодой актер встает раньше всех, чтобы купить на станции московские газеты. Из Пензы приходит известие об освобождении Ремизова. Воспоминание о пензенском друге, так верившем в него (не обманет ли он его надежды?), бередит разыгравшиеся нервы. Вскоре должна начаться работа над пьесой его любимого Г. Гауптмана. Ему вдруг страстно хочется перечесть социальную драму Гауптмана «Ткачи». 22 июля он пишет Ольге Ми­хайловне: «Попроси его (Ремизова.— *А. Г.*) достать «Ткачи». Скажи, что я умоляю. Я тоскую по них (тоска до болезни). Как знать, может быть, я с ума сойду, если он не достанет «Ткачи».

Снова преувеличение? И да, и нет. Гауптман в те го­ды значил для него нечто большее, чем хороший драма­тург. Вот как он, например, рассказывал жене о чтении Станиславским труппе другой пьесы Гауптмана «Ганнеле»: «Я плакал... И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, кра­сота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что де­лается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской «Ганнеле». Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда. Когда Алексеев кончил «Ганнеле», я и Катя застыли со слезами на глазах, а актеры заговорили о сценических эффектах, об эффектных положениях ролей и т. д.».

Может быть, неудача с Федором и обострила само­чувствие молодого актера, но трудно представить, чтобы он был неискренен в письмах к близкому человеку. Его критицизм, никогда не засыпавший в нем, пробуждается с новой силой: он с преждевременной прозорливостью ви­дит в молодом театре его будущие противоречия и свободно пишет о них. Бесспорно, этот острый, недремлющий, кри­тический, все замечающий, «боковой» взгляд должен был иногда раздражать его более беспечно настроенных това­рищей или руководителей начинающегося дела. И хотя понадобилось еще четыре года, чтобы первые противо­речия перешли в трещины и разломы непримиримого кон­фликта, но зачаток их здесь, во втором месяце жизни театра.

Последняя надежда у Мейерхольда оставалась на приезд из Крыма Немировича-Данченко. Он был скло­нен искать объяснения своей неудачи в незнании Ста­ниславским его как актера, питал ложные расчеты на помощь своего первого учителя и не подозревал, что де­ло обстояло как раз наоборот: что за его кандидатуру стоял Станиславский, а Немирович-Данченко в него не верил.

Владимир Иванович приехал 25 июля, но еще рань­ше, чем он встретился с Мейерхольдом для решающей пробы на Федора, молодой актер узнал окольным пу­тем — в театре, и даже в самом лучшем, такие окольные пути всегда находятся,— что В. И. говорил кому-то в Ялте, что он решительно стоит за кандидатуру Москвина и не верит в него — Мейерхольда. Настроение упало еще боль­ше. И на самую ответственную для себя репетицию он явился с предчувствием уже свершившейся неудачи.

Прослушивание происходило в той самой тесной сто­рожке, где вскоре решилась и судьба Москвина: в кро­хотной дощатой избушке, где не было ничего, кроме печки, стола и лавки.

«Так как был совсем не в настроении, читал плохо. Читка эта, конечно, не является решающей мою судьбу, но... все-таки ставит известный минус. Впрочем, и без то­го замечаю, что роли этой не видать мне, как ушей своих. <...> Работать нет никакой охоты. Роль выбивается из то­на; вероятно, и читал-то сегодня плохо от неуверенности в том, что буду играть упомянутую роль»,— писал Мейерхольд в Пензу 1 августа.

После репетиции Немирович-Данченко глухо сказал Мейерхольду о том, что он самой обещающей считает кандидатуру Москвина. К этому Мейерхольд уже был подготовлен и, может быть, даже почувствовал облегчение от того, что кончилась так мучавшая его неопределенность. Несколько дней он не пишет домой ни слова, после репе­тиций бродит в одиночестве по лесу, но дни идут, работа в театре продолжается, умный Немирович-Данченко, по­смотрев «Антигону», превозносит его исполнение Тирезия, и этот такой простой и безотказно действующий педаго­гический прием, как всегда, срабатывает.

Он собирает в кулак всю свою волю и мужество и сам заявляет Немировичу-Данченко об отказе от Федора.

Окончательно отрезав от себя эту, так манившую его роль, он снова обретает внутреннее спокойствие. По­следние дни июля и первые дни августа были высшей точ­кой кризиса. 9 августа он заносит в свою записную книж­ку: «Пускай отказом своим от Федора я сыграл в руку Немировича и все-таки стал покойнее: мною не играют, как пешкой». А в ближайшем письме в Пензу он рассказывает почти в тоне первых июньских писем: «Мое исполнение роли Тирезия Немировичу очень понравилось и по замыс­лу, и по выполнению. Он говорит «блестяще». Далее он сообщает, что на репетициях «Шейлока» Алексеев давно перестал ему делать замечания: «Как раз сегодня была репетиция «Шейлока», и исполнение мое вызвало в при­сутствующих гомерический смех». И Мейерхольд упоми­нает, что с середины августа Немирович начнет репетиро­вать «Эллиду» Ибсена, где ему обещана роль больного ху­дожника. «Наконец-то интересная роль»,— сообщает Мейерхольд в письме от 9 августа.

Но его ждала еще более интересная роль, полностью вознаградившая его за волнения и неоправдавшиеся на­дежды с Федором.

В эти дни в труппе стало известно о предполагаемой работе над «Чайкой» Чехова. Вполне вероятно, что Мей­ерхольд взвесил перспективы этих ролей и свои возмож­ности и это облегчило его отказ. Новая надежда — луч­шее лекарство от неудачи.

Как известно, большинство ролей в «Чайке» не раз пе­рераспределялось. Станиславский хотел играть Шамраева, потом получил роль Дорна и в конце концов играл Тригорина. Нам неизвестны другие, помимо Мейерхольда, кандидатуры на роль Треплева, хотя они, вероятно, и су­ществовали. Сужу об этом по неоднократно слышанной от В. Э. фразе:

— Я почти вырвал роль у Немировича... (В другой раз он сказал — «у дирекции».)

Вероятно, Мейерхольд, узнав о приближении работы над «Чайкой», горячо высказал Немировичу-Данченко свое желание играть Треплева и сумел убедить его. Может быть, и сам В. И. не имел другой, более обещающей кан­дидатуры, а заодно ему хотелось как-то компенсировать своего недавнего любимца за неудачу в Федоре. Так или иначе, в сентябрьском письме к Чехову он называет Мейерхольда исполнителем роли Треплева с добавлением такой характеристики: «...окончивший с высшей наградой. Таких за все это время было только двое. Другой — Моск­вин — играет у нас «Царя Федора».

Постановка «Чайки» в новом молодом театре была задумана Немировичем-Данченко уже давно: может быть, тогда, когда он отказался от мысли поставить ее как учебный спектакль в Филармонии, хотя в первых газетных заметках о репертуаре нового театра название «Чайка» еще не фигурирует. У Немировича-Данченко были серьезные основания конспирировать: он опасался, что Чехов не разрешит постановку из-за психологической травмы, нанесенной ему провалом «Чайки» в Александрийском театре.

Впервые он обратился за разрешением к автору только в конце апреля. Чехов колеблется и отмалчивается. В пер­вой половине мая Немирович-Данченко шлет ему еще два письма: убеждает, успокаивает, апеллирует к личным от­ношениям — и только в самом конце мая получает со­гласие.

После приезда Немировича-Данченко из Ялты Стани­славский уезжает на отдых в имение брата в Харьковскую губернию, там он должен писать поактно подробные мизан­сцены «Чайки» и по частям присылать их своему коллеге, которому предстояло непосредственно вести репетиции. Так своеобразно начиналась работа над этим, так много значившим для молодого театра спектаклем. Известно, что Станиславский, принимаясь за писание «мизансцен», еще не был увлечен пьесой, но он доверял вкусу и уму Немировича-Данченко и заставил себя полюбить ее. Это, кажется, был единственный случай в истории театра, когда режиссура осуществлялась по почте.

Стремясь не дать Чехову повода раскаяться в своем согласии, Немирович-Данченко пишет ему пространные письма и, видимо, несколько преувеличивает на первых порах степень произведенной работы, потому что 24 ав­густа драматург сообщает Суворину, что, по словам Н.-Д., «у него кипит дело» и прошло уже «чуть ли не сто репе­тиций и актерам читаются лекции». К этому времени состоялось всего лишь пять-шесть репетиций, считая и бесе­ды с исполнителями,— может быть, они были названы «лекциями». Но дело было, конечно, не в числе репетиций, а в их содержательности и творческом накале. Официаль­ные данные свидетельствуют, что вся работа над «Чайкой» уложилась в двадцать шесть репетиций и три «генераль­ных» — цифра невероятная и, по нашим современным понятиям, почти неправдоподобная. Пятнадцать репети­ций провел Немирович-Данченко и всего лишь девять — главный режиссер Станиславский. Но не будем забывать, что Н.-Д. вел репетиции, пользуясь листами мизансцен, присланных Станиславским, да еще и то, что последний участвовал в спектакле как актер.

Начиная репетиции, Немирович-Данченко пишет ав­тору «Чайки»: «Успех «Чайки» — вопрос *моего* художественного самолюбия, и я занят пьесой с таким напряже­нием, какое у меня бывает, когда я пишу сам». А 24 августа из Москвы: «Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь тво­ей пьесы». И постепенно Чехов, почти нехотя согласив-щийся на опыт новой постановки «Чайки», заинтересовы­вается будущим спектаклем и, еще ничего не увидев своими глазами, готов верить оптимистическим сообщениям Не­мировича-Данченко, в которых, несмотря на их повышен­ный тон, все соответствовало реальному ходу дел.

Уже с августа Немирович-Данченко настойчиво про­сит Чехова приехать в Пушкино и побывать на репетициях. Мейерхольд со страстным нетерпением ждет встречи с лю­бимым писателем и однажды, отправившись по делам теат­ра в город и боясь, что Чехов может приехать в его отсут­ствие, отправляет Санину умоляющую телеграмму с прось­бой всячески задержать Чехова до его возвращения. Но Чехов в тот раз не приехал.

Опасаясь наступления ранней осени с проливными дождями и грязью под ногами, Немирович-Данченко с 23 августа объявил небольшой перерыв в репетициях. В нача­ле сентября они возобновились уже в Москве в помещении Охотничьего клуба на Воздвиженке — в старой цитадели Общества искусства и литературы.

Репетиции «Царя Федора» шли уже в так называе­мом «Щукинском театре» в саду «Эрмитаж», арендован­ном для открытия нового театра. Их вел А. А. Санин. По­сле всяческих перестановок в ролях Мейерхольд получил в этой пьесе роль Василия Шуйского. Она далась ему легко. Все вдохновение, все муки и радости, весь ум и тем­перамент были отданы Треплеву.

Через неделю после возобновления репетиций, 9 сен­тября, вместе с А. С. Сувориным Чехов пришел впервые на репетицию «Чайки». Станиславский еще находился в Андреевке и заканчивал мизансцены четвертого действия. Драматургу показали только отдельные сцены из первых трех действий. Через день он пришел снова, а 12 сентября смотрел в «Эрмитаже» репетицию «Царя Федора». В эти дни Чехов познакомился со своей будущей женой О. Л. Книппер, игравшей Аркадину в «Чайке» и Ирину в «Федоре». Тут же познакомился с Чеховым и Мейер­хольд. В его дневнике сохранилась запись о беседе драма­турга с исполнителями «Чайки», к которой я еще вернусь. Репетиции произвели на Чехова хорошее впечатление, а молодая труппа — еще того лучше. Но осень в этом году была ранняя, холодная и пасмурная, и автор «Чайки» уехал вскоре в Ялту и уже оттуда в письмах к разным ли­цам расхваливал молодой театр, называя его «очень интересным», мизансцены «Чайки» «удивительными, еще небывалыми в России».

Первоначальное распределение ролей в «Чайке» не совсем удовлетворяло Немировича-Данченко. Лучшая из женщин спектакля, М. П. Лилина — Маша, вошла в спек­такль позже других, как и Станиславский — Тригорин. Заменялись и другие исполнители второстепенных ролей. Но Мейерхольд, видимо, на этот раз не возбуждал сомне­ний. Вскоре после начала репетиций Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Все постепенно влюбляются в пье­су. Отлично читает Вишневский — Шамраев (в спектакле он играл Дорна.— *А. Г*.). Очень хорошо Мейерхольд — Треплева». Далее в этом письме Немирович-Данченко уго­варивает Станиславского взяться за Дорна, считая эту роль одной из важнейших. Станиславский отвечает: «С боль­шим интересом прочел о «Чайке». Радуюсь за Мейерхоль­да. <…> Начинаю читать Дорна, но пока — не понимаю его совершенно и очень жалею, что не был на беседах «Чай­ки»; не подготовленный, или, вернее, не пропитанный Чеховым, я могу работать не в ту сторону, в которую следует. <...> Вам некогда, но не может ли кто-нибудь, хотя Мей­ерхольд, который, как Вы говорите, пропитан «Чайкой», намекнуть мне, что говорилось на беседах о Дорне и *как он сам его представляет* (курсив мой.— А. Г.), какая у него внешность. Он бы меня очень обязал, и тогда я бы явился подготовленным в установленном Вами тоне». Мы не зна­ем, состоялись ли беседы Станиславского с Мейерхольдом о Дорне и о чеховской драматургии вообще, но характер­но, как уже тогда было велико доверие Станиславского к художественному авторитету молодого актера, вчерашнего ученика. Несмотря на неудачу с Федором, его творческая репутация в глазах Станиславского стояла очень высоко. Это было, конечно, совершенно справедливо. Провал Мейерхольда в конкурсе на Федора, по существу, был не столь­ко его личным неуспехом, сколько ошибкой первоначаль­ной режиссерской трактовки, переориентировкой толкова­ния образа.

Этот провал — если данное слово здесь уместно,— как остро и болезненно ни переживал его тогда Мейер­хольд, объективно сослужил ему хорошую службу. По­истине не бывает худа без добра. Он начал репетировать роль молодого, начинающего литератора, самолюбивого и неудачливого, сам еще полный горечи, обиды и разоча­рования. Если образ Треплева уже манил Мейерхольда, сразу после первого знакомства с пьесой и он угадывал в нем близкие себе черты и чувства, то теперь он сам как бы стал Треплевым, и, когда мы говорим, что Мей­ерхольд сыграл его с автобиографическим наполнением, это можно понимать почти буквально. Связь невопло­щенного Федора с сыгранным Треплевым — прямая. Успех вырос из неудачи. В позднейших дневниковых за­писях Мейерхольд сам свидетельствует об этом: «Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним». Личная травма стала источником артис­тического созидания. Молодой актер понимал каждое ду­шевное движение, каждый психологический изгиб своего героя. Режиссуре оставалось только регулировать и соиз­мерять с целым спектакля и ансамбля то, что актер на­брасывал нерасчетливо и щедро. А это всегда было самой сильной стороной Немировича-Данченко.

Двенадцатого сентября, сразу после встречи исполни­телей «Чайки» с Чеховым, Немирович-Данченко пишет Станиславскому: «Отменили мы только две-три мелочи, касающиеся интерпретации Треплева. И то не я, а Чехов». И дальше: «Мейерхольд ушел сначала в резкость и исте­ричность, что совсем не отвечает замыслу Чехова. Теперь смягчил и пошел по правильной дороге. Главный недостаток был тот, что он с 1-го действия начал играть четвер­тое». Это тонкое замечание режиссера верно характеризует процесс создания Мейерхольдом Треплева: эмоциональ­ный синтез предшествовал анализу. Актер шел от кульми­нации к подготовке. От главного к второстепенному. От крупных штрихов к нюансам и деталировке.

Как мы можем судить по письмам Немировича-Данчен­ко к Чехову, в репетиционной работе над «Чайкой» было два перерыва: между 28 августа и 3 сентября (пе­реезд из Пушкина в Москву) и после 25 сентября почти на месяц (открытие театра и выпуск первых трех премь­ер). Таким образом, двадцать шесть репетиций размести­лись на протяжении почти четырех месяцев. Спектакль созревал естественно и органично. Он был любимым де­тищем Немировича-Данченко, и режиссер не торопился. Уже после громадного успеха «Царя Федора» он писал Чехову (5 ноября): «Федор»... гремит. По уверению всех, наиболее интересной из будущих пьес явится «Чай­ка». Это меня и радует, и держит настороже. Пока не наладится великолепно, не пущу».

Не все шло гладко: не очень получалась роль у Ста­ниславского — Тригорина, неровно репетировала Роксанова — Заречная.

Своего постоянного помещения в первые сезоны у мо­лодого театра еще не было. Арендовали «Щукинский театр» в саду «Эрмитаж». Театралы моего поколения еще помнят неказистое здание, в котором в 20-х годах работал театр МГСПС, правда, уже значительно модер­низированное с той поры, когда в нем открывался и иг­рал первые четыре сезона Художественный театр. Теперь это здание снесено. Осенью 1898 года, когда туда впервые вошли художественники, оно было грязным, пыль­ным, холодным, неблагоустроенным, с невыветрившимся запахом пива и какой-то кислоты, оставшимся здесь от летних увеселений. При театре был сад, и в нем купец Щукин содержал шантан. В плохую погоду эстрадная программа переносилась в закрытый театр. Вся обста­новка соответствовала вкусам садового зрителя и имела отпечаток дурного тона — и в окраске стен, и в рисунке обоев, и в подборе цветов, и в пошлой отделке, и в пре­тензиях на убогую роскошь, и в вывесках по стенам, и в рекламном занавесе, и в мундирах капельдинеров, и даже в подборе закусок в буфете. Все это по мере возмож­ности переделано и изменено. Помещение стало выгля­деть строго и вместе с тем уютно. Ремонт труб отопления и электропроводки производился, когда на сцене уже шли генеральные и монтировочные репетиции, и всем присутствовавшим на них запомнились оглушительные удары молотков водопроводчиков, неожиданно разрезавшие дей­ствие, и колеблющийся, неровный свет понатыканных в бутылки свечей. Тусклое освещение огарками не давало возможности рассмотреть группировки, мимику актеров, получить общее впечатление от всей декорации.

Актерские уборные находились в пристройке к зда­нию. Станиславский рассказывал, что когда он в своей уборной стал приколачивать гвоздь, чтобы повесить на стене полку, то от удара молотка кирпич выскочил и об­разовалась дыра, в которую хлынул сырой осенний воз­дух,— так тонки и ветхи были стены. Все хозяйственные работы шли одновременно с последними репетициями: времени не хватало, не хватало и денег — касса «паевого товарищества», финансировавшего театр, опустела. Задерживать открытие сезона уже было нельзя.

«В один из таких моментов пытливого угадывания формировавшейся картины спектакля, когда я чувство­вал, что вот еще минута — и я пойму секрет сцены, акта, пьесы, я услышал над моим ухом голос Владимира Ива­новича:

«Больше ждать нельзя. Я предлагаю назвать наш те­атр «Московским Художественным общедоступным»... Согласны вы? — Да или нет? Необходимо решать сейчас же».

Признаюсь, что в момент этого неожиданного вопроса мне было все равно, как бы ни назвали театр. И я, не задумываясь, дал свое согласие»,— вспоминал Стани­славский.

И вот наступил долгожданный вечер, когда под мел­ким осенним дождем в Каретном ряду, в полукруге га­зовых фонарей, освещавших затейливую арку входа в сад «Эрмитаж», начала собираться любопытная, не­сколько скептически настроенная толпа первых зрите­лей нового театра.

На открытии театра Мейерхольд играл Василия Шуй­ского. За два дня до этого «Царь Федор» был поставлен суворинским Малым театром в Петербурге. Оба самых первых в России Федора — Москвин в Москве, Орленев в Петербурге — имели колоссальный успех. Московский спектакль как сценичное произведение оценивался по справедливости выше. В Петербурге это был успех актера, в Москве — успех ансамбля, изобретательной режиссуры и невиданной постановки «народных сцен».

Художественный театр родился.

Молодой А. В. Луначарский, живший в ту зиму в Ка­луге на положении ссыльного и поехавший нелегально в Москву специально, чтобы посмотреть спектакли нового театра, тридцать лет спустя так вспоминал о своих впе­чатлениях: «...я сидел в одном из кресел Художественного театра в величайшем волнении, внутренне растрепан­ный, ждущий чего-то необыкновенного, готовый восхи­щаться, готовый сопротивляться. <...> Потрясал Моск­вин. Целую ночь после этого передо мною плыли иконописные лики, великолепные парчовые пелены, глаза и губы, полные страсти, печали и гнева. Даже мои сооб­ражения относительно того, что в пьесе Алексея Толсто­го имеется и сильный патриотический дух, и своеобразно благоговейное отношение к простецу — Парсифалю на русском троне, соображения о том, что все это радикаль­но чуждо нашему подходу к истории и к методам озна­комления с нею широкой публики через сцену, даже эти соображения никак не могли умерить впечатления наполненности моего сознания какой-то чудесной музыкой человеческой страсти и скорби, взятых в большом исто­рическом масштабе.

Когда я ехал из Москвы в поезде после спектакля, помню, я ловил себя на таких моментах: думаешь о раз­ных своих невзгодах, о разных своих планах, тревожных, недостаточно еще ясных, и вдруг закроешь глаза, и всплывает ярко та или другая сцена в парче и в фимиа­ме, волшебно освещенная, такая или, может быть, еще лучше, чем та, какую видели глаза, и шепчешь: «Как хо­рошо!»

Причем это «как хорошо!» относилось мною тогда не­вольно не только к театру, не только к спектаклю, но и к жизни. Хотелось вновь и вновь благословлять эту жизнь и благодарить за нее, потому что спектакль как-то вскрывал ее торжественность, ее мятущееся многооб­разие, все то яркое и сладостное, что создавалось на этой своеобразной ступеньке эволюции природы, которую мы называем человеком и его историей».

«Царь Федор», в сущности, не был еще новаторским спектаклем. Все постановочные элементы его были уже известны, опробованы, испытаны «мейнингенцами», поста­новками Общества искусства и литературы и некоторыми спектаклями А. П. Ленского. Невиданной была об­щая культура спектакля, его цельность и стилистическая выдержанность, хороший вкус, обдуманность самой ма­ленькой детали. Новизна была и в талантливой, до того неизвестной пьесе, резко отличавшейся от приевшегося канона исторических «боярских» пьес.

Еще меньшей новизной отличались две последующие премьеры театра, показанные одна за другой на той же неделе: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (возобнов­ление старого спектакля Общества искусства и литера­туры) и «Венецианский купец» Шекспира.

Московская пресса отнеслась благожелательно к первым актерским работам Мейерхольда в новом теат­ре, а Василий Шуйский и принц Арагонский имели даже заметный успех.

Известный актер и режиссер А. П. Петровский так описывал Шуйского — Мейерхольда: «Роль была отлично, мастерски отчеканена. И хотя с тех пор прошло много лет — его Шуйский, с лицом старой лисы, с тихой, осто­рожной речью, с кривой улыбкой на поджатых, часто облизываемых губах — жив в моей памяти во всей яркости и силе».

Сохранилось и описание исполнения Мейерхольдом принца Арагонского: «Как только принц Арагонский, со­провождаемый свитой, появлялся на сцене и все время, пока он шел вдоль колоннады в глубине, аплодисменты зрительного зала не смолкали. В особой грации, в важ­ности шествующего принца было что-то невероятно смешное, причем он как бы не имел никакого намерения смешить. Лицо его было серьезно, и глаза смотрели со­средоточенно куда-то в пространство, точно вопрошая судьбу. Чтобы получить руку Порции, принцу Арагон­скому надлежит выбрать одну из трех шкатулок — именно ту, в которой заперт портрет красавицы. Он вы­бирал, размышлял и философствовал вслух, и все его движения напоминали движения марионетки. Артист ни­сколько не утрировал в сторону марионеточности, он был реальным человеком. <...> При виде смешного рыцаря в серебряных латах с угловатыми, но элегантными движениями, верилось, что такого можно встретить и в действительности. Несмотря на наивную глуповатость, у него был определенный шарм. После того как принц неудачно выбрал ящик, в котором вместо портрета кра­савицы оказалась ужасная рожа, его смущение и раз­очарование были выражены такими потешными интона­циями и движениями, что в зрительном зале не смолкал смех. Великолепный уход с гордо поднятой головой вы­зывал гром рукоплесканий».

В ноябре были показаны без всякого успеха «Само­управцы» Писемского, «Счастье Греты» Марриота и «Трактирщица» Гольдони (обе в один вечер). И в них в маленьких ролях был снова занят Мейерхольд.

Кроме «Царя Федора», спектакли нового театра сбо­ров не делали. Они в чем-то даже разочаровали немно­гих поклонников.

Главная надежда была на «Ганнеле», но случилось непредвиденное. Московский митрополит Владимир уви­дел в пьесе оскорбление религии, и спектакль запретили. Все хлопоты оказались безуспешными. Театр попал в тяжелое положение, сборы совсем упали. На «Чайку» никто особых материальных надежд не возлагал. Стани­славский считал, что спектакль не готов, но иного выхо­да не было.

ЧЕХОВ

Накануне премьеры «Чайки» в театре атмосфера тревож­ной неуверенности. «Все понимали, что от исхода спектак­ля зависела судьба театра»,— вспоминал впоследствии Станиславский. И это не было преувеличением. Но не толь­ко театра. У Чехова обострение туберкулезного процесса. Известие о вторичном провале пьесы должно было подей­ствовать на него тяжело, и уж вряд ли после этого он вер­нулся бы к писанию пьес. Ответственность молодого те­атра становилась очень большой и, по мере того как при­ближался день и час, когда должен был раздвинуться зана­вес, ее начали чувствовать все участники спектакля.

После неудачно и вяло прошедшей генеральной репе­тиции сестра писателя М. П. Чехова, обеспокоенная дур­ными известиями о здоровье брата и тем риском, кото­рый брал на себя театр, открыто выражала желание об отмене премьеры. Станиславский находил, что спек­такль очень «сыр», и ультимативно требовал его переноса. Но Немирович-Данченко правильно рассудил, что весть об отмене премьеры встревожила бы Чехова не меньше, чем любое известие о том, как она прошла, а последствия отмены для труппы были равносильны закрытию те­атра. Следовало идти на риск — другого выхода не было.

На следующий день в восемь часов вечера занавес раздвинулся. Зал был далеко не полон: аншлага, не­смотря на премьеру, не было. Волновались друзья авто­ра и молодого дела, волновались участники спектакля. На сцене почти от всех пахло валерьянкой. О. Л. Книппер так описывает закулисную атмосферу премьеры: «Мы все точно готовились к атаке. Настроение было серьезное, избегали говорить друг с другом, избегали смотреть в глаза. <...> Владимир Иванович от волне­ния не входил даже в ложу весь первый акт, а бродил по коридору».

Слушали пьесу внимательно, но, как показалось ис­полнителям, сдержанно. И когда кончился первый акт, то на несколько секунд, показавшихся актерам вечно­стью, возникло ощущение полного провала. «Кто-то за­плакал. Книппер подавляла истерическое рыдание»,— вспоминал Станиславский. Не выдержав томительного молчания, в котором угадывался страшный приговор, актеры, понурив головы, двинулись к кулисам. В это время раздался непонятный грохот. Это был взрыв аплодисментов. И когда театральные рабочие раскрыли занавес, акте­ры стояли боком к зрительному залу и даже не догадались поклониться. Но вот занавес снова закрылся, и все броси­лись друг к другу в объятия. На сцену прибежали с по­здравлениями актеры, не участвовавшие в спектакле и си­девшие в зале, и друзья театра. Но самый большой триумф был после третьего действия и в конце. «Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец»,— писал Станиславский.

В разгар всех этих оваций на сцену вышел, как всегда внешне сдержанный, Немирович-Данченко и предложил послать автору телеграмму, что вызвало новую бу­рю аплодисментов. Среди подписавших телеграмму имя Мейерхольда стоит третьим — сразу после имен Стани­славского и Немировича-Данченко.

Все дальнейшие спектакли «Чайки» шли при сплош­ных аншлагах.

«Вчера решил во что бы то ни стало посмотреть «Чайку» и добыл у барышников за двойную цену крес­ло»,— писал Чехову художник И. Левитан. А вот как вспоминает о нарастающем успехе спектакля Т. Л. Щепкина-Куперник: «Всю зиму после премьеры «Чайки» я ра­довалась ее успеху. Она шла при переполненном теат­ре, и часто я, возвращаясь домой поздним вечером мимо «Эрмитажа» в Каретном ряду, <...> наблюдала карти­ну, как вся площадь перед театром была запружена на­родом, конечно, главным образом молодежью, студента­ми, курсистками, которые устраивались там на всю ночь — кто с комфортом, захватив складной стульчик, кто с книж­кой у фонаря, кто собираясь группами и устраивая танцы, чтобы согреться,— жизнь кипела на площади,— с тем что­бы с раннего утра захватить билет и потом уже бежать на занятия, не смущаясь бессонной ночью. Грела и поддерживала молодость...»

По масштабу успеха «Чайка» быстро сравнялась с «Царем Федором», а затем и обогнала его. Удивитель­на судьба этих двух знаменитых спектаклей. «Царь Федор» удержался в репертуаре почти до наших дней; в нем переиграла вся труппа театра. «Чайка» шла недолго, при нескольких возобновлениях большого успеха не имела, но ее сквозной образ, сделавшись пластической эмблемой театра, вышитой на его занавесе и украшающей билеты, программки и афиши, стал символом театральной рефор­мы Художественного театра. Сама пьеса эта и в дальней­шем ставилась многими театрами, но нигде не делалась «репертуарным спектаклем» и прочного театрального ус­пеха долго не имела. В сущности, в истории русского театра есть две легенды: одна о трагическом провале «Чайки», другая об ее сказочном успехе.

Общепризнано и подтверждается многими свидетель­ствами современников, что в «Чайке» Художественного театра слабо играли исполнительница роли Нины Зареч­ной Роксанова и исполнитель Тригорина Станиславский. Известно также, что в провалившемся спектакле алек­сандрийцев прекрасно играла Комиссаржевская. Пара­доксально, но это так: плохое исполнение главной герои­ни в одном случае не помешало огромному успеху, а в другом — отличная игра не помогла избежать провала. Какой урок для актерской гордости, какой пример сми­рения для всех адептов «актерского театра»!

В истории театра мы знаем немало грандиозных успе­хов, выпадавших на долю вовсе не самых совершенных сценических произведений. Таков, например, был успех мейерхольдовских «Зорь» в Театре РСФСР 1-м. Можно найти и другие примеры. Легче всего сказать, что это не успех искусства, а некий социально-психологический фе­номен массового общения с участием искусства, но это неверно. Может быть, сама сущность театра заключается в этих вспышках одухотворенной слитности зала и того, что происходит на сцене, в том неразложимом и едва до­ступном анализу чудесном единстве коллективного сопе­реживания, которое мы ежедневно наблюдаем в теат­ральных залах, но в бесконечно разбавленном виде. Та­кие спектакли редко бывают образцами мастерства, и именно поэтому они исчезают почти бесследно: исчеза­ют, пользуясь пушкинским образом, как тень зари. По­пытки восстановить их, возобновить и даже литературно реставрировать приносят разочарование и скептические мысли на тему — был ли мальчик-то, может, мальчика и не было? Но мальчик был, только у мальчиков есть одна особенность: они растут и перестают быть мальчи­ками. Спектакль погибает не потому, что он стал хуже играться, или оттого, что первых исполнителей сменили дублеры. Чаще всего он погибает потому, что у него но­вый зрительный зал. «Страдания молодого Вертера» — превосходный роман, но его великий успех неповторим и не передается новым поколениям. «Фаталист» неизмери­мо выше как создание искусства, чем, допустим, «Бед­ная Лиза», но «Бедной Лизой» современники увлекались больше, и вовсе не от неразвитых вкусов, а от вспышки приобщенности к тем чувствам, которые несла эта не­притязательная повесть. Вслед за не удержавшейся прочно в репертуаре «Чайкой» Художественный театр поставил с большой уверенностью, мастерством и глуби­ной другие чеховские пьесы, но легендой стала «Чайка». Не потому ли, что в ее огромном, но, в сущности, мимолет­ном успехе была некая загадка? Сейчас нетрудно разга­дать: это были первые слова на новом сценическом языке.

К сожалению, у нас не осталось описания спектакля: современники восхищались, но не запоминали. А при позд­нейших возобновлениях спектакль переделывался и что-то потерял. В 1906 году Мейерхольд, сравнивая возоб­новленную «Чайку» с премьерой, вспоминает о некото­рых чертах «первой» «Чайки»: «...при первой постановке «Чайки» в первом акте не видно было, куда уходили действующие лица со сцены. Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чащи, куда-то... <...> При пер­вой постановке «Чайки» в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, и когда действующие лица вхо­дили в переднюю в калошах, стряхивая шляпы, пледы, платки — рисовалась осень, моросящий дождик, на дворе лужи и хлюпающие по ним дощечки».

То, о чем говорит Мейерхольд, есть стиль сценическо­го импрессионизма.

Я однажды пытался расспросить В. Э. Мейерхольда о том, какой была эта самая знаменитая «Чайка» молодо­го Художественного театра.

При всей неполноте его мимоходного и импровиза­ционного ответа он очень интересен и, вероятно, точен:

— Главное, там был поэтический нерв, скрытая поэзия чеховской прозы, ставшая благодаря гениальной ре­жиссуре Станиславского театром. До Станиславского в Чехове играли только сюжет, но забывали, что у него в пьесах шум дождя за окном, стук сорвавшейся бадьи, раннее утро за ставнями, туман над озером неразрывно (как до того только в прозе) связаны с поступками лю­дей, их действиями, взаимоотношениями. Это было тог­да открытием...

В самом деле, если сопоставить проблематику «Чай­ки» с проблематикой чеховской прозы, то она может по­казаться беднее, условнее и ограниченней. Драматургия Чехова мало что прибавила к богатству тем и человече­ских характеров его прозы, но она дала ей адекватное выражение на языке самого эмоционального и непосредст­венного из искусств — искусства театра. Почти все боль­шие прозаики писали пьесы, но только Чехов писал их на уровне своей прозы и по ее законам, не приспосабли­ваясь к прежним условностям театра, а требуя создания новых условностей, нового языка, нового сценического стиля. Поэтому указание Мейрхольда на связь чехов­ской драматургии с его прозой, уловленную режиссурой Художественного театра, верно и глубоко. Еще как-то Мейерхольд, тоже мимоходом, на репетиции, заметил, что чеховский стиль в раннем МХТ — это реализация триго-ринского образа — осколок стекла ночью на плотине. Как мы знаем, образ этот встречается в письмах Чехова за­долго до написания «Чайки»: он заимствовал его сам у себя и отдал Тригорину. И, пожалуй, это самая лаконич­ная и богатая формула литературного импрессионизма, когда-либо данная. Любопытно, что самыми тонкими по вы­ражению чеховского стиля Мейерхольд считал два пер­вых чеховских спектакля Художественного театра: «Чай­ку» и «Дядю Ваню». Позднейшие спектакли: «Три сест­ры», «Вишневый сад» и «Иванов» и даже возобновление «Чайки» в 1905 году в новой сценической редакции — он считал изменой новаторскому стилю, отступлением от того, что уже было принято зрителями, и интересно это ар­гументировал. Но к этому мы еще вернемся.

Свидетель премьеры «Чайки», писатель Борис Зайцев, тогда еще юный студент, вспоминал много лет спустя: «Занавес поднялся — на сцене полутемно... Говорят и хо­дят довольно странно какие-то люди. Наконец выясняет­ся, что молодой писатель, нервный и непризнанный, ста­вит тут же, в саду, свою декадентскую пьесу. Молодая актриса, закутанная в белое, читает нечто лирико-фило-софское о мировой душе. На скамье сидят зрители — спиною к публике. Все это поначалу показалось очень уж причудливым. Публика молчала в недоумении. Но чем дальше шел первый акт, тем сильнее сочилось со сцены особенное что-то, горестно-поэтическое, сжимающее сер­дце. Что? Не так легко и определить. *Внесловесное, может быть, музыкальное* (курсив мой.— *А. Г.*), но некая власть шла оттуда... Как удалось уловить «им» внутренний звук пьесы, ее стон, ритм? Это уж загадка художества, живого и органического, то есть очень таинственного дела».

Дальше Б. Зайцев отмечает, может быть, главную особенность спектакля: то, что делало впечатление от него таким единым и слитным, вне всякой зависимости от то­го, кто как играл в этом необыкновенном спектакле,— его новое принципиальное качество. «В «Чайке» театр показал основные свои черты: единство спектакля, *его музыкальную цельность, как бы оркестровый характер*» (курсив мой.— *А. Г.*).

Мейерхольд это называет «скрытой» поэзией чехов­ской прозы». Борис Зайцев говорит о «музыкальной цельности» и «оркестровом характере» спектакля. Но они оба — и участник спектакля и его зритель — говорят об одном и том же.

До нас дошли лишь очень немногие замечания Чехо­ва, делавшиеся им на репетициях. Он был немногословен и часто, отвечая на вопросы, отделывался шуткой. В за­писных книжках Мейерхольда сохранилась запись бесе­ды Чехова с актерами на второй репетиции «Чайки» (которую он видел 11 сентября 1898 года). Мейерхольд сам ее опубликовал через десять лет. Не будем приво­дить всю эту запись: она широко известна. По свиде­тельству молодого актера, Чехов протестовал против натуралистических излишеств, в частности против звуко­подражательных эффектов, вроде кваканья лягушек на озере. «Да, но сцена,— говорит А. П.,— требует из­вестной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинт­эссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лиш­него». Он использовал впоследствии эту запись в своей борьбе со сценическим натурализмом, но характерно, что именно запомнил и записал молодой актер. Может быть, именно тут были брошены семена тех размышлений, кото­рые постепенно приведут его к формуле «условного театра».

Роль Треплева В. Э. всегда называл «своей самой лю­бимой ролью». Можно сказать, что Треплев и «треплевское» для него были больше, чем только роль. Когда репе­тировалась «Чайка», Мейерхольд, при всей своей внут­ренней свободе и привычке к самостоятельным суждениям, был сознательным и преданным сторонником театральной реформы, совершаемой Художественным театром: он находился внутри этого движения и жадно брал от него все, что мог. Было бы неверным и преждевременным думать, что он насытил Треплева своей, со­звучной с треплевской тоской по «новым формам». Вер­нее противоположное: эта треплевская тоска формиро­вала сознание молодого художника, и многое, что вскоре стало сознательным убеждением Мейерхольда, было вскор­млено треплевской неудовлетворенностью, его внутренним разладом, его острым, трагическим недовольством собой. «Чехов симпатизировал символистам, и Треплев у него несомненно находился под влиянием этого, тогда довольно модного, литературного течения»,— говорит Немирович-Данченко в своих мемуарах.

Близкое этому утверждает Горький в одном из писем к Чехову. Это, конечно, верно, но, когда писалась «Чай­ка», символизм как литературное течение еще только едва зарождался в России, и Чехов не столько откликался на него, сколько предвосхищал. Не Вячеслав Иванов и не Георгий Чулков приобщили Мейерхольда к символиз­му: гораздо раньше их это сделали Чехов и Треплев. Перелистывая дневники, записные книжки и письма Мейер­хольда, мы нигде не найдем у него до «Чайки», до Чехо­ва, до Треплева «тоски по новым формам»: молодой актер восхищается режиссурой Станиславского, еще нахо­дящейся под «мейнингенским» влиянием, восхищается ма­стерами Малого театра и современной русской реали­стической прозой. Но после «Чайки» Мейерхольд — дру­гой. Треплев принес ему освобождение от искуса подра­жательности, пусть самым высоким образцам: он дал ему величайшее счастье и величайшую ответственность в искусстве — быть самим собой. В работе над Треплевым ему не могли помочь воспоминания о том, как великолеп­но проводил сцену любовного объяснения в таком же спектакле А. П. Ленский — все надо было находить в себе, в своем. Чехов стал для него школой оригинальности и ес­тественности. И не для него одного, конечно.

«В то же время,— рассказывал впоследствии Неми­рович-Данченко,— за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса — если так можно выразиться — чеховского мироощущения. <...> Плотнее всего это чеховское мироощущение охватывало группу участвовавших в его пьесах. Глубочайшая сила ду­ховного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены. А группа сплачивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувствованием жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать. <…> От этой группы мироощущение шири­лось и по уборным других актеров».

И Чехова-поэта Мейерхольд чувствовал лучше других...

«Исполнение пьес Чехова оттого-то и стало образцо­вым и вызвавшим подражания, что эмоции, настроения исполнителей созвучали с общим настроением тогдашней русской интеллигенции»,— вспоминал позднее Мейерхольд.

Он говорил, что эта «созвучность» была так зна­чительна, что помогала не замечать отсутствия у моло­дых актеров актерской техники.

Роль Треплева принесла Мейерхольду известное приз­нание критики и театралов, привлекла к нему внимание, отчасти сочувственное, отчасти полемическое. Руководи­телям театра и партнерам мейерхольдовский Треплев нравился, и Немирович-Данченко в письме к Чехову с отчетом о премьере даже назвал его «мягким и трога­тельным» — слова неожиданные по отношению к актер­ской индивидуальности Мейерхольда. Нравится он и само­му Чехову: нигде — ни в письмах писателя, ни в ме­муарной литературе — не осталось следов недовольства исполнением роли Треплева, хотя мы знаем, как он суро­во отзывался о Роксановой — Заречной и Станислав­ском — Тригорине. В ночь после премьеры спектакля Т. Л. Щепкина-Куперник написала Чехову: «Превосходен Костя — Мейерхольд, нервный, молодой, трогательный». То же писал и П. А. Сергеенко: «Костя (Мейерхольд) был вполне приличен и вспыхивал и кипел именно столь­ко, сколько ему отпущено автором серы и селитры». Сергей Глаголь в газете «Курьер» писал: «Мейерхольд в роли Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы видели его то Василием Шуйским, то буффонирующим в роли маркиза Форлипополи в «Трактирщице», теперь же перед нами был хоро­ший драматический актер, давший образ изломанного с детства неврастеника Константина. Сцена с матерью в третьем акте вышла у него и у Книппер так искренно, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами». Борис Зайцев, отнюдь не принадлежавший к числу поклон­ников Мейерхольда, вспоминал: «Мейерхольд играл отлич­но — неудачника... Нервное, и одаренное, и недоодарепное дал Мейерхольд в этой фигуре: сыграл как бы себя самого».

Но были и другие мнения. Князь Урусов писал: «У гос­подина Мейерхольда вырывались, как мне кажется, слиш­ком кричащие ноты, бранчливые интонации». Друг театра, известный критик Н. Эфрос, вспоминая премьеру «Чайки», писал много лет спустя: «Трудную, местами опасную роль Треплева играл В. Э. Мейерхольд, тогда увлекавшийся Чеховым и его театром, сильно его чувствовавший. Но в сценической актерской природе Мейерхольда, каким я его знал в его годы в Художественном театре, была большая резкость, не было мягкости, и в голосе слабее всего были ноты задушевности... Треплев, раздражаемый своими литературными неудачами, Треплев, изглоданный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически скорбного, Треплева шопеновских вальсов. <...> И оттого это был характерный, но не чеховский Треплев». С подоб­ным толкованием «чеховского», конечно, можно спорить, но даже отрицая рисунок Мейерхольда, критик опреде­ляет его достаточно точно.

М. Ф. Андреева уже в конце жизни, вспоминая ак­терские работы Мейерхольда, назвала его Треплева «заме­чательным».

Одни хвалили, другие были недовольны, но об актере Мейерхольде стали говорить, и предприимчивые столич­ные фотографы уже размножали открытки с его портре­том. Это было почти преддверие славы, той особенной, мейерхольдовской,— странной славы с горьким привку­сом отрицания, осуждения, спора.

Но, конечно, дороже рецензий и фотооткрыток в вит­ринах писчебумажных магазинов из того, что принесла эта роль Мейерхольду, было личное знакомство с писа­телем и завязавшаяся между ними переписка.

Легко понять, что привлекло в Чехове Мейерхольда, но чем же молодой актер мог быть интересен знамени­тому писателю?

И. А. Бунин в своих блестящих, хотя и крайне субъ­ективных воспоминаниях о Чехове высказывает мнение, что увлечение театром и актрисой Книппер, а также со­чинение пьес обеднили жизнь и творчество Чехова в его последние годы. О театральных пристрастиях Чехова он пишет с высокомерным раздражением. В. И. Немирович-Данченко, также близко знавший Чехова, утверждал прямо противоположное: «Художественный театр наполнил его жизнь радостями, каких ему глубоко недоставало. <...> И сближение с театром, с его актерами вытеснило из будней Чехова тех скучных и ненужных ему людей, которые обыкновенно заполняли пустоту его дня».

Думается, что дело было не столько в литературе или в театре, а в том, что в конце 90-х годов и в первые годы нового века Чехов стал активно тянуться к новым людям. Старые дружеские связи постепенно кончались, многие из прежних приятелей сделались Чехову неинтересны, появились новые друзья, такие, как Горький или моло­дежь Художественного театра, среди которой самой яркой и характерной фигурой был Мейерхольд. «Новизна» человека была для Чехова решающим положительным критерием. Еще в конце 80-х годов, познакомившись с актерами Давыдовым и Свободиным, Чехов говорил о них: «Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны, и оба, несомненно, новы». С тех пор утекло много воды: Свободин умер, Давыдов правел и превращался в рьяного апологета театрального рутинер­ства, а Чехов, который был моложе Давыдова всего на не­сколько лет, по-прежнему тянулся к людям, в которых он чувствовал «новизну». С годами это тяготение стало еще сильнее. Уже живя в Ялте, он писал литератору Кигну-Дедлову: «Я все похварываю, начинаю уже стариться, скучаю здесь в Ялте и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что как литератор дол­жен бы видеть». Старея, Чехов не делался, как это обычно бывает, консервативнее. «Вижу только и, к счастью, пони­маю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном...». Это не фраза из мо­нолога Вершинина или Пети Трофимова — это чеховские мысли из того же письма Кигну-Дедлову. И Горький, и Мейерхольд, и другие новые друзья в эти последние годы жизни писателя больше интересовали его, были бли­же ему, чем Суворин, Потапенко, Щеглов, Давыдов и все те многочисленные его приятели и корреспонденты, отношения с которыми постепенно сошли на нет. Чехову всегда и в последние годы особенно — нравились люди деятельные, энергичные, инициативные, и эти черты он видел в Мейерхольде.

По сравнению со многими своими современниками (как, например, с тем же Буниным) Чехов и по своим литературным вкусам далеко не был консерватором: Горького, начинающего драматурга, он упрекал за чрез­мерное следование канонам, он разделял с молодым Мей­ерхольдом увлечение Г. Гауптманом, интересовался Метерлинком, приглядывался к русским поэтам-симво­листам, считал старомодными и устаревшими Гончарова и Тургенева и в самом конце жизни задумал пьесу с необыкновенным сюжетом, где действие должно было про­исходить на затертом льдами пароходе и где двум геро­ям, любящим одну женщину, является ее образ в отблес­ках северного сияния. Потапенко, Южина-Сумбатова и да­же Бунина подобный сюжет мог только шокировать, но можно себе представить, как он увлек бы Мейерхольда! За год с немногим до смерти Чехов писал Книппер: «Я тебе ничего не сообщаю про свои рассказы, которые пишу, потому что ничего нет ни нового, ни интересного. Напишешь, прочтешь и видишь, что это уже было, что это уже старо, старо. Надо бы чего-нибудь новенького, кис­ленького». Оканчивая «Вишнёвый сад», он пишет той же Книппер: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое». «Новые формы», «новые люди», «новое» в искусстве, в жизни, в себе — это стало как бы постоянным припевом чеховских размышлений в послед­ние годы жизни. И, конечно, появление на его горизонте молодого «нового» человека, яркого и талантливого, «все понимающего» и полного разнообразных отзвуков живой, меняющейся «новой» действительности, не могло оставить Чехова равнодушным. Ему трудно было не отозваться на искреннюю, неподдельную любовь, с которой относился к нему молодой актер, и в одинокие ялтинские вечера, ког­да больной писатель чувствовал себя никому не нужным и заброшенным, пылкие письма с московским почтовым штемпелем и неизменной подписью: «любящий Вас Все­волод Мейерхольд» его согревали и развлекали.

Автор «Чайки» и его любимой прозы сделался для молодого Мейерхольда тем, кого давно искало его сердце,— живым образцом человека и художника, примером в жизни и в искусстве, Учителем с большой буквы, кем для него не стали, в силу разных обстоятельств, его первый настав­ник в Филармонии Немирович-Данченко (главным обра­зом из-за чрезмерной требовательности быстро росшего Мейерхольда) и его первый режиссер Станиславский, ко­торым он безмерно восхищался, но который был тираничен, иногда капризен, часто несправедлив.

Этот ершистый, ироничный, недоверчивый интеллек­туал, вечно погруженный в сложнейший самоанализ, с воображением, все опережающим и заставляющим его страдать от еще не нанесенных ему ран; этот фанатик познания, чувствующий физический голод по новой книге, новой музыке, новой идее; этот самоуверенный фанта­зер и простодушный меланхолик; одновременно самый мрачный и самый искрометно-веселый человек в товари­щеской среде, он испытывал невероятную потребность удивляться и восхищаться.

— Чтобы чего-то добиться, надо сначала научиться удивляться и восхищаться!..

Я записал это утверждение В. Э. Мейерхольда в 1936 году. Он повторял это очень часто и иногда называл его «педагогической аксиомой номер один». Для него это было не умозрительной истиной, а сгустком личного живого опыта — опыта жизни.

В своем первом профессиональном театральном сезо­не он встретился с двумя замечательными людьми и по­любил их на всю жизнь — с Чеховым и Станиславским. Но если отношения со вторым из них были сложны, не­ожиданны, часто драматичны: преклонение в них переме­жалось с протестом, несогласием, бунтом, то отношения с первым неизменно чисты и сердечно-благоговейны. Со Станиславским молодой Мейерхольд стремится всегда быть в артистической форме: праздничным, подтянутым, внимательным, готовым отдаться и воспринимать. С Чехо­вым он предельно прост и искренен. Он инстинктивно чувствует, что он человечески интересен писателю и при­нимать перед ним, чутким и требовательно-принципи­альным, любые позы бесполезно и не нужно. Если роль Треплева научила его быть самим собой на сцене, то че­ловеческое общение с Чеховым учило его оставаться со­бой в жизни. Он дорожит его вниманием, его похвалами, перепиской с ним. И в конце своей жизни он, близко знавший почти всех своих знаменитых современников, со­трудничавший, друживший или враждовавший с ними, на первое место из своих житейских встреч без малейше­го раздумья поставил встречу с Чеховым...

— Чехов меня любил. Это гордость моей жизни, од­но из самых дорогих воспоминаний.

Познакомившись с ним, актер навещал его в кварти­ре на углу Малой Дмитровки и Успенского переулка, в севастопольской гостинице Венцеля, в московской гости­нице «Дрезден», во флигеле на Спиридоновке, гостил в его ялтинском доме. В эти годы имя Мейерхольда посто­янно встречается в письмах Чехова: он хвалит его, ссы­лается на его письма и рассказы, спрашивает о настроении и здоровье, печалится о том, что тому трудно в про­винции.

Сохранилось несколько фотографий, на которых Че­хов и Мейерхольд запечатлены вместе. Одна из них изо­бражает как бы чтение «Чайки» и обычно печатается с соответствующей подписью, но подобной читки никогда не было: это инсценировка. На другой фотографии мы ви­дим приезд Чехова 10 апреля 1900 года в Севастополь, в день, когда художественники открывали там свои гастро­ли. Вокзальный двор с извозчиками и прибывшими пас­сажирами. Идут в пальто и шляпах Немирович-Данченко, Чехов и Мейерхольд. Может показаться странным, что Че­хов сам несет довольно большой чемодан в одной руке и плед на другой, но легко представить, как только что писатель самолюбиво отказался от помощи. Немирович-Данченко и Чехов смеются, глядя на забежавшего на­встречу им фотографа, а Мейерхольд в расстегнутом паль­то восторженно смотрит на писателя. Он идет впереди на два шага — всегда торопясь — и чуть обернулся назад. Угадывается солнечный и ветреный день. В некотором от­далении дама в огромной модной шляпе и ее спутник с тро­стью тоже смотрят на Чехова.

Я слышал несколько рассказов В. Э. Мейерхольда о Чехове: они были любовно-юмористическими.

Мейерхольд рассказывал, что, когда он впервые при­шел в гости к Чехову, его удивил в его комнате большой и почти совершенно пустой стол. Несколько листочков бумаги, чернильница и больше ничего. Он подумал, уж не собираются ли здесь накрывать стол для обеда, и по­спешил из застенчивости заявить, что он уже обедал. Но оказалось, что Чеховы тоже уже обедали, а пустой стол необходим Антону Павловичу для работы: это сосредото­чивает его внимание.

Другой рассказ Мейерхольда передает никем больше из многочисленных мемуаристов не отмеченную своеоб­разную черту Чехова.

У Чехова (вспоминает Мейерхольд) была привычка во время рассказа собеседника совершенно неожиданно смеяться в совсем не смешных местах. Это сначала ста­вило в тупик, лишь потом собеседник понимал, что Че­хов, слушая рассказ, уже мысленно параллельно его ви­доизменял, переделывал, усилял, дополнял, вытаскивал юмористические возможности и радовался им. Он слу­шал, думал и воображал быстрее своих собеседников. Он внимательно слушал и одновременно творчески преображал слышимое. Он смеялся этой параллельной ра­боте собственного воображения. Мейерхольд считал это свойством его душевного здоровья, интенсивности напря­женной творческой мысли.

Этот рассказ любопытен еще тем, что он характери­зует не только А. П. Чехова, но и самого молодого Мей­ерхольда: он не только наблюдает и фиксирует в памяти, но и блестяще тонко анализирует, «все понимая».

Почти все письма Мейерхольда к Чехову сохрани­лись. Из писем Чехова к Мейерхольду сохранилось толь­ко одно. Остальные пропали в первые годы революции, когда Мейерхольд находился на юге России, а архив его оставался в Петрограде.

В одном из писем Мейерхольд благодарил Чехова за «оригинальную визитную карточку». Судя по дате пись­ма (январь 1900 г.), возможно, это какая-то новогодняя шутка Чехова.

Но и без этих исчезнувших чеховских писем мы легко можем понять, как относился Чехов к своему молодому корреспонденту.

В конце зимы 1900 года писатель пишет М. П. Чехо­вой: «Повидайся с Мейерхольдом и убеди его провести все лето где-нибудь южнее Москвы. Лучше всего ему прожить лето в Крыму и на Кавказе. Иначе он истреплет свое здоровье». Он повторяет это и в письме к Книппер: «И Мейерхольд, тоже жалуется на скуку жизни. Ай-ай! Кстати, о Мейерхольде. Ему надо провести в Крыму все лето, этого требует его здоровье. Только непременно все лето». Характерна настойчивость этой заботы. Можно представить, как внимание Чехова было дорого молодому актеру.

31 декабря 1901 года, сообщая Книппер о получении очередного письма от Мейерхольда, Чехов пишет: «Пи­шет он хорошо, даже талантливо отчасти и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газете». (Мейерхольд мне рассказывал, что Чехов однажды дал ему рекомендательное письмо к Е. 3. Коновицеру, изда­телю газеты «Курьер», с целью побудить его к сотрудничеству в прессе.) Письмо Мейерхольда, заслужившее та­кую высокую оценку, состоит из двух частей: лириче­ской, где автор письма пишет о любви к писателю и его произведениям, и хроники общественной и художествен­ной жизни Москвы с очень резкой оценкой пьесы Неми­ровича-Данченко «В мечтах». Нелепо предположить, что Чехов хвалит ту часть письма, где превозносились его произведения, но если ему понравилась вторая часть письма, то это может означать не что иное, как его сдержанную и молчаливую солидарность с Мейерхольдом в оценке пьесы «В мечтах». Связанный личными отноше­ниями с Немировичем-Данченко, он высказывался о пье­се туманно и уклончиво, но мейерхольдовский разнос пье­сы назвал «талантливым». Неудивительно, что после этого он пытался защищать Мейерхольда, когда дирекция Худо­жественного театра не включила Мейерхольда в число «пайщиков». А когда Чехов узнал, что Мейерхольд, по­давший заявление об уходе из театра, уехал в Херсон договариваться о самостоятельной антрепризе, то он напи­сал Книппер: «Я бы хотел повидаться с Мейерхольдом и поговорить с ним, поддержать его настроение; ведь в Хер­сонском театре ему будет не легко!» Совершенно очевидно, на чьей стороне симпатии Чехова.

Из ответной телеграммы Мейерхольда от 18 октября 1902 года мы узнаем, что он получил в Херсоне в начале своего первого самостоятельного, действительно очень трудного сезона, «милое письмо» от Чехова. Чехов позд­равляет Мейерхольда с новым 1903 годом, а впоследст­вии — с 1904-м. Он посылает ему в Херсон рукопись еще не опубликованного «Вишневого сада». Сам уже тяжко больной, снова пишет заболевшему Мейерхольду бод­рое письмо.

Чехов знал, понимал и любил русскую провинцию. Действие большинства его рассказов и всех пьес проис­ходит в провинции. Ему было небезразлично, что моло­дой, блестящий столичный художник с таким азартом кинулся в эту провинцию, не побоявшись ее засасываю­щей инерции и других трудностей. Во всяком случае, уход Мейерхольда из Художественного театра, который, как считал писатель, допустил по отношению к нему не­справедливость, не только не охладил отношения к нему, но еще и повысил его уважение.

Чехов и сам относился критически ко многим сторо­нам Художественного театра. Конечно, он любил его, но это была зрячая любовь: требовательная и иногда придирчивая.

Разговаривая с В. Э. Мейерхольдом о Чехове и моло­дом МХТ, я однажды записал такое его несколько неожи­данное признание:

— Знаете, кто первым зародил во мне сомнения в том, что все пути Художественного театра верны? Антон Павлович Чехов... Его дружба со Станиславским и Не­мировичем-Данченко вовсе не была такой идиллической и безоблачной, как об этом пишут в отрывных календарях. Он со многим в театре не соглашался, многое прямо критиковал...

Что это было именно так, мы знаем теперь по сохра­нившимся документам. Чехов высказывал свое особое мнение по вопросам репертуара и формированию труп­пы, отдельных режиссерских решений и даже админист­ративных распоряжений.

— Но мой уход из МХТ,— продолжал Мейерхольд в том же разговоре,— он не одобрил. Он писал мне, что я должен оставаться и спорить с тем, с чем я не был со­гласен внутри театра.

Может быть, если бы Мейерхольд не поторопился с заявлением об уходе — а он в таких случаях всегда торо­пился,— тактичное вмешательство Чехова могло бы ула­дить конфликт. Но, пожалуй, и сам Чехов вскоре понял, что смысл его ухода не только в развязке конфликта, но и в желании молодого художника обрести свободу и само­стоятельность, а этому автор «Невесты» не мог не сочувствовать. Надо думать, ему даже импонировала смелость, с которой Мейерхольд бросился в гущу театральной про­винции.

О провинциальной театральной работе Мейерхольда Чехов знал из нескольких источников и помимо его пи­сем. Он получал рецензии на идущие у Мейерхольда свои пьесы — обычно хвалебные — и письма от знакомых. Пи­сатель Борис Лазаревский восторженно описывал ему по­становки «Чайки» и «Дяди Вани» в Товариществе новой драмы и исполнение Мейерхольдом Треплева и Астрова.

В начале апреля 1903 года Мейерхольд гостил у Че­хова в Ялте и еще через три недели виделся с ним в Се­вастополе.

Это было в разгаре нежной крымской весны, в тот год ровной и прохладной. В саду у Чехова все было в цвету. Он читал корректуру недавно законченного рассказа «Не­веста» и обдумывал «Вишневый сад». Несмотря на свою болезнь, Чехов был настроен бодро.

Мы можем представить, как забавно и горячо рассказы­вал ему Мейерхольд о своих мытарствах с провин­циальными цензорами, о борьбе за полные сборы, о разных анекдотах и происшествиях, которых всегда достаточно вокруг театра, и как слушал его Чехов, улы­баясь и покашливая. Мейерхольд вскакивал с места и рас­хаживал по комнате, а Чехов сидел на диване в своей из­любленной позе, поджав под себя одну ногу.

А потом они шли в сад, и Мейерхольд, любивший животных, уморительно дразнил таксу Шнапа и ручного журавля, на которого он был очень похож, что уже дав­но заметили журнальные карикатуристы.

Между пребыванием в Ялте и встречами в Севастополе Мейерхольд, сообщая писателю о выполнении одного его поручения, писал ему: «Прошу Вас, не забывайте ме­ня, потому что я привязан к Вам, как верный пес».

Это была их последняя встреча, но переписка продол­жалась.

Если не о содержании, то о характере неизвестных нам писем Чехова к Мейерхольду мы можем отчасти судить по мейерхольдовским ответам. Они отличаются откровенностью и внутренней свободой. Это значит: Че­хов ни разу не охладил своего пылкого корреспондента ни иронической шуткой, ни скептической интонацией, а мы знаем, как он умел это делать. Мнительный и само­любивый, Мейерхольд сразу сжался бы и изменил тон переписки. Но этого нет и в помине. Наоборот, с каждым новым письмом Мейерхольд пишет все смелее и раскован­нее. В последнем письме он, уже не ограничиваясь словами восхищения по поводу «Вишневого сада», предлагает писателю свою трактовку и попутно высказывает ряд ин­тересных мыслей о взаимоотношениях драматурга и теат­ра. По этому письму особенно заметен интеллектуальный и духовный рост Мейерхольда: он размышляет уважитель­но и даже почтительно, но с новым оттенком независимос­ти. Видимо, и это письмо понравилось Чехову, но он полу­чил его в разгар последнего, рокового обострения его болез­ни.

Через две недели его увезли в Баденвейлер, а через пол­тора месяца он умер.

Не прошло и шести лет с того мокрого осеннего день­ка, когда на репетицию «Чайки» в Охотничий клуб на Воздвиженке пришел любимый еще с гимназических лет писатель и впервые пожал руку длинноногому молодо­му актеру, с волнением репетировавшему Треплева, до знойного душного летнего полудня, когда, разбирая на террасе в Лопатине привезенную со станции почту, он увидел в газете телеграмму из Баденвейлера: «Смерть Чехова». Хотелось что-то немедленно сделать, куда-то бежать, что-то предпринимать, но все, что ему оставалось, это написать горестные телеграммы М. П. Чеховой и О. Л. Книппер. Утром он сам поехал в Чаадаевку их отправить и заказал по телеграфу в цветочном магазине Фомина на Петровке венок от себя и своей труппы.

«Любимого писателя оплакивает драматическая труп­па Мейерхольда» — так было написано на венке.

Он играл в пяти пьесах Чехова, он все их поставил, он множество раз проходил сквозь их текст, как сквозь кус­ты родного сада. Он знал их наизусть и, разбуженный но­чью, мог прочитать монолог Треплева, Астрова, Тузенбаха, Трофимова. Он сам был чеховским человеком и всегда ощу­щал это лучшим в себе.ПРАЗДНИКИ И БУДНИ

Сезон продолжался. 12 января 1899 года состоялась премьера «Антигоны», а 19 февраля — «Гедды Габлер». Оба спектакля недолго сохранялись в репертуаре театра.

Исполнение Станиславским роли Левборга в «Гедде Габлер» поразило Мейерхольда истинной театральностью, широким жестом, романтической игрой, высокой преувели­ченностью в изображении чувств: всеми теми прирожден­ными свойствами Станиславского-актера, которые он, как всегда казалось Мейерхольду, искусственно подавлял в се­бе в ролях подобных Тригорину. Воспоминание о Ста­ниславском — Левборге осталось у Мейерхольда примером образца подлинного театра.

В роли Тирезия молодого актера хвалили, но спек­такль в целом был принят холодно. Мейерхольда это удивило. Ему импонировало стремление Санина-режис­сера группировать действующих лиц по фрескам и ри­сункам на античных вазах, и он не сразу понял его ошибку: то, что Санин, воспроизводя, подражал и копи­ровал и не сумел синтезировать, или, как вскоре стали говорить, «стилизовать», пластические формы эпохи.

Автору этих строк довелось услышать чтение Мей­ерхольдом небольшого фрагмента из монолога Тирезия. Это было в ноябре 1936 года на репетиции сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» «Бориса Годунова». Он рекомендовал актерам, репетировавшим роль Пимена, не мусолить пушкинский текст, а взять себе для упражнений монологи короля Лира, призрака отца Гамлета и Тирезия. И он прочитал отрывок из «Антигоны». Он как-то весь согнулся вначале и, распрямляясь по мере исполнения, стал казаться выше своего роста. Он дал удивительное сочетание хрупкой детскости и старческой мудрости. В это время Мейерхольд уже был стариком, и образ Тирезия естественно лег на его физические данные. Ему удалось заставить присутствующих ощутить трагическую жуть рассказа Тирезия. Закончив свой импровизированный «показ», он в ответ на аплодисменты сказал, что вот при­близительно так он играл Тирезия в молодости, а теперь он бы сыграл его иначе, потому что в двадцать пять лет он невольно преувеличивал старческую характерность.

— У меня всегда был немного сипловатый голос, и для Треплева я его легчил, а в Тирезии и Грозном усу­гублял...

По поручению Немировича-Данченко Мейерхольд возобновил две учебные филармонические постановки для спектаклей в Охотничьем клубе (теперь бы их на­звали «выездными»): «Новобрачные» и «Последнюю во­лю». Но это еще не было режиссурой в подлинном смыс­ле слова, и данный опыт прошел бесследно. Мейер­хольда по-прежнему увлекала в театре только актерская работа.

В январе 1899 года Немирович-Данченко сообщал в письме своей ученице Н. Н. Литовцевой, которую он тоже собирался привлечь в театр: «Из артистов сильно и быстро выдвинулись — Москвин, Книппер, Савицкая, Мейерхольд». И дальше: «Из мужчин много играют Ка­лужский, Мейерхольд и только».

В ста тридцати восьми спектаклях театра за первый сезон Мейерхольд был занят девяносто шесть раз. Со­рок раз он сыграл Василия Шуйского, девятнадцать раз — Треплева, десять — принца Арагонского. Тирезия и мар­киза Форлипополи — по семь раз. Дворецкого в «Са­моуправцах» — десять раз и в спектаклях в Охотничьем клубе: Маргаритова в «Поздней любви» и Труве в во­девиле «Женское любопытство» — по два раза и Янсена в «Новобрачных» — один раз. Если прибавить роль Ан­гела Смерти в «Ганнеле», то всего в первый сезон в Художественном театре Мейерхольд играл десять ро­лей.

Молодой актер мог быть доволен своим первым про­фессиональным сезоном. Довольны были и им.

Весной 1899 года в Москву приехал Чехов. Сезон уже кончился, и закончилась аренда «Эрмитажа». Ре­петиции шли в случайном помещении на Бронной и в Ни­китском театре антрепренера Г. Парадиза (ныне Театр имени Маяковского). Чехов просил показать ему «Чайку». Спектакль был поставлен 1 мая в этом театре, грязном, пустом, плохо освещенном, сыром, в наспех подобранных декорациях. Зрителей не было, кроме Чехова и нескольких друзей.

Несмотря на убогую обстановку, Чехову спектакль понравился (кроме Роксановой и Станиславского). Он зашел к Мейерхольду в уборную и пожал ему руку. Книппер вспоминала потом, что Чехова в Мейерхольде-актере поразила его интеллигентность. Это качество Чехов отметил как отличительную особенность молодой группы. Он говорил: «Чудесно же! У вас же интелли­гентные люди. У вас же нет актеров и нет шуршащих юбок ».

Через несколько дней он написал Горькому: «Чайку» видел без декораций; судить о пьесе не могу хладнокров­но, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него «нет своей воли», и испол­нитель понял это так, что мне было тошно смотреть. Но в общем, ничего, захватило. Местами даже не верилось, что это я написал».

Еще до летнего отпуска театр начал репетировать «Дядю Ваню». Мейерхольд не был занят в спектакле. Его кандидатура обсуждалась на роли Войницкого и Серебрякова, но Немирович-Данченко нашел, что он в них будет постаревшим Треплевым. Мейерхольд не слишком огорчился: он лелеял надежду дублировать Станиславского в трагической роли Иоанна Грозного в пьесе А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Зато центральная роль в «Одиноких» Гауптмана — Иоганнес — без оговорок была намечена Мейерхольду. Но он узнал об этом только в конце сентября, накануне открытия второго сезона театра.

Отпуск был коротким, и Мейерхольды снова провели его в Лопатине. Он много читал и штудировал роль Грозного. Уже в конце июля он вернулся в Москву.

8 августа Чехов пишет М. П. Чеховой в Ялту: «Третьего дня был Немирович, был Мейерхольд». Это-то и был, вероятно, тот самый первый визит молодого актера в дом Чеховых, когда он принял письменный рабочий стол писателя за обеденный.

В эти дни — перед началом нового сезона — Мейер­хольд настроен бодро и радостно. И причина этого не только в предвкушении интересной актерской работы.

В письме к Чехову от 29 сентября Мейерхольд подробно описывает открытие сезона, то есть так называе­мый «сбор труппы» 28 сентября. Он выражает удоволь­ствие, что обошлось без молебна, так как митрополит не разрешил служить в театре... «Никаких речей, ни одно­го банального слова! Владимир Иванович предложил послать телеграмму московскому генерал-губернатору. Не­которые громко крикнули «просим», большинство про­молчало. Предложение же послать телеграммы Вам и Гауптману было принято не только единодушно, но и неистово. Давно я не был в таком повышенном настро­ении духа, как вчера. И я знаю, отчего так. Театр наш понял и открыто заявил, что вся сила его в зависимо­сти от тесной связи с величайшими драматургами совре­менности. Я счастлив, что скрытая мечта моя наконец-то осуществляется!»

В начале мейерхольдовского письма содержится просьба к Чехову написать, как он представляет себе Иоганнеса из «Одиноких». Просьба предполагает зна­комство Чехова с пьесой Гауптмана: возможно, у Мей­ерхольда уже был о ней с Чеховым разговор, и он зна­ет, что она писателю очень нравится.

А в постскриптуме к письму Мейерхольд пишет: «Окончание статьи о Вас в августовской книжке «Жиз­ни» прочитал с наслаждением».

В номере восьмом журнала «Жизнь» были напеча­таны третья и четвертая главы статьи Е. Соловьева (Анд­реевича) «Антон Павлович Чехов». Мейерхольд был подписчиком и усердным читателем «Жизни», в те годы самого «прогрессивного» и левого «толстого» литературно­го журнала, прочитывавшегося им от корки до корки. В журнале печатались Чехов, Горький, Гарин-Михайлов­ский, Вересаев, Коцюбинский и другие. Ленин из ссылки писал Потресову о «Жизни»: «...недурной журнал! Беллетристика прямо хороша и даже лучше всех!» В номере, о котором пишет Мейерхольд, была напечатана предпоследняя часть «Фомы Гордеева». Редактировал журнал В. А. Поссе. Характерное для позиции «Жизни» высказывание можно найти в одном из первых номеров журнала за тот год. «Мода на уныние и неверие, на дух, изъеденный молью, должна пройти, если не прошла уже. Вера нужна, нужна бодрость духа, нужны настроения, выраженные еще Чернышевским и другими шестидесят­никами» (Е. Соловьев). А в статье, о которой упоминает Мейерхольд, ему не могли не быть близки такие, например, мысли критика: «Историчность произведений г. Чехова, его поразительная близость к думам и исканиям своего времени — одна из самых драгоценных сторон его дарова­ния». Не удивительно, что «Жизнь» была любимым журна­лом молодого Мейерхольда. Когда он перевел драму Гауптмана «Перед восходом солнца», он пытался напечатать ее в «Жизни» и писал Чехову, что «для этого журнала она подходяща своим содержанием, касающимся вопросов социальных».

Симпатии Мейерхольда к «Жизни» не случайны: он разделял их со всей читающей молодой Россией. Одно­временно с Чеховым, Горьким и Вересаевым журнал пе­чатал стихи Бальмонта, и это тоже нравилось молодому актеру, интересовавшемуся всем свежим и талантливым, что появлялось в литературе.

Последний год века был годом подъема и возрожде­ния и в общественной жизни, и в литературе. 19 марта в «Ниве» началось печатание толстовского «Воскресе­ния». Мейерхольд вспоминал, как летом в Лопатине он с нетерпением, доходившим до исступления, ожидал по­лучения очередного номера «Нивы». Об этом же тогда писал Стасов Толстому: «...по всей России, от одного конца и до другого, только и ждут нынче, что пятницы утра и звонка рассыльного с № «Нивы». Нынче пятницы везде превратились в Воскресенья. <...> Что тут вез­де разговоров, толков,— вы, я думаю, и вообразить себе не можете». За один год русская литература обогати­лась «Воскресением», «Дамой с собачкой», «Душечкой», «По делам службы», «Новой дачей», «Фомой Гордеевым», «Двадцатью шестью и одной».

Именно в этот год Художественный театр сделался любимым театром московской, а вскоре и всей русской интеллигенции. За один-два сезона он стал достоприме­чательностью Москвы, почти затмив Малый театр. «Художественники», или просто «художники», как любовно называли актеров молодого театра, стали необычайно популярны, и, казалось, было высокой честью принадле­жать к этой избранной группе. Им, например, посвяща­лись такие стихи:

«Честь и хвала вам, художники русские,

Типов бессмертных творцы благородные».

Заканчивалось стихотворение так:

«Новую эру в искусстве родившие —

Честь и хвала вам, борцы одинокие».

Самое удивительное было в том, что эти высокие и прекрасные чувства восхищения и благодарности выска­зывались всего только в конце второго сезона работы те­атра. Более половины поставленных в это время спектак­лей не имело успеха, но это как-то не замечалось. Мно­гочисленные поклонники театра просто не хотели этого видеть, а придирчивая и злобная критика постепенно смолкала. Взлет был стремительным и головокружитель­ным. Когда год спустя наметились первые внутренние трудности, театр, избалованный общими похвалами, ока­зался к этому психологически неподготовленным. Таким же быстрым был взлет успеха Горького, также пришед­шийся на эти годы. Видимо, это было свойством времени, течение которого как бы убыстрилось. Чехову, чтобы стать писателем, известным всей России, понадобилось много лет — слава Горького выросла в два-три года до огромных размеров.

О. Л. Книппер описывает Чехову новогодний вечер в театре под 1900 год: «Конечно, играли «Дядю Ваню», играли очень хорошо. После 4-го действия, среди шумных аплодисментов, слышится голос, требующий режиссера.

<...> Когда публика стихла, раздался с первого яруса какой-то взволнованный голос, приносивший глубочай­шее спасибо от всей московской публики за все то, что они переживали у нас в театре; что это бывало прежде только в Малом. При этих словах из лож бельэтажа раз­даются голоса — «здесь лучше, здесь лучше».

Кто же были эти зрители, так восторженно аплоди­ровавшие?

В одной современной тем дням повести ее герой попа­дает «в театр в Каретном ряду», так как «в студенческой братии этот театр самый любимый». Войдя в подъезд теат­ра, «он очутился словно в шинельных университета: студенческие пальто чернели сплошной массой впере­межку со светло-серыми гимназистов и с кофточками мо­лодых женщин интеллигентного вида. Точно такая пуб­лика бывает на лекциях в Историческом музее. Старых лиц, тучных обывательских фигур очень мало...» (П. Д. Боборыкин. «Однокурсники»). У автора повести была справедливая репутация фотографа действительности, и его зарисовка, вероятно, верна.

«...Этот театр любят. И как любят? Хорошей молодой любовью, полной юношеской чистоты! Ведь только в этом театре возможны случаи, когда с высоты галерки вдруг раздается волнующийся, прерывающийся голос, который торопливым экспромтом благодарит артистов и админи­страцию за высокое эстетическое наслаждение, за великую общественную службу»,— писала газета «Курьер».

А кругом шумела, трудилась, торговала, училась, ве­селилась, бунтовала Москва — древняя русская столица, полная молодых сердец; удивительный город, будущее которого спорило с его прошлым...

В Москве тех лет еще сохранялись черты полупро­винциальной домашности, старомодной патриархально­сти. Сокольники были лесом. Туда ездили как на дачу. Летом Москва была зеленой и пыльной; зимой — белой. Сугробы с улиц не убирали, и к великому посту они пре­вращались в траншеи. В мае город пах сиренью: перед домами на многих улицах были палисадники. Потом вдоль Садовых цвели акации. Осенью повсюду винный запах яблок — они продавались на каждом углу: зелено-желтая антоновка, румяно-белая боровинка, прозрачно-желтоватое черное дерево, мелкий красный анис. У перекрестков стоя­ли извозчики. Не поторговавшись, к ним не садились — так было принято. Сам Станиславский всегда торговался из-за гривенника, хотя он был богат и его знал весь город. Охотный ряд, Смоленский рынок, Болото — подав­ляли обилием живности, овощей, грибов, фруктов, ягод. Пестрая и суетливая Сухаревка напоминала восточный базар. На Трубе торговали птицами в клетках, собаками, ежами.

Особенно своеобразна была эта Москва в закатный час с церквами, красными, зелеными, розовыми, с сине-звездными куполами и золотыми маковками, с розовым Страстным монастырем напротив задумчивого бронзово­го Пушкина, с Новодевичьим, где каждую минуту отби­вают часы, а на тихом кладбище черные монашенки зажи­гают у могил лампады. По субботам и воскресеньям город наполнялся малиновым звоном многих сотен коло­колов. Вдоль бульваров летели тройки и «голубчики», позвякивавшие бубенцами. В трактирах белые половые с волосами, постриженными в скобку, встречали постоян­ных гостей, приветствуя их по имени-отчеству: у Тестова ели рыбную солянку и растегаи, у Оливье в «Эрми­таже» смаковали тонкости французской кухни, в извоз­чичьих ночных трактирах пили чай с постным сахаром и ели рубец с гречневой кашей. В Замоскворечье тяжелые ворота заперты на засовы, в домах чад от лампадок, ду­хота от перин, а после десяти часов вечера все спят и только собаки лают на шаги случайного прохожего.

Москва полна контрастов. Хитров рынок, где в самом цент­ре города гнездятся ужас и нищета, где дрогнут от холода, и пьют, и грабят, и режут. Великолепные дворцы-особ­няки — от Альгамбары до готики — на Знаменке и в Арбатских переулках. И другие, уютные, старинные, с ко­лоннами, особняки, утонувшие в садах; там в комодах красного дерева хранится переписка дедушек и бабушек — дворянский XIX век. Цыгане в Грузинах; после пяти утра старая карга, еще помнящая Апухтина, жарит яичницу и узкоглазая Стеша поет надсадным, томным голосом. Сума­сшедший, буйный Татьянин день, когда все улицы орут «Гаудеамус», а популярных профессоров студенты качают до обморока. Знаменитая полицмейстерская пара: прис­тяжные, изогнувшиеся в стерлядку, звери, а не лошади. Революционное подполье на Пресне и Бронной, с Ляпинкой и Гиршем, дешевыми меблированными комнатами, с мо­лодым, веселым и голодным студенчеством.

Но и эта Москва, с ее неподвижным, многими десяти­летиями складывавшимся бытом, со старинными тради­циями и обычаями, исподволь и незаметно менялась. Близ города и на окраинах выросла огромная текстиль­ная промышленность, и частенько глухо ворчат рабочие слободы. Еще ходила конка (билет стоил пятачок без пересадки), но уже в самом начале нового века между Страстной площадью и Савеловским вокзалом открылась первая трамвайная линия. Масляные фонари сменились газовыми. На некоторых улицах вместо древнего булыж­ника появился асфальт, и извозчики спешили поменять железные ободья колес на резиновые шины. Кое-где в квартирах вместо керосиновых и спиртовых ламп за­жглось электричество. Не сразу, а после некоторого раз­думья О. Л. Книппер решилась снять А. П. Чехову квар­тиру с электрическим освещением (три лампочки на пять комнат — за сорок пять рублей в год). На стенах кабинетов состоятельных и видных людей появились желтые дере­вянные ящички с вертящейся ручкой — первые телефон­ные аппараты, которые поставляла какая-то шведская фирма. Бывший центр элегантности, воспетый еще Гри­боедовым Кузнецкий мост, с вывесками иностранных фирм: Аванцо, Дациаро, Шанкс, Буре, Циндель,— стал уступать первенство Петровке и Столешникову, Тверской и Арбату. Началось строительство многоэтажных доход­ных домов. Чадя газом, с пулеметным треском, по улицам Москвы покатили первые автомобили, до смерти пугая извозчичьих кляч и возбуждая шумное негодование собак.

Сам шум города становился другим: шелест шин по ас­фальту, звонки трамваев и конок, автомобильные сирены всех тембров и тонов смешивались с привычными воплями разносчиков. Как написал один мемуарист: «Старая Моск­ва уходила, как уходят сплавные плоты. Будто медленно, а оглянешься — они уже за поворотом» (С. Образцов).

Современность начала века была пестрой, многослой­ной и запутанно-непонятной. Купеческий модернизм и студенческие беспорядки, от раза к разу принимавшие все более грозный характер, патриархальная коммерция Китай-города и промышленное грюндерство. И хотя по-прежнему цитаделью либерального интеллектуализма считались кафедры университета и редакция «Русских ведомостей», на прилавках книжных магазинов уже по­явились изысканные обложки изданий «Скорпиона». В Малом играли Ленский и Ермолова, у Зимина пел Ша­ляпин, хмурый Серов писал свои иронически-умные пор­треты московских тузов и красавиц, дирижер Сафонов исполнял в Консерватории «Ривери» совсем еще молодого Скрябина, и дурным тоном считалось не знать Вагнера, Ницше и Оскара Уайльда.

Таким же пестрым был и репертуар первых сезонов Художественного театра: А. Толстой и Чехов, Остров­ский и Ибсен, Писемский и Гауптман, Софокл и Горький, Шекспир и безвестный Марриот (слезливая мелодрама «Счастье Греты» прошла всего три раза).

Это не было вкусовым эклектизмом: эклектичной бы­ла сама современность пестрой эпохи концов и начал, да еще в Москве, где XIX век соседствовал с XX, а споры народников с марксистами напоминали витиеватые дис­куссии славянофилов с западниками.

Следуя прямолинейным законам хронологической пе­риодизации, трудно разобраться в истории первого деся­тилетия Художественного театра. Его развитие шло не замкнутыми в себе «периодами» определенной тематиче­ской и стилевой окраски, а динамическим сосуществова­нием нескольких «линий» (формулировка Станиславского, очень точно найденная).

Театр с самого начала не был единым монолитом: в нем соседствовали и параллельно развивались разные направления, или разные «линии». Это продолжалось не год, не два, а многие годы подряд, и, может быть, напе­рекор общепринятой тенденции — рассматривать истори­ческое развитие как последовательную смену «периодов», а внутри этих «периодов» видеть некое единство (большей частью условное и проблематическое) — именно это одновременное сосуществование часто противоречащих друг другу направлений («линий») было естественной могуче-жизненной особенностью Художественного теат­ра, обеспечившей его «непотопляемость» при неудачах и временных тупиках.

Второй сезон отражал в своем репертуаре те же тен­денции, что и первый, пожалуй, только с большей четко­стью и выдержанностью: «Смерть Иоанна Грозного», «Двенадцатая ночь», «Возчик Геншель» и «Одинокие» Гауптмана и «Дядя Ваня» Чехова.

Из пяти спектаклей Мейерхольд был занят в четы­рех: в двух он играл главные роли, в «Двенадцатой но­чи» играл заметную роль Мальволио, в «Возчике Геншеле» некоторое время участвовал в массовке (потом его от нее освободили).

«Смерть Иоанна Грозного» была показана на откры­тии сезона 29 сентября 1899 года. Спектакль не имел большого успеха. Московская транскрипция «мейнингенства», поэтичная в «Царе Федоре», здесь показалась гру­бовато-натуралистической. В спектакле торжествовал принцип «режиссерской ремарки», заменявшей лаконич­ные авторские указания целыми эпизодами, полными живописных, но чрезмерных подробностей. Не имел успеха и исполнитель главной роли Станиславский. Разочаро­ванный неудачей, он быстро потерял вкус к роли, и после шестого представления его заменил Мейерхольд.

Вспоминая этот спектакль, Мейерхольд впоследствии рассказывал, что Грозный трактовался в нем как своего рода «неврастеник». Поэтому роль была тяжела для Ста­ниславского и трудна его голосовым данным.

— Эта роль тогда свалилась на меня, и я играл Гроз­ного, как нервного человека, которому свойственны эпи­лептические припадки и моления которого были чем-то вроде психологического юродства. Тот Грозный, которого играл я, всегда — когда надо и когда не надо — молится и крестится: вылез из своей молельни, перекрестился, а потом вдруг — бац!— и убил человека, потом другого и опять молится о себе и о тех, которых убил...

В трактовке Грозного несколько наивно выразилась демократическая убежденность молодого актера. По от­зывам критиков, в его царе было приглушено все «цар­ственное» и подчеркнуто все «человеческое», но не для оправдания царя, а ради еще большего его обвинения. Мейерхольд, как и в своем ученическом эскизе к этой роли, играл дряхлого старика с элементом патологиче­ского преувеличения. Многое тем не менее в роли ему удалось. Так, критики дружно хвалили у него первый акт и придирались к финалу. После нескольких спектаклей он стал играть ровнее и имел у зрителей большой успех.

«Мальчишкой я несколько раз видел В. Э. Мейер­хольда на сцене «Художественного Общедоступного теат­ра»; помню его сумасшедшим стариком в роли Иоанна Грозного и взволнованным, негодующим юношей в «Чай­ке»,— писал спустя много лет в своих мемуарах И. Г. Эренбург. Память всегда очищает впечатление от мелких деталей, и характерно, что Эренбург запомнил мейерхольдовского Грозного «сумасшедшим стариком».

Грозного и Мальволио молодой актер репетировал почти одновременно и находил, по его словам, удовольст­вие в том, что немощь и дряхлость он изображал сразу и в буффонном, и в трагическом вариантах. Роль Мальво­лио он сделал самостоятельно и как бы шутя. Над Гроз­ным работал мучительно и трудно. С ним репетировал сам Станиславский, нетерпеливо и тиранически. Я записал рассказ В. Э., как Станиславский, мало считаясь с физи­ческими данными двадцатишестилетнего актера, только год назад сошедшего со школьной скамьи, требовал от него темперамента и сил, которых у него не было. В одной из сцен Станиславский хотел, чтобы Грозный в гневе покры­вал своим голосом рев толпы. У Мейерхольда это не вы­ходило. Станиславский ничего не желал слышать и сердил­ся. После одной из таких репетиций Мейерхольд, вернув­шись домой, в бессилии плакал. Он не забыл эти свои слезы беспомощности, потому что именно в тот вечер он на­шел выход, вспомнив, что в нарастании криков иногда возникает маленькая пауза, когда кричащие, видимо, пере­водят дыхание. Она почти незаметна и возникает то чуть раньше, то чуть позже.

И на другой день на репетиции Мейерхольд произнес свою реплику, дождавшись этой спасительной паузки, негромко, но с такой нервной экспрессией, что Станислав­ский ничего не заметил и остался доволен, уверенный, что актер упражнениями по его рецепту сумел развить звук голоса.

— Вот видите, я же вам говорил, что у вас сильный голос, но вы не умеете им владеть,— сказал он ему, дру­жески улыбаясь.

Пожалуй, это было скорее находкой Мейерхольда — будущего режиссера, чем актерским приемом, но Мейер­хольд сам еще об этом не подозревал.

На тираничность и нетерпеливость Станиславского на репетициях в тот период жаловался не один Мейер­хольд. Жена Станиславского, замечательная актриса М. П. Лилина, в одном из писем к нему признавалась, что ей трудно с ним работать: «...вот уже десять лет тянутся эти репетиции и всегда одно и то же; ни одна пьеса с тобой не обходилась без слез» — и совершенно справедливо замечала: «...с самого начала копировать тебя, вести роль с голоса это я не могу; я делаюсь тупая и скучная и не­ловкая».

В тот период Станиславского на репетициях актеры боялись, и, возможно, хлебнув по горло этого страха и испытав на собственной шкуре, как беспомощен актер, репетирующий в атмосфере боязни и нетерпения, Мейер­хольд впоследствии старался всегда делать репетиции праздником.

Мейерхольд — режиссер-мастер — целеустремленно и настойчиво проводил свой замысел, но способы вести ре­петицию у него были мягкими. Из множества репетиций, на которых я присутствовал, я только дважды или трижды помню его рассерженным и яростным.

Вот что об этом говорил он сам:

— Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу акте­рам: «Хорошо!» Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше «хорошо» — смотришь, и на самом деле хоро­шо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетициях раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает ак­тера, она недопустима, так же как и высокомерное мол­чание. Если вы не чувствуете ждущих актерских глаз, то вы не режиссер!

Двадцать третьего октября Мейерхольд написал Че­хову: «19 октября в первый раз играл Грозного. К этому спектаклю пришлось усиленно готовиться. Приближение спектакля волновало так сильно, что я не мог ни над чем сосредоточить своего внимания. Вот почему так долго не отвечал на Ваше милое, любезное письмо».

Премьера «Двенадцатой ночи» состоялась 8 октября. Это был старый спектакль Общества искусства и лите­ратуры, возобновленный театром для утренников с не­которыми новыми исполнителями, одним из которых был Мейерхольд. Он построил роль на буффонаде и имел успех, но весь спектакль зрители и критики приняли вяло, и, пройдя всего восемь раз, он сошел с репер­туара.

Накануне премьеры «Двенадцатой ночи» впервые в сезоне шла «Чайка», и актеры могли сравнить, как различен бывает равнодушный и увлеченный зрительный зал.

Книппер писала Чехову: «Вчера играли нашу люби­мую «Чайку». Играли с наслаждением. Театр был полон. Сердце запрыгало, как увидела милые декорации, уют­ную обстановку, услышала грустные вальсы за сценой, удары молотка перед открытием занавеса, первый разго­вор Маши с Медведенко... Перед третьим актом прочла вывешенную у нас на доске телеграмму «писателя Чехо­ва» и растрогалась. Игралось хорошо, легко. <...> Успо­койтесь, дорогой писатель, Роксанова, говорят, вчера играла очень хорошо, сократила все паузы, не хлюпала, и Мейерхольд говорил мне сегодня, что чувствовалось, как публика слушала совсем иначе. Не волнуйтесь по этому поводу. Третьим актом, как всегда, прорвало пуб­лику, и четвертый тоже вызывал шумное одобрение...»

Такова жизнь театра. В ней есть праздники и есть будни.

Мейерхольд пишет Чехову в конце октября: «К ре­петициям «Одиноких» до сих пор не приступали, так как все свободное время посвящается срепетовке «Дяди Вани». <...> Все это время играл чуть не каждый вечер, по утрам бывал утомлен и простых репетиций «Дяди Вани» (а они бывали чаще всего по утрам) не посещал. Недавно был на первой генеральной и смотрел первые два акта (других два, которые репетировались без деко­раций, не смотрел, чтобы не нарушать цельности впечатлений). Пьеса поставлена изумительно хорошо».

Нет, не всегда он бывает недовольным, разочарован­ным, скептичным. Если ему нравится что-то, он умеет «удивляться и восхищаться».

Когда ему пришлось впоследствии в Херсоне режис­сировать «Дядю Ваню» и самому играть Астрова, он со­знательно рассматривал свою работу над спектаклем как возобновление постановки Художественного театра, под­черкивая этим, что он не представляет себе лучшего сце­нического воплощения пьесы.

Репетиции «Одиноких» шли в ноябре и декабре, на­чавшись сразу после премьеры (в конце октября) «Дяди Вани». На вопрос о трактовке роли Иоганнеса Мейерхольд получил от Чехова ответ очень скоро.

Это замечательное письмо, в котором наряду с раз­мышлениями об Иоганнесе и о том, как его следует играть (а также о том, как его играть не следует), со­держатся лаконичные, но емкие формулировки чеховской театральной эстетики: это письмо — единственное сохра­нившееся из всех писем писателя к Мейерхольду (пото­му что сам Мейерхольд опубликовал его в 1909 году в «Ежегоднике императорских театров»); письмо это ши­роко известно, и я не стану его здесь приводить полно­стью. Главное в нем — акцент не на патологической сто­роне драмы Иоганнеса, а на духовной. «Не следует под­черкивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, которую испытывают только высокие, при­том здоровые (в высшем значении) организации». Можно считать, что советы Чехова — избегать излишней нервнос­ти и преувеличений (Чехов предполагал, что именно на этом будет настаивать Станиславский) — имеют избирательный характер; эти предостережения относятся пер­сонально к Мейерхольду.

Пьеса Гауптмана очень нравилась Чехову. Сохрани­лось несколько хвалебных отзывов о ней: «великолеп­ная», «превосходная» и «новая», что в устах Чехова — самая высшая оценка. Он вообще предпочитал тогда еще сравнительно молодого Гауптмана прославленному и маститому Ибсену.

Премьера «Одиноких» состоялась 16 декабря 1899 го­да, почти ровно (с разницей в один день) год спустя пос­ле премьеры «Чайки», в такой же морозный вечер.

Сумел ли воспользоваться Мейерхольд мудрыми сове­тами Чехова?

Видимо, не во всем, потому что отзывы критики об его исполнении почти дословно повторяют то, чего Че­хов рекомендовал избегать: резкость, преувеличенная нервность. Впрочем, известный критик С. Васильев-Фле­ров нашел, что Мейерхольд играл «прекрасно». М. Ф. Ан­дреева, вспоминая о спектакле, в котором она играла же­ну Иоганнеса Кетэ, говорила, что игра Мейерхольда была замечательной, и, сравнивая его с наследовавшим ему в этой роли Качаловым, отдавала Мейерхольду решитель­ное предпочтение. Не отнесся отрицательно к Мейерхоль­ду — Иоганнесу и Чехов. Это именно после «Одино­ких» он сказал о Мейерхольде: «Вот и не заразительный актер, а слушаешь его с удовольствием, потому что он все понимает, что говорит». Трудно найти в этом осуж­дение. «На следующий день после «Одиноких», которые произвели на него сильнейшее впечатление, он говорил:

— Какая это чудесная пьеса!

Говорил, что театр вообще очень важная вещь в жиз­ни и что непременно надо писать для театра.

Насколько помню, первый раз он сказал это после «Одиноких»,— вспоминал Станиславский. Вряд ли Чехов стал бы так говорить о спектакле с не удовлетворившим его Иоганнесом.

Нравился Мейерхольд в этой роли и зрителям. Его резкий и остродраматичный герой — этот своеобразный вариант «сердитого молодого человека» начала века — связывался с Треплевым, и «горечь показанных артистом чувств и безжалостность внутреннего самоанализа» (как характеризовал игру Мейерхольда Н. Д. Волков) нахо­дили понимание и сочувствие.

Сам Мейерхольд очень любил эту роль. Он долго рев­новал к ней Качалова. В ноябре 1903 года, лежа больной в номере Херсонской гостиницы (за неделю до этого у него хлынула горлом кровь), он писал Чехову: «Да... Недавно возобновили «Одиноких» (то есть в Москве, в Художест­венном театре.— *А. Г.*). Лежа в постели не совсем-то приятно было читать ругань московских газетчиков по моему адресу». В дневниковой записи 1901 года Мейер­хольд ставит Иоганнеса в один ряд с Треплевым и Тузен-бахом и пишет: «Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индивидуалистическими тенденция­ми». Не трудно установить точный адрес этого увлечения. В это время у него настольной книгой была присланная А. М. Ремизовым книга А. Родэ «Ницше и Гауптман», за перевод которой он вскоре взялся.

Нравился Мейерхольд в роли Иоганнеса и Стани­славскому, может быть, потому, что актер, несмотря на предостережения Чехова о том, что режиссер поведет его по неправильному пути, все же подчинился его представ­лению об Иоганнесе и сыграл роль в предложенном им рисунке.

Впрочем, годы спустя Мейерхольд однажды ми­моходом упомянул о своем «столкновении со Станислав­ским» во время репетиции «Одиноких». Но если такое «столкновение» и было, то, видимо, победил Станислав­ский, хотя в исторической ретроспекции Мейерхольд и вернулся к признанию правоты Чехова.

Существует, впрочем, малоизвестное описание мейерхольдовского Иоганнеса, заметно противоречащее боль­шинству отзывов о нем.

«Я в первый раз увидел Мейерхольда на сцене,— вспоминает А. П. Петровский,— в роли Иоганна Фокерата в гауптмановских «Одиноких». На сцену вышел очень худощавый, довольно высокого роста, со впалой грудью и резко заостренным продолговатым профилем актер, почти не гримированный, с прекрасно наклеенной мягкой русой бородкой, со светлыми вдумчивыми и слов­но осторожными глазами. Движения *сдержанны, мягки, отчетливы* (курсив мой.— *А. Г.*). Теноровый и несколько матового тембра голос и необыкновенно четкая, чисто русская речь. С окружающими партнерами он не сливался ни в пластическом, ни в ритмическом, ни в мелодически-речевом отношениях. Он был — сам по себе. Это возбужда­ло к нему внимание, это интересовало и заставляло на него смотреть и слушать его. И слушать было что. Роль была взята внутренне очень глубоко, основательно, тщательно, философски продуманно. Передо мной жил и мыслил гауптмановский Иоганн Фокерат. Молодой актер сумел заставить меня забыть его не совсем счастливую для моло­дых «любовничьих» ролей внешность и вовлек в самую сердцевину драмы другими более сильными средствами — умом, знанием и талантом».

Далее А. П. Петровский вспоминает о чеховском пись­ме к Мейерхольду и заключает свое очень профессио­нально-актерское описание выводом, что Мейерхольд верно воспользовался советами Чехова.

Необходимо добавить, что он видел «Одиноких» спу­стя два года после премьеры, и если взять на веру на­бросанный им портрет, то вывод может быть только один: Мейерхольд постепенно многое видоизменил в об­разе своего героя и, может быть, заметно приблизился к «чеховской трактовке», отойдя от Иоганнеса первых спектаклей.

Зато совершенно не нравился мейерхольдовский Иоганнес Немировичу-Данченко. И это в конце концов имело решающее значение в актерской судьбе Мейерхольда. Немирович стал искать для труппы театра нового актера на роли, которые, как он считал, в силу вынужденного компромисса играл в Художественном театре Мейерхольд. И такого актера он вскоре нашел. Это был молодой В. И. Качалов, служивший в Казани в антрепризе Бородая.

Качалова вызвали телеграммой и приняли в театр в начале 1900 года. Немирович решил пробовать его в Иоанне Грозном, а потом заменить им Мейерхольда в Иоганнесе. Он с уверенностью сообщил об этом Стани­славскому. Он собрал о Качалове много отзывов, и, кро­ме того, ему известно о нем от Н. Н. Литовцевой, его ученицы, которую он тоже зовет в Художественный.

Качалов репетирует с Книппер, Савицкой, Вишнев­ским под руководством самого Немировича-Данченко сцены из «Смерти Иоанна Грозного», в которых он дол­жен показываться в закрытом дебюте сразу в двух ролях: в роли Иоанна и в игранной недавно в Казани роли Бориса Годунова. Об этих репетициях, разумеется, известно всем, и мнительный и самолюбивый Мейерхольд нервни­чает. Всякий, кто хоть немного знает театр, может понять щекотливость и остроту ситуации, в которую неожиданно (и как ему кажется — незаслуженно) попал Мейерхольд.

Будучи умным человеком, он понимает правомерность и даже необходимость привлечения в театр талантливого актера редкой индивидуальности, но вместе с тем ему трудно примириться с новой расстановкой сил в труппе, которая может отбросить его в группу актеров комедий­но-характерного плана. Не для этого он экзаменовался в «Отелло», не для этого потратил столько труда на Иоанна Грозного, Треплева, Иоганнеса...

Намерения Немировича-Данченко кажутся неспра­ведливостью еще и потому, что и «Чайка», и «Одинокие» идут с нарастающим успехом, так же как и трагедия А. Толстого.

Вот что пишет, например, фельетонист газеты «Ново­сти»: «Что касается Художественно-Общедоступного теат­ра, то за этот сезон он сделался совершенно недоступ­ным. Я знаю людей, которые выигрывают на скачках и на бегах и на бирже, но я не видел еще человека, которому удалось достать билет на «Одинокие» иначе, как за неделю до спектакля».

На масленице перед великопостным перерывом театр играл по два раза в день и был полон.

Девятнадцатого февраля газета «Курьер» писала: «Наша публика теперь по два раза в день переполняет Художественно-Общедоступный театр и устраивает шум­ные овации своим любимцам. Так, вчера утром в «Смерти Иоанна Грозного» публика очень хорошо принимала г. Мейерхольда и других исполнителей, но особенно ожив­ленно прошел вечером «Геншель». Каждый акт сопровождался бесконечными вызовами, и после 2-го акта г-же Алеевой была поднесена роскошная корзина цветов, а после 4-го акта — г. Лужскому громадный лавровый венок».

Этот день — 18 февраля — остался в истории Худо­жественного театра. Проезжавший через Москву из си­бирской ссылки В. И. Ленин смотрел «Возчика Геншеля». Это было его первое и единственное до революции посе­щение Художественного театра, о котором он потом час­то вспоминал в долгие годы эмиграции.

То, что Ленин пришел именно на пьесу Гауптмана, видимо, было не случайно. И для него (как и для Чехова, и Мейерхольда, и руководителей Художественного теат­ра) Гауптман являлся центральной фигурой современной драматургии и вызывал наибольшие симпатии и интерес. Бывают произведения, отношение к которым сближает и связывает самых разных людей одного поколения. Таким произведением была пьеса Гауптмана «Ткачи», ко­торой зачитывались и восторгались, но которая (видимо, по цензурным условиям) никогда не была в России ярко и талантливо воплощена на сцене. Одной из первых пере­водчиц этой пьесы была сестра Ленина А. И. Ульянова-Елизарова. В. Д. Бонч-Бруевич считал, что, вероятно, Ленин редактировал ее перевод. Известно, что он смот­рел «Ткачей» в 1895 году за границей и перед тем, как идти в театр, штудировал немецкий текст. Перевод был выпущен нелегально на гектографе с характерным при­мечанием «Цензурой не дозволена». Вероятней всего, что именно этот перевод привез с собой в Пензу А. М. Реми­зов и об этой брошюрке писал Мейерхольд в июле 1898 года из Пушкина О. М. Мейерхольд, что она его «переродила». Одно из первых немецких изданий «Ткачей» имелось в кремлевской библиотеке Ленина. Вот почему Ленин при­шел на новую пьесу Гауптмана, хотя в дни его пребывания в Москве в театре шли и «Дядя Ваня», и «Царь Федор». В январе и феврале Художественный театр дважды посетил Лев Толстой. Он смотрел «Одиноких» и остался доволен. После «Дяди Вани» он критиковал пьесу и хва­лил актеров, а дома записал в дневнике: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился». Как ответ на пьесу начал разрабатывать сюжет «Живого трупа». Сохраняя бесконечное уважение к Толстому, художественники восприняли его неприятие чеховской драматургии как па­радокс гения.

Весь сезон Мейерхольд играл очень много, едва ли не каждый день. Но, несмотря на успех у зрителей, он не был доволен собой и своим положением. В театре нача­ли репетировать «Снегурочку», но он в ней не занят, и впереди ничего не предвидится. Он ходит на репетиции и, сидя в глубине зала, опять пленяется фантазией и вку­сом постановщика Станиславского.

Он драматически ощущает свою бездеятельность, и вновь его дневники и письма наполняются пессимистиче­ским самоанализом.

В конце января он пишет Чехову: «Давно собирался черкнуть Вам, да не мог: был сильно занят. А вот теперь собрался, а пишу с трудом, так как чувствую себя отвра­тительно. Болит голова, сильно кашляю, знобит. Недели две тому назад простудился и до сих пор не могу попра­виться, несмотря на то, что лечусь усиленно. Настроение ужасное. Не понимаю, отчего так тяжело живется. Веро­ятно, у меня тяжелый характер. А может быть, неврасте­ния. Вообще, не понимаю, зачем пишу Вам все это. Должно быть, оттого, что Вы сумеете прочитать между строк».

Последняя фраза непонятна, если не допустить, что Мейерхольд намекает на что-то известное Чехову, но о чем он не считает удобным писать прямо. Вероятно, это все тот же вопрос о своей судьбе в театре. Как нервно-чуткий и пронзительно догадливый человек, он понимает, что луч­ший период его работы в Художественном театре закан­чивается, и ему представляется, что это видят и другие.

Людям эгоцентрического склада — а таковы, по-види­мому, все крупноодаренные люди — всегда кажется, что их «боли, беды и обиды» занимают окружающих так же, как их самих.

Он одновременно и нервничает, и сердится за это сам на себя. Так тоже бывает у людей со сложными харак­терами, с интенсивной внутренней жизнью. Самолюбие задето, но другое, высшее самолюбие не позволяет пода­вать виду.

И он заносит в дневник фразу, похожую на заклина­ние:

«Жизни или смерти, но только не сна». Жить было нелегко не только из-за трудностей в те­атре.

Надо сказать, что все годы работы в Художественном театре Мейерхольд сильно нуждался. Жалование было небольшим, и возможностей подрабатывать на стороне поч­ти не было.

Перед началом второго сезона Немирович-Данченко писал Станиславскому: «...библиотеку со всеми канцелярско-афишными делами поручил сестре Тихомирова и Ольге Михайловне Мейерхольд. По 30 р. каждой, под наблюде­нием И. А. Тихомирова за 15 р. в месяц,— те же 75 р., но порядок будет превосходный. И Тихомирова, и Ольга Михайловна, и сам Тихомиров в восторге, так как все они очень и очень нуждаются в каждом рубле».

Себе Мейерхольд тоже взял оплачиваемую нагрузку: он заведовал участием в массовках учеников Филармонии. При том, что он, как говорится в театре, «нес ре­пертуар», это его очень утомляло и отнимало массу вре­мени, но он не мог отказаться от сорокарублевой добавки к скудному семейному бюджету.

Вместе с Катей Мунт (в компании — дешевле) они снимали крошечную квартирку у нотариуса Васильева в Божедомском переулке. Это сравнительно недалеко от театра — тридцать копеек на извозчике, хотя они час­тенько экономили эти тридцать копеек, уговаривая себя, что любят ходить пешком. Удобство месторасположения квартиры было в том еще, что поблизости на Божедомке театр арендовал отапливаемый сарай, где писались декора­ции, а осенью и весной иногда шли репетиции.

«Дурная привычка» покупать книги и выписывать журналы и газеты сильно подрывала и без того напря­женный бюджет, но отказаться от этого они не могли. Быт был почти студенческий. Обедали не каждый день, но хлеб и колбаса из соседней лавочки казались им превос­ходными, а отлично заваренный чай «от Высоцкого с сыновьями» мирил со многими неудачами. Хозяйство помо­гала вести и нянчилась с маленькой Машей вывезенная из Пензы нянька Даша.

Первые два года Мейерхольд (как и Москвин, и Книппер) получал в театре семьдесят пять рублей в ме­сяц. На третий год стал получать сто. Больше всех по­лучал Вишневский, уже имевший крупное имя в провин­ции. На двести рублей в месяц был приглашен и Качалов. Это меньше, чем он получал в Казани, но неслыханно много для Художественного театра. Сверхгонорар дебютанта не мог, разумеется, не вызвать в труппе всевозможных толков и пересудов и как бы указывал на предстоящее ему в театре исключительное положение. И хотя Художествен­ный театр по своей закулисной атмосфере не был обычным театром, полным интриг и сплетен, и здесь нашлись злые языки, напоминавшие Мейерхольду, что вся эта затея Немировича направлена лично против него.

К счастью, новичок оказался человеком добродуш­ным, легким, простым, уживчивым и приветливо-добро­желательным. В нем не было ни тени высокомерия и самодовольства. Он держался равно вежливо со всеми и, казалось, сам страдал от неловкости и за свой повышен­ный оклад, и за разные авансы, и любезности дирекции.

Пятого марта состоялся закрытый дебют. Смотреть его собралась вся труппа. Мейерхольд не пришел, сославшись на нездоровье. Поздно вечером Катя Мунт принесла сен­сационное известие: Качалов провалился.

Случилось неожиданное. Он никому не понравился. Рядом с партнерами он показался напыщенным, ходуль­ным, слащавым: одним словом — провинциальным. Пере­давали, что Станиславский сказал ему, что таким, ка­ким он является сейчас, он как актер интереса для теат­ра не представляет и использован в репертуаре быть не может...

Неудачи не обескуражили молодого актера. И хотя провалившийся дебютант немедленно получил телеграмму от Бородая с предложением на будущий сезон аст­рономической суммы —500 рублей в месяц, он уезжать не торопился.

Ему перестали посылать из конторы театра повестки с вызовом на репетиции, но он каждый день сидел в глубине темного зала на «Снегурочке» и внимательно наблюдал за всем, что происходило на сцене.

Через месяц театр должен был ехать в свою первую гастрольную поездку в Крым к Чехову. А пока репетиции происходили днем и вечером: шел великий пост, и играть было нельзя. Качалов приходил на них первым и уходил последним.

На самой последней репетиции, накануне отъезда, Станиславский, недовольный всеми актерами, которых он пробовал на роль царя Берендея, случайно посмотрел в зал и увидел Качалова. Он вызвал его на сцену и попросил прочитать первый монолог. И — новая неожиданность!— Качалов прочитал его верно, тонко, поэтично,— именно так, как требовалось. Его все поздравляли.

— Вы наш!— сказал ему Станиславский, пожимая руку.

Осторожный Немирович-Данченко доволен, но пока больше не заговаривает о вводах и заменах. Он пони­мает, что сыграть новую роль, пройдя вместе с партне­рами естественный репетиционный период,— это не то что войти в сыгравшиеся старые спектакли. И царь Иоанн Грозный, и Иоганнес по-прежнему остаются за Мейерхоль­дом. Как будто все уладилось, и Мейерхольд уезжает на гастроли с легким сердцем.

Апрель 1900 года в Севастополе и Ялте В. Э. Мей­ерхольд всегда вспоминал как счастливейшее время своей жизни. Едва только обозначившиеся противоречия его положения в театре отошли на второй план и забыты. Поистине это был самый безоблачный месяц его молодости. То же чувствуют и остальные.

«Это была весна нашего театра, самый благоухан­ный и радостный период его молодой жизни. Мы ехали к Антону Павловичу в Крым, мы отправлялись в арти­стическую поездку, мы — гастролеры, нас ждут, о нас пишут»,— вспоминал Станиславский.

Упоительная крымская весна, которую не могла ис­портить даже холодная погода с сильными ветрами, даль­нейшее сближение с Чеховым (он даже несколько дней жи­вет у него на даче), успех в спектаклях, в самых любимых ролях (именно в Ялте Чехов увидел его в «Одиноких» и хвалил), знакомство с группировавшимися вокруг Чехова писателями, жившими в Ялте: М. Горьким, И. Буниным, Скитальцем, Н. Телешовым, Д. Маминым-Сибиряком, Е. Чириковым, С. Елпатьевским, С. Гусевым-Оренбургским — все будущее «Знание»!— овации в зрительном за­ле, во время которых актеры были буквально забросаны си­ренью, фиалками, примулами и ландышами, чтение «Пес­ни о соколе» на литературном вечере в Ялте в присутствии автора — это был светлый, идиллически-прекрасный эпи­лог первого (и лучшего) двухлетия работы Мейерхольда в Художественном театре. Куда только исчезли его мрач­ность и уже привычная товарищам «одинокость»? Он при­думывает вместе с Москвиным и Лужским разные забавные шутки, разыгрывает, хохочет, декламирует и кажется самым веселым и беспечным человеком на свете.

Когда он закашливался, «лекарь» Чехов со строгим лицом доставал свою трубку и, прослушав его, требовал три копейки гонорара. Все смеялись, а Чехов застенчиво улыбался.

«Все свободное от репетиций и спектаклей время мы, актеры, проводили, вместе с писателями»,— вспоминает М. Ф. Андреева, игравшая в этой поездке вместо Роксановой Нину Заречную — своеобразное выражение вни­мания руководителей театра к драматургу, которому не нравилась Роксанова-актриса. Андреевой запомнилось, как однажды, в послеобеденный час, в кабинете Чехова Горь­кий говорил «о двух русских гениях — Толстом и Достоев­ском, яростно утверждая, что эти великие художники принесли и великий вред русскому народу, стараясь пре­сечь, остановить и удержать историю его развития». Можно представить, с каким интересом слушал подобные разговоры жадный к новым мыслям Мейерхольд.

Весенний цвет зарождающихся романов, развиваю­щееся сближение между Чеховым и Книппер, знакомство Горького с Андреевой — «нежные чувства, похожие на цветы».

Последним спектаклем гастролей 23 апреля была снова «Чайка». На другой день труппа уехала.

«Трудно рассказать о радости тех прекрасных весен­них дней 1900 года. У Антона Павловича подъем был необычайный. Он был веселым, довольным, остроумным. Почти все артисты театра с утра до вечера находились на нашей даче. <...> Завтраки, обеды, чаи чередовались друг за другом. Сколько веселья, смеха было во всех уголках дома и в нашем молодом садике. А сколько интересных, серьезных разговоров о литературе, искусстве, театре наслушалась я в те дни. <...> В саду нашей дачи остались качели и скамейка из декораций «Дяди Вани», напоминая о чудесных, самых жизнерадостных днях из всей ялтинской жизни брата»,— вспоминала М. П. Чехо­ва.

Подаренная Мейерхольдом Марии Павловне фото­графия с надписью, где он благодарит ее «за ласку», долго висела в ее комнате.

В эти же дни Горький, поддавшись уговорам Чехо­ва, обещал Станиславскому написать для театра пьесу.

На память о знакомстве с Горьким у Мейерхольда сохранилась книга его рассказов с дарственной надписью автора:

«Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Вы с вашим тонким и чутким умом, с вашей вдумчивостью — дади­те гораздо, неизмеримо больше, чем даете, и, будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего жела­ния хвалить и благодарить вас. Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие и мудрые слова Иова: «Человек рождается на страдание, как искры, что устремляются вверх!» Вверх!

*М. Горький».*

Перед отъездом гости Чехова бросили в его колодец серебряные монетки — дань суеверному обычаю,— чтобы еще раз вернуться сюда...

И Мейерхольд вернулся. Ровно через три года, в ап­реле 1903 года, он снова гостил у Чехова. Он уже не был больше артистом Художественного театра, а нес отяг­ченное заботами бремя руководителя Херсонского театра, но он так же смешил Чехова своими рассказами, так же жадно слушал его, только Чехов сильнее кашлял, хотя и невозможно было представить, что всего через год с небольшим он навсегда уйдет из жизни.

После возвращения в Москву в театре был объявлен отпуск, и в двадцатых числах мая Мейерхольд и Ольга Михайловна с Машенькой уехали в Лопатино.

Быстро промелькнуло лето, и 31 июля он вернулся в Москву один, без семьи.

Первого августа состоялся традиционный сбор труппы. Продолжались репетиции «Снегурочки», и начались репе­тиции сразу двух пьес Ибсена: «Доктор Штокман» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Ни в одной из этих пьес Мейерхольд не был занят в большой роли, но в двух последних его заняли «на выходе», то есть в безмолвных ролях и массовках. Так безрадостно начался его третий сезон в Художественном театре.

Немирович-Данченко вернулся в Москву позднее, и в письме Станилавского к нему от 9 августа имя Мей­ерхольда упоминается трижды: задается вопрос, кто мо­жет играть Гофстада? «По-моему, Мейерхольд». И, на­конец, есть странная фраза, кажущаяся отзвуком каких-то разговоров обоих директоров между собой, но харак­терная для положения Мейерхольда в театре осенью 1900 года: «Москвин не уйдет!.. За это лето мы сблизи­лись с ним, и после его гастролей в Таганроге я почув­ствовал, что он боится провинции. Мейерхольд под со­мнением». Стало быть, уже тогда, в самом начале третьего сезона, обсуждалась и казалась реальной возмож­ность ухода Мейерхольда из театра. Угадываются на­строения молодого актера, для которого его незанятость в новых готовящихся спектаклях была неприятным сюр­призом.

В этом же письме мы встречаем первое упоминание о новой пьесе Чехова: «Он пишет пьесу из военного быта с 4-мя молодыми женскими ролями и до 12-ти мужских. Знаю, что Мейерхольду, Книппер, Желябужской, Вишнев­скому, Калужскому будут хорошие роли».

Уже прослышал об этой пьесе и Мейерхольд и с не­терпением ожидал ее окончания. В театре о ней шли нескончаемые разговоры. Известно было и ее название: «Три сестры». Но пьеса давалась автору с трудом. В письмах к Книппер все время встречаются жалобы: пишется медленно и «скучно». Поговаривали, что пишет пьесу и Горький. Конечно, Мейерхольд мечтал играть в обеих пьесах, и во имя этой перспективы он заставил себя смириться с простоем.

Он привез из Лопатина свой перевод первой пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца» и сразу дал прочесть ее Немировичу, когда тот приехал. Но Немирович пьесой не увлекся и нашел ее труднопроходимой через цензуру.

Восемнадцатого августа Мейерхольд пишет Чехову: «Лето провел хорошо, но поправляюсь очень туго, не могу разобрать, что со мной. Хотелось летом написать Вам, но все не находил подходящего настроения, чтобы говорить с Вами, не наскучив с первого слова. <...> Все с безумным нетерпением ждут Вашей пьесы. Когда же, наконец, Вы нам ее пришлете, Антон Павлович?»

В этом письме он советуется с писателем о судьбе своего перевода пьесы Гауптмана.

Но все же молодость остается молодостью.

Вот рассказ нового члена труппы Художественного театра В. И. Качалова о молодом Мейерхольде, каким он его запомнил в эту осень:

«Ясно встает в памяти солнечный, теплый день нача­ла сентября. Почему-то нет репетиции в театре, все актеры разбрелись по саду «Эрмитаж», бродят по аллеям, разби­лись на группы.

Оживленные разговоры, горячие споры во весь голос — сад свой, публики чужой нет, стесняться нечего. Взрывы хохота, дружные, звонкие, заливчатые. Вокруг молодого толстяка В. В. Лужского целая толпа, кольцом его окружившая. Как-то по-медвежьи приплясывает на месте Санин — возбужденный, умиленный от восторга утыкается головой в живот Лужского.

— А ну как, Васюша, дай нам теперь Федотову, Гликерию Николаевну — с Музилем Николаем Ивановичем из «Волков» сцену. Только тишина, дети! Абсолютная тишина, дети! Уймите там Всеволода Мейерхольда и его новгородское вече! Этот номер требует абсолютной тишины, весь на полутонах!— режиссирует молодой Санин, заказывая Лужскому «номера» из его тогда уже знаменитых по всей театральной Москве имитации и пародий.

— Теперь Корсова, Хохлова, Южина, Михаил Провыча Садовского!— поступают заказы со всех сторон. <...>

— Абсолютнейшая тишина, дети,— не унимался Санин,— сейчас Васюша Лужский даст новейший свой номер, только что сработанный, самый свежий, нежнейший номер — Ленечку Собинова! Да уймите же, дети, Мейерхольда! Всеволод, довольно тебе там витийствовать, возбуждать в населении бессмысленные мечтания и потрясать основы! Именем Станиславского, моего учителя, требую, чтобы Всеволод Мейерхольд, ученик либеральствующего литератора Владимира Немировича-Данченко, опаснейшего в своем радикальном умонаклонении,— чтобы Всеволод Мейерхольд, уже находящийся на примете у наших ближайших соседей по Каретному ряду — чинов жандармского отделения, сейчас же прекратил свое громогласное сеяние смуты в молодых умах юных жрецов чистого искусства! Сейчас не время для красноблудия! Сейчас время для звуков сладких и молитв! Разогнать всю зловредную банду вокруг Мейерхольда!— так кричал Санин, стилизуя свою речь под «Московские ведо­мости».

Завязывается спор, исконный русский спор. Мейер­хольд говорит лучше всех — умнее, убедительнее, искус­нее всех, уверенно и темпераментно жестикулирует, но говорит просто и серьезно, совсем не по-актерски. Поби­вает всех не только темпераментом, но и несомненным превосходством эрудиции. Долетают из толпы отдельные выкрики Мейерхольда: «У Герцена это великолепно!», «Михайловский на этом просыпался», «Плеханова-Бельтова книжка «Монистический взгляд на историю», «Тол­стой этого понять не может»... «Вот Кропоткин в «Запис­ках революционера», «Вы, толстовцы,— обращаясь к Сулержицкому,— оказываете медвежью услугу учите­лю...» — ерошит волосы и почти кричит Мейерхольд.

— Так я же не толстовец,— истошным голосом уже вопит Сулержицкий,— я толстовцев сам терпеть не могу, а Льва Николаевича уважаю и преклоняюсь.

«Кропоткин, Чернышевский, Парижская коммуна, Ибсен, Гауптман, Чехов, Горький... Метерлинк... Иб­сен» — перелетает в толпе из уст в уста. <...>

Почти каждый день в саду «Эрмитаж» устраивались «бега» и отменялись только «по случаю ненастной пого­ды». Проводились эти бега со всей серьезностью, стра­стностью и азартом.

Фаворитами были: Мейерхольд, Грибунин и Бурджалов. Неизменным победителем был всегда Мейер­хольд — и на резвость и на выносливость. Иногда голо­ва в голову с ним приходил Грибунин. Вторым Бурджалов. Остальные — далеко позади. Мейерхольд бегал боль­шими шагами, «крупным махом», выгнувшись всем кор­пусом вперед, высоко подняв плечи.— «Разве за Всево­лодом угонишься — «Холстомер»!— говорил Грибунин, весь мокрый, бронзово-красный, оправдываясь перед судьями, среди которых главным был Москвин. Александров вытирал полотенцем пот с Бурджалова и Грибунина. «А посмотрите на Мейерхольда — ни потинки! Вот что значит хорошо вести лошадь! Умен, что и говорить! Ну и сердце крепкое, и шаг крупный».

Санин берет меня под руку, отводит в сторону.

— Вот, обрати внимание на нашего Всеволода Эмильевича, оцени это «явление». Это новейшая формация артиста! Оцени это соединение громаднейшей культуры, оригинального большого, живого ума,— вот с этой чудесной наивностью гениального ребенка, с этой необузданностью юношеского темперамента. Боюсь,— прибавил он, понизив голос,— как бы ему не стало тесно у нас. Боюсь, что он не остановится, как сейчас, на финише, перед нашими судьями, а побежит дальше и дальше — убежит совсем от нас».

Нам известно, что в это время Мейерхольд был на­строен не слишком весело: сезон начинался бездеятель­но, перевод не удалось устроить ни в журнал, ни в те­атр... Не противоречит ли образ Мейерхольда, так ярко нарисованный Качаловым, тому Мейерхольду, которого мы знаем по его письмам и дневникам?

Нет, потому что Мейерхольд был сложным челове­ком, в котором уживалось многое: пессимизм и опти­мизм; способность «удивляться и восхищаться» с потреб­ностью все оценивать критически; привычка замыкаться в мрачном одиночестве с тяготением к гиперболической шутке, к юмору и веселью; вкус к самоанализу и жаж­да деятельности; неподвижность книгочия, просиживаю­щего целые вечера за новой книжкой журнала, с увле­чением физическими упражнениями, хотя бы теми самы­ми «бегами», так выразительно описанными Качаловым. Он был переменчив в настроениях, легко впадал в край­нее состояние; оставаясь самим собой, он так часто бы­вал разным, что я, например, встречаясь с ним посто­янно на протяжении последних пяти лет его жизни, поч­ти никогда не находил его таким, каким ожидал встре­тить.

Несмотря на приступы и возвраты легочной болезни, у него было невероятное количество сил, и в застойные периоды своей жизни он больше всего страдал от невоз­можности их тратить.

В Москве в том году уже, в конце августа, чувство­валась ранняя осень. Пожелтели листья на деревьях. Было ветрено и дождливо. Но иногда выпадали ясные, солнечные дни, и сразу становилось весело на душе. Один из подобных дней и описан Качаловым.

Подходила к концу огромная и сложная работа театра над «Снегурочкой».

Четвертого сентября Мейерхольд снова пишет Чехову: «В театре нашем идет большая спешка. Репетиции утром и вечером. Много народу, оживление. «Снегурочка» почти слажена. Поставлена пьеса изумительно. <...> В Москве у нас теперь гостит Максим Горький. Он не пропускает ни одной репетиции и в полном восторге. На одной из репе­тиций была и Мария Павловна. Сегодня в 5 часов вечера собираюсь к ней чаевничать. Сговорился с Ольгой Леонар­довной. Будет и М. Горький. Напишу Вам, как провели вечер. В Москве ужасный холод. Так и ждем, что выпадет снег. Досадно. Это может задержать Вас в Ялте. Неужели может случиться, что Вы не дадите нам Вашей пьесы в этом году? Для меня это будет большое огорчение. <…> Сознаюсь. Уж очень тоскливо без дела, во-первых, а во-вторых, сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского «Гамлета».

Сейчас в этом утверждении мы не найдем ничего особенного: Чехов по своей мировой славе как бы уравнял­ся в нашем сознании с Шекспиром — оба «классики». Но тогда это звучало острополемически и потому, что Чехова при всем его успехе никто с Шекспиром еще не сравнивал, и просто потому, что Чехов был живым современником. Фраза Мейерхольда о «чеховском чело­веке» показывает, насколько он уже ушел от зауряд-актерских представлений о «мере вещей» — ведь Шекспир считался венцом актерских мечтаний, вершиной репертуа­ра.

Двадцать четвертого сентября состоялась премьера «Снегурочки». Несмотря на все ожидания, спектакль боль­шого успеха не имел, и зрители остались холодными к поэтическим находкам режиссуры Станиславского. Для Мейерхольда это было полной неожиданностью и поводом для серьезных размышлений.

Он пишет о них Чехову 1 октября: «Прошла неделя, как начался наш театральный сезон. <...> «Снегурочка», на которую потрачено безумное количество артистических сил, столько напряжений, режиссерской фантазии и столь­ко денег,— провалилась. Все участвующие пали духом и продолжают свою работу с болью в душе и уныло... Пуб­лика, равнодушная и к красоте пьесы, и к тонкому юмору ее, критиканствует, повторяя мнения разных «ведомостей» и «листков». Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко... В чем дело?».

В этом письме Мейерхольд как бы рассуждает вслух с пером в руке. У него еще нет сложившегося мнения о причинах неуспеха спектакля. Он задает вопросы и сам на них отвечает...

«Очевидно, «Снегурочка» отжила свой век. Очевидно, что «современной смуте», на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте...»

Удивительно интересный и смелый вывод, показываю­щий, как далеко ушел Мейерхольд в своем самосознании.

Он продолжает: «Или это каприз развинченной пуб­лики, или это слепое ее доверие к прессе? Как понять?.. М. Горький почему-то считает невежественными и пуб­лику, и прессу. Наши рецензенты невежественны, конеч­но... А публика? Правда, она легковерна, но чутья она не потеряла. Разве неверно, что пьеса мелка, хоть и красива?»

Любопытно, что Мейерхольд отделяет зрителей от критиков и, оспаривая вторых, склонен прислушиваться к первым.

Еще до получения мейерхольдовского письма Чехов писал Книппер: «Читал сегодня первые рецензии насчет «Снегурочки», только вначале нравится, потом же на­доедает, как забава. Я того мнения, что Ваш театр дол­жен ставить только современные пьесы, только! Вы долж­ны трактовать современную жизнь, ту самую, какою живет интеллигенция и какая не находит себе трактова­ния в других театрах за полною их неинтеллигентностью и отчасти бездарностью».

Совпадение позиций Чехова и Мейерхольда, который считал изображение в театре «чеховского человека», то есть современного,— главной задачей, неудивительно. Вероятно, сами эти мысли в Мейерхольде и созрели под влиянием бесед с Чеховым (или тех его писем, которые нам остались неизвестными), а если он пришел к этому самостоятельно, то его убежденность могла в свою оче­редь воздействовать на Чехова, укреплять его в собст­венных размышлениях.

В одном из писем, написанном уже после того, как Чехов прочитал рассуждения Мейерхольда о неуспехе «Снегурочки», он снова возращается к этой теме. И опять его мысли параллельны с мейерхольдовскими.

«...Не ваше дело играть такие пьесы, и если бы пьеса имела громаднейший успех, то я все же был бы против ее постановки у вас. Ваше дело — «Одинокие» (естест­венно, что Чехов не мог назвать «Чайку» и «Дядю Ва­ню».— *А. Г.*), это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. «Одинокие», имели бы даже неуспех». В цитированном выше письме Мейерхольд пишет и о себе: «В четверг идет «Чайка». Наконец-то. Соскучились. На прошлой неделе я сыграл две прежних роли: Иоганнеса и Грозного. Последнюю почему-то сыграл с большим подъемом. Зато и устал здорово».

В конце октября Чехов приехал в Москву и поселил­ся в гостинице «Дрезден» (на нынешней Советской площади). Он привез с собой почти законченную пьесу «Три сестры», но еще не в окончательной редакции. До этого он присылал первые три акта по отдельности. Пе­реписывал и отделывал пьесу он уже в Москве. «Очень он остался у меня в памяти в этот приезд: энергичный, веселый, помолодевший — просто счастливый; охвачен красивым чувством и новую пьесу уже переписывает»,— вспоминал В. И. Немирович-Данченко.

Наконец в театре назначена читка пьесы в присутст­вии автора. Читал Немирович-Данченко. В фойе был поставлен большой стол, покрытый сукном. Все расселись вокруг него. Чехова посадили в самом центре. Присутство­вала вся труппа, кое-кто из рабочих, портные, электрики, настроение было приподнятое. Чехов волновался и не­уютно чувствовал себя на председательском месте. Он все время вскакивал, отходил, прохаживался, особенно в те минуты, когда при обсуждении разговор принимал неверное, по его мнению, направление. Во время одной из речей, произнесенной с адвокатским пафосом, он не вы­держал и ушел из театра, стараясь, чтобы это осталось незамеченным. Когда его хватились, все подумали, что он себя плохо почувствовал. Станиславский бросился к нему в гостиницу и застал его не только расстроенным, но и рассерженным, каким он редко бывал. Ему показалось, что пьеса не понята, провалилась.

При распределении ролей Мейерхольд получил Тузенбаха.

Вскоре после начала репетиций Чехов уехал в Ниццу, где продолжал переписывать и исправлять пьесу. Его очень волновало, как идет работа над «Тремя сестрами», он требовал в письмах подробностей о репетициях, ожидал неуспеха, раздражался подозрениями, что в театре не считаются с его советами, а перед самой премьерой неожиданно уехал в Италию, побывал в Риме, в Пизе, во Флоренции, словно убегая от известий из Москвы. В нача­ле февраля он вернулся в Ялту, где узнал о том, как прошла премьера.

Художественный театр впервые сыграл «Три сестры» 31 января 1901 года. Спектакль сначала не имел большого, шумного успеха, но успех приходил к нему постепенно, с каждым последующим представлением, и вскоре достиг высшей точки. Немирович-Данченко считал его лучшим че­ховским спектаклем в Художественном театре, что не поме­шало ему при возобновлении в 1940 году совершенно его переделать. Критики, не видевшие старого спектакля, приветствовали переделку, но Л. М. Леонидов, например, находил этот новый сценический вариант «Трех сестер» гораздо слабее первой постановки. Мне удалось видеть два акта старого спектакля на юбилейном вечере МХАТ в 1928 году (когда в последний раз на сцене появился Станиславский в роли Вершинина), и я разделяю мнение Леонидова. Первый вариант «Трех сестер», о котором А. Блок написал потрясенные строки, был спектаклем удивительной силы, зрелости, глубокого реалистического мастерства. Он был именно тем, что сам Чехов определил в письме к Комиссаржевской: «...пьеса сложная, как роман». Да, это был сценический роман в отличие от постановки 1940 года, где пьеса была прочтена, как лири­ческая, но без сентиментальности, драма.

Многие актеры играли превосходно, но Мейерхольду роль Тузенбаха, видимо, не очень удалась, хотя М. Ф. Андреева (игравшая Ирину) впоследствии очень хвалила его: «Сама я являюсь большой поклонницей драмати­ческого таланта Мейерхольда. Я не знаю ни одной роли, которую бы он сыграл плохо. <…> Барон Тузенбах в «Трех сестрах» — лучше нельзя. Я потом играла с Качаловым, так, извините меня, Мейерхольд, несмотря на свои убийственные внешние данные — лицо топором, скрипу­чий голос,— играл лучше Качалова». Любопытно, что А. Кугель, жестоко разбранивший мейерхольдовского Тузенбаха в дни первых петербургских гастролей МХТ, двадцать лет спустя писал, что Тузенбах до сих пор отчет­ливо стоит перед его глазами: «Помню скучнейшим баро­ном Тузенбахом в «Трех сестрах», чего скучнее быть не может, и благодаря именно этому — какой-то стилизации интеллигентской добродетельной скуки — не могу его забыть. Весь его облик на сцене говорил об интеллектуаль­ном перерождении или, если хотите, вырождении. <…> Он, если можно выразиться, врезывал роль в театральное восприятие нажимом своего интеллекта. Интеллект далеко опережал его выразительные способности». Но это рет­роспективное признание (кстати, частый случай в творчес­кой биографии Мейерхольда-режиссера) не находило себе подтверждения в оценках современных критиков и отзывах товарищей-партнеров в дни премьеры. И традиция испол­нения Тузенбаха пошла не от первого исполнителя — Мейерхольда, как это бывает обычно, а от заменившего его в этой роли Качалова.

А между тем над Тузенбахом Мейерхольд работал упорно, кропотливо, обдуманно. Весь свой уже немалый опыт он вложил в эту работу. Может быть, он даже работал слишком много. Он долго ждал роли, и она попала к нему, когда ему было необходимо еще раз сдать экзамен на ведущего актера труппы, снова доказать свое право быть в группе первых актеров МХТ. Вероятно,— это, конечно, только догадка,— ставя себе слишком много целей, побоч­ных и дополнительных, он потерял легкость и свободу, был напряжен, умствен, холоден, попросту — перестарался...

Сохранилось много свидетельств о трудности, с ко­торой Мейерхольд репетировал Тузенбаха.

Станиславский — Чехову в декабре 1900 года: «Мей­ерхольд еще не нашел настоящего тона и работает уси­ленно». Он же — через месяц: «Мейерхольд работает, но жёсток по данным».

А. Вишневский писал Чехову 12 января 1901 года: «Мейерхольд уж очень мрачен, очень напоминает Треплева».

Книппер — Чехову 15 января: «Вчера была генераль­ная двух актов. <..-> Исполнение, говорят, концертное. Не удовлетворяет всех, кажется, Мейерхольд». 18 января: «У всех идет хорошо, только у Мейерхольда нет жизне­радостности...»

Немирович-Данченко — Чехову 22 января: «Мейер­хольд выжимает, бедный, все соки из себя, чтобы дать жизнерадостность. <...> Труд все преодолевает, и в конце концов он будет хорош».

Сохранились заметки Мейерхольда о том, как он представляет себе Тузенбаха: «Петербуржец, воспиты­вавшийся в корпусе. Вырос в прекрасной семье. Избало­ван. Не красив, но мягок, грациозен. Отнюдь не шаркун. Очень интеллигентен. Полон жажды жить трудом. В этом смысле тяготится мундиром, непокоен, ищет работы. Даже привычка — к починкам. В доме все исправляет. Басит. Очень мягкие движения, плавные. Ходит мелкими шагами.

Пенсне, поклон, кивок головы, вскидыв[ает] голову, басит, бодро, отрывисто, энергично, спина.

Говорит, выпячивая губы, басит. Отрывисто, энергично (как можно меньше вихляний). Строен, гибок, ловок. Пово­рачивается быстро, на одном каблуке. Никогда не накло­няет головы. Смотрит прямо. Постукив[ает] ногой об ногу».

Мейерхольд пробует для себя определить главные мотивы пьесы: «Тоска по жиз[ни] и идеям абстракт [на]. Призыв к труду. Трагизм на схеме. Комедия. Счастье — удел будущего. Труд. Одиночество».

В декабре 1900 года, когда шли самые трудные ре­петиции «Трех сестер», в дневник заносится такая за­пись: «Жизнь моя представляется мне продолжительным мучительным кризисом какой-то страшной затяжной бо­лезни. И я только жду, когда этот кризис разрешится, так или иначе. Все равно. Мне будущее не страшно, лишь бы скорее конец, какой-нибудь конец... Скоро елка. Все радуются. А я жду чего-то другого. Мне кажется, будто что-то стоит за дверью и ждет своего часа, чтобы выйти и перевернуть всю мою жизнь».

Искренность этих строк неподдельна. Они и о себе самом, и о Тузенбахе. Когда читаешь это, остается впе­чатление, что Мейерхольд и образ Тузенбаха — третьего из галереи молодых бунтарей-интеллигентов — стремил­ся наполнить личным, автобиографическим содержа­нием.

Почему же ему это не удалось? Он был на верном пути — все записи свидетельствуют об этом. Может быть, не было достигнуто равновесие между внешней пластикой роли, тем, что на театре называют «характерностью», и ее хрупкой духовностью? Не хватило репетиций? Внутрен­него покоя и свободы?

Трудно сейчас ответить на этот вопрос. Мы знаем лишь то, что для Мейерхольда эта роль значила слиш­ком много, а по уверению психологов, наибольший резуль­тат достигается не при максимальной, а при средней заинтересованности. Есть рассказы о том, что в Херсоне и Тифлисе, в своих провинциальных антрепризах через два-три года Мейерхольд играл Тузенбаха гораздо увереннее и свободнее. Вряд ли это произошло потому, что он еще пора­ботал над ролью, скорее — наоборот — он там был и режис­сером спектакля, и директором театра и отдавал актерской работе меньше напряжения. Как будет сыгран Тузенбах — было не самой главной его заботой. И поэтому он обрел ту легкость и свободу, которых ему так не хватало в Художест­венном театре. Но, конечно, это тоже только догадка.

На одном из листков мейерхольдовской записной книжки сохранилась конспективная и обрывочная запись замечаний Станиславского на репетициях «Трех сестер»: «3-й акт: Тревожное настроение. Истомленность. Выход быстрее. Не менять поз, когда устали. Объяснение с Ири­ной при спящем Кулыгине. Уходит сонно в одну половину двери. Все еще монологи «работать-трудиться» без пафоса. II акт не позировать. Мельче шаги. Смех фальшив. Не топать. III акт. Голову не опускать и не поднимать, говорить мягче. Около туалета что-нибудь держать в руках. Связать с пожаром возбуждение. Быстрее темп вначале. «Почти талантливо». Усталость мешает объяснению. Тон бодрый. Улыбка внешне-технически, мускульно. Слезы на глазах...»

Характерно, что Мейерхольд записывал сугубо кон­кретные и даже кажущиеся мелкими и частными заме­чания режиссера (но от подобных замечаний зависит многое: не будем забывать, что это черновая рабочая запись). Это было важно и дорого молодому актеру в трудной, а часто и мучительной работе над Тузенбахом.

Годы спустя Мейерхольд иногда вспоминал отдельные эпизоды этой работы:

— У меня долго ничего не выходило. Задача была как будто простой: выйти, подойти к роялю, сесть и на­чать говорить. Но только я начинал, как Станиславский меня снова возвращал. В эти минуты я его почти нена­видел. Раз десять начинали снова с моего выхода. Сна­чала я не понимал, чего он от меня хочет, теперь мне это ясно; я выходил, принимал позу и начинал читать текст. Тогда он поднялся на сцену, бросил на пол бумажку и попросил разрезать мой текст тем, что я, сказав три фразы, вижу бумажку, поднимаю, продолжаю говорить, потом разворачиваю ее и говорю дальше. Все сразу по­лучилось. Как рукой сняло декламацию... Живой жест, когда я поднял и развернул бумажку, помог мне насытить жизнью то, что казалось «монологом»: «...когда я учился в кадетском корпусе...» ...В другой раз он требовал от меня трепетности и внутренней энергии, а я был холоден, как собачий нос. Тогда он дает мне закупоренную бутылку вина, велит открыть ее штопором и при этом говорить текст монолога. Физическая трудность открывания бутыл­ки и нужная для этого энергия сразу разбудили меня. Это был чисто педагогический режиссерский технический прием, который я часто употребляю теперь, наверно вы заметили...

В рассказе Мейерхольда нам сейчас интересны не пе­дагогические приемы Станиславского. В наши дни режис­серам, искушенным в «системе», они могут показаться даже элементарными (но не станем забывать, что они-то и были первым зародышем «системы»). Сквозь рассказ мы угадываем психологическое состояние Мейерхольда-актера, вдруг оказавшегося беспомощным, как ученик, начинающий почти «с нуля». И оценивая его работу над Тузенбахом, где все было трудно, в то время как с Треплевым все было легко, мы видим его смятение, растерян­ность, часто беспомощность, собираемую в кулак волю. И нам становится понятнее, почему у него так тяжело рождался Тузенбах. У каждого творческого человека бывают такие моменты и целые периоды жизни. По­жалуй, наступивший период был самым трудным в его био­графии.

В октябре и ноябре театр показал премьеру еще двух пьес Ибсена: «Доктор Штокман» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В «Штокмане» огромный успех имел Станиславский. Второй спектакль прошел без успеха.

В «Докторе Штокмане» Мейерхольд играл малень­кую роль Вика, владельца пароходства. В «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» участвовал в массовке. В первые годы существования Художественного театра в необходи­мых случаях к массовкам привлекались все ведущие ак­теры труппы. Это делалось не только по нужде, то есть из-за недостатка статистов, но также из принципа. Руководители театра видели в этом демократическом урав­нении всех средство борьбы с премьерством. Но вскоре от этого отказались. В спектакле «Когда мы, мертвые, про­буждаемся» Мейерхольд, уже популярный исполнитель таких ролей, как Иоанн Грозный, Тузенбах, Треплев, Иоганнес, сидел в качалке на курорте, уткнувшись носом в газету, без единой реплики и старался, чтобы из-за газеты не было видно его характерного лица. Конечно, это не могло ему нравиться, хотя, впоследствии сам став руководителем театра, он отзывался об этом положительно.

Первые гастроли Художественного театра в Петер­бурге начались 19 февраля в Панаевском театре (поз­же сгоревшем). «Чайка» не шла, и Мейерхольда петер­бургские зрители увидели только в «Одиноких» и «Трех сестрах». Наибольший успех имел «Доктор Штокман». Этому способствовала не только блистательная игра Станиславского, но и вся накаленная общественная атмос­фера Петербурга в то время. Об этом хорошо расска­зал сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Для Мейерхольда в эти дни многое определилось.

С начала октября и до конца марта он совсем не писал Чехову. Правда, ноябрь и часть декабря Чехов про­жил в Москве, и они виделись в театре, где писатель бывал почти каждый день. Заходил Мейерхольд к нему и в «Дрезден», в номер, заставленный диванами и креслами. Потом наступила нервная полоса репетиций «Трех сестер», которую сменила еще более мрачная полоса пессимистических размышлений, острого недовольства собой. До­ходило до мыслей о самоубийстве.

Тридцать первого марта Мейерхольд шлет в Ялту корот­кое письмо, в котором просит прощения за то, что так долго не писал, и просит сообщить, как Чехов себя чувствует. Это письмо было написано сразу после петербургских гаст­ролей, которые, несмотря на исступленную брань крити­ков (московские критики были всегда гораздо более доб­рожелательны к нему), стали переломным моментом в настроениях Мейерхольда. Чехов получил письмо 3 апреля и, видимо, почти сразу ответил. 18 апреля Мейерхольд пишет ему длинное, интереснейшее письмо, поразительное по искренности.

«Дорогой Антон Павлович!

Вы пишете: «спасибо, что вспомнили». Если я не пи­сал Вам так давно, неужели Вы могли подумать, что я забыл Вас. Да разве это возможно? Я думаю о Вас всегда-всегда. Когда читаю Вас, когда играю в Ваших пьесах, ког­да задумываюсь над смыслом жизни, когда нахожусь в разладе с окружающими и с самим собой, когда страдаю в одиночестве...

Если я не писал Вам и тем не дал реального дока­зательства моих постоянных дум о Вас, то только пото­му, что сознаю свою негодность к жизни, сознаю, что все мои переживания никому не интересны.

Я раздражителен, придирчив, подозрителен, и все считают меня неприятным человеком. А я страдаю и думаю о самоубийстве. Пускай меня все презирают. Мне дорог завет Ницше: «Werde der du bist» («Будь тем, кто ты есть»,— *А. Г.*). Я открыто говорю все, что думаю. Ненавижу ложь не с точки зрения общепринятой мора­ли (она сама построена на лжи), а как человек, кото­рый стремится к очищению своей собственной личности.

Я открыто возмущаюсь полицейским произволом, сви­детелем которого был в Петербурге 4-го марта, и не могу спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе.

Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов общественности.

Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего! Недаром петербургская молодежь так старательно подчеркивала свое отношение к нашему театру. В то время как на площади и в церкви ее, эту молодежь, бессердечно, цинично колотили нагайками и шашками, в театре она могла открыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхватывая из «Штокмана» фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отно­шения, и неистово аплодируя им. «Справедливо ли, чтобы глупцы управляли людьми просвещенными»; «когда идешь защищать правду и свободу, не следует одевать лучшей пары». Вот какие фразы Штокмана вызывали демонстрацию. Театр объединил в себе все классы, различ­ные партии, заставляя всех страдать одним горем, выра­жать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает. <...>

Общественное движение последних дней приподняло мое настроение, возбудило во мне такие желания, о ка­ких я и не мечтал. И мне снова хочется учиться, учить­ся, учиться.

Мне нужно знать, совершенствовать ли личность или идти на поле битвы за равенство. <...>

Я мечусь и жажду знаний.

А когда я смотрю на свои худые руки, я начинаю ненавидеть себя, потому что кажусь себе таким же бес­помощным и вялым, как эти руки, которые никогда не сжимались в сильные кулаки».

Это письмо подверглось перлюстрации. После рево­люции было установлено, что так называемая «Выписка из полученного агентурным путем письма Всеволода Мейерхольда» была «секретно» и «совершенно довери­тельно» препровождена 28 апреля 1901 года знаменито­му начальнику Московского охранного отделения С. В. Зубатову.

Мейерхольд не просто наблюдал студенческую де­монстрацию 4 марта, он в ней сознательно участвовал, и, когда конные казаки налетели у Казанского собора на безоружную толпу, он еле ускользнул от разъярен­ных усмирителей.

Вернувшись в Москву, он описал ужасную сцену на площади у Казанского собора и под заголовком «Рас­сказ очевидца» передал через знакомого студента в за­граничную ленинскую «Искру». Он сам не знал тогда, дошло ли его письмо до редакции и было ли напечатано. Но в № 3 (апрельском) «Искры» был помещен обзор событий, связанных с демонстрацией 4 марта со ссылкой на сообщения «очевидцев». Вполне вероятно, что одно из этих сообщений принадлежало Мейерхольду.

Вслед за Петербургом волна студенческих демонст­раций прокатилась по всем университетским городам России. Правительство ответило репрессиями. Студентов арестовывали, университеты закрывались. За «учинение скопом беспорядков» студентов в массовом порядке исклю­чали из учебных заведений и отдавали в солдаты, не­смотря ни на какие льготы по образованию и семейному положению. В ответ студенчество проводило всеобщие стачки. Событиями была затронута вся страна.

Отец автора этих строк, студент Технологического института в Петербурге К. Н. Гладков, тоже был аре­стован и, просидев много месяцев в Крестах, выслан под полицейский надзор на родину без права поступле­ния в высшие учебные заведения.

Еще в феврале святейший синод отлучил от церкви Льва Толстого «за ниспровержение всех догматов правос­лавной церкви и самой сущности веры христианской», как говорилось в постановлении синода, а на самом деле — за антиправительственные высказывания и разоблачение лицемерия официальной религии. Это вызвало взрыв не­годования всей интеллигенции. К Толстому посыпались письма со всех концов России.

Шел общий подъем революционного движения. В апреле был арестован редактор «Жизни» В. А. Поссе, а вслед за ним в Нижнем Новгороде — и А. М. Горький. До середины мая он находился в нижегородской тюрьме, а потом был выпущен по состоянию здоровья с оставлением под домашним арестом.

Любимый журнал Мейерхольда «Жизнь», устроив­ший во время пребывания Художественного театра в Пе­тербурге встречу-банкет в честь художественников, висел на ниточке. Летом он был закрыт.

М. П. Чехова писала брату: «В Москве творится что-то странное — студенты, рабочие, Толстой — страшно ходить по улицам».

Все эти события отзывались в душе Мейерхольда ост­рыми раздумьями о роли искусства в современности. Интересно проследить, как на ощупь, оступаясь, заходя в тупики и выходя из них, пробирается его напряженная мысль к новым выводам.

В то время он записывает в дневнике: «Буржуазной публике нравится в импрессионизме, в настроениях, глу­боких до непонятности словах не их истинное значение... ей нравится, что в этих произведениях искусства не трогают ее, не бранят, не издеваются над ней. А как только появляется что-нибудь простое, но щекотливое для самолюбия буржуазии, последняя возмущается та­ким произведением искусства или молчит безразлично и вяло».

Может быть, эти мысли были навеяны ему судьбой драмы Гауптмана «Ткачи», которую он считал «гениаль­ной»?

Весной в Художественном театре репетировалась для будущего сезона драма Ибсена «Дикая утка» (Мейер­хольд играл маленькую роль Флора) и драма Гауптма­на «Микаэль Крамер», где он не был занят.

Свободного времени оставалось много, даже слишком много. Он по-прежнему массу читает — его записные книжки полны списками книг, которые обязательно на­до прочесть и которые прочтены.

В середине апреля в Москве уже чувствовалась вес­на. И тянуло на воздух, на природу...

«Недавно мы любовались в Петровско-Разумовском закатом солнца. Потом смотрели, как сгущались тени, как на фоне бледного неба постепенно вырастали силуэты деревьев, тем выше, чем становилось темнее. Воздух холодел, на небе зажигались звезды, а в душе сгущались тени, как в природе».

Чехов находил у него признаки серьезного литера­турного дарования и советовал писать. Но, странное дело, отлично писавший письма и статьи, умевший най­ти точные слова в дневниковых записях для самого се­бя, Мейерхольд становился искусственным и манерным, едва только начинал «повесть». В его бумагах сохрани­лось несколько таких «начал» и отрывков. Он сам чув­ствовал это и бросал начатое. Больше всего на свете он ненавидел дилетантизм, облегченное, неумелое отно­шение к своему делу.

Вышеприведенный отрывок взят из его письма. В описании апрельского вечера заметно влияние его лю­бимца Чехова. Оно и точно, и поэтично. Может быть, он и смог бы «выписаться», если бы отдал этому себя так, как только он умел отдавать себя в искусстве — всего, без остатка, без конца...

Не занятый на репетициях, Мейерхольд, однако, ак­тивно участвует в так называемых «беседах» о новых постановках, где режиссеры и исполнители обсуждали идеи и быт пьесы, характеристики действующих лиц и общий рисунок.

Возникает идея создания в театре «дополнительных спектаклей» — в наши дни они называются «внеплано­выми»,— в которых актеры, свободные в основном ре­пертуаре, смогут найти применение своим силам. Его поддержал А. П. Зонов, с которым он близко сошелся в эту зиму. В театре ставилось не больше четырех-пяти спектаклей в сезон, и от бездействия страдал не один Мейерхольд. Как он сам сформулировал в одном из пи­сем, инициатива эта возникла из боязни «постепенного угасания артистической индивидуальности». Цель ее — «немного ободрить дух артистической личности и дать ему расти и совершенствоваться». Но он предвидит на пути к этому «много-много преград». Так оно и оказа­лось. Из этой затеи ничего не вышло. Но характерно, что поиски выхода из тупика творческой бездеятельности Мейерхольд — сын своего времени, эпохи демократиче­ских устремлений,— сначала ищет не на индивидуаль­ном, а на коллективном, общественном пути. И уж, конечно, первым делом он мечтал о постановке неизвест­ных в России произведений своего любимого Гауптмана.

В апреле он отправляет Ольгу Михайловну с девоч­кой в Лопатино и, чтобы не платить за квартиру, броса­ет ее и переезжает к Сергею Ремизову. Ранней весной Москва ему кажется особенно грязной и утомительной.

В дни петербургских гастролей он познакомился со студентом-технологом, участвовавшим в массовках в «Докторе Штокмане» и близким к социал-демократиче­ским кругам. Это был А. Н. Тихонов, будущий извест­ный издательский деятель, друг и сотрудник Горького, а тогда еще не оперившийся юнец. Тихонов моложе его, и их дружба носит характер идейного сочувствия. Они обмениваются письмами условного и полуконспиратив­ного содержания, полными намеков, понятных им с полуслова. Это делается, чтобы обмануть перлюстраторов — уловка довольно наивная, потому что они были не­опытными конспираторами, а интересовавшиеся подобны­ми письмами жандармы давно уже умели разгадывать всевозможные намеки и тонкости «эзопова языка».

Шестого мая Мейерхольд пишет ему: «Ваш пессимизм по поводу студенческих дел мне понятен и непонятен. Понятна грусть, когда к борьбе стремишься и должен уступить, коль бой неравен: «там сила, но не право». Но мне хочется, чтобы Вы были в борьбе чуть-чуть объек­тивным. Помните: так должно быть! Неужели море теряет в Ваших глазах обаяние и силу, раз оно знакомо с часами затишья?! «Пусть сильнее грянет буря» и море зашумит... Ваш М. Читали апрельскую книжку «Жизни», читали «Буревестник» Горького?».

В мае в Москву приехал Чехов, почти тайно от дру­зей и родных обвенчался с Книппер, и они уехали на ку­мыс, прописанный писателю из-за обострения легочного процесса. Мейерхольд в этот приезд его не видел.

Сезон был утомительным и трудным. Он устал не столько от спектаклей, сколько от закулисных пере­судов и своих собственных раздумий и сомнений. Он устал и от пыльной, грязной, шумной весенней Москвы, от грохота ломовиков по булыжным мостовым, от воп­лей разносчиков, от толкотни на улицах, от извозчиков, с которыми надо обязательно торговаться, и мечтал скорее очутиться в тихом Лопатине с его прудами и ивами, с низким одноэтажным домом, построенным без всякого «стиля», но кажущимся дворцом после душных москов­ских комнатушек.

Он уехал туда в конце мая.

Сезон кончился для него смутно и неопредленно. Вокруг многое менялось, и он чувствовал, что перемены предстоят и ему. Но какие?КОНФЛИКТ

Август 1901 года. Перед началом нового, четвертого сезо­на в Художественном театре идут репетиции «Микаэля Крамера» и «Дикой утки». Ждут пьесу от Горького, кото­рую он наконец заканчивает. И сам Владимир Иванович должен на днях читать написанную им летом пьесу.

Со времени петербургских гастролей театр называется Московским Художественным: слово «Общедоступный» исчезло с афиш и программок. Вместе с ним исчез и несколько патриархальный, «кружковый» дух, но остает­ся хорошо налаженное и уже вполне профессиональное дело. Постепенно меняется весь административный уклад, но главные перемены еще впереди. В жизни театра большую (и с каждым месяцем — все большую) роль стал играть Савва Морозов — миллионер, текстильный фаб­рикант. Он выручил театр в трудную минуту крупным займом и в благодарность приглашен в состав дирекции. Он интересный, умный человек, с художественным чутьем, но одержим русской манией — все реоргани­зовывать. И хотя некоторые за глаза с артистическим высокомерием называют его полупрезрительно «купец», забывая, что «купцом» был сам Станиславский (и остал­ся — он продолжает быть директором Алексеевской фабрики золотого канительного шитья), но твердая воля Морозова уже многое решает в театре. Он влюблен в талант Станиславского и в женское очарование М. Ф. Андреевой. Немирович-Данченко ревнует их обоих к нему, но умело пользуется, когда нужно, его растущим влиянием, деловитостью, организаторским размахом.

Для него самого наступающий сезон очень важен и в известном смысле решающ. После долгих колебаний он включил в репертуар театра свою пьесу. Популярный драматург «дочеховской эры» русского театра, неутолимый честолюбец и игрок, которого не удовлетворяло его оп­ределившееся «второе место» в Художественном театре (после Станиславского), он делает крупную ставку. Успех ее — вопрос его самолюбия и самоутверждения.

О. Л. Книппер писала А. П. Чехову 28 августа: «Завтра Влад. Ив. читает свою пьесу. Волнуется, кажется, сильно. <...> Станиславский, говорят, в диком восторге от пьесы Влад. Ив. и уже написал mise-en-scene 1-го акта. Интересно — послушаем. А, право, страшно за Влад. Ив. Подумай, если пьеса не понравится,— каково ему? <...> Вл. Ив. очень хотел бы прочесть ее тебе или послать, но до сих пор не имел ее целиком на руках». 29 августа: «Скоро 2 ч. ночи, а я недавно вернулась с чтения пьесы Вл. И. и устала ужасно. У меня в голове сумбур, а на душе муть. <...> Пьеса, кажется, понравилась, аплодировали сильно». 30 августа: «Если бы ты видел, как он волновался вчера, т. е. Вл. Ив.! Интересно, будет ли беседа вскоре и кто будет высказываться. С сухими физиономиями сидели Мейерхольд и Роксанова».

Как мы уже знаем, пьеса Мейерхольду очень не по­нравилась, и он своего мнения не скрывал. Это не самый лучший способ налаживать отношения с директором те­атра, сочиняющим пьесы. В эти предсезонные дни завя­зался тот узел отношений, неизбежной развязкой кото­рого вскоре стал уход Мейерхольда из театра.

Понятно, что у Мейерхольда могло быть особое мне­ние: по литературному и общественному развитию он всегда был на голову выше своих товарищей. Но почему же Роксанова? Это можно объяснить тем, что мужем Роксановой был тоже литературно развитой молодой актер Михайловский, сын знаменитого критика и редактора «Русского богатства» Н. К. Михайловского. Возможно, наконец, что пьеса не понравилась еще кое-кому из труппы, но они это благоразумно не показывали. Сама Книппер, по ее признанию, вынесла из читки очень смутное и неяс­ное впечатление.

Девятнадцатого сентября состоялась премьера «Дикой утки». Спектакль не имел успеха. Не увлек он и Чехова, приехавшего в Москву накануне премьеры. «Вяло, неин­тересно и слабо»,— писал он одному из своих коррес­пондентов. Он посмотрел наконец «Три сестры», сделал кое-какие замечания и нашел, что спектакль идет «ве­ликолепно, с блеском» и «гораздо лучше, чем написана пьеса». Мейерхольдом — Тузенбахом остался доволен — во всяком случае, разочарования его исполнением не высказал; и когда прочитал в конце октября три акта «Мещан», только что присланных Горьким, то сразу рекомендовал Мейерхольда на роль Петра (в письме к Горькому и, вероятно, в разговорах с руководителями театра). Впрочем, формальное распределение ролей состоя­лось только спустя два месяца. Чехов в этот приезд жил в новой квартире, снятой О. Л. Книппер в крутом Звонар­ском переулке, напротив знаменитых в Москве Сандуновских бань. Мейерхольд несколько раз побывал у него здесь и часто виделся с ним в театре.

Перед своим отъездом Чехов смотрел на генераль­ных репетициях «Микаэля Крамера». Спектакль ему очень нравился, и он был удивлен, когда, уже находясь в Ялте, узнал, что премьера прошла со средним успехом. Впрочем, в отличие от «Дикой утки» «Крамер» постепен­но стал посещаться и приниматься все лучше и лучше. Через некоторое время Книппер писала ему: «Крамер идет ничего себе. Молодежи учащейся нравится».

Прочитал Чехов и пьесу Немировича-Данченко «В мечтах» (тогда она еще называлась «Около жизни»). Мы не знаем, что он сказал автору: вероятно, нечто ус­ловно-дипломатичное. Но другим он писал: «Ведь пьеса-то шумная, трескучая»,— и решительно отвергал мнение, что она написана под его влиянием.

После премьеры «Крамера» в театре продолжались репетиции только «В мечтах». Ставили пьесу совместно Станиславский и Санин. Первые две премьеры сезона не принесли театру того шумного успеха, к которому привык­ли художественники, и они приуныли. Уезжая из Москвы, Чехов уносил впечатление, что «Станиславский — Алексеев болеет, все молчит, скучен. Немирович сер­дится». Он торопил их скорее начинать репетиции «Ме­щан», так как опасался, что «провал его (Немировича-Данченко.— *А. Г.*) пьесы <...> был бы провалом теат­ра».

Приблизительно в это же время Художественный те­атр по инициативе Н.-Д. не принял пьесу Найденова «Дети Ванюшина», имевшую вскоре огромный успех в театре Корша.

В «Дикой утке» Мейерхольд сыграл эпизодическую роль Флора и удостоился мимолетной похвалы рецен­зента газеты «Россия», а в «Мечтах» со скукой и не­приязнью репетировал тоже небольшую роль князя Трубчевского. Правда, он много играл. С успехом шли «Смерть Иоанна Грозного», «Одинокие» и почти каждый раз с аншлагами и шумными овациями — «Чайка» и «Три сестры». Но это не могло наполнить его жизни, и он тосковал и нервничал.

Мир театра — мир больших личных страстей, ране­ных самолюбий, неоправдавшихся надежд. Часто за громкими словами недовольства и критики находишь чисто личные мотивы, и трудно в этом обвинять актеров, у которых субъект искусства, творческое «я» и материал искусства составляют одно целое: голос, тело и психика творящего. И все же у нас есть доказательства, что крайний субъективизм молодого Мейерхольда не мешал объективности его критицизма. В одной из его записных книжек этого периода можно встретить такую запись:

«Отчего в Художественном] т[еатре] пьеса идет с каждым разом хуже? Режиссер — критик, а не учитель». Далее идет сравнение Художественного театра с Малым, и в противоречии с уже установившимся общим мнением, что именно Художественный театр оказался победителем в соперничестве обоих театров, автор записи в оценке свойств актеров Художественного и Малого отдает предпочтение вторым. Актера Художественного театра он на­зывает «актером глаза», а у актера Малого находит «богат­ство индивидуальных сил». Повторяю, запись конспектив­на и носит явно черновой характер, но можно догадаться, что в ней критикуется внешний, поверхностный реализм некоторых спектаклей Художественного театра и актер­ская техника («актер глаза»), ему соответствующая. Далее следует острая запись: «Дирекция Художествен­ного] т[еатра] не выразитель воли большинства, а организованный произвол». И, наконец, философическое размышление: «Чувство неудовлетворенности — источник великих дел».

Любопытно, что в одной из записей о творчестве лю­бимого драматурга Г. Гауптмана, сделанной в 1901 году, я встретил фразу, которую не раз слышали от Мейерхольда участники репетиций «Одной жизни» (по роману Н. Ост­ровского «Как закалялась сталь») в 1937 году — о тра­гизме «с улыбкой на устах». Он будет еще много менять­ся, но в чем-то главном он — это он — Мейерхольд, такой, а не другой.

В конце года записи в дневнике становятся длиннее и еще откровеннее...

«Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы. Не надо прислушиваться к ее голосу. Иначе можно свалиться с «горы» в «долину». Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя и, если не поднимает, так по крайней мере тащит ее на высоты. Если прислушиваться к голосу буржуазной толпы, как легко можно свалиться вниз. Всякое стремление ввысь тог­да только целесообразно, когда оно неподкупно. Надо бороться во что бы то ни стало. Вперед, вперед, всегда вперед! Пускай будут ошибки, пускай все необычно, крикли­во, страстно до ужаса, скорбно до потрясения и паники, все-таки все это лучше золотой середины. Никогда не поступаться и всегда меняться, играть разноцветными огнями, новыми, непоказанными. Огни эти слепят зре­ние, но они разгораются яркими кострами и приучат к своему свету».

Он еще не знал того, что его ждет впереди, но все его будущее в этой смутной, но страстной программе. Он не мог предвидеть своей судьбы, но он предугадывал, жаждал ее, тосковал о ней. Постановку пьесы «В мечтах» он считал малодушной уступкой «голосу буржуазной толпы», и, подчиняясь театральной дисциплине, которую он впослед­ствии сравнивал с дисциплиной корабля, каждый раз шел на репетиции злым, раздраженным, замкнутым.

Характерно, что уже в эти годы Мейерхольд меньше всего общается с актерской братией и ищет друзей в ли­тературной среде. Это тоже осталось у него на всю жизнь.

В письмах Книппер к Чехову есть много упоминаний об импровизированных актерских вечеринках, сборищах, праздниках, и в перечислении их участников мы ни разу не встречаем имени Мейерхольда. Вряд ли это случайность. По своему образу жизни он не принадлежит к артисти­ческой богеме, хотя умеет быть центром и «заводилой» в любой компании. Он живет как типичный российский труженик-интеллигент, скромный в потребностях.

Может быть, поэтому в театре он довольно одинок. И, как все одинокие люди, ведет дневник. Его тянет к бумаге и перу. Он чувствует потребность формулировать свои мысли и чувства. И, когда ночью, после закончив­шегося спектакля, недавний Треплев, Иоганнес, царь Гроз­ный, подняв воротник пальто, он выходит Лиховым пе­реулком на Садово-Каретную, спускается к Самотеке, где уже рукой подать до дома, он идет пешком не только из экономии, а также потому, что привык и любит размыш­лять на ходу.

Ему есть над чем подумать — он недоволен своей жизнью. Второй сезон неудач. Да, он по-прежнему про­должает «нести репертуар», как говорят актеры, но что он будет играть завтра? Ему говорят, что другие не имеют и этого. Может быть — это утверждает Катя Мунт,— у него просто плохой характер? Но ведь — это тоже знают близкие и товарищи — никто не умеет быть таким неистощимо-веселым, забавным, жизнерадостным, как он, когда ему хорошо. Но почему же это так редко с ним бы­вает?

Он уже спрашивал Чехова об этом год назад: «Не по­нимаю, отчего так тяжело живется. Вероятно, у меня тяжелый характер. А может быть, неврастения».

Тогда Антон Павлович посмотрел на это как врач и посоветовал ему провести лето на юге.

Он вспоминает и другое письмо Чехова — об Иоган­несе, где Чехов писал ему об «одинокости, которую ис­пытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации».

И он понимает, что это письмо не только об Иоган­несе, но и о самом Чехове, а, может быть, отчасти и о нем — Мейерхольде.

Неврастения тогда считалась модной болезнью, как в середине XIX века — чахотка. Нервы, нервность, не­врастения, неврозы — многое объяснялось этим. Газет­чики писали: «наш нервный век». Появилось театраль­ное амплуа — герой-неврастеник. Мейерхольда тоже числили по этому разряду. В модных пьесах героини обяза­тельно падали в обморок. Нередки были обмороки и в зрительном зале. Это было своего рода психологическим поветрием. Много лет спустя В. Э. Мейерхольд, решив поставить спектакль из трех чеховских водевилей, блестя­ще спародировал эту странную историческую особенность в общем-то довольно безобидного и тихого времени и назвал свой спектакль «33 обморока».

Нет, неврастения тут ни при чем. Пожалуй, все го­раздо проще. Просто он хочет играть. Но не тусклого Флора, не выдуманного князя Трубчевского, а одного из тех молодых людей конца одного века и начала нового, к числу которых принадлежат уже сыгранные им Треплев, Иоганнес, Тузенбах,— одного из тех, к которым принадлежит и он сам.

Но он всего лишь актер, и его работа зависит от многих обстоятельств: от репертуара, от расположения или нерасположения режиссеров, от того, что происходит в театре и вне его, от десятка причин, ему неподвластных.

Он хозяин сам себе только ночью за тетрадками днев­ников.

И он снова пишет: «Я часто страдаю, потому что у меня остро развитое самосознание. Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. Постоянно сомневаюсь, люблю жизнь, но бегу от нее. Презираю свое слабоволие и хочу силы, ищу труда. Я несчастен чаще, чем счастлив. Но счастье найду, как только перестану копаться в ана­лизах, как только окрепнут силы, чтоб броситься в актив­ную борьбу. В новой пьесе Горького кто-то говорит: «На­до замешаться в самую гущу жизни». Верно. А босяк Сережка в «Мальве» говорит: «Надо всегда что-нибудь делать, чтобы вокруг тебя люди вертелись... и чувствовали, что ты живешь. Жизнь надо мешать чаще, чтобы она не закисала». Верно. В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха много моего, особенно в Треплеве. Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним. Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индивидуалистическими тенденциями. При­зывные ноты Тузенбаха к труду, к активной борьбе помогают мне вырваться из области идеализма пассивного. И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая. Теперь кризис. Самый опасный момент. И остро развитое сознание, сомнения, колебания, самоанализ, критика окружающего, увлечения доктринами — все это не должно быть целью, только сред­ством. Все это для чего-то другого. <...> Мое творчество — отпечаток смуты современности. Впереди новое творчество, потому что новая жизнь. Меня уже захватила новая волна».

В исповедальных дневниковых записях нередко присут­ствует элемент самолюбования и позы. Самоанализ раз­растается и становится самоцелью. Человек уже не пишет дневник, чтобы лучше понять себя, а как бы живет, чтобы писать дневник. Таковы дневники Гонкуров. Эта черта совершенно отсутствует в дневниковых записях Мейер­хольда. Они всегда психологически точны: самоанализ в них предваряет поступок, действие, очень четко их моти­вирует. Вышеприведенная запись с поразительной вер­ностью объясняет душевную сумятицу молодого художни­ка, то, что он сам называет разладом со средой и с самим собой. В ней подводятся итоги целого периода жизни и сквозит ожидание нового.

Может быть, этот дар психологической точности само­наблюдения и казался Чехову в Мейерхольде предвес­тием литературного таланта. Но этот, не такой уж чистый, дар, если он обращен на самого себя, помогает формирова­нию редкого по цельности, при всех его крайностях, характера. Мейерхольд часто казался другим людям загад­кой. Но для самого себя он загадкой не был.

И, чтобы понять его до конца, нам нужно только следо­вать за ним самим.

Огромное впечатление на Мейерхольда в конце года произвела психическая болезнь его старого товарища по Филармонии, актера на маленьких ролях в Художествен­ном театре А. П. Зонова, может быть, самого близкого его друга в этот беспокойный и трудный год.

«Я и он почти каждый день сходились и говорили, что­бы реализовать давно желанные мечты. Говорили и писали. У него не было денег, не было места; нашлось место, яви­лись деньги. Он хотел работать при журнале, я его устроил. Он радовался, как ребенок, потому что осуществилось то, к чему давно стремился. Писать о театре, видеть горячих людей за работой разрушения старых форм и создания новых <…> Вдруг мы не стали понимать его. Тогда мы поняли, что он ушел от нас безвозвратно. <...> Аркадий Павлович в палате для душевнобольных. Я наве­щаю его. Известил родных, но никого еще нет. Он пока на моем попечении».

Мейерхольд несколько драматизировал заболевание А. П. Зонова. Зонов выздоровел, стал работать в театре, приобрел известность как хороший, культурный режиссер, и еще не раз пути его и Мейерхольда перекрещивались. Но тогда, в это кризисное время, частые посещения лечебницы для душевнобольных, множество хлопот, свя­занных с болезнью друга, и острое чувство жалости к нему не могли не расшатывать и без того напряженные нервы.

В конце 1901-го и в начале 1902 года в Москве происхо­дили массовые аресты революционно настроенной студен­ческой молодежи. Среди других был арестован и начинаю­щий литератор, бывший тогда социал-демократом Георгий Чулков. Мейерхольд познакомился с ним, когда тот еще учился в последнем классе гимназии и энергично и шумно собирал подписи под адресом московской общественности участникам «Чайки». Гимназист Чулков часто провожал его после спектаклей до дома. Позже Мейерхольд не раз встречал его на всевозможных рефератах, докладах, дис­путах. После ареста Чулков был посажен в арестный дом Пречистенской части, находившийся в Штатном (ныне Кропоткинском) переулке. В том же переулке рядом с тюрьмой помещалась психиатрическая лечебница, где ле­жал А. П. Зонов. Однажды, возвращаясь оттуда, Мейер­хольд встретил юную курсистку Надю, жену Чулкова. Ей не разрешали свидания с мужем. И тогда у изобрета­тельного Мейерхольда возник хитроумный план. Тюрем­ный дворик для прогулок примыкал к саду лечебницы. Мейерхольд под каким-то предлогом провел Н. Г. Чулкову в сад, и она, дождавшись, когда мужа вывели на прогулку, сумела с ним переговорить через забор. На страже стоял Мейерхольд и жестами предупреждал, когда караульный солдат поворачивался в их сторону. Чулков вскоре был сослан в Восточную Сибирь, но через четыре года жизнен­ные дороги его и Мейерхольда снова сошлись: именно он познакомил Мейерхольда в Петербурге с Блоком.

В конце ноября заболел Лужский, и Мейерхольду пришлось заменить его в роли бургомистра в «Докторе Штокмане». Бургомистр — большая роль: партнером был Станиславский, замечательно игравший самого Штокмана, брата бургомистра. Времени на «ввод» оставалось мало. «...Пришлось зубрить, потом репетиции, волнения и проч.». Он сыграл эту роль 26 ноября.

Не умея пребывать в пассивной меланхолии, он снова пытается заняться литературным трудом. Вместе с А. М. Ремизовым переводит с немецкого книгу Родэ «Ницше и Гауптман». Перевод выходит в новом издательстве В. Саблина, с которым Мейерхольд близко сходится. В доме Саблиных его ждет интересное знакомство — с литовцем, хотя и русским литератором, поэтом и переводчиком Юргисом Балтрушайтисом. Этот краснолицый, молчали­вый, невозмутимый человек сразу почувствовал симпатию к живому, непоседливому, переменчивому молодому акте­ру, и случайная встреча стала началом дружеских от­ношений, продолжавшихся почти сорок лет. Я несколько раз видел их вместе в середине 30-х годов, и меня всегда удивляла эта дружба, казавшаяся воплощением парадок­сальной поговорки о том, что крайности сходятся. На одном ее полюсе — невозмутимый покой, на другом — вечное беспокойство.

Ю. К. Балтрушайтис знакомит Всеволода Эмильевича с В. Я. Брюсовым и вводит в салон миллионерши В. А. Морозовой. Мейерхольд раз или два участвовал в литературных концертах в морозовском салоне в ее роскошном особняке на Воздвиженке, но не стал там завсегдатаем: социальное отталкивание от мира богатых меценатов было в нем достаточно развито, да он был и слишком беден и горд, чтобы непринужденно чувство­вать себя в этой среде.

Мир издательств и редакций, мир книг и журналисти­ки, больше привлекает его.

В. Саблин носился с идеей создать в Москве новый журнал. Разрешение еще не получено, а уже снято по­мещение и отпечатаны редакционные бланки. Журнал должен называться «Маяк». Из затеи этой ничего не вышло, но подготовка, хлопоты, проекты, планы, при­глашение сотрудников — все это само по себе кажется Мейерхольду необыкновенно увлекательным. Получив письмо от А. М. Ремизова, в котором тот живописно описывал свою очередную ссылку в Вологде, где вместе с ним одновременно находились А. А. Богданов (Мали­новский), А. В. Луначарский, Н. А. Бердяев, П. Е. Щеголев, П. П. Румянцев, Б. В. Савинков и другие, он рассказал об этом Саблину, и тот, учитывая насущную потребность ссыльных в авансах, загорелся мыслью завер­бовать их в сотрудники журнала. Мейерхольду очень хотелось повидать Ремизова, и, когда Саблин предложил ему выбрать несколько дней, свободных от спектаклей, и съездить в Вологду в качестве полномочного представителя «Маяка», он без раздумья согласился. В первой половине ноября у него выдалось «окно» в репертуаре, и вместе с Сергеем Ремизовым он отправился в Вологду.

Несмотря на раннюю зиму, в Москве было сыро, все ходили в галошах, а Вологда встретила их морозом, солнцем, сугробами. В тот же вечер они попали на ре­ферат Луначарского против новых идей Бердяева, кото­рый уже начал переходить «от идеалистически окрашен­ного марксизма к сумеркам мистики» (как характеризо­вал позицию философа автор реферата). Реферат читался в квартире врача земской больницы, и кроме ссыльных присутствовали «сочувствующие» и «ищущие» местные интеллигенты. Бурный спор закончился мирным чаепи­тием с бутербродами с колбасой. Это напоминало родную Пензу и было приятно. После реферата они возвращались вместе с докладчиком по скрипящим под ногами узеньким тротуарам.

Еще одно новое интересное знакомство, и тоже — на долгие годы.

Колония ссыльных жила в тот год в Вологде на ред­кость интенсивной умственной жизнью, и в эту кипучую атмосферу с наслаждением окунулся Мейерхольд. Все было интересно ему здесь: быт ссыльных, получавших от жандармского управления на прожитие шесть рублей сорок копеек в месяц и подрабатывавших кто как мог — переводами, уроками, статистическими работами в управе; непрерывные политические и философские дискуссии, сам город, где в архитектуре церквей и старых домов чувст­вовалось влияние старинного зодчества русского Севера. В эмиграции А. Ремизов написал воспоминания о своей вологодской ссылке под выразительным названием «Северные Афины», в которых с ностальгией изобразил скудное житье-бытье ссыльных в богатом торговом городе и царственное пиршество их интеллектуальной жизни, которому могли позавидовать и столицы. На реферате Луначарского Бердяев «принципиально» не присутство­вал, но на другой день зашел к Ремизову. Его витиеватое красноречие не показалось Мейерхольду убедительным: весь строй его мыслей был ему чужд, но он заинтересовался молодым философом как психологическим феноменом и, вернувшись в Москву, взялся читать прежние «марксист­ские» статьи Бердяева.

Состав сотрудников «Маяка» формировался исклю­чительно широко: от марксистов до поэтов-символистов. Литературным отделом должен был заведовать Балтру­шайтис, общественно-политическим — Фриче. Предполагалось пропагандировать входивших в моду скандинав­ских писателей: А. Стриндберга и К. Гамсуна — и, разу­меется, Метерлинка. Конечно, все подневольные обитатели «Северных Афин» с восторгом встретили сообщение о журнале, три дня в Вологде промчались незаметно, и, заручившись списком готовящихся трудов и адресами для высылки авансов, Мейерхольд уезжал в Москву с грустью. В театре его не ждало ничего интересного, и он заранее скучал при одной мысли о репетициях «В мечтах».

Приготовления к выпуску «Маяка» продолжались несколько недель, и Мейерхольд принимал в них самое активное участие, но в начале 1902 года Управление по делам печати наотрез отказало в разрешении.

Он по-прежнему много читает. Балтрушайтис привлек его внимание к стихам Бодлера. Мейерхольд увлекся ими, зачитывался, учил наизусть. Особенно он восхищался «Осенней песнью», «Падалью», «Разбитым колоколом», «Самообманом», «Неизгладимым» и «Гимном красоте». Он любил повторять строки из «Гимна красоте»:

«...И что мне, рождена ты светом или тьмою,

Когда с одной тобой, о вечный мой кумир,

О ритм, о цвет, о звук!— когда с одной тобою

Не так печальна жизнь, не так ужасен мир...»

Увлечение Бодлером тогда было распространено в разных кругах русской интеллигенции, в том числе и в революционных. Не случайно переводчиком Бодлера стал старый народник, член редакции «Русского богат­ства» П. Я. Якубович-Мелынин.

Балтрушайтис увлек Мейерхольда и современной за­падной литературой: Стриндбергом и Гамсуном, Пшибышевским и Тетмайером. Для молодежи начала века эти имена звучали обещанием новых откровений. Ими увлекались «в кредит», по доверию к новизне и остроте формы. Казалось, что они приобщали смутную провин­циальную русскую действительность к мировым пробле­мам. Как это почти всегда бывает, значение многого преувеличивалось, и то, что выглядело тогда непреходя­ще важным и глубоким, оказалось на поверку всего лишь быстротекущей модой. Модные пустоцветы занимали умы не меньше, чем подлинные художники: все шли заод­но в общем потоке нового, только строгое время все разделило и поставило на свои места.

Тридцать пять лет спустя Мейерхольд еще помнил наизусть и однажды продекламировал в моем присутст­вии «Железные лилии» Роденбаха. Помнил он и Бодлера в старых переводах.

Но увлечение поэзией и современным искусством За­пада не заслонило жгучего интереса к своему, сегодняш­нему; к той «политике», которой тогда жила вся Рос­сия. Мейерхольд в письмах умоляет А. Н. Тихонова: «Пишите о делах в университете и специальных учебных заведениях. С 13-го не имею никаких вестей. Резолю­цию универсантов от 13-го с. м. читал. Ловко! Пишите скорее...» Мейерхольд здесь имеет в виду резолюцию сходки студентов Петербургского университета, в которой шестьсот шестьдесят восемь человек требовали «свободы слова, личности и организации» и протестовали против политики министра просвещения Ванновского. Резолюция эта была опубликована только в подпольных изданиях и распространялась листовкой, но гектографированная литература имела такое широкое распространение, что удивляться знакомству с ней не приходится. Ее читала вся интеллигенция. Он мог, например, получить ее от хорошего своего знакомого, большевика-пропагандиста В. Ф. Ахрамовича или от М. Ф. Андреевой.

А тем временем репетиции «В мечтах» подходили к концу. В театре нарастало напряжение ожидания.

«В мечтах» была типичной пьесой старого типа, по­хожей как две капли воды на те пьесы, которые писали Потапенко и Южин-Сумбатов: старомодной «репертуар­ной» пьесой не характеров, а ролей, полной разнообразно­го рода эффектов, вплоть до выставки моднейших дам­ских нарядов и тщательно скопированной залы известного московского ресторана. В ней не было чеховской простоты и скромности, не говоря уж о глубине и поэтичности, к которым так настойчиво приучал московских зрителей сам же Немирович-Данченко. Очень умный человек, тон­кий и проницательный критик, он этого почему-то не ви­дел. Он не понимал, что как драматург он не был равен сам себе. В странном ослеплении он шел упрямо и упор­но навстречу обидному поражению, надолго оставшемуся в нем мучительной травмой.

Сезон шел вяло и неудачно. Театру был нужен репер­туарный боевик. Многим казалось, что «В мечтах» долж­на иметь большой успех. В этом не сомневался даже Ста­ниславский.

Лишь один Мейерхольд высказывал свое мнение пря­мо и без всякой дипломатии. Еще за месяц до премьеры он писал А. Н. Тихонову: «В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, припод­нятая фальшиво. Все по-боборыкински. И отношение ав­тора к среде, и словечки, и стиль письма. Стыдно, что наш театр спускается до таких пьес. А пьеса Горького благо­даря этому задерживается. Вот что досадно!».

В этой беспощадной оценке нет ни преувеличения, ни запальчивой резкости суждения, ни чрезмерной остроты. Можно, наоборот, удивляться зрелости критической мысли, которую время подтвердило. Никогда даже самые безогово­рочные поклонники Немировича-Данченко не пытались защищать «В мечтах». Они этот печальный эпизод просто замалчивали из того ложного пиетета, который часто оборачивается исторической неправдой.

Немирович-Данченко чувствовал себя глубоко оскор­бленным — и не столько даже тем, что кому-то не понра­вилась его пьеса, сколько тем, что этот «кто-то» был его собственным лучшим учеником, которому он недавно ста­вил вкус, как певцу ставят голос.

Люди не любят тех, кто предупреждает их о возмож­ной неудаче, и не прощают, если те оказываются правы.

Именно это произошло в отношениях учителя и уче­ника: непоправимо, на всю жизнь, несмотря на времен­ные примирения и дипломатические контакты,— и про­должалось в течение дальнейших тридцати восьми лет. Премьера состоялась 21 декабря.

На другой день Книппер писала Чехову: «Вчера сыгра­ли «В мечтах». По-моему — успех средний. <…> Немировича вызывали, но не очень дружно, поднесли 2 вен­ка вчера и 2 — сегодня. <...> Он был расстроен, хотя и не подавал виду».

Пресса к спектаклю и пьесе отнеслась довольно су­рово. Публика была явно холодна. Даже такой благо­склонный и дружественный к автору зритель, как М. П. Чехова, писала брату: «Два раза была на «Меч­тах». Красиво поставлено, и играют хорошо, но... пьеса какая-то недоделанная, второе действие непонятно для публики, немногие бывали на юбилейных обедах, да и сделано оно плохо. <...> Оля играет блестяще, но во втором акте ее роль так пошла, что мне стало грустно. Второстепенные роли настолько ничтожны, что такие артисты, как Москвин и Лужский, не могли сделать ни­чего интересного. В общем же смотрится приятно, дол­жно быть, от красивой обстановки». Как раз в это вре­мя театр Корша с огромным успехом поставил «Детей Ванюшина» Найденова, и многие поклонники Художе­ственного театра жалели, что МХТ «прозевал» (как пишет М. П. Чехова) эту незаурядную пьесу.

25 декабря Книппер пишет Чехову: «Вчера заезжал Владимир Иванович, я с ним много говорила о пьесе. Ему верно очень нехорошо на душе, но он сдержанный и не показывает виду. Везде ругают пьесу».

В эти же дни пишет Чехову и Мейерхольд. Поздра­вив его с наступающим Новым годом («Хотелось бы кому-нибудь молиться, чтобы Вы были здоровы, совсем здоровы, бодры, веселы...») и сообщая ему о том, что он перечиты­вает «Дуэль», «Палату № 6», «Черного монаха», «По де­лам службы», он заключает: «Я никогда никого не чув­ствовал так, как чувствую Вас». Признание это тем более важно и интересно, что как раз в эти месяцы он проглотил множество переводных новинок самых модных современ­ных авторов и, как бы сравнивая их с произведениями Чехова, делает вывод: «Пускай другие меняют свои увле­чения художниками, как пиджаки, тысячи таких, как я, останутся верными Вам, Антон Павлович, навсегда». В письме ничего не говорится прямо о назревшем конфлик­те Мейерхольда с руководством театра, но есть намек на это. «Я Вами живу теперь, я должен поблагодарить Вас *за поддержку*» (курсив мой.— *А. Г.*). В чем же заключалась эта поддержка? В постоянных дружественных упомина­ниях о Мейерхольде в письмах к Книппер и М. П. Чеховой и вопросах о нем? А может быть, перед этим Мейер­хольд получил письмо Чехова, оставшееся нам неизвест­ным?

Но самое интересное в этом мейерхольдовском пись­ме — то, что он пишет о премьере «В мечтах» и москов­ских общественно-политических новостях.

«Новости:

Рабочие и студенты готовятся к выражению негодо­вания по адресу Ванновского, обманувшего их ожида­ния. Пьеса Немировича-Данченко возмутила публику. Отношение автора к ненавистной ей (особенно молодежи) буржуазии — безразлично. Пестро, красочно, но не значи­тельно и не искренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев — Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старался втиснуть их настроение в винегрет плохого вкуса. Внешние фокусы на первом плане. Для чего столько труда, столько денег?!»

Письмо это написано через несколько дней после премьеры «В мечтах», и Мейерхольд в нем остается самим собой: общественная жизнь Москвы его занимает не меньше, чем происходящее в театре.

Он продолжает: «Вышел «Красный петух» Гауптмана. Превосходная пьеса. В литературно-художественном клубе по вторникам читаются рефераты. После — обсуждение. Недавно какой-то доктор (М. А. Членов.— *А. Г.*) читал о «Записках врача» Вересаева. Реферат вызвал оживленные прения. Собрание выразило сочувствие Вересаеву в его искреннем порыве высказать исповедь врача. Здесь сыро и туманно».

«Записки врача» Вересаева тогда были «злобой дня», и, разумеется, Мейерхольд на стороне писателя-врача, ко­торый «вынес сор из избы» замкнутой, кастово-корпоративной медицинской среды. И он угадал, что его сообще­ние будет интересно Чехову.

Именно это самое письмо Мейерхольда Чехов назвал «отчасти талантливым», В этом отзыве угадывается со­гласие писателя с характеристиками и оценками письма. В цитированном письме к Чехову свое неприятие пьесы «В мечтах» Мейерхольд объясняет не только ее бросавшейся в глаза старомодностью (сравнение с Боборыкиным), но и ее общественно-политической аморф­ностью, что, по его словам, и «возмутило публику». Ве­роятно, он имеет в виду шиканье с верхних ярусов на премьере и многочисленные отзывы о спектакле в среде революционного студенчества, с которой он был связан. Вообще в его расхождении с Немировичем-Данченко «политика» сыграла немалую роль. Об этом мы знаем прежде всего от самого Немировича-Данченко, откровен­но писавшего про это в письмах к Книппер и Станислав­скому.

Немирович-Данченко уже давно видел за поведением Мейерхольда претензию на вождение целой группой мо­лодых актеров, которую он назвал «направлением». Он сформулировал свое отношение к ним вскоре после ухо­да Мейерхольда. Он сам назвал конфликт «столкнове­нием двух мировоззрений» (в письме к Книппер в июле 1902 года). С одной стороны Немирович-Данченко объ­единял вместе три «направления»: мейерхольдовское, желябужское (то есть связанное с М. Ф. Андреевой) и тихомировское — и противопоставлял их основному на­правлению театра, к которому он относил самого себя, Книппер, Москвина, Лилину и «Алексеева, когда он на­ходится в нашей власти». Эта оговорка очень интересна, ибо свидетельствует о более широком взгляде на вещи Станиславского, что и показал вскоре весь ход событий. Свое направление В. И. определял довольно туманно и расплывчато: «колорит душевности и лиризма, поэзии добра и мира». Этому, по его мнению, противостояли — «четвертый акт «Штокмана» (то есть тот акт, который в атмосфере тех лет звучал революционно.— *А. Г.*), «Меща­не», Андреев со Скитальцем, великопостные аресты и дю­жина пива» (!— *А. Г.*). И еще: «Тихомиров — это Горь­кий, Скиталец, Андреев, Чириков. Если автор издается «Знанием», если он — с босяцкой подоплекой,— он ве­лик». Далее Немирович-Данченко пишет, что это направле­ние «узко, как все прямолинейное, узко, и иногда и тупо», и что «это успех арестов, а не художественности и искусства». Все сказанное вовсе не было каким-то мимо­летным настроением Немировича-Данченко, на котором не стоит останавливаться. Через некоторое время он все это повторяет, несколько перефразировав, в большом пись­ме к Станиславскому. Он называет вкупе все революцион­ные настроения в труппе Художественного театра «горькиадой». Он поясняет: «Оно (это течение.— *А. Г.*) зарази­ло почти всех и Вас включительно. <...> «Горькиада» — это Нил, Тетерев, демонстрации студентов, Арзамас (город, куда был сослан в то время Горький.— *Л. Г.*), выборы в Академию; «Горькиада» — это вся та шумиха, которая вертится вокруг имени человека, выброшенного наверх политической жизнью России».

Комментарии тут почти излишни. Как известно, стремление Немировича-Данченко отделить Горького-художника от поднимавшегося в стране освободительного движения кончилось ссорой и разрывом между Горьким и Немировичем-Данченко, дошедшим до такой степени остроты, что Горький ставил условием постановки своих пьес в Художественном театре неучастие в этом Немировича-Данченко. Но это было позднее и привело к уходу из театра М. Ф. Андреевой. Из лиц, связывавшихся Немировичем-Данченко с тем, что он обобщающе называл «горькиадой», из театра последовательно ушли: сначала Мейерхольд, потом Тихомиров, затем Андреева. В том же июльском письме к Книппер «направление Мейерхольда» Немирович-Данченко определял так: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком! Это сумятица человека, который каждый день открывает по несколько истин, одна другую толкающих».

Сказано очень остро, зло, но вовсе не глупо. В этой раздраженной характеристике есть большая доля правды. Немирович-Данченко был умным человеком, и его тогдаш­няя неприязнь к Мейерхольду была не слепа, а прозорлива, потому что в отличие от близорукого равнодушия неприя­тие — это тоже особый вид усиленного внимания к челове­ку. В отличие от многих других, бранивших Мейерхольда, его не понимая, В. И. Немирович-Данченко его понимал. Понимал, но не соглашался. Понимал и отрицал. Да, все это было в молодом Мейерхольде: и Ницше, и Метерлинк, и «сумрачный радикализм» (конечно, вернее было бы наз­вать это иначе), и духовная «сумятица», и открытие чуть ли не каждый день нескольких истин, «одна другую толкающих»,— и не всегда можно было понять, что в этом наносное, мимопроходящее, а что главное, определяющее. Это фотографический моментальный снимок внутреннего брожения молодого Мейерхольда, и, хотя он «не в фокусе», и размыт, и туманен, все же он передает его духовный облик, каким он виделся недоброжелательному, но зор­кому наблюдателю довольно верно. Не менее важно тут и другое — то, что сам Немирович-Данченко относился насмешливо и враждебно и к идейному брожению мо­лодежи, и к «горькиаде» и пытался противопоставить этим бурным влияниям свой идеал «душевности и ли­ризма, поэзии добра и мира», который в предреволю­ционной России вряд ли мог быть осуществлен и уж, конечно, никого не мог увлечь.

Не станем теперь из исторической дали упрекать Не­мировича-Данченко в том, что он не был достаточно чуток к сейсмическим колебаниям русского общества, которое революционизировалось не по дням, а по часам, как оказались чутки Горький, Чехов, Андреева, Мейер­хольд и другие. В одном из писем того времени он сам признавался: «Может быть, я не в силах угнаться за этим движением, стар уже...» Но остается фактом: ближай­шее будущее России заключалось именно в том, что этот умный, но несколько консервативный человек свысока третировал, как мимолетную «моду», «шумиху», и «успех арестов».

Но помимо этих общих разногласий, которые при всей их серьезности могли и не привести Мейерхольда так скоро к разрыву с театром, и кроме личной обиды Неми­ровича-Данченко на резко не принявшего его пьесу недавнего (все три года) ученика, которая могла зарубце­ваться и даже зажить, были и другие, и не менее серьезные, основания для ухода Мейерхольда, сделавшие его в конечном счете неизбежным.

Прежде всего Мейерхольд был недоволен своим по­степенно изменившимся актерским положением в труп­пе театра. Он еще много занят в идущем репертуаре, но совсем мало в готовящемся. Второй сезон он начинал без новых ролей. Он был заметным членом труппы: у него были успехи и неудачи, о нем писали и говорили, но он не сумел занять в театре достаточно прочное мес­то, как это удавалось многим, даже менее талантливым и трудолюбивым. Последние два сезона он находился в постоянном состоянии внутренней неудовлетворенности, и чем дальше, тем она ощущалась им сильнее. Временами он чувствовал себя на грани нервного заболевания. Он по­нимал, что теряет уверенность в себе: две свои последние роли он мог бы сыграть гораздо лучше, если бы не вечные сомнения, оглядка и даже такое чуждое ему в нормальном состоянии чувство, как нерешительность.

Открытки с его фотографиями в ролях Иоанна Гроз­ного, Треплева, Иоганнеса продавались во всех писче-бумажных и табачных магазинах; когда он читал на кон­цертах стихи, его встречали аплодисментами; его редкая, нерусская фамилия, так выделявшаяся на фоне благозвуч­ных псевдонимов, принятых в актерском мире (его иногда всерьез спрашивали, почему он не назывался в афишах каким-нибудь Чарским или Лировым), запомина­лась, к ней постепенно привыкали,— но во всем этом было нечто странное и, пожалуй, двусмысленное.

Неопределенность его амплуа, с крайностями диапа­зона от трагедии до буффонады, тоже не внушала дове­рия. Он не был трагиком. Он не был комиком. Он не был героем. Он не был простаком. Кем же он был? Неврасте­ником? Но это годилось только для фельетонов. Нам проще, чем ему: мы сейчас знаем, что он был Мейерхольдом, и этого для нас вполне достаточно. Современникам его молодости было труднее. Невзыскательные рецензенты потешались над его фамилией, над его неопределенным амплуа, и под их пером имя Мейерхольд часто звучало почти как Кюхельбекер. Но и серьезные, и доб­рожелательные критики часто становились в тупик, оцени­вая его работы. Как правило, наибольший успех сопровож­дал его на крайних полюсах этого необыкновенного по широте регистра актерских красок: в Иоанне Грозном и в Треплеве, в принце Арагонском и в Мальволио. Роли средней эмоциональной температуры давались ему труд­нее, а иногда он на премьере почти терпел в них фиаско. Правда, он умел доделывать роли и после премьеры: так у него было с Иоганнесом и Тузенбахом. Некоторым он очень нравился, другим чрезвычайно не нравился. Равнодушным к нему никто не оставался. Никогда. С юности до конца жизни.

Он был актером по профессии, по призванию, по складу души. Он был актером и страстно хотел играть, но играл не так много и, главное, не то, что хотелось. Он бурно отзывался на окружающую жизнь, на все про­исходящее вокруг, и мирок театра ему часто казался слишком самодовольным и замкнутым в себе. Попытки проявить инициативу (перевод драмы Гауптмана, орга­низация параллельных спектаклей) встречались холод­но. И в довершение ко всему приход в труппу В. И. Ка­чалова поставил под угрозу и те роли, которые он со­здал и играл, и то место, которое он занимал. Не будем недооценивать этого факта — театр есть театр. Игра са­молюбий и личных страстей в нем всегда сильна и ак­тивна. Вероятно, это не недостаток закулисной среды, а ее профессиональная особенность. Лишите этого театр — и он станет похожим на баптистскую молельню. Актер, безразличный к соперничеству, к внешней стороне успе­ха,— уже и не актер. Даже великий и благородный Станиславский это испытывал, и, вероятно, чаще и острее, чем нам теперь кажется. И у него на дороге когда-то стал тот же Качалов. («Лучше подумайте о том, чего мне стоило уступить первенство актера Качалову и другим»,— писал он в 1905 году Немировичу-Данченко при их очередном эпистолярном объяснении.)

Историки театра стараются затушевать этот личный элемент, в театре сильный как нигде, но от этого общая картина искажается. Можно ли из истории Отечественной войны 1812 года вычеркнуть взаимоотношения Багратиона и Барклая-де-Толли или Кутузова и Бенигсена? До конца жизни Мейерхольд не изжил в себе ревности к Качалову, наивной и безрассудной актерской ревности. Он уже давно не играл на сцене. На роли стариков и резонеров перешел и постаревший Качалов. Уже много лет им нечего было делить, не в чем соперничать, Качалов бывал у него в доме. И все же у Мейерхольда осталось что-то от былой обиды. Он вообще был скорее злопамятен, чем добродушен, но тут — иное. И эта неисцелимая ранимая память о послед­нем его сезоне в Художественном театре мне кажется не низменной странностью, а чем-то бесконечно трогатель­ным. В этом была его верность своей молодости, ране, которая никогда не зажила, любви, которая никогда не была забыта.

Пожалуй, такое встречается в жизни редко. Люди в большинстве забывчивы, равнодушны, безразличны к своему прошлому.

Существует мнение, что Мейерхольд ушел из Худо­жественного театра, чтобы стать режиссером. Эта строй­ная концепция не соответствует фактам. В то время, да и значительно позже, Мейерхольд не представлял свое­го настоящего и будущего вне призвания актера. Даже через два с половиной года, досыта наигравшись в Хер­соне и искусившись режиссурой, он писал Чехову в мае 1904 года: «Как ни интересен труд режиссера, актерская работа куда интереснее». Это признание Мейерхольд де­лает уже тогда, когда он, казалось бы, твердо и с явным успехом вступил на путь режиссуры. А в тревожную и нервную зиму 1901/02 года он об этом вообще не думал. По-прежнему, как в юности, ему хотелось играть, играть, играть...

У нас нет решительно никаких данных о том, что во время пребывания в Художественном театре он предусмот­рительно и сознательно готовился к режиссерской работе. В первом сезоне он помогал по постановочной части, когда его об этом просили, но и только. Думается, прояви он к этому активный интерес, Станиславский охотно привлек бы его к режиссуре, как он привлек Лужского, Бурджалова, Тихомирова.

Но не стремясь целеустремленно и обдуманно к ре­жиссуре, молодой Мейерхольд бессознательно как бы готовил себя к ней. Когда он на склоне лет утверждал, что режиссер должен знать все области, из которых сла­гается искусство театра, то он говорил это на основа­нии своего личного опыта. С первых шагов его интересо­вало в театре все и это все было им изучено с любопыт­ством и рвением, которые не могли быть более активными, если бы даже он поставил себе это задачей. Он оказался идеально подготовленным к новой профессии, хотя и го­товился к ней мимоходом и интуитивно. Он уже стал режиссером, а хотел лишь одного: играть и играть. Сначала он, видимо, считал режиссуру неким почти при­нудительным ассортиментом к завоеванию им права быть на сцене в тех ролях, которые ему хотелось воплощать. Но по природе своего характера, не терпя ни в чем дилетантизма и небрежности (так же он занимался в детстве скрипкой), он быстро стал именно профессиональным ре­жиссером, а вставая на какой-нибудь путь (это тоже его личное свойство), он, как всегда, шел по нему до конца. Но в середине зимы 1902 года Мейерхольд, видимо, еще не угадывал, что новый поворот в его судьбе окажется по­воротом к лучшему. Не надо забывать, что обаяние и слава Художественного театра (что бы ни происходило внутри) были уже тогда необычайно велики и оторваться от него было непросто и болезненно: звание «артиста Художественного театра» звучало в широкой интеллигент­ской среде куда более почетно, чем, например, титул «со­листа императорских театров». Вспомним письмо Ленина к сестре: «Превосходно играют в «Художественном-общедоступном».

Желание порвать «с актерством» казалось странным в поступке Мейерхольда, который нашим поколениям кажется самым ярким и характерным представителем про­фессии режиссера, но таковы факты: он стал режиссером почти поневоле. Сложись благополучней его актерская карьера в Художественном театре, возможно, он был бы надолго удовлетворен ею. Надолго, но навсегда ли? В этом можно сомневаться. Вероятно, все равно, рано или поздно, его бы к этому толкнула судьба. Слишком он был само­стоятелен и инициативен. На русской сцене наступала эра режиссуры. Да и в Художественном театре он вряд ли продержался бы долго. Его тянули оттуда центробежные силы истории. Но в данное время, в данной ситуации, то есть зимой 1902 года, уход его был почти вынужденным. «Судьба ведет одних и тащит других»,— говорит старая латинская пословица. Своеобразие жизни Мейерхольда в том, что судьба его почти никогда не «вела», а всегда «та­щила». Все у него происходило резко и драматично: и то, что вело к удаче, и то, что — к катастрофе.

Он ушел из Художественного театра в момент, когда сам театр испытывал острый кризис. Его уход был тоже симптомом этого кризиса. Положением в театре были не­довольны все: и бунтари, и те, против кого они бунтовали. Даже В. И. Немирович-Данченко, всегда представлявший устойчивый центр театра, его главную ось, в одном из писем к Станиславскому в том же 1902 году сделал такое приз­нание: «Вот пять-шесть лет назад я мечтал о каком-то театре. Теперь есть Художественный. Он лучше всех театров, но он далеко не тот, о котором я мечтал, и именно теперь он даже меньше походит на тот театр, чем два года назад». Об этом же не раз писала М. Ф. Андреева Ста­ниславскому, прежде чем решиться на уход. А вот типич­ные отрывки из писем Книппер к Чехову за те же месяцы: «В театре отрадного мало. Репертуар суживается адски: готовим всего 3-ю пьесу», «Настроение в театре нудное, неприятное», «Вообще в театре тяжело...». Младшая сестра В. Ф. Комиссаржевской Н. Ф. Скарская, тогда еще на­чинающая актриса МХТ, рассказывала впоследствии: «...в труппе возникало брожение, намечались несогласия с руководством, которые, однако, по тем или другим причи­нам не высказывались открыто, а гнездились по театраль­ным кулуарам и обсуждались за театральным порогом». Скарская называет имена молодых актеров, настроенных оппозиционно и часто собирающихся на квартире у сестер Роксановых, вместе с которыми она жила: Харламова, Мейерхольда и других. Все они вскоре покинули МХТ, хо­тя и не одновременно.

Пора уже начинать работу над «Мещанами», но Не­мирович-Данченко чувствует себя уставшим, непоня­тым, обиженным. Несколько месяцев спустя он писал Горькому: «Личное мое чувство никогда не было такое изъязвленное, как с этой пьесой». Было решено, что он уедет на несколько недель отдохнуть на французскую Ривьеру, а репетиции будут пока вести Санин и Тихоми­ров под общим руководством Станиславского. 28 декаб­ря Немирович-Данченко прочитал труппе «Мещан», а 29-го состоялась беседа о пьесе. Вечером в этот день Книппер писала Чехову: «Вступительное слово сказал Влад. Ив., но он какой-то отсутствующий и говорил вя­ло». Он уехал в Ниццу на другой день. 1 января объявили распределение ролей в «Мещанах». Мейерхольд, как и намечал Чехов, получил Петра.

Забегая вперед, скажем, что Чехов на этот раз ошиб­ся: роль Петра не удалась Мейерхольду. Вероятно, от­части причиной этому была нервная и неуверенная ат­мосфера вокруг репетиций, но не только это. По своему актерскому материалу Мейерхольд был не Бессеменов: он был не мещанин, а типичный интеллигент. Его Петр мог стать не продолжением галереи «рассерженных мо­лодых людей» начала века, а пародией на них. Он ис­кал для него резких сатирических красок, но это столкнулось с пониманием роли Петра Станиславским, проти­воположным мейерхольдовскому и, добавим, тихомировскому. На этот раз Мейерхольд не спорил, а готов был подчиниться режиссерскому видению образа. Он слишком устал от непрерывных дискуссий и жаждал простой честной актерской удачи. Она ему была нужна как хлеб после долгого невезения. Всей душой он желал спрятать­ся за широкой спиной Станиславского, снова стать по­слушным исполнителем, покорным учеником. Но и это ему не удалось. Станиславский не принимал мейерхольдовскую трактовку Петра и не очень энергично настаи­вал на своей. Актер очутился между двух стульев. Петр получался неопределенным, неясным. Дело в том, что проблема «учиться или бунтовать» казалась тогда остро­актуальной. Студенческие беспорядки стали обычными в жизни русского общества, но отношение к ним общест­ва было не однозначным. Как раз в те дни, когда шла работа над «Мещанами», это ярко выявилось внутри Художественного театра в конфликте Станиславского и М. Ф. Андреевой.

В начале февраля 1902 года в Москве были снова произведены массовые аресты революционно настроен­ных студентов. 10 февраля Книппер писала Чехову: «Вчера был отчаянный спектакль... Мария Федоровна ревела все 4 акта... У них забрали студента-репетитора».

Станиславский был явно недоволен этим вторжением поли­тики в театр и высказал Андреевой свое недовольство. Андреева ответила ему длинным письмом: «Вы предста­вить себе не можете, чего мне стоило играть 9, 10 и 13 фев­раля... Не знаю, знаете ли Вы, что всем высланным по тюрьмам объявлено официально, что они будут после отбытия наказания считаться политически неблагонадежными, им будет воспрещен въезд в Москву и предстоит поэтому двухлетнее отбывание воинской повинности по медвежьим углам провинции?» Станиславский холодно ответил ей: «О студенческой истории не будем говорить. Примиритесь с тем, что я этого не понимаю». То есть Станиславский как бы занял позицию старика Бессеменова: студенты должны учиться, а не «бунтовать». И Горь­кий, и Андреева, и Мейерхольд стояли на противополож­ной позиции. На той же позиции стоял и Тихомиров, кото­рого, как нам известно, Немирович-Данченко считал самым ярким представителем в театре направления, названного им «горькиадой».

Разногласия вокруг очень острой в те дни студенчес­кой проблемы проходили сквозь споры о трактовке образа Петра, к окончательной договоренности не пришли, и решение роли оказалось сбивчивым и туманным. Труд­ности работы Мейерхольда над Петром нашли отражение в почти ежедневных письмах Книппер к Чехову, который очень интересовался ходом репетиций. 9 января: «Мейер­хольдом (студент) остался (Станиславский.— *А. Г.*) недо­волен». 10 января: «Мейерхольд — не того». 20 января: «В Мейерхольде не разберусь, я как-то присмотрелась к нему».

Таким образом, долгожданные «Мещане» не только не помогли Мейерхольду вырваться из заколдованного круга неудач, но сами стали для него новым, мучитель­ным испытанием.

Двадцать первого января стало известно, что из Ниццы вернулся Немирович-Данченко. В театре он почему-то не появился, но говорили об его встречах и конфиденциаль­ных беседах с Морозовым и Станиславским. Пронесся первый слух о каких-то готовящихся «реформах», но толком никто ничего не знал, и даже было непонятно, откуда появился такой слух. 22-го в репетиционном поме­щении на Божедомке актерская молодежь организовала в складчину «елку» с вечеринкой на всю ночь. Танцы, шутки, розыгрыши, пародии, пение под гитару. Несмотря на то что он жил буквально в двух шагах, Мейерхольд не пришел. Настроение у него было далеко не празднич­ным! Зато в середине ночи неожиданно приехал на лихаче Немирович-Данченко во фраке и цилиндре, надушенный, оживленный, помолодевший. Через день «Три сестры» шли в пятидесятый раз. После третьего акта Немирович по традиции ходил по актерским уборным и позд­равлял исполнителей-юбиляров. Со светской любезностью он пожал руку и Мейерхольду. У Книппер он задержался и рассказал ей в общих чертах созданный им и утвержден­ный дирекцией план реорганизации театра. Театр будет отныне существовать как паевое товарищество. Пайщика­ми будут не все актеры и даже не все основатели, а только небольшая группа. Тех, у кого не найдется денег, чтобы внести «пай», субсидирует Морозов. Все дела в дальней­шем будут решаться собранием «пайщиков», в том числе и избрание дирекции.

По утрам шли репетиции «Мещан». Немирович-Дан­ченко делал замечания всем, кроме Мейерхольда. Сквозь броню его вежливости было непонятно, удовлетворен он работой актера или это своего рода бойкот. Мейерхольд не выдержал и спросил его об этом. В. И. ответил уклон­чивой общей фразой. 27-го он и Станиславский вместе провели генеральную репетицию двух первых актов. После репетиции небольшая часть труппы по особому списку бы­ла приглашена дирекцией в отдельный кабинет ресторана «Эрмитаж». Там был впервые оглашен проект реформы и список намеченных «пайщиков». В этот день спектак­ля не было, и проект обсуждался до десяти часов ве­чера.

На следующее утро театр напоминал разворошенный улей. В списке «пайщиков» не было Санина, не было Бурджалова, не было Савицкой, не было Мунт, не было Роксановой. Не было и Мейерхольда.

Реорганизация театра не могла пройти гладко и без­болезненно. 3 февраля М. П. Чехова писала брату: «В театре творится что-то неладное, масса недовольных по поводу перемен. Оля тебе, наверное, пишет об этом...» В этом же письме Мария Павловна выражает сочувствие своей подруге Лике Мизиновой, уволенной из театра в те дни: той самой знаменитой Лике, бывшей, согласно легенде, дошедшей до наших дней, как бы прототипом Нины Заречной, то есть той самой «чайки», крылья которой принесли в театр его успех, а пластическое изображение стало почти гербом Художественного теат­ра. Немирович-Данченко не был сентиментален, и живая модель «чайки» казалась ему неталантливой и не­нужной в труппе. Заступиться за нее Чехов счел неуме­стным, но это решение дирекции отбросило в ряды оппо­зиции влюбленного в Лику Санина, который, по общему мнению, был вторым по таланту режиссером Художест­венного театра после Станиславского. Для многострадальной и неудачливой Лики новое испытание кончилось благополучно: вскоре она вышла замуж за Санина, и их брак оказался счастливым и долгим.

Недовольными переменами казались все. Одни обиже­ны за себя, другие за товарищей. В ответ на недоуменные вопросы Немирович-Данченко отсылал к Морозову, кото­рый в театр не показывался. Станиславский ходил хмурый и молчаливый. Впрочем, было сообщено, что список неокончательный и предстоит баллотировка всех спорных кандидатур.

Это был приговор, но с возможностью помилования. С внешней стороны «реформа» выглядела демократи­ческой: отныне театр вместо нескольких богатых вла­дельцев будет принадлежать группе пайщиков-артистов. Но проведена она была самыми антидемократическими методами. Немирович-Данченко и Морозов просто-на­просто продиктовали угодный им состав «пайщиков». Несправедливость подобного решения сразу заметил А. П. Чехов, тоже включенный в число «пайщиков». Уз­нав от Книппер о предполагаемом составе товарищества, он написал Немировичу-Данченко о его проекте, что «театр на паях — это хорошо, но устав их ни к черту не годится. Почему пайщиками Стахович, я, а нет Мей­ерхольда, Санина, Раевской?» Это письмо не сохранилось в архиве адресата, и мы знаем о нем только из переска­за Чеховым содержания в письме к Книппер от 10 фев­раля.

То же самое писал Чехов и М. П. Чеховой: «А Худо­жественный театр напрасно не сделал пайщиками Мей­ерхольда и Санина. За что их обижать? Чем они, как арти­сты, хуже других?»

Первая половина февраля проходит в Художествен­ном театре в общей смуте и тревоге. Это происходит на фоне волнующейся из-за студенческих беспорядков и ла­вины арестов Москвы. Тяжело заболел Толстой — увы, это был уже не ложный слух. С часу на час ждали те­леграммы о его смерти. Влияние писателя на умы было огромно, и прошлогоднее отлучение от церкви его толь­ко усилило. 7 февраля Чехов пишет Книппер: «Т[олстой], вероятно, не выживет...» Его запрашивают о здоровье Толстого. Он задает вопросы о студенческих волнениях. Это все как бы уменьшает масштаб событий, происходя­щих внутри театра: до этого ли теперь? Тем не менее в «Русском слове» появляется фельетон знаменитого Власа Дорошевича «Искусство на иждивении» против купечес­кого меценатства с явными намеками на раскол в Ху­дожественном театре. Камень летит в Савву Морозова, которому приписывается инициатива «реформы». «Желаю, чтоб отныне дело было акционерным предприятием,— говорит герой фельетона.— Я вам выдам паи, вы мне выдадите векселя... И желаю я, как на то моя воля есть, паи распределить! А вы чтоб не пикнули!.. Этому — пай, этому — пай, а этому... нет тебе никакого пая, мизи­нец!»

«Русское слово» выписывала вся Россия: это была га­зета с самым большим тиражом. Все читали и улыбались. Драма превратилась в анекдот о купце-самодуре. Арес­тованных студентов отправляли в ссылку. Толстому стало лучше. Приближалась масленица. В середине февраля в Москве в еще морозном воздухе повеяло чем-то неуловимо мягким. На солнце уже днем тает. Снег потемнел. Появи­лись сосульки.

На Мейерхольда известие, что он не включен в со­став «пайщиков», произвело оглушительное впечатление. Он был потрясен и едва не заболел. 5 февраля «Три се­стры» из-за его состояния заменили «Дикой уткой»: врач опасался нервного припадка. Он давно чувствовал, что его положение в труппе стало непрочным, и уже не раз задумывался о своем будущем, но его болезненно пора­зила оскорбительная сторона происшедшего. Невключе­ние в состав «пайщиков» не обязательно означало уволь­нение из театра. Бурджалов и Савицкая были обижены, но решили остаться. Но для себя он считал это невоз­можным. Он лежал дома с головой, обвязанной мокрым полотенцем, почти как Треплев в «Чайке», и думал, ду­мал...

Недавно был день его рождения, ему исполнилось два­дцать восемь лет. К чему же он пришел?

Все завоеванное в один миг стало эфемерным, все достигнутое превратилось в ничто. Опять надо все на­чинать сначала.

Он еще не знает, что это падение с потерей всего завоеванного еще не раз повторится в его жизни, что это один из ее причудливых законов, излюбленная шутка его судьбы. Он не знает, что то, что ему в отчаянии кажется концом,— еще одно начало, новый виток спирали, чудо неостанавливающегося самообновления. Он не знает, что ему предстоит в его бурной жизни много раз начинать сначала, но что, вновь начиная виток спирали, он неизмен­но будет оказываться уже на ином, и высшем уровне, на другой высоте...

После бессонных ночей надо все же бриться и идти в театр. Каждый день там репетируют «Мещан», как будто ничего не изменилось. Скоро заканчивается сезон в Москве, и театр едет в Петербург. «Мещане» — глав­ный козырь гастролей.

Его все спрашивают, что он собирается делать, но он отмалчивается. Странные вопросы: он актер и собирается играть. Где? Этого он еще не знает. Саблин предлагает познакомить его со своим родственником Ф. А. Коршем. Чепуха! Что он будет делать у Корша? Участвовать в фарсах?

Обиженных и собирающихся уходить из Художест­венного театра так много, что из них одних можно со­ставить целую труппу. А? Что? Это идея? Надо ее про­думать...

Всегда, когда надо решать и действовать, он испы­тывает прилив сил, энергии, воли.

У жены молодого актера Кошеверова, тоже собира­ющегося уходить из театра, есть родня в Херсонской го­родской думе. В прошлом году там держала антрепризу известная Малиновская, а в этом году городской театр пока не сдан.

Кошеверов еще не успел договорить, как Мейерхольд его прервал. Херсон? Это где-то недалеко от Крыма? Он вспоминает успех крымских гастролей. Теплое благо­дарное чувство охватывает его. Крым, юг, Херсон... Эврика! Это то, что им нужно! Они вдвоем возьмут там антрепризу. Но для этого нужны деньги. У жены Коше­верова небольшая сумма есть. Отлично! Она тоже будет пайщицей. А он попробует взять взаймы у братьев и у Марии Михайловны Мунт. Они пока ничего не рассказы­вают о своим планах в театре, но решают снестись с Херсонской городской думой.

После разговора с Кошеверовым Мейерхольд впер­вые за много дней приходит домой весело настроенным. Шутливо он предлагает погадать о том, что им пред­стоит, по старинной немецкой книге, подаренной ему матерью. Это все тот же «Вильгельм Мейстер», читанный им в ранней юности. Ольга Михайловна раскрывает книгу посредине. На ней всего одна фраза. Это заголо­вок второго тома: «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Годы странствий! Хорошо! Книга сказала верно. Годы странствий...

За несколько дней до решающего дня —12 февраля, когда в театре назначена последняя баллотировка так называемых «сомнительных членов труппы», из Херсона приходит известие: городская дума вынесла постановление о сдаче в аренду театра товариществу, состоящему из Кошеверова, Кошеверовой и Мейерхольда.

Утром 12 февраля Мейерхольд и Санин официально сообщили дирекции о своем уходе из театра.

В этот вечер Книппер писала Чехову о происходя­щем в театре: «Сегодня репетировали мою сцену с Тетере­вом в 3-м акте. Потом заседали до 5,1/2 час. Происходи­ла баллотировка «сомнительных» членов труппы. Неприят­но это было. Санин и Мейерхольд известили официально дирекцию о своем уходе из театра. Все мы решили просить их остаться, т. к. они для дела нужны. Забаллотировали Роксанову, Мунт, Абессаломова, и еще кого — не помню, да — Судьбинина. Противная эта процедура. Я устала, и разболелась голова».

Что означал этот запоздалый стыдливый жест: «про­сить остаться»? Может быть, Немирович-Данченко сам не рассчитывал на их удаление и собирался только по­пугать и привести к повиновению?

Так или иначе, никаких поступков в ответ на это предложение не последовало ни со стороны дирекции, ни со стороны уходящих.

Напряженная обстановка в театре и ряд неурядиц при­вели к тому, что к закрытию сезона в Москве не удалось даже провести полную генеральную репетицию «Мещан». Чтобы сделанная работа за лето не пропала, решено показать в Петербурге публичную генеральную репетицию и лишь осенью произвести замену исполнителей, покидаю­щих театр. Из четырех спектаклей, которые художествен-ники везли на этот раз в Петербург, Мейерхольд занят в трех. Таким образом, его фактический уход отодвигался, и он должен был ехать на гастроли с театром.

Накануне закрытия московского сезона в газетах по­явилось сообщение об антрепризе в Херсоне, а также о том, что Мейерхольд и Кошеве ров покидают МХТ по причинам «личного и материального характера». На дру­гой день газета «Курьер» поместила опровержение:

«Не желая придавать гласности причины, заставившие нас оставить Художественный театр, считаем долгом за­явить, что уход наш из состава труппы совершенно не связан с соображениями материального характера. С со­вершенным почтением Александр Кошеверов, Всеволод Мейерхольд».

В утро, когда в «Курьере» напечатано это письмо, Мейерхольд играл в последний раз «Смерть Иоанна Гроз­ного». Во время спектакля ему неожиданно была устроена овация и из публики на сцену подан лавровый венок.

Четвертого марта в Петербурге начались гастроли. Шла «В мечтах». Никакого успеха спектакль не имел. Пуб­личная генеральная репетиция «Мещан» состоялась 26 марта. К имени Горького было приковано внимание всей России: незадолго до этого царь аннулировал его избрание в академики. Немировичу-Данченко стоило огромных усилий добиться разрешения спектакля. В день представ­ления зал театра был набит переодетыми полицейскими агентами. Успех у зрителей большой, но отзывы прессы оказались противоречивыми. Леонид Андреев под псев­донимом Джемс Линч писал, в частности, о Мейерхоль­де: «К сожалению, Петр в лице г. Мейерхольда нашел недостаточно сильного исполнителя. Это все тот же маю­щийся интеллигент без особых примет, каким являет­ся названный артист в «Одиноких» и в чеховских пье­сах».

Из этого отзыва мы можем судить, что Мейерхольд так и не сумел выявить свой сатирически-пародийный замы­сел. Впрочем, другой петербургский критик нашел испол­нение Мейерхольда «типичным».

Но все это Мейерхольда уже мало волновало. Он с головой ушел в формирование труппы, в выработку репертуара, в сложную бухгалтерию театрального бюд­жета. Большой радостью для него были ободряющие слова А. П. Чехова в письме к Книппер, которые она ему прочла. «Я бы хотел повидаться с Мейерхольдом,— писал Чехов 13 марта,— и поговорить с ним, поддержать его настроение; ведь в Херсонском театре ему будет не легко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган. Ведь Херсон — не Россия и не Европа».

Он и сам понимал, что «будет нелегко», но, истомив­шись за два бездеятельных сезона, он жаждал именно такой работы, которая захватила бы его целиком. Он вырос в провинции, он знал условия работы провинциаль­ных театров, и они его не пугали.

Последний разговор со Станиславским труден и не­ловок. Он несомненно чувствует, что совершена неспра­ведливость, но, храня лояльность к Немировичу-Данчен­ко, избегает всего, что могло бы завести разговор в рус­ло объяснений. Станиславский не уговаривает Мейер­хольда оставаться: это было бы после всего происшед­шего фальшью. В душе он даже благодарен ему за то, что формально уход выглядит инициативой самого Мей­ерхольда.

Однако Херсон... Город слишком мал, чтобы выдержать серьезный театр. Но Мейерхольд полон надежд, и это импонирует Станиславскому. Порыв к самостоятельности всегда привлекателен. Подтекст разговора очень сложен, а сам он состоит из общих фраз.

— Если вам понадобится какая-нибудь помощь... Кхм, кхм...

Все в театре знают это покашливание Станиславско­го, когда он в затруднении и не может найти нужных слов.

Мейерхольд благодарит и почтительно раскланива­ется.

С Немировичем-Данченко вообще обходится без про­щального разговора. Последнее время он с Мейерхоль­дом безукоризненно вежлив. Мейерхольд — тоже.

Опять все перевернулось в его жизни. Полтора меся­ца назад он считал себя униженным, поверженным, раз­битым. И вот он снова полон надежды, манящего впе­ред азарта.

Он раздумывает об этом, шагая по набережной Не­вы в своем однобортном пальто с большими пуговица­ми, с которым он не расстается по крайней мере три времени года. Мысленно прощаясь с прекрасным, но не­ласковым к нему Петербургом, он с удовольствием ду­мает о Москве, где его ожидает невероятное количество самых разнообразных дел, формирование труппы, репер­туар, разные юридические процедуры и — самое глав­ное — этот таинственный, полный загадок, непостижимый театральный бюджет. Конечно, Кошеверов ему помогает, но он никогда не простит себе, если что-то упустит, положившись на другого...

Он неожиданно останавливается у сфинксов.

А что, если бы Станиславский вдруг расчувствовался и предложил ему остаться в Художественном театре? Обещал бы, что сам все уладит с Владимиром Ивановичем?

Стоило ему иначе повести разговор — и это было бы возможно.

Нет! Теперь он уже сам этого не хочет. Он вспоминает старую материнскую книгу в коричневом переплете. Годы учения кончились. Впереди годы странствий.

Ветер с моря треплет полы пальто, забирается внутрь, приятно холодит.

Полтора месяца назад ему исполнилось двадцать во­семь лет. Пора самому отвечать за себя. Пора! Пора!ГОРЕ УМУ И ЧАЦКИЙ-ГАРИН

Очень трудно описывать работу Эраста Павловича Гарина над ролью Чацкого: трудно хотя бы потому, что он сам превосходно вспоминает и пишет о себе. Но настойчивое желание Гарина увидеть эту работу как бы со стороны, как бы чужими глазами заставило меня попытаться это сделать. Впрочем, глаза у меня не совсем «чужие»: мы дружим более сорока лет, и многие рассказы X. А. Локши-ной и Э. П. Гарина составляют основу значительной части этой главы. По правде говоря, она во многом написана с их слов. Я листал гаринский рабочий экземпляр «Горя от ума», разбирал неразборчивые пометки на полях, просмат­ривал записки и заметки из его личного архива, перебирал фотографии, перечитывал старые рецензии и программки, и постепенно мои собственные воспоминания так переме­шались с прочтенным и услышанным, что мне уже трудно отделить одно от другого. А в остальном — я, как Локшина и Гарин, тоже воспитал свой театральный вкус рядом с Мейерхольдом, тоже годы просидел на его замечательных репетициях, и то, чего не видел сам, легко могу представить и понять.

Итак, 12 марта 1928 года ГосТИМ показал премьеру «Горе уму».

Чацкого играл Гарин.

Премьера ожидалась с нетерпением. После «Доходного места» и «Леса» Островского и гоголевского «Ревизора» — еще один шедевр классической русской драматургии на сцене театра, возглавляемого Всеволодом Мейерхольдом. Ей, как всегда, предшествовали многочисленные интервью с постановщиком, редактором музыкального сопровожде­ния композитором Б. В. Асафьевым и художниками В. А. Шестаковым (конструкция) и Н. И. Ульяновым (костюмы). Они состояли из общих фраз и ничего не проясняли. Зато распределение ролей интриговало и настораживало.

Спектакль вызвал обычный шум и столкновение мне­ний в печати, на диспутах, в коридорах и курилках театра в антрактах. Отзывы отрицательные на этот раз преоблада­ли. Но и среди них не было единства.

Так, например, один авторитетный критик писал о сцене первого появления Чацкого:

«С него снимают тридцать одежек — тулупчиков и теплых кофточек, из которых вылезает узкогрудый маль­чик в цветной какой-то косоворотке, в длинных с растру­бом брюках, словно школяр, приехавший домой на побыв­ку. Приятно потягивается с дороги, расправляет члены, пробует роль, подает Лизе привезенный гостинец в платоч­ке, за что она его целует в руку; потом приносят чай, подзакусил (по-настоящему), что-то невнятно сказал (рот полон еды), сейчас же за рояль, подвижен, как мальчик, да он и есть мальчик, поиграл чуточку, взял два-три ак­корда и сейчас же бегом к ширмам, за которыми почему-то нашла нужным переодеваться мейерхольдовская Софья... В этой мизансцене перекрещивания между Софьей за ширмами и Чацким и проведены все первые разговоры Чацкого...» (Д. Тальников).

Ироническое описание характеризует отрицательное отношение критика.

Другой, не менее авторитетный критик отмечает этот эпизод как один из лучших в спектакле. «Помню солнечные пятна на балюстрадах лестниц, вышитый дорожный мешок Чацкого, красочный набор разноцветных тряпок, которые раскладывает Лиза, отмечаю ряд интересных мизан­сцен — например, первая встреча Чацкого за утренним завтраком — с Софьей, переодевающейся за дверью...» (Юрий Соболев).

Продолжаю сравнивать рецензии:

«Чацкий наивно и как-то особенно нелепо (ибо это художественно неоправданно) выведен в собрании кружка «Зеленой лампы», где пылко риторические юноши читают по бумажке ни к селу ни к городу гражданские стихи Пушкина и Рылеева» (Д. Тальников).

Юрий Соболев в вышеупомянутой рецензии отмечает «декламирование стихов Рылеева» как интересную ре­жиссерскую находку.

Критик С. Хромов в газете «Читатель и писатель» на­зывает эту сцену «неприличной безвкусицей», а профессор Н. К. Пиксанов при общем, скорее, отрицательном отноше­нии к спектаклю пишет: «Лично я нахожу, что некоторые нововведения очень удачны, например,— комната, где молодежь читает революционные стихи».

Подобные «параллели» можно было бы продолжать бесконечно.

Как мы видим, один и тот же эпизод вызывал самые противоположные (и притом — крайние!) оценки. Это не случайно и характерно для всей критической прессы о спектаклях Мейерхольда. Своими пиками критики пора­жали не Мейерхольда, а друг друга. Наиболее яростный, непримиримый и последовательный отрицатель Мейер­хольда критик Д. Тальников впоследствии в статье об одном из позднейших спектаклей Мейерхольда сделал такое признание: «В лучших спектаклях мейерхольдовского те­атра обычно так бывает, что сначала борешься с Мейерхоль­дом, целиком не принимаешь его — видишь огромнейшие провалы и несуразности, ощущаешь некоторую формалистическую и эстетическую пряность — вторую его неотъ­емлемую природу,— потом начинаешь в чем-то уступать и уходишь под некоторой большей или меньшей властью того целого, что им сделано, того особого мира, который им создан...».

Процесс, описанный Д. Тальниковым, заметен нагляд­но, если сравнить первые рецензии на премьеру с поздней­шими упоминаниями о спектакле в обзорах работ Мейер­хольда, и разительно ярко — в рецензиях на возобновление спектакля в новой режиссерской редакции 1935 года, почти сплошь востороженных (как, например, статьи И. Эренбурга в «Известиях» и Д. Мирского в «Литературной газе­те»).

Дружное неприятие премьеры 1928 года критикой по­мимо прочего объяснялось также простым, но роковым для успеха спектакля фактом — он был выпущен сырым и недоработанным. И не все рецензенты сумели отделить издержки недоработки от замысла. Случилось так, что «конструктивное» (как говорили тогда) оформление спектакля, привлекательное в эскизах и чертежах, произвело на самих создателей спектакля противоположное впечатление, будучи сооружено на сцене. К тому же оно было поставлено с опозданием, почти к началу генераль­ных репетиций, что сделало невозможными переделки. В конструкции не было образа фамусовского дома, по своей фактуре она никак не связывалась с эпохой (в противоположность фанере, отделанной под красное де­рево в «Ревизоре»), она была громоздкой и неудобной для мизансцен уже поставленного в условных выгородках спектакля. «Мы все схватились за голову»,— вспоминает режиссер-лаборант Локшина. На последних прогонах и да­же на генеральных перестраивались мизансцены. Это со­общило многим актерам состояние неуверенности в своем сценическом поведении, и это настроение не могло не пе­редаться в зрительный зал. Отдельные части «конструк­ции» так и остались игрово неиспользованными и стояли на сцене парадоксальным воплощением тезиса «отрицание отрицания». Смысл всякой конструкции в противопостав­лении принципа целесообразности и тектоничности принципу декоративности. Годы увлечения «конструктив­ным оформлением» приучили зрителей, что на сцене долж­но находиться только то, что нужно актерам, а здесь по бокам возвышались огромные лестницы и балконы, почти не использованные в построении мизансцен.

Это было несчастьем премьеры, просчетом режиссуры, и Мейерхольд среди «своих» признал это тотчас же, а впоследствии и прямо говорил об этом публично. Это на­ложило отпечаток сырости на первые представления, а так как в те годы рецензии писались и печатались с такой же оперативностью, как теперь пишутся отчеты о хоккейных и футбольных матчах, сразу после премьеры (спектакль был сыгран 12 марта, а рецензии в центральных газетах появились уже 15, 16 и 17 марта, и даже толстый журнал «Красная новь» успел поместить пространную статью о «Горе уму» в мартовском номере — что сейчас кажется просто невероятным!), то эта сырость и неуверен­ность, естественно, повлияли и на зрителей первых пред­ставлений, и на рецензентов. Не будем жаловаться на известное разноречие критических откликов — это, пожа­луй, факт положительный потому, что характеризует богатство мнений.

«Горе уму» (в первой режиссерской редакции) прошло за два с половиной года более семидесяти раз, что вовсе не мало. Провалившиеся спектакли обычно столько пред­ставлений не выдерживают. Потом спектакль сошел со сцены, но не по причине отсутствия интереса к нему у зрителей, а потому, что из ГосТИМа ушел исполнитель роли Чацкого Э. П. Гарин, а также, вероятно, и потому, что в те годы у театра не было своего постоянного помещения, он кочевал по клубам и часто играл на маленьких сценах, где разместить гигантскую конструкцию «Горе уму» было просто невозможно.

В 1935 году Мейерхольд возобновил спектакль в новой режиссерской редакции, в новом оформлении и с рядом новых исполнителей. Когда шли репетиции нового вариан­та, Гарин снимал в кино «Женитьбу» и в работе участия не принимал. Спектакль имел успех и шел до закрытия ГосТИМа в 1938 году.

В жизни самого Мейерхольда «Горе от ума» занимает особое место. Принадлежа к числу его любимейших пьес русского классического репертуара, она начинает и как бы замыкает его творческую биографию.

В феврале 1892 года в любительском спектакле в родной Пензе юный Мейерхольд (еще будучи гимназистом) сыграл роль Репетилова и был помощником режиссера. Впервые его имя появилось на афише «Горя от ума». Один из первых спектаклей, которые видел студент Мейерхольд в Московском Малом театре,— «Горе от ума». Сам он поставил в первый раз «Горе от ума» в 1903 году в Херсоне, во время своего второго провинциального сезона. В этом спектакле он сыграл роль Чацкого. «Горе уму» в режис­серской редакции 1935 года стало последней в жизни Мейерхольда постановкой русской классики и вообще по­следним новым спектаклем Мейерхольда, увиденным зрителем.

И первая полученная Мейерхольдом печатная рецензия (потом их были тысячи) тоже связана с его участием в любительском спектакле «Горе от ума». Рецензент хвалил молодого актера, но писал, что он «несколько ослабил свою игру тем, что по примеру некоторых профессиональных комиков изобразил Репетилова пьяным, хотя, нужно за­метить, в малой степени. Конечно, могло случиться, что Репетилов приехал на бал откуда-нибудь с попойки, и от­чего не допустить, что Репетиловы бывают иногда или часто, пьяны».

Свидетели репетиций «Горе уму» в ГосТИМе зимой 1927/28 года и возобновления осенью 1935 года помнят, как на этих репетициях Всеволод Эмильевич неоднократно проигрывал, показывая исполнителям, роль Репетилова. В числе свидетелей был и автор этих строк. Разумеется, нелепо говорить о тождестве исполнения роли зрелым, опытнейшим мастером (да еще исполнения в режиссерском показе, то есть фрагментарного) с игрой начинающего любителя, но какая-то ниточка в моем воображении свя­зывает одно с другим — и там и тут это был живой, «во плоти», Мейерхольд с его резко индивидуальной актерской «физикой».

Мейерхольдовский Репетилов, сыгранный и показан­ный на репетициях, тоже был немного пьян, и усилия режиссера как раз и выражались в нахождении той имен­но меры, которая характеризует некоторое «подпитие», а вовсе не сильное опьянение; ту неуловимую границу, на которой вино возбуждает ум перед тем, как отупляет его. Всеволод Эмильевич необычайно часто взбегал на сцену и снова, и снова показывал актеру «ритмический пунктир выпившего человека» (как он говорил), мизан­сцены, игру с вещами, и вовсе не с досадой и раздражением на то, что у того что-то не так получается, а с видимым удовольствием от проигрывания больших кусков роли. А играл он блистательно!

Раньше чем появлялся Мейерхольд — Репетилов, на сцену вылетали его трость, шарф и цилиндр. Они падали не куда попало, а образовывали на полу причудливый и выразительный натюрморт, и сразу за ними, с секундным перерывом, появлялся и падал сам Репетилов. Он был не­много пьян, но на протяжении всей сцены постепенно трез­вел, выговариваясь. Говоря: «Пусть я умру на месте этом», он произносил эти слова не вообще, а тыкая тростью в то место, где он только что растянулся. Он необычайно вы­разительно играл с цилиндром и тростью. (Помню фразу Всеволода Эмильевича: «Трость Репетилова помогает давать ритмические вершины в сцене: она будет тянуть вверх интонации монолога».) Брал со столика бутылку и наливал в бокал вино, с наслаждением следя, как оно льется («А текст тоже бежит, бежит»), смотрел его на свет («Не торопитесь. Видите, как моя сосредоточен­ность помогает слушать текст»), не пил, а только чуть отхлебывал и взвивался от этого глотка новым фейерверком слов, долго не расставался со стаканом («Он уже не хочет пить, но не может расстаться со стаканом»). Мейерхоль­довский Репетилов был фигурой одновременно бытовой и фантастической.

Однажды Всеволод Эмильевич сравнил его фигуру с увеличенной на стене тенью человека: тенью московских говорунов-либералов. Впрочем, было заметно, что он относился к Репетилову с приязнью и даже любовался им, в противоположность Загорецкому, к которому относился с ненавистью и брезгливостью. Этот уловимый отпечаток личного отношения к персонажам комедии очень согревал репетиции.

Я вовсе не утверждаю, конечно, что юный пензен­ский любитель сразу нашел тот именно рисунок роли, ко­торый через десяток лет повторял зрелый художник, но и не могу отделаться от ощущения, что у него что-то от этого осталось. И мне легко представить, как мог играть Репетилова Мейерхольд-гимназист.

К сожалению, у нас нет данных о том, как играл Мей­ерхольд Чацкого, и судить об этом по его показам не­возможно: вероятно, он играл его более или менее тради­ционно. Известно, что «Горе от ума» в Херсоне прошло всего три раза, и вряд ли это было удачей Мейрхольда.

Очень интересно впечатление молодого Мейерхольда от старого спектакля в московском Малом театре, который он видел осенью 1895 года. Сохранилось его письмо с отзывом о спектакле — он очень сдержан и с большой долей уже тогда свойственного Мейерхольду критицизма. Тон восторженного провинциала, в котором он писал о других виденных до этого спектаклях, начисто отсутствует. По-видимому, он судил строже, потому что наизусть знал саму пьесу. Он трезво оценивает и размышляет: «Южин, исполнявший роль Чацкого, <...> не понравился. Мало чувства, но много крику. Он был скорее Отелло, чем Чац­кий. Зато Софья была безукоризненно хороша. Я никак не мог даже представить, чтобы такую роль, как Софья, можно было провести так, как провела Яблочкина. Она положительно выдвинула ее, дала тип, что так трудно в данной роли. Правдин — плохой Репетилов... Ансамбль пьесы замечательный, особенно ансамбль третьего акта».

Это может показаться удивительным, но в этой краткой рецензии (в которой, однако, сказано все главное) можно разглядеть основные элементы будущего прочтения пьесы самим Мейерхольдом (более чем через тридцать лет!). И у него Софья будет выдвинута на первый план, и у него в композиции спектакля огромную роль будет играть ансамбль третьего акта, а его Чацкий будет «тихим» и более чувствительным и поэтическим лицом, чем тради­ционным героем.

Через четверть века с лишним юный Гарин отправился в Малый театр на «Горе от ума». Яблочкина уже не играла Софью, а Южин уже играл Фамусова. Тогда Гарину Чац­кий еще и не снился. Но и для него, как для его учителя, исполнение роли Чацкого явилось примером величествен­ного и холодного лжеакадемизма, где роль не игралась, а читалась.

Беда лжеакадемического исполнения заключалась в том, что великое произведение Грибоедова, текст которого почти всем известен наизусть и истрепан бесконечным цитированием, уже воспринималось не как некое оригинальное художественное единство сюжета, быта, движения характеров, а как собрание цитат и пословиц, и критики не требовали большего, чем звучное и внятное произнесение их со сцены.

Все попытки прочитать пьесу свежо и по-новому, про­читать как драматургическое произведение, а не как Lesedram’y в костюмах и гримах,— начиная от известной статьи И. А. Гончарова «Мильон терзаний» и появившей­ся позднее статьи П. П. Гнедича «Горе от ума» как сце­ническое представление», дополнившей анализ Гончарова чисто театральным видением пьесы, и еще более поздней статьи о произведении Грибоедова В. И. Немировича-Данченко, которая подытожила интересный опыт постанов­ки «Горе от ума» Художественным театром в 1906 году, и, наконец, обе режиссерские редакции «Горе уму» Мейерхольда,— при всем различии, идут, в сущности, по одному пути. Авторы этих статей, являвшихся, по сути, режис­серскими экспликациями, стремились к тому, чтобы пьеса на сцене звучала не собранием крылатых слов и любимых поговорок и изречений, не музейной картиной отжитой эпохи, а как поэтическое произведение, полное живой боли, гнева, раздумий, как подлинная и вечно новая история человеческой любви и разочарований, мужества человече­ской мысли и силы чувства.

Современное прочтение великой комедии заключалось в возвращении к источникам авторского замысла, а вовсе не в системе наивных аллюзий и режиссерских подмиги­ваний и намеков, в возвращении к Грибоедову-поэту. Начало 20-х годов и юбилей декабрьского восстания 1825 года принесли множество публикаций прежде неизвестных материалов об эпохе Грибоедова. Это не могло не расши­рить понимания комедии: бытовой, исторический, фило­софский и поэтический контекст сюжета открывал режис­суре и исполнителям новые ассоциации, углублявшие афористический текст, помогавшие знакомым и привыч­ным, бывшим всегда как бы «на слуху» стихам стать новыми, непривычными, свежими. И то, что критики сочли плохим, невнятным, непрофессиональным чтением сти­хов — эти упреки повторяются из статьи в статью,— то на самом деле было попыткой нового, антидекламацион­ного произнесения текста.

Вот почему мне кажется, что спектакль «Горе уму» — не отрыв от традиции освежающего прочтения классиче­ской комедии,— традиции, этапами становления которой были и статьи Гончарова, и Гнедича, и спектакль Ху­дожественного театра 1906 года,— а последовательное развитие этой истинно творческой традиции, противо­стоящей традиции «музейной» и лжеакадемической, повто­рявшей с большим или меньшим искусством налипшие за многие десятилетия штампы и условности.

Но Мейерхольд, режиссер-поэт, режиссер-музыкант, внес в свое прочтение пьесы Грибоедова открытия, прозре­ния и догадки, свойственные его темпераменту и глубине и остроте его художественного зрения. Это-то и есть самое замечательное в спектакле. И именно это вызвало осужде­ние, непонимание и всевозможные возражения.

Оставим в стороне недочеты и промахи премьеры, связанные с неблагополучным выпуском спектакля, так бросавшиеся в глаза зрителям первых представлений и критикам. Это беда Мейерхольда, а не его вина. Не стоит в этом копаться хотя бы уже потому, что частично это бы­ло исправлено и по ходу дальнейших показов спектакля и во второй режиссерской редакции.

Не станем разбираться и в многочисленных попреках в том, что Мейерхольд не отразил того-то и того-то. Художе­ственное произведение не историческая энциклопедия. Как обычно, от Мейерхольда все хотели именно того, что он делал вчера (и что вчера тоже подвергалось сомнению), и ждали, что в «Горе уму» он будет работать приемами «Леса» и «Ревизора». Но в том-то и дело, что во всей замечательной сюите русской классики, сценически осу­ществленной Мейерхольдом, каждый следующий спек­такль делался по новым законам. Виртуозно владевший всеми приемами театральности, Мейерхольд искал внутренний закон своей очередной большой работы внутри произведения, внутри мировосприятия и стиля автора и никогда не дорожил своей вчерашней удачей.

Наибольшие возражения в критике встретили четыре элемента нового спектакля: разделение текста четырех­актной комедии на семнадцать эпизодов; введение в ка­нонический текст вставок из первоначальных редакций пьесы (главным образом из так называемой «музейной редакции») и произвольные купюры; активная и небывало значительная роль в нем музыки, не только иллюстратив­но-фоновой, но и звучащей, так сказать, соло, как новое действующее лицо; и, конечно, распределение ролей, то есть главным образом то, что роль Чацкого была поруче­на Э. П. Гарину. Во всех рецензиях львиную долю зани­мают именно эти четыре момента.

Говорилось, например, что частая смена эпизодов нарушает «плавное развитие действия» пьесы. Возразить на это нетрудно. Во-первых, так называемое «плавное развитие действия» само по себе достоинство весьма от­носительное. Это качество было свойственно как раз самым плохим, инерционным, равнодушным, гладеньким спектак­лям, лишенным внутренних стыков, подъемов и тормозов, ритмических взрывов и кульминаций. Во-вторых, едва нарушенное единство места действия в «Горе от ума» — несомненно дань условностям и сценической технике того времени, когда писалась пьеса, и традиции, от которой она отталкивалась. Сам сюжет комедии, развертывающий­ся в большом барском доме с множеством комнат, есте­ственно предполагает эпизодную драматургическую композицию. Посмотрим перечисление эпизодов «Горе уму» по порядку, как они шли в спектакле: «Кабачок», «Аванзала», «Еще аванзала», «Танцкласс», «Портрет­ная», «Диванная», «Бильярдная и библиотека», «Белая комната», «В дверях», «Тир», «Верхний вестибюль», «Библиотека и танцевальная зала», «Столовая», «Камин­ная», «Лестница». Уже из одного этого перечня встает образ фамусовского дома, полного разных апартаментов, переходов и закоулков. Беда была только в том, что образ этот ясно возникал при чтении программки и почти исче­зал при взгляде на сцену, загроможденную непонятной «конструкцией». Но сам замысел понятен и последователь­но реалистичен. В памяти сразу возникали описание дома Ростовых или родового дома отца Герцена. Мейерхольд отказался от условности четырехактной композиции ради естественной смены мест действия, как в большом русском реалистическом романе с «семейным сюжетом». Если бы художнику и режиссеру удалось воссоздать на сцене та­кой типично русский барский дом, как легко было бы следить за развитием сюжета, как органично воплотился бы замысел постановщика.

Второе обвинение — в самоуправном обращении Мей­ерхольда с текстом — отчасти основано на недоразумении. Дело в том, что укоренившимся заблуждением является распространенное мнение, будто бы в Малом и Художест­венном театрах комедия Грибоедова всегда шла по канони­ческим текстам. Но вот что говорит знаток Грибоедова профессор Н. К. Пиксанов: «Столетний (это писалось в 1928 году.— *А. Г.*) Малый театр никогда (никогда!) не давал беспримесного грибоедовского текста. Сценический текст Художественного театра представляет собой стряпню из Грибоедова, Гарусова и Озаровского. Театр Мейерхоль­да не скрывает своих переделок, тогда как другие их замалчивают». В своей статье о постановке «Горе от ума» В. И. Немирович-Данченко прямо защищает принцип контаминации и переделки текстов. Практически театры всегда переделывали и изменяли тексты классических произведений.

Следует сказать, что сокращения и вставки в текстах делались в Театре Мейерхольда всегда очень обдуман­но и компетентно. В афише спектакля даже значился специальный режиссер-лаборант, помощник по выбору вариантов текста. Им был литературно эрудированный М. М. Коренев, уже помогавший в этом Мейерхольду при постановке «Ревизора». Передо мной лежит принадлежа­щий Гарину рабочий экземпляр «Горе от ума», в кото­ром отмечены все купюры и вписаны вставки. На мой взгляд — ничего случайного, неоправданного. Выкинуты все куски, носящие характер скрытой ремарки, тормозящие действие, объяснения и повторения. Исключен знамени­тый монолог Чацкого о французике из Бордо с его раннеславянофильским отпечатком и тоже задерживающий действие. Кстати, эта купюра была сделана по инициати­ве самого Гарина. Мейерхольд выслушал его, сразу ниче­го не ответил, подумал и на следующий день согласил­ся.

Вставок из «музейной редакции» не так уж много, и вы­бор их сделан с хорошим вкусом. Таковы, например, все вставки в монолог Репетилова, заменившие первоначаль­ным авторским, более сильным текстом текст впослед­ствии смягченный (может быть, и по цензурным сообра­жениям). Название «Горе уму», как известно, было напи­сано самим Грибоедовым на первом листе ранней редакции пьесы и потом им же зачеркнуто. Мейерхольд его восстановил, найдя его более энергичным и имеющим более широкий смысл. Под этим названием мейерхольдовский спектакль шел много лет, пока не наступили времена стро­гой регламентации и в 1937 году Комитет по делам ис­кусств специальным приказом постановил, что «Горе уму» переименовывается в «Горе от ума», а спектакль «33 обморока» совсем уже маловыразительно — в «Три пьесы Чехова». Я отлично помню выражение лица Мейерхольда, когда он читал этот приказ: комическое недоумение и трагическую улыбку...

Первый вариант спектакля был посвящен другу Мейер­хольда тех лет, тогда еще очень молодому пианисту Льву Оборину. Посвящение это значилось на всех програм­мках. И, конечно, не могло быть случайным то, что именно этот спектакль посвящался музыканту.

Чрезмерное обилие музыки? Это одна из величайших находок Мейерхольда, позволившая невиданно углубить внутренний мир Чацкого. Замечательные фортепьянные произведения Баха, Бетховена, Фильда, Моцарта раскры­вали лирическую трехмерность душевного мира этого юноши, так произносившего знакомый текст, как будто бы мы его не знали наизусть еще в школе, а он только что здесь родился. Музыка нигде не иллюстрировала переживаний Чацкого: она вела свою партию, и эта партия была его душа, его внутренний мир, бесконечно богатый и глубокий. Сама звуковая фактура фортепьяно удивитель­но шла к угадываемым интерьерам московского дома.

Находка эта была тем более оправданна, что она под­креплялась автобиографичностью этой черты Чацкого. Критики смеялись над тем, что он, едва приехав и еще потирая озябшие руки, сразу подходит к фортепьяно и потом присаживается к нему и играет при каждом удобном случае. Но вот что пишет мемуарист о самом Грибоедове: «Он жил музыкой. Заброшенный в Грузию, он вздыхал о фортепьяно: заехав по дороге в один дом, он бросается к клавишам и играет в течение девяти часов». Во время войны 1812 года, попав со своим полком в иезуитский монастырь, Грибоедов сразу кинулся в костел, взбежал на хоры, и на органе зазвучала музыка священных месс. Почему же постановщик не мог придать эту удивительную черту автора комедии его герою, так на него похожему?

Остается удивляться, что никто до Мейерхольда об этом не догадался. Критиков смущало, что эффект лиризма и драматизма в подтексте роли достигался внеактерскими средствами. Но то же самое говорили в свое время и о про­славленной звуковой партитуре Станиславского в чехов­ских спектаклях, и об игре светом в раннем МХАТ, да и всегда обо всем, что расширяло искусство театра новыми выразительными средствами. В искусстве нет запретных приемов: вопрос лишь в том, насколько оправданно и с какой мерой вкуса это сделано.

Мне, впрочем, кажется, что вопрос об автобиографич­ности в спектакле «Горе уму» еще сложнее. Многое, очень многое в Гарине — Чацком ассоциируется не только с Грибоедовым, но и с самим Мейерхольдом. Самые чуткие зрители это отлично понимали. Одна из рецензий на спектакль называлась «Одинокий». Ее написал писатель Сергей Мстиславский. Да, Чацкий в спектакле показан одиноким. Но одинокими были и Грибоедов, и Кюхельбе­кер, и Чаадаев. Тема одиночества — это и личная тема мо­лодого актера Мейерхольда (Треплев, Тузенбах, Иоганнес в «Одиноких» Гауптмана).

Музыка, выбранная Мейерхольдом для спектакля (при участии Б. В. Асафьева), была и его лично любимейшей музыкой. Я сам от него это слышал не раз. Иногда, про­ходя по театру в вечер, когда шло «Горе от ума», и вдруг услышав доносящуюся со сцены музыку Чацкого, он всегда останавливался и слушал. Стоял один в пустом фойе и слушал. И не один раз я видел, как Мейерхольд, закончивший репетицию и куда-нибудь торопящийся, не­ожиданно застывал в пальто и шляпе, если концертмейстер театра вдруг начинал играть что-нибудь особенно люби­мое: Баха, Бетховена, Моцарта, Листа, Скрябина. Так страстно любят музыку обычно очень внутренне одинокие люди. Таким был Грибоедов. Был ли таким Мейерхольд? Не знаю, может быть...

Является ли тема одиночества Чацкого сокровенным замыслом автора комедии, или ее привнес Мейерхольд, как это утверждают некоторые? Известно, что, когда писалось «Горе от ума», Грибоедов жил вместе с Кюхельбе­кером и читал ему все сочиненное, сцену за сценой. Можно представить, сколько было переговорено между ними о лицах и положениях пьесы. В 1833 году, находясь в сибирской ссылке, Кюхельбекер прочитал «некоторые сов­ременные критики» на произведение Грибоедова и запи­сал в своем дневнике: «В «Горе от ума» точно вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам... Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов,— и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибое­дова, ни его неловкие защитники». Чацкий противостоит прочим. Противостоит один. Таков комментарий близкого друга автора комедии, комментарий, вероятно, аутентич­ный авторскому. «Дневник» Кюхельбекера был впервые издан через год после премьеры мейерхольдовского спек­такля, и ни Мейерхольд, ни Гарин тогда не были с ним знакомы. Но ведь сам Мейерхольд однажды сказал: «В искус­стве важнее догадываться, чем знать»

Рецензенты хором твердили о ненужности такого ко­личества музыки, а некоторые даже о ненужности такой музыки, но вот прошли годы, и когда я слышу какие-то куски Моцарта или Глюка, у меня неизменно в памяти воз­никает образ высокого, худощавого юноши в блузе, с длин­ными волосами, присевшего за фортепьяно, и мне кажется, что я хорошо знал его лично, хотя я видел Гарина в Чацком всего два раза. И послушно, неизбежно звучат в памяти строки грибоедовских стихов, словно они уже навсегда слиты с музыкой властной прихотью великого художника.

Юрий Тынянов очень ярко и точно назвал то время, когда писалось «Горе от ума» и когда происходит действие пьесы, «мертвой паузой русского общества и государства в 1812 — 1825 гг». Но пауза — это тоже явление музыкаль­ное. Там, где нет звуков, нет и пауз. И когда я вспоминаю Чацкого — Гарина, я вспоминаю эти удивительные паузы между двумя аккордами, после музыкального куска перед какой-нибудь фразой; паузы, полные горькой и острой мыслью, мыслью Чацкого.

Вот как, например, входила музыка в сцену первой встречи Чацкого с Софьей. Вначале Софья переодевается за стеной (ее обозначала ширма) и отвечает на его пылкие фразы через дверь. Это сразу дает физическое ощущение холодка и задуманного отдаления. Разговаривая с ней, бро­дя по комнате, Чацкий уже увидел знакомое фортепьяно. Может быть, за ним сам Фильд давал ему когда-то уроки музыки. (Фильд несколько лет служил в Москве учителем музыки.) Отсутствие Софьи начинает казаться странным. Чацкий садится за инструмент и берет, словно пробуя звук, как это делают музыканты, два-три аккорда, и вдруг, словно истомившись и по музыке и по любви, необыкновен­но энергично начинает играть кусок из Органной прелюдии Баха — Дальберга, продолжая говорить на музыке:

— Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,

Верст больше семисот пронесся, ветер, буря,

И растерялся весь, и падал сколько раз —

И вот за подвиги награда!

Голос Софьи за дверью.

— Ах! Чацкий, я вам очень рада.

Чацкий с недоумением смотрит на дверь. Как отзвук этого недоумения возникает после паузы новый аккорд.

— Вы рады! в добрый час.

Тут уже слышится легкая ирония. И еще один аккорд, как разрядка вспыхнувшего раздражения:

— Однако искренно кто ж радуется эдак?.

Пауза ожидания. За дверью молчание. Аккорд, на­полненный сдержанным негодованием. Чацкий встает и говорит очень тихо:

— Мне кажется, так напоследок

Людей и лошадей знобя,

Я только тешил сам себя.

Он снова бродит ко комнате. Продолжается вялый разговор через дверь. После слов:

— Блажен, кто верует, тепло ему на свете! —

Чацкий снова за фортепьяно. И снова светлое, оптими­стическое адажио Баха. Текст и музыка сочетаются в слож­ном контрапункте, за которым смешение чувств: любовь, надежда, недоумение, вопрос.

Чацкий вскочил, молодость берет свое:

— Ах! боже мой! Ужли я здесь опять...

Но его восторженные воспоминания снова прерывают­ся беспощадной репликой Софьи:

— Ребячество!

Но воспоминания уже овладели Чацким. И он, как бы вообразив себя прежним подростком, забавно вскакивает на стул, который стоит у ширмы, и по-мальчишески за­брасывает Софью вопросами.

И снова следует осуждающая фраза:

— Не человек, змея!

Чацкий опять за фортепьяно. Выходит Софья и идет к фортепьяно.

— Хочу у вас спросить:

Случалось ли, чтоб вы, смеясь? или в печали?

Ошибкою? добро о ком-нибудь сказали?

И она отходит к окну. Чацкий взволнован. Он подхо­дит к ней сзади и целует ее плечо. Следует пылкий мо­нолог.

После новой злой фразы Софьи появляется Фамусов. Софья уходит, успев сказать непонятную фразу:

— Ах, батюшка, сон в руку.

Фамусов донимает Чацкого вопросами. Чацкий, не отвечая ему, мечтательно смотрит на дверь, за которой скрылась Софья. И неожиданно для самого себя говорит вовсе невпопад:

— Как Софья Павловна у вас похорошела!

И, задумавшись, пошел к фортепьяно. Сел. Фамусов продолжает суетиться:

— Сказала что-то вскользь, а ты,

Я, чай, надеждами занесся, заколдован.

Чацкий негромко:

— Ах! нет: надеждами я мало избалован.

И снова начал играть. После слов Фамусова:

— Не верь ей, все пустое,—

Чацкий встает уже решительно и как бы ставя точку. Не отвечая на новые вопросы Фамусова, он говорит:

— Теперь мне до того ли?

Хотел объехать целый свет,

И не объехал сотой доли.

И уходит, не раскланиваясь, как это делают обычно все Чацкие в других спектаклях. Ведь он же остановился здесь, и все церемонии излишни.

Музыка вплетена в драматургию сцены: она усложнила ее и обогатила. Кроме того, она блестяще дает эмоциональ­ную экспозицию Чацкого.

Именно про эту композиционно тончайшим образом построенную сцену Д. Тальников писал в залихватской фельетонной манере, в которой тогда было принято вы­сказываться о спектаклях Мейерхольда: «Этот блузник по­чему-то не может обходиться без музыки».

Критика упрекала Мейерхольда в том, что, погрузив Чацкого в лирическую и драматическую стихию музыки, он тем самым ослабил сатирическое звучание комедии. Этот упрек можно признать с той оговоркой, что осмеяние в Москве 20-х годов XX века фамусовской Москвы XIX века было не слишком актуальной задачей. Это почувствовал и Художественный театр, поставивший комедию Грибоедова двумя десятилетиями раньше. Уже тогда было нарушено прежнее равновесие между сатирическим и лирическим течениями сюжета пьесы. Как показывает история постановок «Горя от ума», это равновесие в разные эпохи русской жизни не остается неизменным, как оно не было неизменным и в самом процессе создания комедии. Известен рассказ, что впервые замысел «Горя от ума» явился Грибоедову во сне и был ближе к лириче­ской поэме, чем к сатирической комедии. Знал ли об этом Мейерхольд или тончайшей интуицией художника угадал это? Я однажды спросил его об этом. Он сделал вид, что удивился, и стал расспрашивать меня о том, где я это про­читал. Но я знал, что он иногда почему-то предпочитает не обнаруживать своей эрудиции, и не слишком поверил ему. Впрочем, это не так уж важно. Важнее другое: Чацкий-лирик первичнее в грибоедовском замысле, чем Чацкий-эпиграмматист и острослов. В процессе написания коме­дии авторский замысел видоизменился; еще более он из­менился под активным воздействием читательского вос­приятия первой половины прошлого века. Сатиричность вышла на первый план. Один из первых критиков коме­дии, чуткий Пушкин, сразу уловил известное противо­речие в авторском замысле. Заметил это и Белинский, впрочем, неверно его объяснивший. В чтении блистатель­ный текст комедии закрывал то, что под внешней оболоч­кой комедийного в «Горе от ума» таилась лирическая дра­ма, но истинно творческий театр не мог этого не обнару­жить. Это видели и Гончаров, и Гнедич, и Немирович-Данченко, а Мейерхольд, как обычно, пошел дальше всех других и смело, с покоряющей увлеченностью и темпераментом, переставил привычные акценты и поставил знакомую всем пьесу поистине по-новому. И это «новое», как часто бывало у Мейерхольда, оказалось проница­тельным приближением к первичному замыслу драма­турга.

Говоря о «Ревизоре», Мейерхольда упрекали, что он произвольно изменил внутренний масштаб сюжета, что Сквозник-Дмухановский больше напоминает петербург­ского вельможу, чем градоначальника в захолустье, отку­да, хотя три года скачи, никуда не доскачешь. Это, конеч­но, верно, но странно думать, что Гоголь добровольно пред­почитал бичевание маленьких чиновников, а не больших: сознательно уменьшенный масштаб его сюжетов был необходимым условием их реализации, а вовсе не свойством авторского замысла. И, отступая от традиции, Мейерхольд всегда стремился приблизиться к этому за­мыслу.

И не парадоксально ли, что самовластный «автор спек­такля», как Мейерхольд в те годы именовал себя на афишах, почти всегда оказывался ближе к первичному авторскому замыслу, чем все те, кто за мнимой скромно­стью скрывали нетворческое, равнодушное, инерционное прочтение классических шедевров?

Композитор Б. Асафьев, помогавший постановщику в подборе и аранжировке музыки, так определял смысл своей работы: «...через музыку делается понятной прони­цательность и глубина чувства Чацкого: сила его любви, и ненависти, и ужаса перед пошлостью и сытым мещанским прозябанием... Чацкий в течение всей пьесы до крайности эмоционально напряжен. Силу воли он почерпает в музыке, и она же разряжает его взволнованность. Чацкий живет, мыслит и чувствует музыкой...»

Но «Горе уму» все же не было спектаклем-концертом. Для выполнения мейерхольдовского замысла требовался и новый Чацкий, одинаково далекий от штампов риторики и от романтической слащавости, куда актера могло толкнуть музыкальное решение спектакля. Постановщик отчетливо понимал обе опасности, как штампа, так и «анти­штампа». Двум решениям, которые были одинаково по­верхностны, Мейерхольд предпочел третье решение, как всегда неожиданное и парадоксальное.

Роль Чацкого была поручена Эрасту Гарину, молодому актеру, до этого игравшему только комедийные и эксцен­трические роли.

Да, надо признать, Чацкий — Гарин был бесконечно далек от привычных и «традиционных» Чацких, тех Чацких, которые ловко носят фрак и на звучном, по­ставленном голосе с наигранной пылкостью изрекают цитатные афоризмы.

Непривычность, неожиданность такого Чацкого смути­ла даже видавших виды критиков. Одни (подобно Тальникову) возмущались открыто. У других, более вежливых и лукавых, это сквозит в подтексте.

Впрочем, по традиционной раскладке амплуа, Гарин, конечно, не комик, а простак. Чацкий — простак? Было от чего пожимать плечами.

Только очень немногие поняли, что как раз именно это было главной находкой Мейерхольда в спектакле, той выдумкой номер один, которая не трюк, а поэтическое открытие, стоящее рядом по своему значению с определен­ной Мейерхольдом ролью музыки в спектакле и даже важ­нее; творческое изобретение, по сравнению с которым диалоги в тире, или за бильярдом, стрельба Фамусова по воображаемым грабителям, или пресловутый «Каба­чок», где Софья и Молчалин слушали в обществе Репетилова парижские песенки (типичная избыточная фанта­зия прежнего Мейерхольда, того Мейерхольда, который в 1928 году уже был вчерашний Мейерхольд — во второй редакции спектакля он сам отказался от этого эпизода), не более как «шутки, свойственные театру».

Гарин — Чацкий! Тут уже было не до шуток! Издавна известно, что в прежнее время директора про­винциальных театров составляли труппу по распределе­нию ролей в «Горе от ума». Расходится «Горе» по ролям — значит, в труппе есть все необходимые амплуа. В труппе ГосТИМа тоже были все амплуа, и «Горе от ума» при правильной раскладке расходилось недурно, но Мейер­хольд всегда мешал колоду. Он признавал амплуа, но пользовался ими необычно. В традиционном, лжеакадемическом прочтении пьесы Чацкого играл бы, вероятно, красивый, обладающий видной фигурой и мощным голосом и умевший носить фрак актер М. Г. Мухин. У Мейерхольда он играл Молчалина. Были и другие канди­даты.

Вообще Мейерхольд в процессе создания спектакля пер­венствующее значение придавал распределению ролей. Преувеличивая, по обыкновению, он говорил полушутя, что, распределив роли, он сделал половину режиссерской работы. Я уже однажды рассказывал, как он рассердился на меня, когда я преждевременно огласил в печати распределение ролей в «Борисе Годунове». Мейерхольд считал, что я «выдал» этим весь план постановки.

Однако при первоначальном распределении ролей имени Гарина в будущей афише спектакля не было. На роль Чацкого был назначен Владимир Яхонтов, сыгравший перед этим эффектную роль салонного фата барона Фейервари в «Учителе Бубусе». У Яхонтова была прекрасная внешность, золотистые волосы, отличные манеры, звучный красивый голос тенорового регистра и блестящее умение читать стихи. Пьеса-то ведь в стихах.

Выбор Мейерхольда казался понятным и оправданным. Но вот что произошло дальше...

В начале декабря 1927 года начались первые читки-репетиции. Мейерхольд сидел в очках, в красной феске, уткнувшись в экземпляр пьесы, что-то отмечал каранда­шом на полях, иногда задавал шепотом вопрос М. М. Кореневу, и казалось, что он слушает репетицию не очень внимательно и занят только композицией текста.

Но вот однажды он отодвинул книгу, написал на клочке бумаги несколько строк со своими характерными подчер­киваниями, сложил листок пополам, написал сверху: «Хесе. Совершенно секретно» — передал его режиссеру-лаборанту Хесе Александровне Локшиной и снова уткнул­ся в книгу. Репетиция продолжалась.

Записка Мейерхольда сохранилась. Вот что в ней было:

«Хесе. Совершенно секретно.

Я знаю, меня будут упрекать в пристрастии, но мне кажется, только Гарин будет нашим Чацким: задорный мальчишка, а не «трибун». В Яхонтове я боюсь «тенора» в оперном смысле и «красавчика», могущего конкури­ровать с Завадским. Ах, тенора, черт бы их побрал!»

Этот маленький кусочек бумаги перевернул всю работу над спектаклем.

У Стефана Цвейга есть теория о «звездных часах че­ловечества». Так, пожалуй, чересчур красиво, он называет минуты неожиданных озарений художников, поэтов, полководцев, музыкантов; те мгновения вдруг приходящих в голову решений, открытий, находок, которые открывают новые пути, поворачивают сделанное до этого, опровергают только что утверждавшееся. Такой «звездной» минутой знаменитый эссеист мог бы назвать короткое время, когда Мейерхольд писал записку...

X. А. Локшина показала в перерыве репетиции запис­ку Гарину. Примечание «совершенно секретно» к нему явно не относилось, и молодой актер от волнения и счастья не чуял под собой ног.

Но Мейерхольд еще что-то взвешивал и обдумывал. И вот на одной репетиции, когда Яхонтова почему-то не было, он сказал, чтобы Чацкого читал Гарин.

Актерские индивидуальности Яхонтова и Гарина на­столько различны, что всем было ясно, что речь шла о принципиально новом решении образа Чацкого. Будучи умным человеком, понял это и Яхонтов и подал заявление об уходе из театра. Мейерхольд, против своего обыкнове­ния, его не удерживал.

Но и оставшись единственным исполнителем главной роли, Гарин тоже был неспокоен. Мейерхольд на репети­циях говорил о прототипе Чацкого — Чаадаеве, а на Чаадаева Гарин был похож еще меньше; чем Яхонтов.

Незадолго до этого вышел роман Ю. Тынянова «Кюхля». В молодой и увлекающейся всем новым и талантливым труппе Театра Мейерхольда его многие читали. Про­читал его и Гарин. Он слышал, что и Мейерхольду роман очень понравился.

Понимая, что декламация, изысканные манеры — это не его конек и не затем выбрал его Мейерхольд, и оза­боченный своим несходством с Чаадаевым, он однажды обратился к постановщику с предложением использовать для образа Чацкого характерность Кюхельбекера: высокий рост, нелепость манер, рассеянность, близорукость. Но Мейерхольд этот путь отверг. Он все же не желал совер­шенно выводить Чацкого из границ амплуа и не намере­вался отходить от традиции так далеко. Предложенная им «характерность» Чацкого была иной и совершенно необычной. Он сделал Чацкого музыкантом, как Грибоедов. Чаадаев вошел в образ, как соль,— растворившись.

Работа шла увлекательно и энергично. Призрак зло­счастной конструкции еще не тревожил души актеров. Репетировали в условных выгородках, создавать которые был таким мастером Мейерхольд. Их планировка как бы воссоздавала уютные интерьеры фамусовского дома. Пианист Толя Паппе играл на репетициях Баха, Моцарта, Бетховена, Фильда, Глюка, и гениальная музыка, входя в сердца актеров, поднимала их до себя.

В это время Гарину случайно попался том «Ежегодни­ка императорских театров» со статьей П. П. Гнедича о «Горе от ума». Он прочитал ее и пришел в восторг. То, что писал Гнедич, было близко к тому, что намечал Мейерхольд и что искал молодой актер. Он поспешил к Мастеру со своей новой добычей. Мейерхольд довольно улыбнулся. Он прекрасно знал и ценил статью Гнедича, но ему было приятно, что Гарин нашел ее сам, без его подсказки. После премьеры рецензенты в поисках предположительных влияний говорили о чем угодно, вплоть до блоковского «Балаганчика» и Леонида Андреева (С. Мстиславский), но о статье Гнедича никто не помнил. А между тем ее влияние на Мейерхольда в данном случае неоспоримо, да и он сам от этого не отказывался. Но, признав это влияние, надо было идти дальше и проследить в Мейерхольде, авторе спектакля «Горе уму», его по­стоянные черты истинного, а не ложного традиционалиста, а это противоречило броской журналистской формуле о нигилисте, анархисте и разрушителе.

Вот что, например, пишет П. П. Гнедич о первом появлении Чацкого в доме Фамусова:

«Первый его выход должен быть одна страсть, одно увлечение, один неописуемый восторг. Он, как бы в дорож­ном платье, проскакал 700 верст — из Петербурга «в сорок семь часов», не заезжая домой, кинулся прямо к Фамусовым, узнал, что барышня уже встала, и бегом бросился вверх по лестнице. Чурбан Филька, швейцар, знавший барчука с детства, все лакеи — все это с радост­ными восклицаниями освободило его от шуб и калош...»

Это все очень близко к знаменитой сцене приезда Чацкого, так удивившей критиков в спектакле «Горе уму». Разумеется, Мейерхольд это развил, осложнил, доделал. По Мейерхольду, Чацкий вообще останавливается по приезде в доме у Фамусовых: догадка благодарнейшая. Он их близкий родственник, воспитывался и жил под­ростком в этом доме, и все это вполне достоверно и есте­ственно. Московский дом Чацкого, где его не ждали, мог быть нетоплен и вообще не готов для жилья. Житейские и бытовые реалии у Мейерхольда всегда очень крепки и основательны, хотя он часто их только подразумевает, или, как он иногда говорил, «держит в уме». Это также полностью уничтожает натяжку слишком раннего по­явления в доме, оправдывает дорожный костюм и дает воз­можность режиссеру построить выразительную концовку Чацкому с его одеванием перед окончательным отъездом — интересный композиционный, обрамляющий повтор. Уси­ливая все бытовые мотивировки, Мейерхольд использует их в интересах достоверности и одновременно — поэтиче­ски. Если Чацкий в доме не гость, а «свой человек», то на­сколько крупнее и драматичнее становится его разрыв и отъезд.

Иногда на репетициях возникали дискуссии. Мейер­хольд не всегда вмешивалая в них, но всегда внимательно вслушивался. Искушенные его режиссерскими приемами в «Лесе» и «Ревизоре» с вводом в действие персонажей, выдуманных режиссурой, актеры наперебой пытались сами режиссировать и предлагали Мейерхольду собственные выдумки и изобретения. Однажды Гарин, начитавшись книг о пушкинской эпохе и раннем декабризме, внес пред­ложение, чтобы Чацкий во время бала, в одной из уединенных комнат, читал друзьям из числа гостей «Гавриилиаду». Мейерхольд ничего не ответил, но потом в спектакле появилась сцена с «зеленой лампой», где молодые офицеры за овальным столом читали друг другу вольнолюбивые стихи. Она начиналась с чтения актером А. Горским, очень проникновенно, стихотворения «Това­рищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья». А вместо «Гавриилиады» Мейерхольд принес Гарину — Чацкому стихотворение Лермонтова из его юношеской драмы «Странный человек» — «Когда я унесу в чужбину». Чацкий сидел в центре на столе, остальные разместились вокруг него. Это стихотворение заканчивало сцену. В рабочем экземпляре «Горя от ума» Гарина до сих пор ле­жит листок со стихотворением, переписанным рукой Мей­ерхольда. Кстати, такой явный анахронизм почему-то ничуть не смутил критиков: никто не обратил внимания на лермонтовские стихи в «Горе от ума».

Формула из записки Мейерхольда: «Задорный маль­чишка, а не «трибун» — была первоначальным вариан­том режиссерского видения образа нового Чацкого. От нее шли, но на ней не остановились. «Задорный мальчиш­ка» остался в быстром движении, когда Чацкий вдруг впрыгивает на стул во время первого разговора с Софьей, находившейся за ширмой, и еще в некоторых положениях и жестах. Этого все-таки было слишком мало для спектакля большого стиля и большой мысли. И «задорный мальчишка» превратился в одержимого музыканта, углубленного в себя мечтателя, одного из тех первых рус­ских интеллигентов артистической складки, которых так много было вокруг декабризма. Это не пришло откуда-то извне, все эти подробности возникли из материалов о Грибоедове и его друзьях. Это было одновременно и грибоедовским, и чаадаевским, и кюхельбекеровским, и хотя Чацкий Гарина не повторял внешних черт любого из возможных прототипов, но их дух был в нем.

Незадолго до начала генеральных репетиций Мейер­хольд принес в театр образец для костюма первого появле­ния Чацкого. Это была репродукция портрета князя Шишмарева художника Кипренского. Но когда Гарин облачился в сшитую для него голубую рубаху, подобную той, что на портрете, оказалось, что шея актера слишком тонка для ворота рубашки. Что же делать? Не ходить же к Мейерхольду с таким пустяком? Костюмерша отказалась пере­шивать рубашку. Но Мейерхольд все замечал и неожи­данно сказал:

— Гарин, иди со мной!

Он оделся и пошел к выходу из театра. Гарин следо­вал за ним. Мейерхольд взял на углу Тверской извозчика и велел ехать в универмаг Мосторга на Петровке. Мейерхольда все знали в Москве, и появление его в магазине вызвало сенсацию. Он попросил продавца показать ему все, что было из оттенков кремового и желтого щелка. Долго выбирал, примерял куски на шее Гарина и наконец попросил отрезать... четверть метра шелка телесного цве­та. Гарин стоял красный от смущения, что с ним приходит­ся так возиться самому Мейерхольду. Но во всем, что было связано с работой над спектаклем, для Мейерхольда не было мелочей и пустяков. Вернувшись в театр, он по­просил костюмеров сшить Гарину шарфик под воротник рубахи, чтобы шея не выглядела слишком тощей.

Вот уже поставлены все сцены, кроме самой трудной, кульминационной — монолога Чацкого «Не образумлюсь... виноват». Как только доходило до этого места, Мейерхольд под каким-нибудь предлогом прерывал репетицию, остав­лял работу над монологом напоследок. Наконец, уже совсем незадолго до премьеры, назначена репетиция мо­нолога.

Мейерхольд долго сидит молча, потом встает и говорит: — Нет, не знаю, как это надо играть...— Повернулся, пошел. Потом, сделав несколько шагов, поглядел на огорченного Гарина.— Играй как захочется...

Таким образом, этот режиссер, прослывший деспотом и диктатором, сознательно оставил важнейшую, куль­минационную сцену на свободу актерской импровизации. Трудно, конечно, поверить, что Мейерхольд не сумел бы придумать решения этой сцены, если бы он не доверял актеру.

И это не случайность. Подобный прием Мейерхольд не раз применял в своей работе.

На репетициях «Бориса Годунова» он совсем не трогал одну-единственную сцену — сцену смерти Бориса, тоже кульминационную. Однажды он чуть наметил ее и сразу оставил. Он сказал, что сцена эта требует такого душевно­го подъема, что она должна сама «вылиться», и отложил ее на конец работы. «Я не хочу ее раздраконить в своем воображении. Чем позднее мы за нее возьмемся, тем она будет свежее...» Знаменитую сцену вранья в «Ревизоре» он поставил в одну вдохновенную ночную репетицию, за шесть дней до премьеры. Потрясающую сцену самоубий­ства китайчонка-боя (его играла М. И. Бабанова) в «Рычи, Китай!» он поставил за сорок минут в одну репетицию.

Лучшие актеры Мейерхольда (и особенно любимые им) всегда должны были быть способными к самостоятельным решениям, к импровизации. Точного повторения своих показов режиссер требовал только от актеров, неспособных к инициативе и импровизации в работе.

Сделав с Гариным две большие роли (Гулячкин и Хле­стаков), Мейерхольд с его острой и точной оценкой всех возможностей актерской индивидуальности, казалось, лучше знал молодого актера, чем он сам себя. Эраст Пав­лович рассказывает, что в работе над Чацким были мо­менты, когда он приходил в отчаяние от своих личных данных и безуспешно пытался подтягиваться к воображае­мому идеалу Чацкого-Аполлона, и Мейерхольд всегда останавливал его. Это были в Гарине остаточные явления неизжитого провинциализма, слабые рецидивы прежнего вкуса юного рязанского театрала. Но Мейерхольд после­довательно вел актера в избранном им направлении, и Чацкий для Гарина стал серьезной пробой сил на новой земле, еще неизведанной и заманчивой, хотя и не при­нес явного и немедленного триумфа, как Гулячкин и Хлестаков, Мейерхольд открыл в Гарине лирического актера и в ретроспективной оценке роль Чацкого для Гарина — одна из главных вех на его творческом пути. Можно только пожалеть, что в приоткрытую Чацким дверь актер в дальнейшем входил так редко. Но актерская судьба всегда сложна, и чаще всего это зависело не от него самого...

Следует отметить еще одну черту мейерхольдовского решения спектакля: одинокому Чацкому противостоит не разлагающийся, дряхлый, бессильный мир, а мир, полный живых соков, крепких традиций, мир, уверенный в не­поколебимой крепости своего существования, в своем здоровье. Все противники Чацкого режиссурой «оздоровле­ны», «омоложены». Таковы и Фамусов, и Скалозуб, и Молчалин, и даже властная Хлестова сильна, крепка и могуча. Само отрицание их мира кажется им болезнью, сумасшествием, и в распространении злой сплетни о Чац­ком больше искреннего ужаса, чем сознательной клеветы. Это противоречило обычным в те годы трактовкам истори­ческих сюжетов. Даже в пьесах о Пугачеве и Стеньке Рази­не было принято пророчить скорее крушение царского самодержавного строя, хотя на самом деле самодержавие тогда еще только набирало силы. В многочисленных пьесах о народовольцах и декабристах обязательно присутство­вала тема бодрой уверенности, что конец произвола не за горами, как и в пьесах о современном Западе — ожидание близкой и несомненной мировой революции.

Для понимания психологии советских людей 20-х годов надо знать, что мировая революция была для них не условной и отдаленной целью, а чем-то возможным, реаль­ным и близким. Ее ждали, когда полки Тухачевского на­ступали на Варшаву, ее готовились встретить, когда в Германии развернулись события 1923 года, когда начи­налась всеобщая забастовка в Англии в 1926 году. Ходя­чая фраза: «Идея штурма зреет в сознании масс» — повторялась по всякому поводу, и величайшим вызовом историческому оптимизму, как он тогда понимался, ка­залась трактовка классовых врагов в настоящем и в прошлом как силы могущественной и далекой от пора­жения. В пьесах о русской истории екатерининской и ни­колаевской эпох режиму власти искусственно придава­лись черты упаднического русского самодержавия XX века, а подлинный, трезвый историзм, ставящий вещи на свои места, представлялся «пессимизмом», который вскоре был объявлен политическим преступлением.

Мейерхольд был сыном своего времени и во многих спектаклях о современности проявлял «оптимизм», и был за то хвалим, но уже «Ревизор» и «Горе уму», спектакли, лишенные однодневной конъюнктурности, были ославле­ны, как «пессимистические», и доказательством «пес­симизма» выдвигалось изображение ими фамусовского лагеря здоровым и крепким. А между тем это было истори­чески правдиво, хотя в этом здоровье и силе автор спек­такля увидел пошлость инерции и предрассудков, и вы­сокий, «вечный» мир красоты, поэзии, большого искусства связал с одиноким и неловким чудаком Чацким. Критики не поняли, что союз Чацкого с музыкой тоже делал его сильным, но по-своему, свежо и своеобразно. В этом смысле «Горе уму» — величайшая апология могущества искус­ства, вошедшая в спектакль как особая тема вместе с музыкой Баха, Глюка, Моцарта и Бетховена.

Спектакль, начинался строгими, медленными звуками фуги Баха. Темнота. Неожиданно фуга сменяется, легко­мысленной французской песенкой. Вспыхивает свет, и мы видим ночной московский кабачок. Поет шансонетка. Захмелевший гусар старается поймать и поцеловать ее ножку. В такт песенке качается пьяный Репетилов. Его цилиндр съехал набок, в руке бокал. В уголке вдвоем Софья и Молчалин. Эта режиссерская фантазия реализует и известную пушкинскую характеристику Софьи, и то, что говорит о дочери Фамусов. Собственно, пьеса еще не нача­лась: это только род пролога. Как мы видим, отношения Софьи и Молчалина характеризуются как зашедшие дальше, чем это играется обычно, что усиливает весь дальнейший конфликт.

Зимнее утро. Барский дом еще спит. В аванзале дремлет на диване служанка Лиза. К ней прикорнул растрепан­ный буфетчик Петрушка. Лиза просыпается и стучит в дверь Софьиной комнаты. Ответа нет. Она заводит часы, и на бой часов, такой громкий в утренней тишине, по­является Фамусов. Он крадется к Лизе, пристает к ней, грубовато, по-хозяйски. Голос дворецкого, и Фамусов скрывается. Крадучись, возвращаются в дом Софья и Молчалин.

В танцклассе Софья занимается танцами и манерами. Француженка учит ее обращению с шалью. Тут же стари­чок аккомпаниатор и Лиза, разбирающая какие-то цвет­ные тряпки. Между па танцев у Софьи и Лизы происхо­дит разговор о женихе, возникает воспоминание о Чацком, и после доклада дворецкого за стеной слышится взволнованный голос самого Чацкого.

Следующий эпизод — «Портретная». В ней две встре­чи Чацкого с Софьей и со старым другом — фортепьяно. О первом появлении Чацкого я уже рассказывал.

Так, с эпическим, романным разбегом начинался спектакль. Каждый следующий эпизод происходил в новой комнате просторного барского дома. Режиссер щедр на выдумку: он ведет нас и в тир, где Софья, объясняясь с Чацким, показывает меткость глаза, и в бильярдную, где продолжаются споры Фамусова с Чацким. Приезд Ска­лозуба и падение с лошади Молчалина. Софья чуть-чуть себя не выдает. Из этих сцен особенно интересно был решен режиссерски эпизод девятый — «В дверях», где, облокотившись на две колонны, рядом, почти без движе­ний, вели словесную дуэль Чацкий и Молчалин. И снова Чацкий за фортепьяно. Звуки сонаты Моцарта говорят нам о его волнении. Высокий мир музыки противостоит сует­ному миру Фамусовых и Скалозубов. Течение длинного зимнего дня не разрешает загадку отношения к нему Софьи, и наступает вечер с новой суетой импровизирован­ного бала.

Вечер. Съехались гости. Чацкий встречается со своим старым другом Платоном Горичем. Но тот опустился, обленился, находится под каблуком у хорошенькой жены. Князья Тугоуховские. Княгиня возникает как некий опрощенный парафраз пушкинской «Пиковой дамы». Среди гостей мелькает откровенно сделанный под Булгарина агент Третьего отделения Загорецкий. Не мудрено, что группа молодых гостей, чтобы избежать его всевидящих глаз и всеслышащих ушей, удалилась из танцевального зала в библиотеку, где в уютном полумраке, за овальным столом, освещенным зеленой лампой, они читают вольно­любивые стихи. И, конечно, Чацкий среди них.

Кульминационной сценой спектакля режиссер сделал сцену создания клеветнической сплетни о Чацком. Он перенес действие в столовую и показал нам фронт сплетни­ков и клеветников за длинным столом вдоль всей сцены. В разных уголках стола звучат одни и те же кусочки текста, сплетня повторяется и варьируется, плывет и захватывает все новых гостей и ее развитием как бы дирижирует сидящий в центре стола Фамусов. Грибоедовские стихи здесь звучат зловещей музыкой. Эта замечательная сцена вся построена по законам музыкального нарастания темы. Задумавшись, входит Чацкий. К лицам гостей испуганно поднимаются салфетки по мере того, как он идет весь в своих мыслях, ничего не замечая, вдоль этого стола. В первой редакции спектакля он выходил слева и ухо­дил направо. Во второй редакции Чацкий выходил слева и, увидев собравшихся, поворачивался и уходил обратно, воплощая пластически стихотворную строку: «Шел в ком­нату, попал в другую». Эта сцена — «Столовая» — одно из высших достижений Мейерхольда — композитора сцены. Дальше идет эпизод объяснения Софьи с Чацким в «кон­цертной зале». Снова верный друг фортепьяно. Каминные комнаты обычно в барских домах размещались на нижнем этаже, рядом с вестибюлем, чтобы озябшие гости могли согреться. Здесь Чацкий встречается с Репетиловым. Замечательная сцена сборов к отъезду гостей с изящным, легким, почти танцевальным этюдом одевания шестерых княжен.

Действие последней картины, по замыслу режиссера, происходит на большой лестнице, ведущей из вестибюля наверх. Во всех старых особняках есть такие. Здесь дей­ствие поднималось до тонуса трагедии. Так, в стиле высокой трагедии, решалась «сцена узнавания» Софьи. (Мейерхольд очень любил эту сцену. «Здесь,— говорил он,— трагическое прозрение Чацкого в отношении Софьи и Софьи относительно Молчалина». К сожалению, и пер­вая и вторая исполнительницы Софьи и все последующие после Гарина исполнители Чацкого не поднимались здесь до высоты режиссерского замысла. Он скорее угадывался, чем был воплощен на сцене.)

Далее следует разрядка — почти комическое появление Фамусова с пистолетами в руках и стрельбой в воздух, чтобы напугать воров, и снова высота трагедии: последний монолог Чацкого.

И вот его опять одевают в тот же самый дорожный костюм, в котором он был в начале, и он тихо просит:

— Карету мне. Карету!

Снова фуга Баха. Кода. Конец.

Кстати, простая «житейская» интонация, с которой Чацкий вызывал карету, тоже была поставлена в вину режиссеру и исполнителю. По традиции, эту фразу следо­вало произносить с вызовом и мажорно, как будто дело бы­ло вовсе не в карете, а в призыве умереть или победить.

В спектакле кроме роли Чацкого интересно и свежо был сыгран Молчалин (М. Г. Мухин). Не как субретка, а простодушной деревенской девушкой трактовалась роль Лизы (Е. Логинова). Сочно и ярко играл Скалозуба Н. И. Боголюбов. К сожалению, обе исполнительницы Софьи не сумели убедительно передать интересный режиссерский рисунок роли (3. Н. Райх и А. Н. Хераско­ва), и как-то не нашел в роли Фамусова целое (при обилии талантливых деталей) И. В. Ильинский. Он об этом рас­сказал в своих мемуарах достаточно подробно.

С Гариным — Чацким случилось странное. Он раздра­жал и был непонятен в дни премьеры, но в ретроспектив­ной оценке вырастал в большой и законченный, оригиналь­ный образ нового и неповторимого Чацкого. Это часто происходило с работами самого Мейерхольда: общее при­знание как бы догоняло его. Так бывает с поэтами, которые сами создают и воспитывают своих читателей.

Спустя десять лет после премьеры замечательный актер Б. В. Щукин так вспоминал о Гарине — Чацком:

«Это был Чацкий, лишенный внешне эффектных «ге­ройских» черт, это был глубоко страдающий и чувст­вующий человек, внутренний мир которого был раскрыт с предельной чуткостью, остротой и новизной».

А. И. Герцен в работе «Развитие революционных идей в России» называл Чацкого «фигурой меланхолической, ушедшей в свою иронию, трепещущей от негодования и полной мечтательных идеалов». Вот эта характери­стика ничуть не противоречит мейерхольдовскому раскры­тию образа Чацкого и только обогащена великим и воз­вышенным миром музыки, в котором жил автор комедии.

После полуудачных премьерных спектаклей (наиболее профессиональная часть критики поняла природу «сы­рости»: такова, например, рецензия Н. Д. Волкова) роль Чацкого в исполнении Гарина от спектакля к спектак­лю крепла, становилась звонче, четче и цельнее. Я смотрел «Горе уму» впервые уже не на премьере, а примерно после десятого спекталя и навсегда был покорен именно таким Чацким и впоследствии с неистребимым недове­рием относился к Чацким «здоровым и приятным» (подобно Молчалину, по рецепту критика «Известий»), которые в дальнейшем по-прежнему появлялись в новых постановках «Горе от ума». Мне думается (это только догадка), что внутреннему росту Гарина в роли пара­доксально помогла ситуация, в которую он был поставлен критикой: он, как и его герой, тоже был не понят, отверг­нут. Пути органического творчества неисповедимы: отрицательные рецензии положительно питали актера.

В том далеком сейчас от нас 1928 году я был еще только влюбленным в театр подростком (но первые юношеские впечатления всегда особенно сильны!), и для меня гаринский Чацкий был живым, прекрасным и трогательным человеком, за которого мне было больно, который восхищал и увлекал не привычной щеголеватой импозантностью, а сердечностью и глубиной. И потом, в гораздо более от­даленной второй режиссерской редакции «Горе уму» 1935 года, лишенной острых углов и явных провальных мест, сокращенной за счет ненужных эпизодов (были выкинуты эпизоды «Кабачок», «Тир», «Бильярдная») и игравшейся в более подходящем оформлении, уже почти не «конструктивном», где даже был повешен занавес (занавес в ГосТИМе!), правда, прозрачный, золотистый, сквозь который были видны все перестановки в антрактах (это почему-то особенно нравилось Мейерхольду),— в этом более компромиссном и доступном спектакле, мне всегда не хватало длинной, худой, угловатой фигуры меланхолического острословца и страстного музыканта, гаринского Чацкого. Впоследствии в ГосТИМе Чацкого играли хорошие актеры, но играли обыкновенно, играли приблизительно так, как мог бы сыграть Яхонтов: элегант­но, но бестрепетно, резонерски, а не лирически-субъек­тивно. Я говорю это отнюдь не в умаление таланта такого большого и тонкого мастера, как В. Н. Яхонтов, но удачи его были в другом. И как был прав мудрец Мейерхольд, не обольстившись внешностью, тенором и блестящей чит­кой стиха!

Но почему же он уступил в этом при возобновлении спектакля? Это уже другой вопрос, ответ на который завел бы нас далеко от темы нашего рассказа.

Для меня Чацкий — Гарин такое же значительное явление русского искусства в угадке и постижении духа нашей истории (в чьих уроках мы по-прежнему нуждаем­ся), как умная и терпкая историческая проза Юрия Тынянова, как графическая сюита Александра Бенуа к «Медному всаднику», как главы блоковского «Возмездия».

Гладков А. К.

Г52 Мейерхольд: В 2-х т./Вступ. ст. Ц. Кин/.— М.: Союз театр, деятелей РСФСР, 1990.

Т. 1. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий — Гарин» 1990. 287 с, ил.

Работы известного драматурга и эссеиста А. К. Гладкова о Вс. Мейерхольде — не только свидетельство человека, близко знавшего выдающегося режиссера, но и замечательные произве­дения литературы.

В первый том, вошла книга «Годы учения Всеволода Мейер­хольда» и работа «Горе уму» и Чацкий — Гарин».

#### ББК 85.334.3(2)7

Александр Константинович Гладков МЕЙЕРХОЛЬД

Том 1

##### Редактор С. К. Никулин

##### Художественный редактор М. Г. Егиазарова

Технические редакторы

**Г. П. Давидок, А. Н. Ханина**

**Корректор Н. Ю. Матякина**

Сдано в набор 05.10.89. Подписано в печать 31.05.90. Л-30292. Формат 84Х108'/зг. Бумага офсетная. Гарни­тура обыкновенная новая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,12. Уч.-изд. л. 17,61. Тираж 25 000. Изд. № 706. Заказ 381. Цена 4 р. 50 к. Союз театральных деятелей РСФСР. Москва, 103031, Страстной бульвар, 10. Книжная фабрика № 1 Министерства печати и массовой информации РСФСР. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. Тевосяна, 25.