Волков Н. Д. **Мейерхольд**: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1: 1874 – 1908. 407 с.

Предисловие VII [Читать](#_TOC267983385)

Часть первая. Путь к театру. 1874 – 1898

**Вступительные замечания** 3 [Читать](#_Toc267983387)

**I. Детство. 1874 – 1884***Пенза. — Крепостной театр. — Отец и мать Мейерхольда. — Детские игры. — Дом и завод. — Деревня.* 5 [Читать](#_Toc267983388)

**II. Пора гимназии. 1884 – 1895***Пензенская 2‑я гимназия. — Учителя. — Доктор Тулов. — Две жизни. — Театральная Пенза 80‑х и 90‑х гг. — Гастроли Н. П. Россова. — Рецензия Мейерхольда. — Мейерхольд-любитель. — «Горе от ума». — «Недоросль». — Политический разговор. — Окончание гимназии. — Путешествия. — Мысли о самоубийстве. — Студенческий вечер.* 17 [Читать](#_Toc267983389)

**III. Год в университете. 1895 – 1896***Московский университет. — Профессура. — Московские театры. — М. Н. Ермолова. — «Горе от ума» в Малом театре. — Театральное образование. — Тоска по сцене. — Разочарование в студенчестве. — Музыка. — «Власть Тьмы». — А. И. Чупров. Решение бросить университет. — «Отелло» в постановке К. С. Станиславского. — Итоги года.* 43 [Читать](#_Toc267983390)

**IV. Пензенский народный театр. 1896 и 1897***Театр и ссыльные. — Возникновение Народного театра. — Первые роли Мейерхольда. — Подражание М. П. Садовскому. — «Любимец публики». — Формирование амплуа.* 60 [Читать](#_Toc267983391)

**V. Филармония. 1896 – 1898***«Класс драматического искусства». — А. А. Федотов, Вл. И Немирович-Данченко, И. И. Иванов. — Театральный сезон 1896 – 97. — Симфонические собранья филармонии. — Самообразование. — Съезд сценических деятелей. — Доклад А. П. Ленского. — Экзаменационные спектакли 1897 г. — «Отметки» Мейерхольда. — Перед созданием МХТ. — Третий курс. — Сезон 1897 – 98. — «Чайка». — Экзаменационные спектакли 1898 г. — В. И. Немирович-Данченко о Мейерхольде. — Разорение семьи.* 67 [Читать](#_Toc267983392)

**Заключение части «Молодой Мейерхольд»**. 90 [Читать](#_Toc267983393)

Часть вторая. Годы странствий. 1898 – 1908

**Вступительные замечания** 97 [Читать](#_TOC267983394)

**I. Лето в Пушкине. 1898***Первый день Художественного театра. — Начало работы над «Антигоной» и «Шейлоком». — Уклад жизни. — «Академия драматического искусства». — «Царь Федор Иоаннович». — Разработка корпоративного устава. — А. М. Ремизов. — «Ганнеле». — Неудача с ролью царя Федора. — Тирезий и Принц Арагонский. — «Чайка».* 99 [Читать](#_Toc267983396)

**II. В Московском Художественном театре. 1898 – 1902***А. П. Чехов. — Первые шаги МХТ. — Актерская работа Мейерхольда. — Мейерхольд-Треплев. — Режиссерские обязанности. — Режиссерские влияния. — «Гедда Габлер». — Сезон 1899 – 1900. — «Смерть Иоанна Грозного». — Метод живых картин. — Мейерхольд-Грозный. — Мальволио. — «Одинокие». — Советы А. П. Чехова. — Поездка театра на юг. — М. Горький. — Сезон 1900 – 1901. — Петербургские гастроли. — Мейерхольд в оценке петербургской критики. — Неудачный год (1901 – 1902). — Реорганизация МХТ. Уход из театра. — В. Ф. Комиссаржевская. — Театральная Москва 1898 – 1902. — Конец старого века. — Итоги четырех лет.* 114 [Читать](#_Toc267983397)

**III. Товарищество новой драмы. 1902 – 1905***Условия херсонской антрепризы. — Поездка Мейерхольда в Италию. — Корреспонденция из Милана. — Первый режиссерский экземпляр («Псковитянка»). — Начало херсонского сезона. — «Три сестры». — Характер репертуара. — Роли Мейерхольда. — Театральный № газеты «Юг». — «Товарищество новой драмы». — Городская дума и театральное искусство. — Постановка «Снега». — «Вишневый Сад». — «Сон в летнюю ночь». — Итоги Херсона. — Столичные сезоны 1902 – 03 и 1903 – 04. — Переезд Т‑ва в Тифлис. — Условия работы. — Новшества. — Первые постановки. — Провал «Снега». — Начало педагогики Мейерхольда. — Течение сезона. — Тревожные настроения. — Новые сдвиги в искусстве. — 1905 год. — Весенние гастроли в Николаеве. — Филиал Художественного театра.* 151 [Читать](#_Toc267983398)

**IV. Театр-студия. 1905***Задачи Театра-Студии. — Заседание 5 мая 1905 г. — Речи В. Э. Мейерхольда, К. С. Станиславского и С. И. Мамонтова. — Состав работников Студии. — «Театр Эмоций» Н. Н. Вашкевича. — Работа в макетной. — Мейерхольд и художники. — «Смерть Тентажиля». — Илья Сац. — Работа с актерами. — Рапорт Мейерхольда Станиславскому. — «Шлюк и Яу». — Литературное бюро. — Статьи Г. И. Чулкова и А. М. Ремизова. Подготовка к открытию. — Театральная жизнь в октябре 1905 г. — Генеральная репетиция «Смерти Тентажиля». — Неоткрытый театр. — «Три расцвета» К. Бальмонта в постановке Н. Вашкевича. — Переезд Мейерхольда в Петербург. — Среды Вячеслава Иванова. — Проект театра «Факелы». — Литературное утро. — Организационные неудачи. — Восстановление «Т‑ва новой драмы». — Письмо с пути.* 196 [Читать](#_Toc267983399)

**V. Восстановление «Т‑ва новой драмы». 1906***Дорога в Тифлис. — Предложения Бузена и В. Ф. Комиссаржевской. — Начало гастролей. — «Комедия любви». — Взгляды на работу в провинции. — «Евреи». — Вопрос о будущем Т‑ва. — Участие в нем Мейерхольда. — Провинция или столица. — Образование т‑ва на паях. — Политическое положение. — «Ганнеле». — «Смерть Тентажиля». — Вступительное слово. — Адрес молодежи. — Московская встреча с В. Ф. Комиссаржевской. — Договор. — Книга Г. Фукса «Die Schaubühne der Zukunft». — Лето в Полтаве. — «Привидения». — «Чудо святого Антония». — «Каин». — «Крик жизни». — Отношение прессы и публики. — Восстание севского полка. — Надпись на карточке. — Дальнейшая судьба Товарищества.* 223 [Читать](#_Toc267983400)

**VI. Сезон в Театре Комиссаржевской. 1906 – 1907***Театр на Офицерской. — Затянувшийся ремонт. — Поездка в провинцию. — Репетиции «Гедды Габлер». — Золотая осень. — В петербургских и московских театрах. — «Субботы». — «Гедда Габлер». — Критика спектакля. — Позиции А. Р. Кугеля. — Статья Ю. Беляева. — «В городе». — «Сестра Беатриса». — «Вечная сказка». — Возобновление «Норы». — Статья А. В. Луначарского. — А. А. Блок. — «Балаганчик». — Политическая реакция. — Январские премьеры («Трагедия любви», «Комедия любви»). — Начало охлаждения В. Ф. Комиссаржевской. — «Жизнь человека». — «Драма жизни» в Художественном театре. — Новаторство в балете (М. М. Фокин). — Прекращение «сред» Вячеслава Иванова. — Поездка В. Э. Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского в Германию. — Первые впечатления. — Берлин. — «Аглавена и Селизетта» у Макса Рейнгардта. — Кабаре. — «Пробуждение весны». — Формула условного театра.* 253 [Читать](#_Toc267983401)

**VII. Лето в Финляндии. 1907***Финляндские дачные места. — Териокская антреприза В. Р. Гардина. — «К звездам». — Олилская музыкальная студия. — Музыкальные инсценировки Мейерхольда. — Танец Саломеи. — Поворот к старине. — Проспект «Старинного театра». — Выставка «Голубой Розы». — Дягилев в Париже. — «Вольные мысли» А. Блока. — Переписка В. Э. Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского. — Составление репертуара. — Проект постановки «Дара мудрых пчел». — Проект театрального журнала. — Письмо Мейерхольда об «ошибках театра». — Возражения Комиссаржевского. — Намечающийся конфликт. — Материальные соображения К. В. Бравича. — Предложение Ф. Ф. Комиссаржевского о переделке декораций «Сестры Беатрисы». — Ответ Мейерхольда. — Подготовка московских гастролей. — Письмо В. Ф. Комиссаржевской.* 297 [Читать](#_Toc267983402)

**VIII. Разрыв с Комиссаржевской. 1907***Изменения в труппе. — План постановки «Пробуждения весны». — Роль Вендлы. — Московские гастроли. — Отношение критики. — Статьи Андрея Белого. — Статья П. Ярцева. — Итог московских гастролей. — Критика «Пробуждения весны». — Неуспех «Пелеаса и Мелисанды». — Экстренное заседание дирекции. — Заседание художественного совета. — Конспект непрочитанного доклада. — Протокол Р. А. Унгерн. — Успех «Победы смерти». — Письмо В. Ф. Комиссаржевской В. Э. Мейерхольду. — Собрание труппы. — Открытое письмо В. Э. Мейерхольда. — Отношение печати. — Работа театра без Мейерхольда. — Третейский суд. — Интервью В. Ф. Комиссаржевской 1909 г. — Год «театра на Офицерской».* 323 [Читать](#_Toc267983403)

**IX. На переломе. 1907 – 1908***Свидание с В. А. Теляковским. — Издательство «Шиповник». — Статья-лекция Мейерхольда «Театр. К истории и технике». — Ее оценка А. Кугелем. — Лекция Мейерхольда в Москве. — «Жизнь человека» в Художественном театре. — «Старинный театр». — Проблема традиций. — Организация провинциальной поездки. — А. Дункан. — Гастроли в Минске. — Херсон. — Крушение реформ А. П. Ленского. — Разлад в Художественном театре. — Театральные лекции А. Р. Кугеля и А. А. Блока. — «Книга о новом театре». — Критика А. В. Луначарским. — Московский сборник «Кризис театра». — Записки К. С. Станиславского. — Режиссерский съезд. — Речь В. И. Немировича-Данченко. — Беспокойная зима.* 356 [Читать](#_Toc267983404)

**Заключение части «Режиссер условного театра»**. 396 [Читать](#_Toc267983405)

# **{VII}** Предисловие

Предлагаемая книга является подробным описанием театрального пути Всеволода Эмильевича Мейерхольда от его юных лет и до наших дней. Обширный и многообразный труд Мейерхольда, как режиссера, актера, идеолога, теоретика и педагога, до сих пор не получил оценки в целом: статьи и рецензии, разбросанные по страницам повременной печати, освещали факты лишь частично или давали очень общие характеристики. Мой очерк «Мейерхольд», изданный весной 1923 года, представлял биографическую схему, подлежащую еще дальнейшей разработке.

Составляя план настоящего исследования, я остановился на мысли написать театральную биографию Мейерхольда в связи с развитием художественной — по преимуществу театральной — культуры последнего тридцатилетия, т. е. от конца 90‑х годов прошлого века, когда начал свою профессиональную работу в театре молодой Мейерхольд.

Поставленная таким образом задача сразу расширила объем книги и заставила намеченное {VIII} содержание разбить на три самостоятельных тома. Первый и второй томы, ныне вышедшие в свет, доводят изложение до постановки «Маскарада» в Александринском театре, т. е. до февраля 1917 года. Третий том, готовящийся к печати, посвящен театральной деятельности В. Э. Мейерхольда в революционный период.

Биографическая линия проведена мною в строго хронологическом порядке, при чем за единицу времени взят, главным образом, «сезон», как основное мерило жизни театра. Общая композиция книги предусматривает наличность особого систематического исследования, посвященного искусству Мейерхольда в целом. Этот анализ явится общим заключением для всех трех томов. В своей работе я руководствовался следующими принципами: на факты, о которых шла речь, я старался смотреть глазами их современника. Они сопоставлялись с другими фактами, и это сопоставление и столкновение давало неожиданную рельефность и новый смысл. Говоря языком кино, я широко пользовался принципом монтажа, как особой организацией разрозненного материала. Это сообщило всей деятельности Мейерхольда причинную устойчивость; отдельные поворотные моменты (как например, разрыв Комиссаржевской {IX} и Мейерхольда) получили обоснование в плане реальных, а не придуманных мотивов.

Мне казалось также важным показать; как в творчестве Мейерхольда преломляются впечатления и наблюдения, полученные им от жизни, искусства, путешествий, встреч с людьми и т. д. Этим оттенялась органичность многих режиссерских замыслов и построений, которые поверхностному взгляду могли показаться результатом игры свободного воображения. Мною подчеркнуто и зарождение тех постановочных идей, которые смогли развернуться иногда лишь через много лет. Однако этой перекличкой будущего с прошлым я старался не нарушить общего эпического тона повествования.

Привлеченный к изучению материал был чрезвычайно обширен. Кроме печатных изданий (книг, брошюр, журналов, газет, программ и т. д.) мною широко разработан архивный материал и прежде всего архив самого В. Э. Мейерхольда, давшего мне возможность ознакомиться с сохранившимися у него документами. Ольга Михайловна Мейерхольд (Мунт) также предоставила в мое распоряжение очень большое число писем В. Э. за время с 1895 по 1916 гг. Эти письма использованы мною в пределах {X} темы настоящей книги. Очень важное значение имели для работы те беседы, которые мы вели с В. Э. по поводу отдельных событий его жизни. Его устные воспоминания дали мне возможность обогатить текст многими деталями, — в особенности первую часть «Путь к театру».

Некоторые страницы, которые могли бы показаться осведомленному читателю лишними, мною сохранены по соображениям педагогического характера. Многое, хорошо известное театралу прежних лет, уже не входит в кругозор современной молодежи, знающей о театральных течениях даже недавнего прошлого зачастую только понаслышке.

Подбор иллюстраций встретил большие затруднения. Многое из намеченного не могло быть помещено за отсутствием материала. Все же удалось воспроизвести ряд неизвестных документов, особенно по материалам, предоставленным самим В. Э. Часть иллюстраций воспроизведена по оригиналам, хранящимся в Гос. Театральном Музее им. А. А. Бахрушина, музеях Московского Художественного театра и театра имени Мейерхольда. Я считаю своим долгом отметить самое отзывчивое отношение со стороны покойного А. А. Бахрушина, М. Д. Прыгунова, Н. Д. Телешова и В. Я. Степанова.

{XI} Я должен также помянуть с признательностью погибшую летом 1927 года Анну Федоровну Гейнц, одну из самых талантливых учениц В. Э. Ее письмо, содержащее в себе описание ранней студии Мейерхольда и пантомимы «Влюбленные», воспроизводится мною в настоящей книге.

Не имея возможности перечислить всех тех лиц, которые своими советами, указаниями и материалами помогли мне в данной работе, я приношу им самую горячую и искреннюю благодарность, — в частности А. Д. Эйхенгольцу, давшему мне ряд библиографических указаний.

Мне остается добавить, что первый и второй томы были закончены еще в январе 1927 года, но по обстоятельствам издательского дела смогли появиться лишь теперь, через два с лишним года. За это время дополнительной работы над текстом я не вел, но перед сдачей рукописи в печать мною было сделано несколько стилистических поправок[[1]](#footnote-2).

*Н. Волков*

26/II – 28/VI 1929 г.

Москва

# **{1}** Часть первая Путь к театру 1874 – 1898

## **{3}** Вступительные замечания

Первая часть нашей книги рассказывает о жизни В. Э. Мейерхольда от раннего детства до поступления на сцену. Этот период охватывает почти полных 24 года.

Движущим мотивом, кроме естественного мотива возрастных изменений (детство, отрочество, юность, молодость) является постепенное раскрытие сценического влечения, его усиление и формирование. Особо учитывается характер накопляемых впечатлений, расширение кругозора, влияние среды на будущую жизнь художника театра. География первой части — Пенза, Москва. Хронология — 70‑е, 80‑е, 90‑е годы XIX столетия.

Согласно своему содержанию первая часть называется «Путь к театру». В ней 5 глав: «Детство» (1874 – 1884), «Пора гимназии» (1884 – 1895), «Год в университете» (1895 – 1896), «Пензенский Народный театр» (лето 1896 и 1897), «Филармония» (1896 – 1898). Заключение части посвящено характеристике «Молодого Мейерхольда».

## **{5}** I Детство 1874 – 1884 Пенза. — Крепостной театр. — Отец и мать Мейерхольда. — Детские игры. — Дом и завод. — Деревня.

Родина Всеволода Эмильевича Мейерхольда — Пенза, губернский город, основанный в 1‑й половине XVII века, как один из опорных пунктов московской государственности среди мещерецких и мордовских земель. Пенза в свое время пережила и отражение волжских и донских мятежей, и татарский набег, и религиозное брожение в народе.

К тем десятилетиям (70, 80, 90 годы), в какие протекали детство и юность Мейерхольда, Пенза являлась тихой провинциальной заводью. Лежала она на великом сибирском пути, была сравнительно благоустроена, бойко торговала хлебом, лесом и спиртом, славилась пуховыми платками и «бессоновским» луком, а за большое количество учебных заведений звалась мордовскими Афинами. Жителей в ней по переписи 1897 года значилось 61 850 человек; в 70‑х и 80‑х годах было значительно меньше. В столицах на Пензу смотрели как на место, подходящее для административной ссылки, и потому в ней проживали участники польских восстаний, последние народовольцы и первые марксисты.

{6} Окруженная лесистыми урочищами черноземная Пенза являлась также центром дворянских гнезд губернии, в ее уездах жили семьи богатые, «знатные», «родовитые». Среди этих дворянских околышей, среди крепостников и самодуров, попадались и люди просвещенные, чьи одинокие имена остались вписанными в историю русской культуры: Н. П. Огарев (поэт-эмигрант, друг А. И. Герцена), автор исторических романов — М. Н. Загоскин, романист И. И. Лажечников (был в 1‑й четверти XIX столетия директором пензенских училищ), Бекетовы Андрей (профессор ботаники) и Николай (химик, член Академии Наук), музыканты — Матвей и Михаил Виелигорские.

Особо отмечало Пензу связь с ней М. Ю. Лермонтова и В. Г. Белинского. Лермонтов похоронен в селе Тарханах Пензенской губернии, память его была отмечена в городе основанием большой общественной «лермонтовской» библиотеки, вокруг которой объединились наиболее культурные представители пензенской интеллигенции, в городском же сквере — тоже «лермонтовском» — поэту был поставлен памятник. Белинский учился в пензенской 1‑й гимназии, перенес здесь гонения несправедливых учителей, и его имя среди местной учащейся молодежи было окружено особым ореолом. В честь него была открыта народная библиотека-читальня.

История крепостного театра сохраняет память о труппах, которые держали пензенские помещики — Арапов, Горихвостов, Панчулидзев, Манцев и др. Кн. Вяземский занес в свой путевой {7} журнал знаменитого «директора» Гладкова-Буянова, провонявшего чесноком и водкой! Эти «полубарские затеи» отошли к 80‑м годам в прошлое. Помещики перестали иметь своих актеров, и последние из дворянских театралов (Горсткин, потом Вышеславцев), сделавшись собственниками единственного в городе «зимнего театра», сдавали его профессиональным труппам. В качестве антрепренеров таких трупп встречались также и местные дворяне (Полторацкий, Дубовицкий). В горсткинском, впоследствии «вышеславцевском» театре, на сцену в классических пьесах ставили подлинные кресла когда-то обитавшей тут масонской ложи.

Таков был тот город, в котором 28 января (старого стиля) 1874 года родился Мейерхольд, Его отец — Эмиль Федорович Мейерхольд (Meyerhold), выходец из Германии и до конца дней своих германский подданный, имел в Пензе большой водочный завод, а под Пензой в деревне Ухтомке большое имение с винокуренным заводом. Мать — Альвина Даниловна, урожденная Неезе, была из бедной немецкой семьи остзейской провинции (Рига). Их восьмой ребенок (ему посвящена настоящая книга) при крещении по лютеранскому обряду получил имена: Карл-Теодор-Казимир, сменив их в 1895 году (при переходе в православие) на имя Всеволод[[2]](#footnote-3).

{8} Широко раскрытые двери гостеприимного родительского дома дали Мейерхольду возможность с детства «населить» свою память множеством обликов тех «званых» и «незваных» пензяков и заезжих, какие бывали в гостях у его отца. И впоследствии, когда ему, как режиссеру, приходилось ставить русские пьесы, он без труда набирает из своей полной провинциальных впечатлений «театральной кладовой» (подобной «литературной кладовой» чеховского Тригорина) нужный запас прототипов-натурщиков и сценических положений.

Несхожую, полную своеобразных контрастов жизнь создавали вокруг Мейерхольда различные по своему характеру и мироощущению его отец и мать.

Эмиль Федорович — орлиные черты, волнистые густые волосы и окладистая борода делали его похожим на героя Нибелунгов — имел горячий нрав, широкий размах и недюжинную предприимчивость. Человек западной культуры, он вывез из своего фатерланда навыки европейца, привычку к комфорту, склонность к остроумной беседе. Он с удовольствием вспоминал о родимой немецкой земле и с гордостью держал на письменном столе портрет Бисмарка, с личным автографом «железного канцлера». Дом Эмиля Мейерхольда, сложенный из толстых бревен, громоздкий, тяжеловесный, отражал любовь своего владельца к прочности, долговечности, устойчивости. На стенах парадных комнат висели редкие немецкие гравюры (дань культурной Германии) и рядом в золотых рамах олеографии — премии к «Ниве» {9} (дань обывательской безвкусице). В деле Эмиль Федорович выказывал себя хорошим коммерсантом, старавшимся придать своему водочному заводу известность, выходившую за пределы Пензенской губернии. Его деловая размашистость соединялась в нем с ярко окрашенной чувственностью. Он был гурманом, любителем тонких вин и поклонником женщин. Наличие в крови гальской примеси (его мать — француженка) придавало его темпераменту особую живость и блеск. Россия привила ему черты хлебосольства. Прекрасный повар, радушные обеды и ужины привлекали самых разнообразных гостей. За столом встречались купцы и помещики, актеры и музыканты, пастор и архитектор немецкой колонии, учителя и врачи, офицеры и священники. До ужина — карты, после — музыка. Часто — танцы, на Рождество — маскарады.

В любви своей к детям отец отдавал предпочтение старшим. В первенцах видел наследников «торгового дома» и старался дать им хорошее коммерческое образование, для чего посылал их учиться в Ригу и Германию. Младшие братья-погодки Федор и Карл (оба ушли потом на сцену) были предоставлены самим себе. Только года за три до своей смерти отец обратил внимание на их воспитание и нанял им специального учителя. Но на беду для Эмиля Федоровича выбранный репетитор (некий Каверин) оказался «социалистом» и придал воспитанию своих учеников не то направление, какое хотел отец.

{10} Мейерхольд об этом эпизоде своего воспитания вспоминает следующее: «Каверин был изгнан, но бацилла социалистических идей, вызвавшая у меня и у Федора острую самокритику и умение критически взвешивать поступки старшего поколения, принесла отцу не мало хлопот. Отцу пришлось защищаться от сыновьих стрел беспощадной критики его купеческих замашек: жестокого обращения с матерью ему не простит молодежь! Старший брат за то, что женился против воли отца на актрисе, изгнан из дому, — разве можно за это не грозить отцу кулаками? Разве смеет он драться за полученную в гимназии двойку? — “Ты не любишь отца. Ты должен любить”, скажет мать. Сын ответит: “Такого отца я должен ненавидеть”».

Безудержное прожигание жизни (вино и женщины) сломили здоровье Эмиля Федоровича. Ему не помогли ни знаменитый терапевт Захарьин, ни столь же прославленный собиратель трав Кузьмич. Еще не старый годами он уже стоял одной ногой в могиле. Но младшие сыновья, настроенные к отцу недоброжелательно, казалось, не замечали близкого конца, и в феврале 1892 года, когда на Лекарской улице боролся с одолевавшей смертью владелец завода и глава семьи, Федор и Карл на соседней Московской улице деятельно готовили постановку грибоедовской комедии «Горе от ума».

Гораздо большее значение, чем отец, для формирования характера Мейерхольда имела его мать. Сохранившиеся фотографии рисуют Альвину Даниловну женщиной невысокого роста, {11} в молодости — полной, в старости — тучной. У нее было доброе сердце, внимательное к чужому горю. На ее половине всегда толпилось много разного люда: кто приходил за советом, кто за материальной поддержкой. Для всех у Альбины Даниловны находилось участие — она умела утешать и успокаивать.

Добрая ко всем, она являлась и доброй матерью. Но резкой разницы между своими и чужими не делала, — было в ее доброте что-то ровное и спокойное. Вместе с добротой и природной мягкостью соединяла она и горячую любовь к искусствам. Всем своим существом Альвина Даниловна тянулась к театру и музыке. Благодаря ей в мейерхольдовском доме часто устраивались музыкальные и танцевальные вечера. Волны музыки с малолетства наполняли душу Карла и, доносясь из гостиной, все детские годы убаюкивали его сон. Когда же мальчик подрос, он начал брать уроки на рояли, потом на скрипке. Играть на рояли в раннем детстве учила какая-то немка, позже, когда Мейерхольд был в старших классах гимназии — В. К. Коссовский. Первым учителем по скрипке был поляк, сосланный в Пензу по делу одного из польских восстаний, по фамилии Кандыба. Театр после музыки был второй страстью Альбины Даниловны. Театру она отдала много пыла своей художественной натуры. Сама она не «любительствовала», но в местном театре всегда в ее распоряжении была абонированная ложа, и ни одного спектакля, чем-нибудь замечательного, не пропускалось семьей Мейерхольдов. С раннего детства западали в память {12} будущего актера и режиссера сценические впечатления, разговоры о театре и встречи с актерами, бывавшими в их доме. И самым сильным из дальних впечатлений останется для него на всю жизнь образ блестящего В. П. Далматова, которого видел он не только на сцене, но и в доме родителей[[3]](#footnote-4).

В детские игры, в ребяческие проказы Мейерхольд всюду вносил начало театрального. Вместе с братом Федором он любил после виденного в настоящем театре спектакля, устроить такой же театр дома. В дверях смежных комнат вешалась шаль, и перед домашней прислугой мальчики разыгрывали ex improviso ими самими сочиненные пьесы.

Кроме посещений театра — в детстве, естественно не частых — кроме игры в театр, Мейерхольд любил строить здания, расставлять оловянных солдатиков или снова возвращался к подмосткам, на этот раз картонным. Среди бывших у него картонных театров, он особенно любил «Руслана и Людмилу». Когда же {13} утомляли игры, мальчик перелистывал получаемые в доме журналы: «Leber Land und Meer», «Fliegende Blätter», «Kladeradatsch». Не эти ли журналы пробудили в нем с раннего детства: «Fliegende Blätter» чувство комического, «Kladeradatsch» тягу к политическому шаржу и памфлету? Среди героев детских книг Карл отдавал предпочтение Робинзону, Гулливеру и Мюнхгаузену[[4]](#footnote-5).

С детства миметический дар Мейерхольда тренировался им на зеркалах. Их было много в просторных комнатах отчего дома. Часто пробегая мимо гладкого и блестящего стекла, мальчик останавливался перед своим двойником. Часто оставаясь с ним лицом к лицу наедине, подражал он виденному на сцене, и в игру со своим изображением, незаметно для себя, вырабатывал и актерские жесты и актерские повадки. Зеркало войдет впоследствии в систему игры мейерхольдовской школы, как необходимая часть актерского тренинга. Зеркало, как своеобразный элемент сценического убранства, использует потом Мейерхольд и в своих постановках: ставя «Маскарад» он врежет зеркала в портал, чтобы отразить в них зрительный зал и пестрый круговорот масок; ставя «Лес» он сгруппирует перед трюмо фигуры Буланова, Гурмыжской, Улиты, портного.

На так называемой «Базарной площади», в двух шагах от домов Э. Ф. Мейерхольда, из {14} года в год во время ярмарки разбивались палатки балаганов, карусели, зверинец, цирк. Здесь — Мейерхольд завсегдатай. Ему навсегда запомнились: большие в рост человека марионетки, разыгрывавшие трогательную историю любви и смерти; зазывальщики, которые выходили на балконы в традиционных балаганных костюмах с барабанами, бубнами, тарелками, выкрикивали дурацкие остроты, а внизу толпа зевак — солдаты, крестьяне, кухарки, мелкие лавочники, мастеровые, гимназисты, уличные ребятишки.

У отца было четыре дома, — вспоминает Мейерхольд, — выходили они на Лекарскую и Московскую улицы и на Базарную площадь: 1) деревянный, двухэтажный, нижний этаж которого был подвальный (наверху жила семья, внизу — рабочие завода); 2) другой — тоже двухэтажный — дом для служащих; 3) каменный флигелек с четырьмя комнатками, куда года за три до смерти своей, будто в ссылку, подальше от себя поместил отец сыновей своих, в главном доме оставив лишь жену и дочерей; 4) четвертый, купленный отцом у какого-то разорившегося помещика, двухэтажный, каменный, занимавший чуть не четверть квартала, с внешней стороны — посмотришь, будто тюрьма: каменные корпуса, обращенные фасадами на четыре стороны, слитые в единое целое, тянулись по линиям правильного квадрата, стискивая заводский двор. Идя по беспрерывной цепи коридоров этих каменных громад, придешь туда же, откуда вышел. Большие окна трех сторон открывают две улицы и одну площадь, а лишь окна четвертой стороны, замурованные обязательным брандмауэром, заставят вас смотреть во двор. 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, {15} 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, к запаху спирта и наливок.

Весной, в начале лета и ранней осенью, в воскресенье и праздничные дни, на заводский двор, или на площадь перед домом выходят рабочие играть в городки, или в лапту. В играх этих братья Мейерхольды принимали деятельное участие.

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.

Летом — деревня. С ней в раннем детстве Мейерхольд познакомился благодаря рассказам своей кормилицы, деревенской жительницы, постоянно навещавшей своего молочного сына. Потом он узнал деревню и сам, когда в летние месяцы семья выезжала из города в свое имение Ухтомку. Черноземные поля и быт помещичьей усадьбы оживут потом в «усадьбе Гурмыжской» театра имени Мейерхольда.

Так проносились 70‑е годы и начало 80‑х, унося с собой и детство Мейерхольда. От родственника Магнуса Риттерхольма, бывшего на военной службе, узнал он о турецкой кампании. От тетки Берты Риттерхольм, жившей всегда в Петербурге — о северной столице и о {16} Тургеневе, который иногда проживал в ее «меблированных комнатах». Из разговоров взрослых — о 1‑м марта 1881 года и о сменена престоле Александров.

Все это разное, с разных сторон притекавшее, отслаивалось все резче и резче в памяти маленького Мейерхольда, и все шире и шире раздвигался его детский горизонт.

## **{17}** II Пора гимназии 1884 – 1895 Пензенская 2‑я гимназия. — Учителя. — Доктор Тулов. — Две жизни. — Театральная Пенза 80‑х и 90‑х гг. — Гастроли Н. П. Россова. — Рецензия Мейерхольда. — Мейерхольд-любитель. — «Горе от ума». — «Недоросль». — Политический разговор. — Окончание гимназии. — Путешествия. — Мысли о самоубийстве. — Студенческий вечер.

Осенью 1884 года Мейерхольда (ему шел 11‑й год) отдали в Пензенскую 2‑ю гимназию. Начинается новая пора жизни, длящаяся без малого 11 лет. Длительность пребывания Мейерхольда объясняется тем, что он трижды застревал на своем учебном пути: в III, VI и VIII классах.

Пензенская 2‑я гимназия, в которой Мейерхольду пришлось провести столько лет, помещалась в доме «гофмейстера двора его величества» Арапова. Это было длинное, двухэтажное, в серую краску окрашенное здание. На фронтоне его красовался араповский герб, а железное крыльцо, над которым на витых колоннах возвышался балкон, вело к парадному входу. По составу своих учеников вторая гимназия была более демократической, чем первая. В первой гимназии обучались, по преимуществу, дети дворян, богатых помещиков, первой гильдии купцов, крупных помещиков, {18} словом тех, кто тянулся за «большим светом», во второй — сыновья купцов, что победнее, мещан, мелкого чиновничества и рабочих.

В дневнике Мейерхольда за апрель 1891 г. мы находим пространную характеристику гимназии, сделанную рукой семнадцатилетнего ученика VI класса. Эта запись, датированная 30 апреля, кроме фактических данных, содержит и материал для понимания того значения, какое имели гимназические годы в жизни Мейерхольда. Читая ее, мы получаем отчетливое впечатление, что гимназия, как учебное заведение, не играла большой роли для ее воспитанника, и пребывание в ней было для него лишь скучным отбыванием повинности, необходимой для получения аттестата зрелости, без чего не попасть в университет. Самый же подход Мейерхольда к гимназии свидетельствует о наличии у него критического отношения к окружающему и своеобразный пафос общественности. Вот этот документ:

30. Вторник… Вот и пасха прошла. Опять наступило время гимназии, — гимназии, где можно встретить самый разнообразный колорит всякой дребедени… Не преувеличиваю. Господи, если бы хоть раз кто-нибудь заглянул в самую глубину этого великолепного здания с надписью «пензенская вторая гимназия», в здание, где развиваются умы молодого поколения и подготавливают на поприще государственной деятельности. Войдя в это здание, можно поразиться окружающим: все, начиная от полов, ковров, ручек дверей и кончая мундирами педагогов, блестит и невольно наводит на мысль, что вот здесь дисциплина, здесь закон. Но стоит только глубже забраться в эти дебри, сразу получишь одно разочарование; стоит только раз посидеть на одном из уроков какого-нибудь Ракушана, который, надо заметить, преподает {19} уже 13 лет, или г‑на Беловольского, с таким жаром преподающего русскую литературу, можно сразу написать характеристику наших учителей, задавшихся целью сделать из нас людей… Да, я страшно желаю, чтобы хоть раз послушали их на уроках и подумали, что за люди воспитывают нас и готовят из нас будущих деятелей. Тогда бы невольно всякий согласился, что любви и уважения к таким людям питать невозможно. Тогда бы всякий согласился, что эти люди только отбивают охоту учиться. Хорошо, кто сознает, для чего он учится, но ведь не надо забывать, что не у всякого десятилетнего мальчика возросло такое сознание. Хорошо, кто и на подлость и «придирки» учителей смотрит «сквозь пальцы», но опять-таки не надо забывать, что не всякий смотрит так, не всякому приятно слушать незаслуженные выговоры и замечания. Поэтому слишком рискованно обвинять ученика в том случае, когда гимназия переполнена подобными Ракушану (он — образец) учителями.

Справедливость требует указать, что, кроме «людей в футлярах», среди учителей второй гимназии встречались в те годы и настоящие, любящие свое дело педагоги. Таковыми, например, были В. А. Лебедев, который, кроме истории и географии, вел курс теории словесности (по тогдашней системе с 5 класса) и математик М. П. Соловьев. Последний и пробудил у Мейерхольда тот вкус к поиску точной формулы, которая неизменно присутствует во всех его режиссерских работах, особенно последнего времени.

Приведенная нами критика гимназии, общественный критерий, все это, конечно, не пришло само по себе. Преддверием к этому послужил возрастной перелом, который пришелся приблизительно на 1889 – 1890 учебный год, когда Мейерхольду исполнилось 16 лет, и он находился {20} в V классе. Последующее за этой зимой лето, когда репетитором у младших братьев был Каверин, еще более заострило развивавшуюся сознательность.

К тому, что уже говорилось нами о репетиторе Каверине (в I главе), добавим, что в это лето братья Мейерхольды, живя с Кавериным в имении в шалаше, куда они переселились под предлогом «жарко в доме», впервые прикоснулись к запрещенной литературе. В этом шалаше были прочитаны «Что делать» Чернышевского, весь Писарев, «Исторические письма» Лаврова-Миртова и т. п.

На перемену во взглядах двух братьев при переходе их в старшие классы повлиял не только случайный репетитор. Почва к тому подготовлялась еще одним лицом. Это был доктор Тулов. О нем Мейерхольд рассказывает:

Постоянный посетитель (украдкой) дома Мейерхольдов, как бывший товарищ по гимназии старшего брата Артура, он был гонимый в этом доме. Сын прачки, да еще пил запоем. В припадках delirium’а tremens’а он бывал, действительно, страшен. Но он был замечательным врачом. Дети страдали за него, видя, как их отец всячески третировал его.

Обычно доктор Тулов пробирался во флигель, где ютилась мужская молодежь. И здесь, при плотно закрытых дверях и окнах, он декламировал перед детворой Некрасова, пел под гитару, на которой играл виртуозно, революционные песни 70‑х годов, рассказывал о чудесах медицины и о веселых студенческих днях Харьковского университета. Когда бывал навеселе, то грозил кулаками в сторону дома, где жил отец, и четкую устанавливал разницу между сильными мира сего и бедняками.

Влияние Каверина и Тулова, обостренная от природы психика, увлечение романами Достоевского, {21} все это накладывало свою печать на внутреннюю жизнь Мейерхольда. Начались колебания. Действительность воспринималась полной несправедливостей и жестокости, и ей противопоставлялась иная мечтательная жизнь. Эта двойственность жизнеощущения и отразилась в дневнике Мейерхольда, где на страницах, написанных 17 апреля 1891, читаем:

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. Последней я, конечно, отдаюсь больше, чем первой, так как в первой, окружающей меня, слишком, слишком мало утешительного, слишком мало того, что нахожу я в жизни мечтательной. 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. Но волей-неволей приходится плестись в жизни этих людей мрака и неведения. 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…

Это избрание жизни мечтательной — за жизнь основную сыграло громадную роль в сближении Мейерхольда с театром. Театр, в обстановке провинции 80 и 90 годов был своего {22} рода таким миром необычайного, по какому томилась душа Мейерхольда. И на этой почве ухода от окружающей действительности и стало постоянно разрастаться детское влечение Мейерхольда к сцене, превращаясь и вырабатываясь в желание быть актером.

Актерство Мейерхольда началось в эти же годы любительскими выступлениями, но, прежде чем касаться их, мы считаем нужным в самых беглых чертах рассказать о театральной Пензе гимназической поры Мейерхольда, воздухом которой дышал начинающий любитель.

В «Справочной книжке по театральному делу» П. М. Пчельникова, изданной в 1900 году, в отделе «Провинциальные театры», мы находим сведения о том здании зимнего театра, где фактически и протекала вся театральная жизнь городка. «Театр каменный, принадлежащий П. Д. Вышеславцеву. В зрительном зале 11 рядов кресел, 36 лож, сталь, балкон и галерея — 150 мест. Сцена небольшая и неглубокая. Отопление печное, освещение керосиновое. Полный вечеровой сбор 450 – 460 рублей…».

Вот на этой-то небольшой и неглубокой сцене Мейерхольд и узнал первую радость театральных впечатлений.

Не приводя подробных описаний пензенских зимних сезонов той поры, ограничимся лишь теми штрихами, какие дают нам корреспонденции столичных театральных журналов 80‑х и 90‑х годов и другие печатные источники.

В первые гимназические годы Мейерхольда (сезоны 1884 – 1885 и 1885 – 1886) зимний театр {23} держал Николай Соломонович Вехтер (Вехтерштейн) — старый пензяк, начавший свою театральную карьеру в домашних спектаклях пензенского откупщика Кононова. Его труппа, по обычаю того времени, играла и оперетку и драму, и таким образом старалась угодить различным вкусам местных театралов.

Зимние сезоны кончались на масляную, а великим постом в театре играли заезжие труппы с гастролерами во главе. Из гастролеров Мейерхольд сохранил в памяти М. Т. Иванова-Козельского, гастроли которого происходили весной 1885 г. Шли: «От судьбы не уйдешь», «Женитьба Белугина», «Гамлет», «Семья преступника», а для бенефиса — «Кин». Мейерхольд смотрел Козельского в «Женитьбе Белугина» и в «Семье преступника». Это был первый именитый актер, которого видел Мейерхольд-гимназист.

Различные сведения об артистической среде проникали в дом Мейерхольдов через родственницу Вехтера — Эмилию Ивановну Монтеграсс, которая была первой учительницей Мейерхольда, подготовившей его к экзамену для поступления в гимназию. Был вхож к Мейерхольдам и сам Н. С. Вехтер, поэтому когда в сезон 1885 – 1886 г. он праздновал 25‑летие своей сценической деятельности, вся семья Мейерхольдов присутствовала в театре.

Программа этого юбилейного спектакля составилась из «Поздней жатвы» Мансфельда и из водевиля «Что имеем не храним» с участием артиста императорских театров Алексеева. В одном из антрактов — как значилось {24} в хронике — г‑жа Платонова пела арию из «Гугенот».

Приглашение столичных актеров среди сезона не ограничивалось только такими исключительными событиями, как юбилей антрепренера — тогдашняя публика любила гастрольные спектакли, поэтому, когда сборы начинали падать, антрепренеры приглашали ту или иную знаменитость. Из гастрольных спектаклей сезона 1885 – 1886 г. особенно шумный успех выпал на долю Е. П. Горевой. В ее бенефис, на котором также были Мейерхольды, шла при переполненном зале «Медея». Корреспондент «Театра и Жизни» восторженно сообщает, что на сцену было брошено более 200 букетов. Кроме того, бенефициантке были поднесены: лира и 4 больших букета, из них один из «французских цветов» в серебряной вазе. В последнем же акте сцена была убрана сотней маленьких венков с надписью «от дам». Таков был энтузиазм пензенских театралов. Естественно предположить, что такие сценические триумфы, как бенефис Горевой, служили долгое время темой городских пересудов, и в воображении Мейерхольда все ярче и ярче разгорался ореол, окружающий актера.

Следующие два сезона 1886 – 1887 и 1887 – 1888 театр «держал» пензенский помещик П. А. Полторацкий, при котором шли так же, как и при Вехтере, и драмы и оперетки. Ничем особо выдающимся, в художественном отношении, эти сезоны не отличались, но в качестве иллюстрации пензенских театральных нравов следует упомянуть о небывалом в летописях {25} пензенского театра скандале, который разыгрался в сезон 1886 – 1887 г. В «Театральном Мирке» мы находим подробнейшее описание того, что произошло в зимнем театре в вечер 23‑го января 1887 г. В этот день был назначен бенефис артистки С. А. Ланской, и вот ее враги решились сорвать спектакль. Для этого они засыпали весь театр перед началом йодоформом и добились того, что большая часть публики, не вынеся этой «химической войны», покинула зал во время исполнения пьесы.

Сопоставляя венки и букеты горевского бенефиса с обструкцией на бенефисе Ланской, мы можем составить ясное представление о страстности пензенских театралов, одинаково переступавших границы и в своем поклонении и в своем отрицании. И конечно, все это вызывало свой отклик в доме Мейерхольдов.

В сезон 1889 – 1890 г. театр из-за ветхости был закрыт. И вновь открылся только в 1890 – 1891 г. после капитального ремонта. Антрепризу на этот раз держал также местный помещик П. И. Дубовицкий.

Событиями этого, навсегда запомнившегося Мейерхольду, сезона были: постановка «Горе от ума» в новых декорациях и костюмах того времени, что для Пензы было новинкой, и гастроли Н. П. Россова, дотоле неизвестного молодого актера, игравшего на московских сценах выходные роли.

«Комедия Грибоедова — пишет корреспондент “Артиста” — дала полный сбор, многие из желающих не могли попасть в театр. Роли исполняли: {26} Чацкого — Струйский, Фамусова — Дебрюк, Софьи — Брянская, Лизы — Лола».

На 18‑е февраля 1891 г. был назначен первый спектакль с участием Н. П. Россова. Для дебюта был выбран «Гамлет». «С этого дня — читаем в “Артисте” — театр приобрел необычайную притягательную силу. Билеты брались с бою еще задолго до спектакля». И этим «чародеем», — по выражению неизвестного автора корреспонденции, — был 24‑летний дебютант. Гамлет шел 3 раза и был гвоздем гастролей. На Мейерхольда он произвел глубочайшее впечатление. В сознание театрала-гимназиста с тех пор врезалась мечта о «Гамлете», еще и до сего времени Мейерхольдом не осуществленная, ни актерски, ни режиссерски.

Прощание с Н. П. Россовым сопровождалось подношениями и бурными овациями, и это прощание чуть было не стоило Мейерхольду гимназии. Ему был сделан строжайший выговор за то, что он в гимназическом мундире подал из оркестра Россову конверт с деньгами, собранными местными поклонниками молодого трагика.

В дни гастрольных спектаклей Россова покончил жизнь самоубийством (в припадке белой горячки выпил стрихнин) доктор Тулов.

Накануне, — вспоминает Мейерхольд, — 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, {27} В комнате не было никого. В соседней (столярной) каморке столяр уже строгал доски для гроба, а Мать Тулова убежала по делам, связанными 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 «Гамлет», — 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 следующую зиму 1891 – 1892 г. театр перешел в руки антрепренера Херсонского. Это был неудачный во всех отношениях сезон. Труппа была слабая, режиссерская часть хромала, сцена обставлялась небрежно, пьесы шли мало срепетованными, «народная масса действовала неудовлетворительно». Зато сезон 1892 – 1893 г. (антреприза Вольского) вновь был интересен. В декабре начались опять гастроли Н. П. Россова. И в местной газете «Пензенские губернские ведомости», в номере от 8‑го декабря, мы находим характерное уведомление о начале гастролей. «Спешим поздравить нашу публику, любителей и любительниц драматического искусства с приездом к нам в Пензу на гастроли нашего “пензенского Гамлета” Н. П. Россова. Вот уже третий день висят в городе афиши, извещающие о его приезде и гастролях. В кассе театра движение, поклонники и поклонницы таланта г. Россова не перестают записываться на все представления с участием г. Россова: антрепренер Вольский повеселел в ожидании хороших сборов».

{28} Первый спектакль, для которого, конечно, выбрали «Гамлета», прошел, как и можно было ожидать, с триумфом. Рецензент той же газеты пишет: «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”».

Особый интерес этим гастролям Россова придавало то, что между ним и премьером труппы Галицким завязалось своеобразное соревнование. Галицкий начал выступать в тех же ролях, что и Россов. Это вызвало живейшее внимание публики и повело к разделению ее на партии. Мейерхольд остался по прежнему верен Россову. Сохранился черновик рецензии, написанной Мейерхольдом и подписанной: «Не беспристрастный». В этом черновике читаем:

Вот прошел третий гастрольный спектакль Н. П. Россова, по окончании которого я поспешил в кассу театра за справкой о том, не будет ли в скором будущем г. Галицкий играть роль Дон-Карлоса, на что получил отрицательный ответ. Я, признаюсь, удивился, почему г. Галицкий не пожелал посвятить немного времени на изучение роли и типа Дон-Карлоса, тем более, что «изучать» даже такие характеры, как Гамлет и Дон-Карлос, по мнению г. Галицкого, так просто: стоит только посвятить ночки две‑три, чтобы выучить роль наизусть, а чтобы публике не показалось, что в игре его много не своего, что он подражает хотя бы Н. П. Россову, то следует приложить все усердие к тому, чтобы Гамлет-Галицкий и Гамлет-Россов ни в чем не походили друг на друга. Раз Россов играет Гамлета блондином, то Галицкий должен {29} 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.

На этой рецензии восемнадцатилетнего Мейерхольда и закончим наш обзор театральной Пензы, поскольку она выражалась в работе местного зимнего театра.

Что мог получить от нее Мейерхольд? Прежде всего, конечно, ряд чисто актерских впечатлений. Сравнивая между собой представителей одного и того же амплуа, особенно когда они выступали в одних и тех же ролях, Мейерхольд получал как бы наглядное обучение различным актерским приемам, различным сценическим школам. Среди посредственных и даже бездарных лицедеев провинции попадались и носители исконных театральных традиций. В гимназические годы Мейерхольд видел превосходного комика Жуковского, замечательного Осипа в «Ревизоре» — Виноградского, знаменитого Киселевского, Андреева-Бурлака, превосходную {30} исполнительницу «Дамы с Камелиями» Зорину, провинциального Ленского, который с одинаковым успехом играл Арбенина в «Маскараде» и Адоша в водевиле с пением «Женское любопытство». Затем частое посещение театра принесло и огромное репертуарное знакомство. Среди упадочной драматургии 80‑х и 90‑х годов Мейерхольд начал выделять русскую и западную классику, его тянуло к Гоголю и Грибоедову, Шекспиру и Шиллеру. Наконец, впервые в таких спектаклях, как «Горе от ума» 1890 – 1891 г. перед ним встала проблема режиссуры, на первых порах сводившаяся главным образом к обстановке сцены — к более тщательному и исторически верному подбору декораций и костюмов. Все это, в совокупности взятое, не раз впоследствии отразилось и на игре самого Мейерхольда и на режиссерском истолковании сценических образов в его постановках, особенно пьес старого репертуара.

В зиму 1891 – 1892 г., о которой только что шла речь, начинается и любительство самого Мейерхольда. Сохранившаяся программа гласит, что 14‑го февраля 1892 г. в городе Пензе с дозволения начальства любителями драматического искусства представлено будет «Горе от ума». В этом спектакле, устроенном в частном доме, участвуют и братья Мейерхольды. Федор играет Чацкого, а Карл. — Репетилова. В этом же спектакле Карл (Всеволод) исполняет и другую обязанность. В конце программы стоит: «помощник режиссера К. Э. Мейерхольд».

О первом публичном выступлении Мейерхольда-актера (до этого он играл в одном {31} домашнем спектакле роль аптекаря в «На маневрах») сохранилась статья в «Пензенских губернских ведомостях». Ее писал местный театрал А. А. Косминский (рецензия подписана N). Вот как рассказывает рецензент об этом любительском опыте:

«Еще до начала спектакля публики собралось так много, что зрительный зал и соседние комнаты, откуда можно было видеть сцену через двери, были переполнены зрителями, ожидавшими с большим интересом поднятия занавеса. Дело, очевидно, пошло всерьез, и в душу закрадывалось ожидание очень большого горя для артистов. Однако, опасения эти оказались напрасными. 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».

Об исполнении Мейерхольдом роли Репетилова Косминский дал следующий отзыв: «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. Конечно, могло случиться, что Репетилов приехал на бал откуда-нибудь с попойки и отчего не допустить, что Репетиловы бывают иногда или часто пьяны, {32} но дело в том, что пьяное состояние совсем не нужно для типичности Репетилова». Других свидетельств об исполнении Мейерхольдом данной роли мы не имеем.

Через пять дней после этого события в номере 40 «Пензенских губернских ведомостей» в отделе объявлений появилось заключенное в траурную рамку извещение:

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.

Так перекрестились на протяжении одной недели: завершение жизни коммерсанта-отца и вступление на театральный путь сына. Со смертью Эмиля Федоровича начался постепенный развал созданного им «Торгового дома», и то будущее разорение семьи Мейерхольдов, которое впоследствии окончательно и решило избрание Вс. Мейерхольдом профессии актера.

В следующую, после постановки «Горе от ума», зиму исполнилось 100‑летие со дня смерти Д. И. Фонвизина. В ознаменование памяти писателя Пензенская вторая гимназия устроила 6 декабря 1892 г. литературный вечер, составленный из исполнения в костюмах и гримах отрывков из «Недоросля». Рецензент вечера пишет: «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».

{33} И Кутейкин и Репетилов уже отчетливо намечают одну из сторон актерского дарования Мейерхольда — его тягу к комическим ролям. Новые авторы впоследствии расширили диапазон Мейерхольда, прибавив к его основному амплуа еще амплуа «неврастеника».

Так как гимназическое начальство косо смотрело на участие учеников в любительских спектаклях, то Мейерхольду пришлось для дальнейших своих выступлений скрываться под псевдонимом «Ухтомский» взятым им от «Ухтомки» — имения отца). В качестве «Ухтомского» в гимназическую пору он сыграл еще 4 роли: Кавадерова в «Помолвке в Галерной гавани», Хухрикова в водевиле «По памятной книжке», Захара Захаровича в пьесе «В чужом пиру похмелье», и Луку в чеховском «Медведе».

От этого периода первых актерских выступлений Мейерхольда сохранилась еще одна тетрадка дневника, который он начал было снова вести в конце 1893 г. Две записи — одна от 26 ноября, другая от 1 декабря — дают возможность несколько осветить духовную жизнь Мейерхольда той поры.

Берясь после двухлетнего перерыва за перо, Мейерхольд хочет вспомнить важнейшее из пережитого за 1892 и 1893 гг., но вместо того, чтобы осуществить это поставленное себе задание, он сначала записывает «кое-что из недавнего».

Это «кое-что из недавнего» — большой политический разговор, который ему пришлось вести в знакомом доме. Речь зашла о германском императоре Вильгельме II, кто-то «ругнул» {34} его и «затем, — пишет Мейерхольд, — заявили мне что я обижаюсь (я — германский подданный)». Эта реплика вызвала у Мейерхольда такую тираду:

Прежде всего, как же я могу обижаться на то, что ругают Вильгельма, человека столь посредственного в умственном отношении, человека, принцип которого — кулак и больше ничего. Ну положим даже, что Вильгельм не глуп. Как могу я, который родился в чисто-русском городе, вырос и воспитался среди русских, ере да людей, из уст которых не мог даже слышать о Германии и ее государственных и общественных интересах, как могу я обижаться на то, что ругают человека, совершенно чуждого мне. Что мне Вильгельм? Кто-нибудь скажет: «Да, ведь, он управляет народом, к которому вы принадлежите, он заботится о благосостоянии этого народа, он держит вашу страну». «Народ, к которому вы принадлежите, ваша страна?» Как же я ногу 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 др. и др. великих русских поэтах, писателях, молился на русском языке и вдруг называю Германию «нашей страной». Разве это не странно было бы? Кто же не рассмеялся бы, если бы я был обижен, когда Вильгельма, будь он даже умный человек и дельный император, ругают в моем присутствии. Кто бы не назвал меня сумасшедшим?!

Монолог Мейерхольда вызвал дальнейший разговор, записанный также в его дневнике. Собеседница, выслушав опровержение об обиде за Вильгельма, заявила:

— Ну, в таком случае вы должны уважать и любить Александра, за него обижаться.

Мейерхольд. Не понимаю. Почему же я «должен» любить Александра? Если он не стоит того, чтобы его любили и уважали, разве я «должен» восхвалять его, разве я обязан уважать его?

{35} Собеседница. Да‑да, вы должны его уважать, потому что он ваш государь, в каждом человеке должно быть чувство патриотизма.

Мейерхольд. Во мне оно есть: я люблю русский народ, люблю его и жалею, я страдаю, когда он бедствует, мне больно, когда его гнетут… А Александра?! За что я его буду любить? За то, что он окружил себя какими-то дураками и им вручил управление государством. За то, что он министерский стул предлагает какому-нибудь Делянову, который должен просвещать все молодое поколение Руси и готовить из них государственных людей, и тем и оканчивает свою заботу о народном просвещении.

Увлекшись новой темой, Мейерхольд перескакивает на Делянова, пространно критикует реформу преподавания древних языков и новое постановление о женских гимназиях, при котором женские гимназии предполагаются для детей только «высших классов». Мы не будем пересказывать всех этих аргументов, свидетельствующих о живом интересе Мейерхольда к вопросам гимназического образования, приведем лишь заключительные слова возражения:

У нас в России во всем так: думают потом, когда уже увидят, что сделали глупость. Деляновых, Волконских у нас не мало А кого винить? Может быть я ошибаюсь, но вина лежит только на государе.

Собеседница. Да ведь разве он может за всем уследить?

Мейерхольд. Не может? Он должен за всем следить, что касается его народа. А раз этого нет, так за что же его я должен любить? За что — уважение к лицу, которое мне не только не полезно, но даже вредно. Нет, нет, не уважаю, не хочу слепо следовать его указам. Да к тому же я люблю свободу, я хочу ее.

На этом оборвались затянувшиеся прения. Излагая их, Мейерхольд снабжает беседу таким послесловием.

{36} Мне, главное, было неприятно, что пришлось высказать взгляды, каких я никому никогда не говорил. 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 подчинится, потому только, что «мы де власть», а заставляют следовать за собой, благодаря их уму и благородству.

Запись от 1 декабря возвращает нас к вопросам театра, она показывает, что успех любительских выступлений не прошел бесследно для Мейерхольда. Он говорит о том, что окружающие советуют ему пойти на сцену, да и он сам чувствует: «у меня есть дарование, я знаю, что я мог бы быть хорошим актером». А дальше даже признается: «Это — мечта моя самая заветная, об этом думаю я чуть ли не с пятилетнего возраста. Я желал бы быть на сцене». И прибавляет: «конечно, никогда на провинциальной».

Однако, мечтам Мейерхольда о сцене не удалось сразу осуществиться. На пути к его призванию еще лежали различные жизненные препятствия и, прежде всего, неоконченная гимназия.

В 1894 году Мейерхольду получить аттестат зрелости не удалось — он остался на второй год.

Только следующей весной закончилась пора гимназии. Пачка писем Вс. Мейерхольда (к О. М. Мунт) дает некоторые сведения о последнем гимназическом месяце Мейерхольда и о лете 1895 года.

Главной темой весенних писем являются экзамены на аттестат зрелости. Они начались 15 мая, выпускной акт был 9 июня.

{37} В письме от 1 мая Мейерхольд пишет; «до экзаменов осталось две недели… я ужасно волнуюсь». Но экзамены начались и протекли, видимо, без особых потрясений. В письмах от 29 мая и 2 июня мы находим краткое описание двух из них по истории и по математике. «Сегодняшний экзамен, — читаем в письме от 29 мая об экзамене по истории — сошел для меня благополучно. Из новой истории отвечал об Иване Грозном, из древней, о поэзии в Периклов век и о Пелопонесской войне. Тот и другой билет был мною прочитан, а об Иване Грозном был даже прочитан основательно».

Будет уместным обратить внимание на рано выраженный интерес Мейерхольда к образу Ивана Грозного. Как мы увидим в дальнейшем, этот образ неоднократно привлекал к себе Мейерхольда и актера и режиссера. Грозный был одной из ролей, в которой выпускался Мейерхольд в Филармонии («Василиса Мелентьева»), Грозного Мейерхольд играл в Художественном театре («Смерть Ивана Грозного»). Пьесу о Грозном («Псковитянка») Мейерхольд готовил для открытия «Товарищества новой драмы» и там же потом вновь неоднократно играл Грозного в толстовской трагедии; наконец, одно из сильнейших впечатлений у Мейерхольда, в пору его студенчества, было впечатление от картины И. Репина в Третьяковской галерее. Этот же интерес, как мы только что видели, обусловил «основательность» прочтения соответствующего билета к экзамену.

Но особенно трудным для Мейерхольда был экзамен по математике. «Он, — пишет Мейерхольд, — {38} продолжался 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. Ответил удовлетворительно».

Мы привели этот отрывок из письма не только как сообщающий известный факт, но и как пример всегдашнего стремления Мейерхольда по возможности точно учитывать время. Это утверждение хронометража особенно стало заметным в последние годы, когда Мейерхольд в театре своего имени стремится вести почти математический учет течения спектакля.

Письмо от 2 июня, которое мы только что цитировали, уже проникнуто чувством свободы. Впереди остается только экзамен по немецкому языку, но Мейерхольд его, естественно, не считает. Таким образом кончается гимназическое «одиннадцатилетие», и, когда 9 июня приходится Мейерхольду идти в последний раз в гимназию, он испытывает только одно чувство: «насилу-то развязался с ней».

Последние гимназические письма Мейерхольда мы цитировали только с точки зрения экзаменов. Но в них есть и еще материал, говорящий об интересах Мейерхольда этого времени. Например, в письме от 28 апреля мы находим указания на то, что Мейерхольд читал в период подготовки к экзаменам. Так, он пишет: «получил новый № “Театрала”, пробежал корреспонденции и прочитал помещенный в этом {39} номере не безынтересный, сверх обыкновения, водевиль; водевиль этот (“Душегубы”) того же автора, что и “Первая муха”, и написан не менее талантливо, игриво и остроумно».

Кроме водевиля одновременно внимание Мейерхольда привлекает повесть местного члена суда Волжина «Мать преступница», в которой описывается действительный случай, бывший в практике пензенского суда.

Повесть настолько захватывает Мейерхольда, что он посвящает ее изложению 9 страниц почтовой бумаги. Это свое изложение он считает нужным снабдить пояснением, почему он сделал это. И вот мы читаем: «Ты думаешь, если я молчу, общественная жизнь, наша русская жизнь, меня мало интересует. Я порой страдаю за русского мужика. Больно много подлостей его окружает…». Так, «судебный случай» вызывает Мейерхольда вновь на утверждение его общественного сознания, окрашенного в народнический цвет.

Расставаясь с гимназическими годами Мейерхольда, нам кажется необходимым сообщить о тех путешествиях, которые совершил юноша за время пребывания в гимназии. В этих путешествиях не мало накопилось впечатлений, которые потом были использованы Мейерхольдом на сцене.

Когда Мейерхольд был в младших классах, то он ездил с отцом и матерью на краткое время в Москву. В его памяти остался роскошный номер «Большой Московской»; в гостинице он увидел купеческое «разливанное море» и впервые услышал трактирный орган, {40} на фоне которого угар пьяной компании казался зловещим («Доходное Место» в Театре Революции). На переломе к старшим классам Мейерхольд сопровождал больного отца к знахарю Кузьмичу в Самарскую губернию. Путь Пенза — Сызрань по железной дороге, от Сызрани до Самары на волжском пароходе, а там на лошадях до деревни, где жил Кузьмич. Летом после смерти отца — поездка с сестрой в Ригу к дяде (брату матери), оттуда на рижское взморье лечиться от неврастении. В Майоренгофе — каждый вечер слушает симфонический оркестр, потрясен Вагнером, которого очень много в программе вечеров. На следующее лето — на кумыс. Опять один. Живет в Белебее-Аксакове Уфимской губернии. Здесь много работает над скрипкой. Последний эпизод «Леса» отражение виденного в Белебей-Аксакове на танцевальном вечере в клубе. «В пьяном угаре пляс людей, черт знает откуда взявшихся, черт знает каких: гоголевские свиные рыла». Наконец еще раз поездка в Москву на свадьбу к брату (Альберту). На этот раз в Большом театре смотрит «Евгения Онегина».

В двух последних классах гимназии Мейерхольда мучила назойливая мысль о самоубийстве. Эта тяжелая полоса совпала с тревогой за судьбу брата Федора, с которым был особенно дружен Всеволод.

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. {41} 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.

Летом между гимназией и университетом проходит у Мейерхольда в заботах. С одной стороны его волнует мысль, попадет ли он в Москву в университет, с другой — он начинает хлопотать о переходе в русское подданство и православие. Житейски это было связано с предстоящей женитьбой и с желанием облегчить жизненную дорогу — в частности освободиться от отбывания воинской повинности в Германии. Перемена вероисповедания совершается 24‑го июня 1895 года, и с этого дня Карл-Теодор-Казимир Мейерхольд превращается во Всеволода, приняв это имя в честь любимого им тогда писателя Гаршина.

В августе Мейерхольд уже чувствовал себя студентом: его зачислили в Московский университет на юридический факультет. Перед отъездом в Москву он выступает на студенческом вечере, состоявшемся 24‑го августа. Мейерхольд читал монолог Апухтина «Сумасшедший». Это выступление повело к неожиданным результатам, оно вызвало у него нервный припадок. «Да и не мудрено — пишет Мейерхольд в письме — каждую строчку я переживал. Одним словом, я чувствовал себя сумасшедшим. Дал себе слово никогда больше не читать этого стихотворения… Слава богу еще, что {42} публика хорошо меня приняла. Встретила с аплодисментами; были овации, говорят, и потом, я их не помню. Все как в тумане».

Этот случай с чтением «Сумасшедшего», вызванный переживанием каждой строки, впоследствии отразился на будущем отрицании Мейерхольдом системы натуралистического переживания, как системы пригодной для игры на сцене.

Обозревая гимназический период Мейерхольда в целом, мы видим, как проходя ряд возрастных изменений, Мейерхольд с каждой новой ступенью своей сознательной жизни все ближе и ближе подходит к театру, все сильнее и сильнее укрепляется в мысли, что его назначение быть актером. В то же самое время постепенно расширяется и общественный кругозор гимназиста, от простого ухода в жизнь мечтательную он переходит к критике существующего быта и строя, начинает «болеть» душой, видя окружающую его пошлость провинциальной жизни.

С такими чувствами он начинает свой «год в университете» — этот последний этап на пути к окончательному решению — «быть актером».

## **{43}** III Год в университете 1895 – 1896 Московский университет. — Профессура. — Московские театры. — М. Н. Ермолова. — «Горе от ума» в Малом театре. — Театральное образование. — Тоска по сцене. — Разочарование в студенчестве. — Музыка. — «Власть Тьмы». — А. И. Чупров. Решение бросить университет. — «Отелло» в постановке К. С. Станиславского. — Итоги года.

В конце августа 1895 года Всеволод Мейерхольд приезжает в Москву, на первый курс юридического факультета. Письма на родину дают нам возможность довольно подробно восстановить течение столичной жизни начинающего студента. В настоящей главе мы постараемся, при помощи указанного источника, очертить характер тех влияний и воздействий, какие получил молодой провинциал от университета, московских театров и обще-московской жизни того времени. Напомним, что Мейерхольду — студенту шел 22‑й год.

Первые университетские впечатления Мейерхольда сводятся к хождению по канцеляриям. «В четверг [31 августа] — пишет он в письме от 2‑го сентября… отправился в университет, чтобы записаться. Эта процедура заняла время от 10 до 12. Пришлось подавать миллион заявлений. Вообще, канцелярщина. {44} Прежде всего дал подписку не участвовать ни в каких тайных обществах, вроде землячества; с этой подпиской явился к инспектору университета; после этого инспектор выдал мне вид на жительство; получив его, я отправился в свою аудиторию и написал заявление, какие лекции буду слушать в I осенний семестр». Проделав еще ряд процедур, Мейерхольд наконец получает основной документ — входной билет.

В этот же, полный хлопот, день Мейерхольд слушал и первую лекцию. Это была лекция по истории русского права, которую читал Дроздовский. Про лектора и лекцию Мейерхольд пишет: «Он уже человек не молодой и, как видно, консерватор во всех отношениях, даже в научном. Поэтому мало увлекает. История русского права небезынтересна. Освещает массу фактов, известных из гимназических курсов, и придает им, хотя и несколько специальный, но светлый колорит».

Кроме Дроздовского, читавшего историю русского права, на 1‑м курсе в том учебном году были профессора: Хвостов (история римского права), Чупров (политическая экономия), Числов (также история русского права), Зверев (энциклопедия права), Елеонский (богословие). Студентов на первом курсе числилось 462 человека. Так как лекции читались: три раза в неделю от 12 до 2, два раза от 9 до 2 и один раз от 9 до 11, — то свободного времени у Мейерхольда было больше, чем достаточно. И он собирается, поэтому, заниматься и чтением и музыкой и театром.

{45} Посмотрим, что же представляла та театральная Москва, с которой впервые пришлось познакомиться мечтавшему о сцене любителю.

В центре театральной Москвы сезона 1895 – 1896 года стоял, как и в прежние годы, Московский Малый театр. Его труппа представляла мощный коллектив, слагавший в отдельных спектаклях замечательный ансамбль. Среди 65 актрис Малого театра значились такие имена, как М. Н. Ермолова (Ермолова 1‑я), Е. К. Лешковская, Н. М. Медведева, Н. А. Никулина, О. О. Садовская (Садовская 1‑я), Г. Н. Федотова. В числе 50 представителей мужского персонала были: Ф. П. Горев, А. П. Ленский (Ленский 1‑й), В. А. Макшеев, Н. И. Музиль, К. Н. Рыбаков, М. П. Садовский (Садовский 1‑й), А. И. Южин. Малый театр и является главной приманкой театральных влечений Мейерхольда. И быть может оттого, что Мейерхольд знал блестящую пору Малой сцены — и вышло таким страстным его «J’accuse», брошенное «Дому Щепкина» в год Театрального Октября (1920 – 1921).

Второе место среди драматических театров Москвы занимал Корш, обладавший также сильной труппой. Главные женские роли играли: Азагарова, Журавлева, Миронова, Кошева; мужские: Яковлев 1‑й, Трубецкой, Сашин, Греков.

Третьим большим драматическим театром Москвы был «Скоморох» Черепанова, где, наряду с литературным репертуаром, ставились, по выражению «Театрала», и разные «поддонки драматического репертуара» вроде «Ваньки Каина», «Чертовой супруги», «Нена Саиб» и т. п.

{46} Оперные спектакли, кроме Большого театра, где пели Дейша-Сионицкая, Салина, Фострем, Власов, Донской, Хохлов, давались в Никитском Театре (антреприза Унковского), и в только что открытом Солодовниковском (антреприза Бернар) — где играли итальянцы.

Наконец, особо надо указать на возглавлявшееся К. С. Станиславским «Об‑во Искусства и Литературы», которое в сезон 1895 – 1896 г. осуществило свою знаменитую «мейнингенскую» постановку «Отелло».

Такова была та театральная обстановка, в которой Мейерхольд познакомился со столичной сценой. Он как раз попал в Москву в тот период, который Барнай назвал «девятым валом русского театра». Девятого вала, еще правда, не было, ко он нарастал и в тесной зале Охотничьего клуба, и в стенах филармонического училища, нарастал и через два года разразился, увлекши на свой гребень и скромного студента. Пока же не пробил час этого нового режиссерского театра — театр старых актерских традиций пышно догорал на подмостках Дома Щепкина, озаряя все еще ярким сценическим светом тусклые сумерки упадочной русской драматургии конца века.

В пятницу, 1‑го сентября, Мейерхольд в первый раз в жизни попал в Малый театр на «Последнюю жертву», с участием М. Н. Ермоловой. Отказываясь «передать на бумаге» то впечатление, какое на него произвела игра великой артистки, Мейерхольд только пишет: «Как хорошо делается на душе, когда сидишь в этом храме». Во вторник, 5‑го, Мейерхольд {47} снова в Малом театре, на этот раз он смотрит «Горе от ума». Его внимание привлекает исполнение ролей Чацкого, Софьи и, разумеется, Репетилова. «Южин, исполнявший роль Чацкого, — пишет Мейерхольд — … 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. Я его видел вчера второй раз и он также плох, как и был прежде. Ансамбль пьесы замечательный, особенно ансамбль 3‑го акта».

Вместе с театром Мейерхольд начинает знакомиться и с интересующим его вопросом о театральном образовании. Благодаря тому, что сестра его будущей жены Е. М. Мунт приезжает в Москву, чтобы поступить в императорское театральное училище — Мейерхольд, живо захваченный судьбой своей партнерши по пензенским спектаклям, и сам втягивается во все ее волнения.

В связи с экзаменами, Е. М. Мунт, а вместе с ней и Мейерхольда, знакомят с Н. А. Никулиной, обещавшей свое заступничество. Никулина принимает обоих провинциалов очень приветлива, и Мейерхольд, сообщая о своем визите, говорит о Никулиной: «Она очень симпатична, и так же комична в гостиной, как и на сцене.»

{48} Однако, протекция Никулиной Мунт не помогает. И Мейерхольд в письме от 8‑го сентября пишет: «Екатерина Михайловна поступает в филармоническое общество. В императорское ее не приняли. Накануне самого экзамена, Садовского, которому о ней было говорено и который обещал быть снисходительным, от экзамена и от преподавания в школе устранили; следовательно пришлось всецело поставить себя в зависимость от судьбы, так как при приеме 14 из 30 (при чем предпочтение переходящим из балета) рассчитывать на подмогу со стороны таланта (извольте-ка его проявить в одном стихотворении, которого не дадут даже докончить) не возможно. Екатерине Михайловне — была не судьба».

Неудача Мунт с императорским училищем и последующее поступление ее в музыкально-драматическое училище московского филармонического общества заставляют и Мейерхольда склоняться в размышлениях о себе в сторону филармонии. Он считает, что жалеть об императорском театральном училище не стоит, потому что оно «как говорят такие компетентные люди, как Никулина, находится накануне падения. Это очевидно из последних распоряжений дирекции. Отставили Садовского и возложили всю работу на Ленского. Мыслимо ли одному, к тому же не одним этим делом занимающемуся, справиться с такой нелегкой задачей. Одним словом — кукольная комедия. Императорская школа — не больше не меньше, как место любовных свиданий для не имеющих никаких определенных занятий и избравших {49} эту специальность только ради ничего неделанья, от скуки. Это говорят опять-таки люди компетентные, люди близко к этому делу стоящие».

Через Мунт Мейерхольд узнает о Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко и слышит о нем отзывы, как о прекрасном преподавателе. Так же хвалит Мейерхольду Мунт и профессора И. И. Иванова, читавшего лекции по истории драмы.

Постепенно, обживаясь в Москве, Мейерхольд начинает расширять круг своих интересов. Он дважды посещает Третьяковскую галерею, где его особенно поражает И. Репина картина «Иван Грозный и сын его Иван, 16‑го ноября 1581 года». Затем осматривает Исторический музей и даже попадает в анатомический кабинет, где студенты-медики работают над трупами. Об этом последнем посещении ему потом «противно вспомнить».

Из университетских впечатлений за первую половину сентября Мейерхольд отмечает увлекшую его первую лекцию Зверева: «Читал Зверев энциклопедию права; положительно увлек меня; аудитория наша вселяет в начальство опасения, так как аплодирует уже 3‑й раз, что безусловно запрещено».

К концу первых трех месяцев у Мейерхольда уже складываются некоторые итоги — студенческая среда его совершенно не удовлетворяет. «Студенты, — пишет он в письме от 20‑го сентября — те, по крайней мере в кругу которых мне приходится быть, не только не увлекают меня, не только не приносят никакой нравственной {50} 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».

Не находит себе достаточного удовлетворения и страсть к театру. В Малый попасть очень трудно. К Коршу же, где он видел «Мадам Сан-Жэн», ему ходить не хочется. В одном из писем, описывая этот спектакль, он восклицает: «балаганная пьеса, балаганное исполнение. После Малого театра хоть и не ходи к Коршу».

Вывод из всего этого Мейерхольд делает следующий:

Одним словом, 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.

Это пессимистическое настроение даже не проходит и тогда, когда ему приходится испытывать, как он выражается, магическое действие игры его «пассии» Ермоловой. После «Родины» он пишет: «Отчасти и она [Ермолова] 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».

Не имея возможности играть, Мейерхольд старается утолить свою тоску по сцене чтением вслух драматических отрывков. В письме {51} от 10‑го октября он пишет: «Вчера у нас был Лисицкий [товарищ Мейерхольда]. Мы с ним вдвоем много читали. Читали отрывок из “Бориса Годунова”, сцена в келье Чудова монастыря, я — роль Пимена, он — Григория. Читали из “Горя от ума” сцену Фамусова и Чацкого, сцену из Уриеля, я роль Сильвы, он — Уриеля. Лисицкий прекрасно читает и доставляет… большое удовольствие».

Мы уже упомянули о том разочаровании, какое Мейерхольд испытывал от студенческой среды. В письме от 12‑го октября он опять возвращается к этой теме: «Мой курс совсем мне не нравится (под курсом разумею членов аудитории — техническое выражение). Никакого общения, никаких общих интересов. Да насколько мне приходилось прислушиваться, нет никаких человеческих интересов, не только в общих, но даже в частных кружках, среди знакомых студентов, а может быть даже и земляков. На других курсах, насколько приходилось слышать, гораздо больше единения». Из волнующих в это время университет событий Мейерхольд сообщает о возможной отставке от кафедры «лучшего профессора» Чупрова. «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 [великому князю, генерал-губернатору Москвы] предоставить наличному составу профессоров, с ректором во главе, судить студентов и устранить от такого суда полицию, во избежание произвола со стороны {52} последней. Эта позиция и служит, говорят, причиной отставления 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».

Перечисляя по приезде в Москву те занятия, которым бы хотел Мейерхольд уделять свободное от университета время, как мы выше указали, он упомянул и музыку. Одним из способов занятия музыкой было участие в студенческом оркестре. Мейерхольд и пытается попасть туда в качестве скрипача. Однако, так как он долго не упражнялся, его техника ослабела, «руки окоченели». В письме от 18‑го сентября он пишет, что его зачислили только кандидатом, так как на пробе ему пришлось перед профессором консерватории без нот играть довольно трудные (трехоктавные) гаммы и место из Гайдна á livre ouvert, что ему было трудно.

Музыкальные стремления Мейерхольд пытается удовлетворить и посещая концерты в «Рядах», где в то время два раза в неделю от 4 до 6 играла музыка. Но побывав дважды на этих концертах, он пишет: «больше не пойду; довольно-таки неинтересно: тьма народу, большая давка, душно и пыльно».

Так как в Малом театре репертуар в октябре не представляет, по мнению Мейерхольда, ничего интересного, новинки — плохая пьеса «Два лагеря» и никуда негодная переделка {53} «Дворянского гнезда», то Мейерхольд и не стремится туда получить билет. Но он начинает знакомство с московскими оперными сценами. В Никитском театре, где играет оперная труппа Унковского, слушает «Макковеев», шедших для открытия сезона. Мейерхольд так «рецензирует» этот спектакль:

«Ввиду трудности оперы и ввиду плохой акустики Никитского театра трудно сказать что-нибудь определенное о составе оперной труппы. По крайней мере, нельзя относиться к ним строго. Не знаю, как будет дальше, первый спектакль показал, что большинство обладает слабыми голосами; впрочем, это несколько плохой в акустическом отношении театр; затем лично мне и многим другим не понравился хор. Ансамбль сносный; оркестр весьма удовлетворительный. Успех вполне заслуженный имел в этом спектакле Унковский… Голос его, конечно, не так свеж (ведь он уже не первой молодости), но зато выразителен; особенно удались ему лирические места его партии. Сегодня мы (я и Лисицкий) идем на “Трубадура”».

С Большим театром знакомство Мейерхольда начинается в то же время. В октябре 1895 г. спектакли Большого театра шли, по случаю ремонта здания, в Малом. 26‑го октября Мейерхольд с товарищами, чтобы попасть на оперу, дежурит под дождем почти целый день у кассы Малого театра и получает наконец билет на «Русалку».

«Русалка» шла днем 29‑го. На Мейерхольда она произвела «чудесное впечатление». Он {54} считает, что труд его не пропал даром. «Музыка Даргомыжского мне по душе. Спектакль продолжался от 1 до 5 часов. Театр был полон».

Из драматических впечатлений, относящихся к тому же времени, Мейерхольд особо отмечает «Власть тьмы» у Корша. В письме от 23‑го октября читаем: «пьеса имела успех. Имел успех, конечно, Толстой, а не артисты, потому что также походили на мужиков, художественно обрисованных Толстым, как я на китайского императора. Яковлев, исполнявший роль Никиты, главную роль в пьесе, мог бы с успехом сыграть Ваньку в “Ночном”, а не Никиту. Был очень удачен в роли Акима — Вязовский. Типичная Матрена была Серебрякова. Остальные были также плохи, как Яковлев. Обстановка была безупречна».

«Власть тьмы» Мейерхольд смотрел в Малом театре в декабре, когда толстовская драма шла в бенефис Никулиной. Но, к сожалению, в письмах нет никаких отзывов об этом спектакле. После него группа студентов (в их числе был и Мейерхольд), смотревших пьесу с галерки и усиленно вызывавших автора, отправились к Л. Н. Толстому, жившему в то время в Москве в доме своем в Хамовниках, и добились свидания с ним.

«Власть тьмы» Мейерхольду пришлось во второй половине года видеть еще в одном театре — в театре «Скоморох». Об этом спектакле отзыв имеется. «На мой взгляд — пишет Мейерхольд в письме от 1‑го февраля — успех этой пьесы в этом театре раздут. Отдельных {55} исполнителей удачных даже меньше, чем в других театрах (Малом и Корш). Ансамбль, также как и в других, не ровный, не всегда хорош в течение спектакля».

Вместе с посещением театров, Мейерхольд продолжал посещение и университета. Волновавшая студентов история с увольнением Чупрова получила, вопреки предсказаниям, благоприятный исход: отставка не произошла.

Первая по возобновлении лекция Чупрова носила характер чествования. В письме от 27‑го октября Мейерхольд сообщает: «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».

В начале ноября Мейерхольд выезжает в Пензу и возвращается в Москву в середине месяца. Вторая половина ноября и декабрь проходят у Мейерхольда во всяческих заботах. Ему приходится много времени тратить на подготовку в Пензе на Рождестве традиционного студенческого вечера. В качестве члена комиссии он ведет переговоры с артистами и посещает Ленского, Хохлова и Власова. А затем много времени берет не закончившийся летом переход в русское подданство: нужно приносить присягу, приписываться к призывному участку и т. д.

{56} Порой на Мейерхольда находит тоска. И он гонит ее прочь чтением. По крайней мере, так пишет об этом: «Ничто так хорошо не успокаивает, как хорошая книга… за книгой… и не заметишь, как время пролетит».

В декабре Мейерхольд уезжает в Пензу на рождественские каникулы и возвращается в Москву только во второй половине января.

К этому времени относится решение Мейерхольда бросить университет. Можно предположить, что этот вопрос выяснился для Мейерхольда во время его пензенского пребывания. И он приезжает в Москву уже только для того, чтобы закончить хлопоты о разрешении ему, как студенту, вступить в брак. Это разрешение Мейерхольду нужно, так как он не хочет сразу порвать с университетом (у него были еще и другие колебания — не перебраться ли в Петербург).

Естественно, что в силу всего этого университет отходит на второй план. Лекций по «праву» Мейерхольд уже больше не читает и не слушает. Единственно, что его продолжает интересовать — это политическая экономия. В письме от 25‑го января Мейерхольд сообщает, что был на лекции Чупрова: «Он читал как раз то же, что я читал накануне вечером: о деньгах и денежном обращении, поэтому я слушал его с особенным вниманием».

На конец января и начало февраля падает ряд новых театральных впечатлений. Об одном из них («Власть тьмы» в театре «Скоморох») мы уже упоминали, обратимся к остальным.

{57} 19‑го января в Малом шел бенефис М. Н. Ермоловой и Мейерхольд с товарищем решили обязательно попасть на него — «зайцами». Но из всего спектакля они видели только выход Ермоловой и Южина в главной пьесе спектакля «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». Безбилетные театралы попались и их выпроводили.

Но Мейерхольду удается досмотреть «Марианну», когда она идет во второй раз. Спектакль доставляет ему, «замечательное наслаждение». Ему нравится и пьеса, которую в печати не хвалят.

29‑го января Мейерхольд впервые попадает в «О‑во Искусства и Литературы» на спектакль «Отелло». Во вторник 30‑го января он пишет.

От спектакля О‑ва 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. Исполнители других ролей довольно слабы. Впрочем Дездемона выделялась.

«Темная сила» Шпажинского, «Женитьба» Гоголя и «Золото» Немировича-Данченко заканчивают посещения Мейерхольдом Малого театра в эту зиму.

1‑го февраля Мейерхольд слушает в Солодовниковском театре итальянцев. Идут «Гугеноты» {58} в бенефис тенора Де Марки. Об этом спектакле читаем: «В опере получил вчера истинное наслаждение. Такого тенора, как Де Марки, никогда не слышал, да едва ли и услышу когда-нибудь».

Из прочитанного за это время Мейерхольд упоминает о рассказе Чехова «Ариадна», напечатанном в декабрьской книжке «Русской Мысли». «Вещь идейная и чудно написанная». В этом же номере обращает его внимание биологический очерк: «Растения и муравьи».

Получив благоприятный ответ от министра народного просвещения Делянова на прошение о разрешении вступить в брак, Мейерхольд в двадцатых числах февраля выезжает в Пензу и 17‑го апреля 1896 г. происходит его свадьба с О. М. Мунт.

Университетский год несмотря на свою краткость оставил значительный след в биографии Мейерхольда. Попав в новую культурную среду, Мейерхольд чутко реагирует на ее воздействия. Мы видим с каким интересом слушает он лекции А. И. Чупрова, как захватывает его Третьяковская галерея, как он относится к музыке. Но в центре всех московских впечатлений, конечно, остается театр. Среди московских театров, в первую очередь, влияет на Мейерхольда Малый театр, в особенности игра М. Н. Ермоловой. Здесь, сидя на галерке, он получает те уроки актерского мастерства, о которых никогда не забывает в последующие годы. Это было большой удачей для Мейерхольда, что он застал еще корифеев русского актерского театра, и это-то {59} и дало ему возможность в будущем ставить режиссерскую проблему, прежде всего, как проблему актерской игры, закономерно входящей в целостный организм спектакля.

Сопоставляя приведенные нами отзывы Мейерхольда на различные спектакли, можно легко заметить, что именно актерское исполнение и интересовало больше всего Мейерхольда в то время. Но он всегда обращал внимание и на всю сценическую картину, и потому он так высоко и ценит К. С. Станиславского-режиссера за его постановку «Отелло».

Разочарование, какое принес Мейерхольду юридический факультет, заставило его сначала призадуматься: не переменить ли ему специальность и перейти на медицинский, тем более, что в последние гимназические годы его тянуло к медицине.

Но попасть на медицинский факультет Московского университета было трудно, расставаться же с Москвой не хотелось. И Мейерхольд решает поступить в филармоническое училище, чтобы начать готовиться к профессиональной работе актера. В этом решении «стать актером» Мейерхольда укрепили его успешные выступления в спектаклях Пензенского Народного театра в течение летних месяцев 1896 и 1897 гг.

## **{60}** IV Пензенский народный театр 1896 и 1897 Театр и ссыльные. — Возникновение Народного театра. — Первые роли Мейерхольда. — Подражание М. П. Садовскому. — «Любимец публики». — Формирование амплуа.

Пензенский Народный театр, возникший весною 1896 года, был колыбелью Мейерхольда-актера. На его открытой сцене в течение первых двух летних сезонов, он, пробуя свои силы в актерском ремесле, стал все больше и больше укрепляться в убеждении, что этот путь им избран правильно.

Об этом периоде впоследствии Мейерхольд записывает так: «В каникулярное время приезжаю на родину, ищу духовной радости в организации народных спектаклей в летнем театре. Здесь выступаю на сцене с “любителями”, сам любитель сценического искусства. Здесь через Народный театр сблизился с группой политических ссыльных».

Один из таких ссыльных А. М. Ремизов (впоследствии писатель) — крепко подружился с Мейерхольдом и принялся за его воспитание. В ту пору Ремизов поглощал марксистскую литературу и втягивал своего юного приятеля в чтение Плеханова, подсовывал ему «Историю Французской революции», привлек к участию {61} в одном конспиративном «утре» читать отрывок из Глеба Успенского, заставлял помогать по созданию рабочих организаций.

Замечание Мейерхольда об участии политических ссыльных в создании Народного театра находит себе подтверждение в истории возникновения пензенского театра.

Дмитрий Семенович Волков, отец пишущего эти строки и один из учредителей Пензенского Народного театра, так излагал в печати («Театр и Искусство») эту историю:

Вернулся я в Пензу после 2 1/2 лет заключения по делу последних народовольцев и меня сильно потянуло в низы, к народу. Я искал там проблесков сознания, пока не натолкнулся на явление крайне меня заинтересовавшее. Зимой 1895 г. я попал на спектакль, устроенный для народа внизу г. Пензы, вблизи рабочих кварталов, техниками и рабочими мастерских Сызрано-Вяземской ж. д. Шла «Женитьба» Гоголя. Часть большой комнаты была занята сценой, отделенной от зрителей красной занавесью. Зрители состояли исключительно из рабочих и буквально сидели друг на друге. Духота стояла такая, что, несмотря на зиму, дверь на двор почти все время была открыта. Несмотря на духоту и тесноту в зале царило неподдельное оживление. Видно было, что рабочие крайне довольны спектаклем.

Спектакли просуществовали только одну зиму 1895 – 1896 гг., но свое дело сделали, показав воочию, как жажду у рабочих разумных развлечений, так и возможность устройства их своими силами.

Окончательный толчок в этом направлении был дан в марте 1896 г. В хмурый весенний вечер на Пешей улице, в доме Гладкова, в пустой квартире молодежь устроила спектакль, на который сошлось много народу. Молодежь на сцене и в зрительном зале, демократический характер вечера, общая непринужденность произвели хорошее впечатление на присутствующих.

{62} Так сера и буднична была тогда общественная жизнь в г. Пензе, где кроме подполья на поверхности только тлелась искорка Лермонтовской библиотеки, что тут же на этом вечере у меня явилось желание сблизить интеллигенцию и народ путем устройства постоянных таких вечеров.

Поделился я этой мыслью на вечере со Степаном Степановичем Колпашниковым, а утром направился к старому театралу Александру Александровичу Косьминскому и к Василию Ефимовичу Благославову, принимавшим такое близкое участие в жизни народной читальни. Рассказывал им о спектаклях, устраивавшихся зимой рабочими, о вечере, устроенном накануне молодежью, и предложил организовать устройство постоянных подобных спектаклей. Тот и другой горячо отозвались на это предложение. «Собирайте сочувствующих», сказал мне А. А. Косьминский. На другой день мы собрались в квартире у С. С. Колпашникова, где и было решено устраивать спектакли для народа на открытой сцене, на территории выставки, против летнего помещения клуба.

Так, усилиями небольшого кружка интеллигенции и молодежи возник в г. Пензе Народный театр. 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.

Из этого отрывка мы прекрасно чувствуем ту атмосферу, которая окружала Пензенский Народный театр в «мейерхольдовские» сезоны.

Это был театр народнической интеллигенции, смотревшей на спектакль, как на средство просвещения широких масс, как на место, где могли бы сблизиться народ и интеллигенция, найти общий язык и взаимное понимание.

Обратимся теперь, к участию Мейерхольда в жизни пензенской сцены. Репертуар первого {63} сезона сложился, главным образом, из пьес Островского, кроме того шла «Женитьба» и ряд русских пьес разных авторов.

Мейерхольд в это лето выступал 5 раз, сыграв два раза роль Кочкарева, два раза Аркашку и раз Рисположенского в «Свои люди сочтемся». Кроме того, он в то же Лето, но уже в помещении Зимнего театра, сыграл роль Сильвестра в трехактной комедии Хлопова «На лоне природы».

Местная газета «Пензенские губернские ведомости», помещая заметки об отдельных спектаклях, не считала нужным в этом году помещать отзывы об игре актеров, и потому у нас нет возможности установить, какое впечатление производил Мейерхольд в указанных выше ролях.

Со слов В. Э. мы знаем, что он находился в ту пору под сильнейшим влиянием М. П. Садовского, мечтал сыграть как Садовский и досадовал, что у него нет шепелявости Михаила Провыча. Во всяком случае, в роли Аркашки Мейерхольд стремился следовать приемам Садовского, его легкости, подвижности.

В Пензенском же Народном театре Мейерхольд играл и лето 1897 г., уже будучи учеником филармонии. В противоположность предыдущему сезону, местные рецензенты на этот раз уделили любительскому театру гораздо больше внимания и сочли возможным писать и об актерах, сначала правда не печатая их фамилий, а только инициалы, и лишь к концу лета перейдя на полные фамилии.

{64} Первый отзыв о Мейерхольде мы находим в рецензии о «Пашеньке» Персианиновой. В этой пьесе Мейерхольд играл помещика Неткова и рецензент отмечает, что «г. М. был, по обыкновению, хорош».

Это «по обыкновению хорош» уже свидетельствует, что репутация Мейерхольда-актера стояла в Пензе высоко. И, действительно, в отчете о постановке «Кручины» мы читаем: «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».

В сезон 1897 г. Мейерхольд снова играл Рисположенского. На этот раз «Свои люди сочтемся» вдохновили трех рецензентов, и каждый из них посвятил Мейерхольду хвалебные строки. Приводим наиболее характерные: «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».

Но особенный успех выпал Мейерхольду за роль Афони в «Не Так живи, как хочется».

{65} «Мы замерли — пишет рецензент — что в первый момент появления Афони на сцену в простой публике раздались смешки. 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».

Мы не будем приводить всех похвал по адресу Мейерхольда. Приведем лишь корреспонденцию, появившуюся в «Волжско-Камском Крае» и посвященную Пензенскому театру. Здесь мы находим следующие строки о Мейерхольде:

«Репутация любимца публики, — читаем в этой статье — вполне заслуженно установилась за г. Мейерхольдом, с большим успехом выступающим в ролях характерно-комических и резонеров (Счастливцев, Кочкарев и пр.); исполняются иногда г. Мейерхольдом и драматические роли, но таковые удаются ему в значительно меньшей степени».

Эта приведенная нами выдержка, обобщая отдельные отзывы местной печати, в то же время любопытна тем, что она впервые ставит вопрос об «амплуа» Мейерхольда. Разделяя исполняемые Мейерхольдом роли на две группы, выделяя образы, более ему удающиеся, неизвестный корреспондент дает нам возможность период пензенского театра в пути Мейерхольда рассматривать, как период формирования амплуа молодого актера. От Кочкарева {66} и Счастливцева уже тянутся нити в будущее, уже намечается характерный силуэт будущего гротескового актера, впоследствии особенно сильно показавшего себя в принце Арагонском; в этом же самочувствии заложены и черты будущего истолкователя русских сатирических комедий — «Смерти Тарелкина» и «Леса».

Итог двух «пензенских сезонов», как ни мал он объемом, все же был для Мейерхольда плодотворен. Через них Мейерхольд приобщился к театру с идейной основой, начал выработку своего амплуа и впервые получил возможность проверить свои силы на восприятии широких масс народного зрителя. Победа, одержанная им в Афоне над смешками публики, есть, в этом смысле, настоящая победа актера, умеющего подчинять своей воле — волю зрительного зала.

## **{67}** V Филармония 1896 – 1898 «Класс драматического искусства». — А. А. Федотов, Вл. И Немирович-Данченко, И. И. Иванов. — Театральный сезон 1896 – 97. — Симфонические собранья филармонии. — Самообразование. — Съезд сценических деятелей. — Доклад А. П. Ленского. — Экзаменационные спектакли 1897 г. — «Отметки» Мейерхольда. — Перед созданием МХТ. — Третий курс. — Сезон 1897 – 98. — «Чайка». — Экзаменационные спектакли 1898 г. — В. И. Немирович-Данченко о Мейерхольде. — Разорение семьи.

Осенью 1896 года Мейерхольд поступил в музыкально-драматическое училище московского филармонического общества. Он читал на экзамене «монолог Отелло перед сенатом» и был принят сразу на второй курс.

Класс драматического искусства в филармонии вели В. И. Немирович-Данченко и А. А. Федотов. Дикцией и декламацией занимался Ф. А. Акимов-Ухов. Историю драмы читал профессор Ив. Ив. Иванов. Кроме того, преподавалось фехтование и, для желающих, пение.

Преимущество драматических курсов императорского театрального училища заключалось, главным образом, в том, что там практику драматического искусства вел замечательный актер и преподаватель Александр Павлович Ленский. В остальном же оба учебные заведения, {68} вернее обе учебные системы, мало чем различались. Основой занятий и там и тут являлось прохождение ролей, или полностью, или в отрывках.

Не стояла между филармонией и театральным училищем и глухая стена. Дружественные отношения драматурга В. И. Немировича-Данченко и выступавшего в его пьесах А. П. Ленского вели к обмену педагогическим опытом между двумя преподавателями. Так что, благодаря этому, московское театральное образование того времени имело своего рода общий знаменатель.

Всего на всех трех курсах класса драматического искусства филармонии в зиму 1896 – 1897 г. значилось 37 учениц и 17 учеников. В императорском училище — значительно меньше. Там учеников было 14, а учениц — 13. Это свидетельствует о большой трудности приема в училище, куда попадали, как мы говорили в III главе, преимущественно балетные и те, кто имел сильную протекцию.

Преобладание учениц над учениками в классах филармонии сразу обеспечило Мейерхольду большую работу в отрывках.

Отрывками занимался преимущественно Александр Александрович Федотов. Не будучи по таланту своему выдающимся актером, он обладал хорошим сценическим воспитанием, полученным им от его родителей Гликерии Николаевны и Александра Федоровича Федотовых. Зная традиционные приемы игры, он умел передать их своим ученикам. Выбор же отрывков велся крайне бессистемно. За первый {69} год Мейерхольд прошел полностью или кусками самые разнообразные роли, начиная от Паратова в «Бесприданнице» и кончая Полонием в «Гамлете».

В. И. Немирович-Данченко занимался также прохождением ролей с попутным объяснением основ сценического искусства, как он понимал их. Его целью было научить учеников подходить к роли, как к образцу живого человека, поэтому штампам и шаблонам он стремился противопоставить необходимость самостоятельной и активной проработки.

Биограф Немировича-Данченко — Ю. В. Соболев говорит, что «в основу своего преподавания Владимир Иванович положил верность толкования пьес и вскрытие индивидуальных качеств учащихся», что «школа, — по мнению В. И. Немировича-Данченко — должна установить сущность определенных течений, а не учить образам», что «актер должен играть жизненно, а не театрально».

И как «учитель сцены и как истолкователь образов, — читаем мы у Соболева, — добивается Немирович от учащихся не виртуозной изощренности хорошо разработанной техники, а стремится заразить их и увлечением роли, и правильным пониманием ее литературного и психологического рисунка, стремится вызвать в них искренность».

Сам же В. Э. Мейерхольд, вспоминая об уроках В. И. Немировича Данченко, говорил нам, что Вл. Ив. Немирович-Данченко, как преподаватель, давал актеру литературную грамоту (бережное отношение к тексту, к стиху), {70} учил анализу характеров. Его интересовал, главным образом, внутренний принцип оправдания роли. Он требовал от ученика правильно намеченной характеристики.

Лекции Ив. Ив. Иванова очень способствовали умственному развитию их слушателей. Иванов сообщал много ценных сведений о различных эпохах драматургии, особенно уделяя место Шекспиру. Вышедшая в 96 г. его книга «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века» служила одним из пособий при слушании курса.

Остальные предметы, проходимые в драматическом классе, носили чисто технический характер.

Счастливым дополнением к классным занятиям была для учеников филармонии сама театральная Москва, глазным образом, ее драматические сцены.

В сезон 1896 – 1897 г. в Москве играло пять драматических труп: Малый Театр, Корш, О‑во Искусства и Литературы и труппы антрепренеров Вельского и Черепанова.

В Малый театр ученики филармонии имели право приходить на все генеральные репетиции, происходившие обычно днем Эти репетиции давали возможность изучать манеру игры целого ряда блестящих мастеров и, одновременно, убеждаться в чудовищном падении русской драматургии.

Так, в сезон 1896 – 1897 г. были даны следующие оригинальные произведения русских авторов: Аэнве — «По разным дорогам»; Н. А. Борисов — «Кумир»; Л. Г. Жданов — «В северной {71} глуши»; И. В. Шпажинский — «Грех попутал»; П. Д. Боборыкин — «Своя рука владыка»; Е. П. Гославский — «Подорожник»; В. А. Крылов — «Кому весело живется»; П. М. Невежин — «Выше судьбы»; В. А. Александров — «В новой семье». Естественно, что на этом фоне выделялась в качестве события «Цена жизни» Вл. Ив. Немировича, поставленная в бенефис А. П. Ленского и замечательно сыгранная бенефициантом и М. Н. Ермоловой. Участие же Ермоловой обеспечило 15 представлений пьес Александрова, переделанной на русский лад с английского образца.

В целом же для оценки репертуара Малого Театра в тот год вполне остается справедливым мнение В. Преображенского, московского корреспондента, нового в то время журнала «Театр и Искусство», начавшего выходить в 1897 году.

«Малый Театр — пишет В. П‑ский — с невозмутимым спокойствием ставит одно за другим мертворожденные произведения отечественных присяжных драматургов, из которых разве одно-два переживает полсезона, да и то только потому, что большинство ходит смотреть не пьесу, а актеров».

Единственно интересным драматическим спектаклем был «Ричард III», возобновленный в том году для бенефиса А. И. Южина.

Если Малый театр держал преимущественно курс на русскую драму, то Корш, главным образом, питался переводами. В сезон 1896 – 1897 г. он поставил две пьесы Макса Нордау, «Банкротство» Б. Бьернсона, «Тихое счастье» {72} Зудермана и первоисточник александровской «Новой семьи» — «Вторую жену» Пинеро. Из актерских достижений коршевского сезона было особенно интересным исполнение комиком Сашиным «Мнимого больного».

Сезон в Обществе Искусства и Литературы дал две новых постановки. В ноябре К. С. Станиславский поставил «Польского еврея», а в феврале — «Много шуму из ничего».

Не представляли большого интереса предприятия Вельского и Черепанова. У первого аншлагной пьесой была «Рабочая слободка», у второго — «Злая яма».

Особое место в развитии филармонистов занимали симфонические собрания, устраиваемые московским филармоническим обществом. Их так же, как и генеральные репетиции Малого театра, усердно посещал Мейерхольд.

В сезон 1896 – 1897 г. было устроено таких симфонических собраний десять. В качестве дирижеров на них выступали Шарвенка, Густав Когель, Эрнест Шух, Эдуард Колона, И. Л. Никодэ, Рафаэль Машковский, Густав Лалер, Франц Эдт, Цумпе и «нововременец» М. М. Иванов Очень интересен был подбор солистов. Тут были певицы Марчелла Зембрих, Эрика Ведекинд, Ядвина Комель, певец Франческо д’Андраде, скрипач Вилли Бурместер, пианисты Голидей и Штауб.

Из монументальных оркестровых вещей исполнялись: вступление и «Liebes Tod» из «Тристана и Изольды», симфонию Бизе «Roma», увертюра Берлиоза «Bénevenuto Cellini», фрагменты Ц. Франка «Психея». Исполнялись также: {73} 3, 5, 7, 8 симфонии и «Ленора» Бетховена, Увертюры «Риенци» и «Тангейзера», введение к «Мейстерзингерам и Siegfried Jdyll» Вагнера, и «Эпизод из жизни» Берлиоза, симфония d‑mol Шумана, Патетическая симфония Чайковского, увертюра «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.

Словом, для Мейерхольда в этот год широко открылся мир симфонической музыки. В первый концертный год он имел возможность сравнительно полно узнать Бетховена, испытать глубокое воздействие Вагнера, увлечение творчеством и теориями которого он наиболее ярко переживет в период работ над постановкой «Тристана и Изольды» в 1909 – 10 гг.

Посещение московских театров и концертов филармонии все это, конечно, занимало лишь небольшую часть времени Мейерхольда-филармониста. Главное же внимание он уделял работам в драматическом классе и школьным делам.

Нельзя сказать, чтобы у филармонии в ту пору была хорошая слава в отношении царивших в ее стенах нравов. Но драматический класс выделялся среди этой распущенности своей дисциплинированностью и сдержанностью. Ученикам удалось сложиться в корпорацию и поддерживать, на основах товарищества, сравнительно строгий учет своего поведения. Вместе с тем наряду с официальными занятиями велись занятия кружковым способом. Образование пополнялось самообразованием. Постепенно в круг чтения Мейерхольда начали входить западные модернисты. Как раз в то время {74} появился первый перевод 5 драм Метерлинка, среди которых была «Смерть Тентажиля», Ибсен и Гауптман. К этому же времени относится начало знакомства Мейерхольда с философией Ницше. В выборе книг для чтения, особенно в общественном подборе их, продолжает сказываться на Мейерхольде влияние А. М. Ремизова, все еще жившего в качестве высланного в Пензе; с ним Мейерхольд постоянно общался во время своих приездов на родину. Это общение прервано было на некоторое время арестом Ремизова, едва не повлекшим за собой и арест его приятеля Мейерхольда. Впоследствии мы увидим, как радостно переживал Мейерхольд весть об освобождения Ремизова из тюрьмы.

Интерес к общественным вопросам и, в частности, к вопросам театральной общественности, побудил Мейерхольда в первый же год его пребывания в филармонии вступить в члены Русского театрального общества, преобразованного в 1894 г. из «Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям» и имевшим, кроме благотворительных задач, главной целью своего существования всестороннее развитие театрального дела в России, находящегося, по мнению общества, в ненормальном положении.

Зима 1896 – 1897 гг. является в жизни Русского театрального общества бесспорно исторической. В эту зиму специальная комиссия, образованная при совете общества, подготовила организацию первого всероссийского съезда сценических деятелей, который и открылся {75} в Москве 9‑го марта 1897 года во время великого поста.

Для Мейерхольда, в ту пору только вступавшего в область театра, этот съезд имел огромное значение: на его заседаниях, а Мейерхольд был участником съезда, он как бы воочию обозрел то положение русского театра, какое сложилось в конце века.

Объединивши на своих заседаниях до 1 400 актеров, режиссеров, антрепренеров, драматургов и т. д., съезд организационно разбился на 4 отдела.

В отделе «общих вопросов» (председатель П. Д. Боборыкин) обсуждалось современное положение театрально, о дела в России, его потребности и нужды. В отделе «общих правил для сценических деятелей» (председатель А. Е. Молчанов) стремились установить и нормировать положение артистов и предпринимателей и их взаимоотношения. В отделе «вопросов о правильной постановке художественного театра» (председатель Е. П. Карпов) дебатировались проблемы общедоступности, участие земств и городов в организации театрального дела и определялось самое понятие художественного серьезного театра. Наконец, был отдел «вопросов о цензе, о вознаграждении и материальном обеспечении сценических деятелей», где председательствовал В. И. Немирович-Данченко.

Таковыми были конструкция и обширная программа съезда Естественно, что эта программа не могла быть полностью исчерпана в 25 заседаниях съезда и отделов, и 15 заседаниях {76} комиссии 2‑го отдела. Но значение первого актерского парламента заключалось не в исчерпании всех вопросов, а в том, чтобы по ставить театральный мир России лицом к лицу с насущными нуждами его искусства и быта, чтобы пробудить в нем сознание необходимости коренных реформ, направленных к поднятию низко стоящего уровня русской сцены конца 90‑х годов.

Мы не будем обозревать подробно всего того материала, который получил от съезда Мейерхольд, дневавший и ночевавший на его заседаниях. Упомянем лишь о докладе А. П. Ленского о «Причинах упадка театрального дела», прочитанном им в начале работ съезда и «не вызвавшем бурных протестов, — как писал А. Кугель лишь потому, что доклад был прочитан великим актером, увлекшим слушателей сотней мелких и тонких переходов». Но вероятно и не только за форму получил одобрение у своей экспансивной аудитории доклад А. П. Ленского, а за его суть.

А. П. Ленский категорически считал, что падение театра в смысле материального благосостояния артистов находится в прямой зависимости от его падения в смысле художественном, которое в свою очередь обусловливается безвкусным репертуаром и небрежным отношением самих артистов к своему делу. Весь же успех театрального дела, — говорил Ленский, — зиждется на стройной интерпретации истинно художественных произведений драматической литературы. Препятствием к этому служит то, что людей даровитых, развитых, любящих {77} искусство и понимающих его значение — меньшинство, что 8/10 каждой труппы составляют люди бездарные, отовсюду выгнанные, ни к какому труду не способные. «Найдутся актеры — говорит Ленский — которым можно вручить роль со склеенными страницами в полной уверенности найти ее в том же виде после спектакля». И в результате игры таких актеров получается, что общество, не посещая театров, тем самым выражает свой энергичный протест против существующего театрального строя.

В чем же выход из такого печального положения? На этот вопрос Ленский отвечает: не в талантах, а в образованных тружениках сцены и таковых же руководителях ее, т. е. в режиссерах. «Не стыдно ли, не оскорбительно ли сознавать — восклицал негодующе Ленский — что корпорация русских актеров — единственная в мире корпорация, не признающая образования благом для себя и своего искусства».

Но от театральной школы не надо требовать, чтобы она научила поступившего «как играть на сцене». Ее назначение — помочь ученику приобретать навыки в работе и вместе с тем приучить его к труду, преподавать ему легчайший метод составления плана своей работы, научить его разбираться в массе предоставленного ему материала.

В своем утверждении образования и развития артистической среды главнейшими стимулами процветания театра, Ленский не останавливается, как он сам выражается, на терапии, он требует и хирургии с прискорбной и неизбежной ампутацией ее больных и зараженных {78} членов. Ставка Ленского была ставкой на сплоченное меньшинство, которое бы раз навсегда выбросило из своей среды все бесполезное и вредное для искусства.

Свою речь Ленский заключил указанием на необходимость, чтобы во главе каждой культурной труппы стоял режиссер-художник, а не просто человек с ярлыком режиссера на лбу.

Мы остановились так подробно на выступлении А. П. Ленского потому, что слова выдающегося преподавателя Малой сцены были боевой декларацией для молодого поколения входящих в жизнь актеров. Быть может нигде, как здесь, филармонист Мейерхольд получил своего рода благословение на будущий «Sturm und Drang» и понимание сценических задач ближайшей эпохи. От образованного актера к режиссеру-художнику — таков был завет Ленского, воспринятый Мейерхольдом 11‑го марта 1897 года на заседании, где выступал великий артист.

Так как съезд затянулся до 23‑го марта, а В. И. Немирович-Данченко был занят все время участием в его работах, то экзаменационные спектакли филармонии начались в том году позднее обыкновенного, а именно 25‑го марта. По драматическому классу весной 1897 года их было четыре. Последний пришелся на 4‑е апреля. Нельзя было начать их раньше и потому, что по традиции они происходили в Малом театре, а там заседал съезд.

В. И. Немирович занял Мейерхольда, наряду с другими второкурсниками, в целом ряде ролей. На долю Мейерхольда пришлось пять {79} выступлений. Он играл Рийса в «Перчатке» Бьернсона, Рунина в одноактной комедии «Искорка», Рихарда Кесслера в «Битве бабочек» Зудермана, лекаря Бомелия в «Царской невесте» Мея и графа Лаубе в «Заколдованном принце».

Критики московских газет главное внимание уделили, конечно, выпускающимся, но в отдельных рецензиях мы находим упоминание и о Мейерхольде. Так, сотрудник «Театральных Известий» отмечает, что Мейерхольду гораздо больше подошел фат Кесслер, чем добродушный Рийс. А исполнению Бомелия посвящается чуть ли не целый абзац. Отмечая, что Мейерхольд с задачей показать историческую личность царского лекаря справился вполне удачно, рецензент пишет: «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».

Филармония оценила успехи Мейерхольда следующими «отметками»: А — «*Внешние данные* (лицо, выразительность его, фигура, природная грация, гибкость и т. д.)» — 4 1/2; Б — «*Дикция* (голос, красота и сила звука, умение владеть им; чистота и отчетливость произношения, благородство и разнообразие интонаций)» — 4 1/2; В — «*Тон* (художественный вкус; верность тона, жизненность, простота, легкость, отсутствие тривиальности, разнообразие)» — 4 1/2; Г — «*Темперамент* (яркость {80} окраски, сила настроения и заразительность его, экспрессия передачи и т. д.)» — 4; Д — «*Сценизм* (насколько легко владеет сценой, непринужденность жестов, движений и т. д.)» — 4 1/2. Общий вывод (годовой балл) — 4,4. Вместе с тем Вл. Ив. Немирович-Данченко характеризовал Мейерхольда в таком (сделанном им, как преподавателем) отзыве:

Мейерхольд принят прямо на второй курс. В течение года и рал 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.

По окончании экзаменов Мейерхольд уехал в Пензу и летом, как мы писали в предыдущей главе, много играл в Пензенском Народном театре.

В то время как протекали эти последние каникулы Мейерхольда и его сокурсников, произошло событие, определившее судьбу части учеников, оканчивавших в будущем году школу.

Как это известно из истории Художественного Театра, летом 1897 г. произошло знакомство К. С. Станиславского и В. И. Немирович-Данченко. И в знаменательной встрече, которая произошла 22‑го июня в кабинете «Славянского Базара», в течение восемнадцатичасового разговора было решено создание нового театра, куда должны были влиться {81} и ученики В. И. Немирович-Данченко и члены «Об‑ва Искусства и Литературы», руководимого К. С. Станиславским.

Поэтому естественно, что когда третий курс принялся за занятия, он уже волновался не только своей работой текущей, но и проектами нового театра Кончавшая вместе с Мейерхольдом О. Л. Книппер так описывает в напечатанном ею отрывке воспоминаний это волнение третьекурсников:

«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 репетиции “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»…

Сохранившийся «дневник драматических курсов» за 1897 – 1898 г. дает представление о том, каков был распорядок занятий. Из этого дневника мы узнаем, что на III курсе состояло в тот год 12 человек (8 учениц и 4 ученика), каждый день велась запись намеченных и проделанных работ, подписанная дежурным. Подпись «Дежурный Вс. Мейерхольд» мы находим на первой странице «дневника», фиксировавшей день 10‑го октября, когда началось {82} учение. В этот день занимались третьекурсники главным образом «Василисой Мелентьевой» и самостоятельно репетировали 4‑е действие «Бесприданницы». На чередовании репетиций и лекций строились последующие дни.

В этом же дневнике мы находим и данные о спектакле «Трактирщица». Она шла 7‑го февраля в качестве ученического вечера вместе с пьесой «Новобрачные». Мирандолину играла Книппер, Кавалера ди Риппафрата — Фесинг (потом известный под фамилией Загаров), Фабрицио — Снигирев, слугу кавалера — Зонов. Мейерхольд исполнял роль Маркиза Форлипополи.

Занятия в филармонии не мешали Мейерхольду столь же интенсивно посещать концерты и театры, как и в предыдущем году.

Театральный сезон 1897 – 1898 гг. в драматических театрах мало чем отличался от предшествующего. В Малом театре продолжалось все тоже пропагандирование мертворожденных пьес современных русских авторов. Так, «капитальными», по выражению «Ежегодника императорских театров», явились в ту зиму следующие пьесы: «Вава», комедия в 4 действиях соч. С. Кетлер и В. А. Крылова, «Отверженные» — переделка О. К. Нотовича из романа Гюго, «Пашенька» Персияниновой, «Защитник» Н. Тимковского, «Питомка» И. В. Шпажинского, «Семейство Волгиных» Вербицкой, «Борцы» М. И. Чайковского, «Путем славы» Е. М. Воскресенской, «Разрушенный дом» В. А. Крылова, «И в руках было, {83} да сплыло» Купчинского, «Полоцкое разорение» А. В. Амфитеатрова, «На закате дней» переделка на русский лад комедии Леметра и перевод комедии Бракко «Неверная». «Гвоздем сезона» оказался сумбатовский «Джентльмен», впервые сыгранный в бенефис В. А. Макшеева.

Для Мейерхольда, недавно лишь слышавшего доклад Ленского, где говорилось о безвкусном репертуаре, Малый театр, увы, был лучшим примером этого. И хотя Ленский имел в виду, главным образом, провинцию, но ясно, что под прозрачную маску «провинция» подходила и та сцена, где приходилось играть ему самому. И, конечно, нельзя ничем иным как репертуарным безвкусьем объяснить тот факт, что трагическая актриса Ермолова должна была играть в свой бенефис возобновленную драму Жоржа Онэ «Теща», переделанную автором из его романа «Серж Панин».

Из числа так называемых возобновлений того года серьезный интерес по настоящему представляли лишь шекспировская «Зимняя сказка», где Леонта играл Ленский и «Мария Стюарт» с Федотовой и Ермоловой в ролях двух королев.

Таким образом, и в этом году Малый театр был театром больших актеров, ничтожного репертуара и самых ординарных постановок, где все было приноровлено лишь для создания более или менее выигрышных мизансцен для исполнителей.

Корш также остался верен своим переводным традициям. На этот раз ему удалось действительно сделать находку. Поставленная {84} впервые мелодрама Де Курселя «Два подростка» прошла в тот год с аншлагом 33 раза, и шла с таким же успехом в последующий сезон. В роли одного из подростков выступала только что окончившая филармоническую школу артистка Селиванова.

Двумя постановками ограничилось, как и в прошлом году, Об‑во Искусства и Литературы. Это были «Двенадцатая ночь» и «Потонувший колокол». Постановка этих пьес явилась настоящим торжеством Станиславского-фантаста, сумевшего поставить и Шекспира и Гауптмана с романтическим воодушевлением и режиссерской изобретательностью.

8‑го ноября начался музыкальный сезон филармонии.

В качестве дирижеров 10 симфонических собраний выступали: Когель, Цумпе, Евгений д’Альбер, Штейнбах, Машковский, Никодэ, Безекирский, Кэс. Наибольший интерес представил приезд д’Альбера, представшего перед московской публикой в качестве дирижера, композитора и пианиста. Среди приглашенных солистов особо выделялись имена Баттистини, пианиста Габриловича, скрипача Сарасатэ. Много участвовало певиц: Сонки, Роза Эттингер, Эмилия Герцог, Джиорджина Каприде, Камилла Ланди — каждая из них провела или по одному или по два собрания. Вагнерианство Мейерхольда в этом сезоне получило свое углубление и продолжение. Из вагнеровских вещей были сыграны «Venusberg», затем повторялись вступления и увертюра к «Тангейзеру», «Лоэнгрину», «Моряку-Скитальцу», {85} «Тристану и Изольде» (вместе с «Liebestod»), Бетховена играли 3, 5 и 7 симфонии. Из русских в первый раз исполняли «Манфред» Чайковского, g‑mol’ную симфонию Калинникова, «Тамару» Балакирева, 4‑ю симфонию Глазунова. Если к этому прибавить «Пляску Смерти» и es-dur’ный концерт Листа, первую симфонию Брамса, b-dur’ные симфонии Гайдна и Шумана, симфонические поэмы Сен-Санса («Фаэтон») и Сметана («Молдава»), шестую симфонию Чайковского, то можно составить некоторое представление об основном характере филармонических собраний того года. Нельзя сказать, чтобы подбор вещей был строг и выдержан, но он во всяком случае удовлетворял самые разнообразные вкусы. Мейерхольд среди них отдавал предпочтение Вагнеру и классическим «немцам», музыку которых ему приходилось часто слушать с детства в домашних концертах.

Большим литературно-философским событием зимы 1897 – 1898 гг. было появление в «Вопросах философии и психологии» статьи Л. Толстого «Что такое искусство», с ее знаменитым определением искусства, «как человеческой деятельности, состоящей в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками, передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». Это определение искусства через момент передачи и «заражения» остается существенным в применении к театру вообще и особенно к театру-трибуне, который стремится построить Мейерхольд {86} в последние годы. Толстовское влияние не проходит для Мейерхольда бесследно и в его статье «Театр. К истории и технике» мы находим ссылку на Толстого-теоретика искусства.

И еще одно литературное имя следует назвать, говоря об Мейерхольде 97 – 98 гг. Это имя — А. П. Чехова. Мы уже указывали в III главе на то, какое впечатление произвел на Мейерхольда рассказ «Ариадна». Еще больше увлек Мейерхольда чеховский театр. Появившаяся незадолго перед тем «Чайка» (напечатана в 1896 году) явилась той пьесой, в которой мечтали выпускаться будущие художественники.

О. Л. Книппер в тех же воспоминаниях, которые мы цитировали выше, рассказывает:

«И уже наш третий курс волновался пьесой Чехова “Чайка”, уже заразил нас Владимир Иванович своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова 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».

Но как ни сильно было желание филармонистов сыграть полюбившуюся им пьесу — «Чайка» в список выпускных спектаклей не попала.

Экзаменационный репертуар сложился в 1898 году из пьес: «Василиса Мелентьева» Островского, «В царстве скуки» Пальерона, «Ольгушка из подъяческой» Северной, «Поздняя {87} любовь» Островского и «Последняя воля» Немирович-Данченко. Кроме того шли водевили «Госпожа-служанка», «Женское любопытство» и сцены из трагедии «Царь Борис» А. Толстого.

Экзамены начались на этот раз раньше. 1‑й спектакль шел 22‑го февраля, а последний 5‑й — 26‑го марта. Таким образом целый месяц выпускающиеся третьекурсники жили в лихорадке, решающих их судьбу выступлений.

Мейерхольд выступал 7 раз. Он играл Грозного в «Василисе Мелентьевой», Беллака в пальероновской комедии, Дядю Хведора в драматическом этюде Северной, Маргаритова в «Поздней любви» и Торопца в «Последней воле». Кроме того, он же играл и в водевилях: Бовардена в «Госпоже-служанке» и Жака Труве в «Женском любопытстве».

Наибольшие трудности, как и можно было предполагать, представляла роль Грозного. Мейерхольд сознавал всю ответственность этого выбора. Он начал готовиться к ней по историческим материалам, пользуясь, в предварительной работе, указаниями Немировича. Его воображению рисовался не образ действительно «грозного царя», слагаемый обычно трагиками, но фигура дряхлого, немощного старика, какого то схимника, уже одной ногой стоящего в гробу, и все еще тянущегося к женской красоте.

Эта трактовка роли Мейерхольду удалась, и, даже несогласные с замыслом, рецензенты отмечали, что Мейерхольд «вполне последовательно провел роль Грозного в том смысле, {88} как ее понял». Так пишет, например, «Московский Вестник». Удачность исполнения с разными оговорками, отмечают и другие газеты: «Русское Слово», «Русский Листок», «Курьер».

«Василиса Мелентьева» шла для открытия экзаменов. Второй спектакль «В царстве скуки» также сошел удачно для Мейерхольда. Его передача роли профессора Беллака понравилась зрителям. О. И‑н, критик уже цитированного нами «Московского Вестника», указывает на хорошую дикцию Мейерхольда, непринужденность, уменье свободно держаться на сцене. «Очевидно, — заканчивает О. И‑н — ему не чуждо уменье разрабатывать роль».

Последние два спектакля «Поздняя любовь» и «Последняя воля» не изменили благоприятную оценку первых выступлений. Особенно понравился образ Маргаритова, которого — по словам «Новостей Дня» — Мейерхольд играл очень толково и в последнем акте с несомненной драматической силой. Менее удался Торопец, но и тут, как пишет О. И‑н, Мейерхольд выказал себя хорошим исполнителем.

Филармония высоко расценила дарование Мейерхольда. Из всего выпуска только он и О. Л. Книппер были награждены большими серебряными медалями. (Их годовые «отметки» 5+).

Высокую оценку Мейерхольда находим мы и в отзыве Вл. Ив. Немирович-Данченко:

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 {89} 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.

Окончание курса в филармонии почти совпало с другим окончанием. В зиму 1897 – 98 г. «Торговый дом Э. Ф. Мейерхольд и сыновья» потерпел полный и решительный крах. Неумелое ведение дела наследниками повело к натиску кредиторов, и таким образом богатая прежде семья должна была начать сама своим трудом зарабатывать хлеб. Всеволод Мейерхольд пострадал сравнительно меньше других, так как он был незадолго перед тем выделен и, таким образом, не нес ответственности, но с другой стороны разорение почти аннулировало сумму выдела.

Эта деклассация поставила Мейерхольда перед необходимостью полученное им актерское образование уже рассматривать как источник заработка для него самого и его семьи, состоящей к тому времени из жены и дочери.

Это трудное материальное положение не помешало ему все же отклонить более выгодные ангажементы к Бородаю и Малиновской и принять предложение В. И. Немирович-Данченко войти в труппу вновь организуемого Художественно-общедоступного Театра на меньший оклад.

## **{90}** Заключение части «Молодой Мейерхольд».

Мы обозрели до конца мейерхольдовский «путь к театру». Перед нами прошли — провинциальная жизнь, семейный уклад, детские игры, гимназия, пензенский театр 80‑х и 90‑х годов. Затем наступила пора университета, Москва, столичные сцены и, наконец, двухлетнее пребывание в драматическом классе филармонического училища.

Образ «Молодого Мейерхольда» в результате испытанных им внешних воздействий и внутреннего формирования характера — к концу века уже слагается достаточно четко.

Две черты кажутся основными для Мейерхольда 90‑х годов. Его несомненная интеллигентность и его твердое убеждение, что театр есть единственная форма для проявления вовне его личности. На смену Аркашкам и Шмагам, 90‑е годы выдвигали новый тип актера — актера-интеллигента. И в этом качестве Мейерхольд и его товарищи входят в театр конца столетия.

Но что нес с собою этот актер-интеллигент, какие были его стремления и желания, чем отличается он от актеров прежних десятилетий?

Ключом к ответу на все эти вопросы рисуется нам один небольшой факт. Этот факт — горячее и настойчивое желание Мейерхольда {91} выпускаться в роли Треплева. Можно ли объяснить такое влечение к образу героя чеховской «Чайки» лишь одним чисто актерским стремлением к интересной роли? Мы думаем, что нет. Здесь лежали более внутренние причины. Корни роли Треплева уходили в самые глубокие пласты мейерхольдовского артистизма.

Ставя вопрос в такой плоскости, ассоциируя Мейерхольда с Треплевым, мы перестаем этот образ чеховской драматургии воспринимать только в плоскости литературы. Треплев становится для нас некоторым запечатлением лица нового русского художника, новой русской интеллигенции, начавшей сознательно жить в конце века. Для уяснения этого надо лишь решиться на переоценку значения и смысла русских 90‑х годов XIX столетия.

Традиционное мышление привыкло 90‑е годы воспринимать исключительно с теневой стороны. Политическая реакция, александровский грубый режим, все это заставляло видеть в 90‑х годах безотрадную картину угасания и сумерек.

Но для тех, кто пережил и изжил всю первую четверть следующего столетия, ясно, что 90‑е годы были не только концом, но и началом; что уходящая жизнь, уходящее миросозерцание сталкивались здесь с новым стилем, новым жизнеощущением, новой идеологией. В *литературе* поднимался символизм, в *живописи* — слагался «мир искусства», в *музыке* зрели звукосозерцания Скрябина, в *политике* и *общественной жизни* — возникали новые группировки, раскрывался русский {92} марксизм, закладывался «пятый год». Наконец, в *театре* происходила явная смена актерского театра — театром режиссерским.

Все это вместе взятое и создает двойственное положение 90‑х годов и заставляет рассматривать почти все русское общество расколотым на две части — на тех, кто стоит под знаком XIX века и на тех, кто обращен лицом к будущему.

И вот при такой точке зрения образ Треплева и должен быть расценен как трагический образ пути новых художников, нового поколения, входящего в жизнь. Личная судьба Треплева, его финальный выстрел не лишает его фигуру показательности. Ибо, суть не в том, как сложилась жизнь Треплева, а в том, что выразил через него Чехов.

Так же, как Мейерхольд, Брюсов, Скрябин и многие другие молодые девятидесятники, Треплев родился в начале 70‑х годов. В 1 действии «Чайки», написанной в 96 году, он говорит: «Мне уже 25 лет». 25, 24, 23 — год‑два не имеют разницы, но существенно каким комплексом идей мог жить человек, созревший к этому времени.

Два ветра встретились в его душе. Ветер восточный нес на своих крыльях конец дворянской культуры и исчезновение последних могикан. Образ великого Толстого одиноко высился среди уходящей в прошлое реалистической традиции. А с другой стороны — запад слал дуновения нового стиля.

Гауптман, Шницлер, Метерлинк, Уайльд, все они родившиеся в 60‑х годах, к этому времени {93} находятся в расцвете своего тридцатилетнего возраста. Имя Ибсена кажется еще могучим. Всего десятилетие отделяет смерть Вагнера, и уже звучит музыка Р. Штрауса. В театре продолжают жить натуралистические традиции 80‑х годов, для своего времени полные революционного значения, еще сильны отзвуки двухкратного приезда мейнингенцев и популярны имена Антуана и Брама. Все это, и многое другое, естественно будоражит сознание молодого художника. И когда Треплев говорит: «Нужны новые формы, новые формы нужны, а если их нет, ничего не нужно», — его устами говорит все художественное поколение.

Для нас, имеющих предметом описания жизнь художника сцены, очень важно, что гнев и боль Треплева были направлены прежде всего в сторону современного ему театра. И его формула «современный театр — это рутина, предрассудок» в сущности была той основой, на которой был построен описанный выше доклад А. П. Ленского и вся критика дряхлеющего «актерского театра».

Вместе с тем, когда Треплев говорил, что нельзя смотреть на сцену, когда жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки, он выражал чисто инстинктивное ощущение новых людей, сталкивающихся со старой сценой.

Это не важно, что Треплев утверждал на смену началам реализма начало мечты, что он уходил в грезы, чтобы обрести близкий ему мир. Для 90‑х годов, когда реализм вырождался в бытовое эпигонство, такая проповедь {94} была нужна, ибо она направлялась против пошлых пьес, сладеньких стишков, ничтожных рассказов, а не против традиций Пушкина, Гоголя и Толстого.

И вот, если взглянуть на Мейерхольда и его сверстников через образ Треплева, ясно видишь, что не случаен подход будущих художественников к «Чайке», как к насущному хлебу, как к тому, что выражало их идейную сущность.

Личная судьба Треплева, мы повторяем, не имеет значения, но образ его является исходным для русского искусства десятилетия 1898 – 1908, т. е. для первого десятилетия деятельности Мейерхольда, десятилетия, которое началось Художественным театром и кончилось крушением театра на Офицерской, а затем кризисом символизма.

И от того, что нам предстоит в следующей части рассмотреть, главным образом, работу Вс. Мейерхольда как раз в области новой драмы и притом драмы символической, мы и сочли нужным в конце цикла первых глав вспомнить имя Треплева, связав его с образом «Молодого Мейерхольда».

# **{95}** Часть вторая Годы странствий 1898 – 1908

## **{97}** Вступительные замечания

Содержанием второй части является описание первого десятилетия профессиональной работы В. Э. Мейерхольда в театре. Четыре основных момента определяют фактическое течение данного периода: 1) четырехсезонное пребывание В. Э. Мейерхольда в качестве актера в Московском Художественном театре (1898 – 1902); 2) работа в провинции в руководимой им труппе «Товарищества новой драмы» (1902 – 1905); 3) попытка основать совместно с К. С. Станиславским театра новых постановочных методов — «Театр-Студию» (1905), и 4) режиссура в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской (1906 – 1907).

Конечными датами этого периода являются сезоны 1898 – 1899 и 1907 – 1908. В их границах и развертывается деятельность Мейерхольда, сначала только как актера, потом и как режиссера. На фоне Москвы, Херсона, Тифлиса, Полтавы, Петербурга совершается эволюция его художественных взглядов и постановочных приемов. Теоретическим выражением данной полосы деятельности Мейерхольда является его большая статья «Театр. К истории и технике», в сборнике «Книга о новом театре», изданном в начале 1908 года.

Выход в свет «Книги о новом театре», вместе с рядом других фактов, завершает определенный театральный период, последняя глава {98} второй части «На переломе» и посвящена обзору порубежных явлений.

Первое артистическое десятилетие Мейерхольда протекало в условиях сложной и бурной эпохи, на фоне распада и рождения художественных школ, революции «пятого года». Поскольку это было возможно, соответственные описания отдельных сторон эпохи нами включены в общую ткань изложения.

Основным тематическим ходом II‑й части является ход Мейерхольда от актера к режиссеру, сначала натуралистического и психологического толка, потом — пропагандиста условного театра. Поэтому заключением части является очерк: «Режиссер условного театра».

## **{99}** I Лето в Пушкине 1898 Первый день Художественного театра. — Начало работы над «Антигоной» и «Шейлоком». — Уклад жизни. — «Академия драматического искусства». — «Царь Федор Иоаннович». — Разработка корпоративного устава. — А. М. Ремизов. — «Ганнеле». — Неудача с ролью царя Федора. — Тирезий и Принц Арагонский. — «Чайка».

В то время, как старые московские театры сбор своих трупп назначали на август, молодой, только еще собирающийся жить, Художественно-общедоступный театр начал подготовительные работы с середины июня 1898. К 14‑му числу этого месяца все приглашенные в труппу актеры и актрисы должны были съехаться в дачной местности Пушкино, где в специальном помещении при даче члена «О‑ва Искусства и Литературы» Н. Н. Архипова (впоследствии режиссера Арбатова) предполагалось вести репетиции.

Этот «первый день Художественного театра», в его бытовых и официальных подробностях, Мейерхольд описывает в двух письмах.

В письме от 14 июня читаем:

Приехал я вчера в Пушкино (конечно, без вещей) часов в 12 дня. Со мной вместе приехал и Москвин (сговорились раньше). С этим же поездом приехали Дарский и Судьбинин. Только вышли из вагона, {100} глядим — Савицкая, нагруженная коробочками, корзиночками и прочей ерундой, растерянная, ищет кого-то. Подходим Узнаем, что никак не может найти подводы «Найдете», отвечаем мы, не менее растерянные в совершенно незнакомой для нас местности, похожей по первому впечатлению на вокзале более на город, нежели на дачу — громадное движение, извозчики, мостовые, магазины. «Итак, найдете» успокаиваем мы Савицкую и направляемся дальше. За нашу неуслужливость эта «воплощенная добродетель» помогает нам выйти из затруднительного положения, направляет нас на дачу к Бурджалову, на дачу, снятую специально для артистов. Отправляемся. Еще не доходя дачи, встречаем Бурджалова, идущего на вокзал встречать «почетных гостей», приглашенных на молебен. С ним Ланской. Знакомимся. Я присоединяюсь к Бурджалову. Ланской и Москвин идут на дачу. На вокзале пробыли недолго. «Почетные гости» не приехали. Так как в два часа дня на даче Архипова (место для репетиций) назначен молебен, спешим туда. Приезжаем рано. Артисты еще не все в сборе, человек пять не больше. Спешу осмотреть нашу летнюю резиденцию. Довольно большой деревянный барак, состоящий из двух почти одинаковых частей; одну часть занимает сцена, другую зрительный зал. Сцена на высоких подмостках, довольно большая, невысокая. Занавес сшит из такой материи, из какой крестьяне шьют себе рубахи. Рампа будет освещаться керосином. К той части барака, где находится сцена, прилегают две комнаты с разных сторон; это женская и мужская уборные. Двери зрительного зала выходят на веранду. Вот наш храм Мельпомены. Когда мы пришли уже все было приготовлено к торжеству: в зрительном зале стоял стол, покрытый белой скатертью, на нем образа, вода и все необходимое для молебна. На веранде два стола с закусками и «пирогами для чая».

В письме от 17 июня находим продолжение этого описания:

После молебна Алексеев [К. С. Станиславский] произнес речь в высшей степени горячую и красивую. {101} Жаль только, что глава Товарищества, созданного со специальною просветительною целью — учредить в Москве общедоступный театр — не отказывается от девиза: «искусство для искусства». После речи Алексеева, встреченной шумными аплодисментами, артисты были приглашены к чаю. После чая открылось заседание. Председательствовал Алексеев Прежде всего были прочитаны приветственные телеграммы от тех, кто не мог присутствовать на «открытии». Были телеграммы: от Немировича-Данченко, от директоров, из артистов только от Кати [Е. М. Мунт]. Заседание было несколько официозно по работе: составление отчетных телеграмм, чтение протоколов и проч. Неофициальная часть заседания была посвящена раздаче ролей (Антигона, Шейлок и Гувернер). Этим и кончилось заседание.

Мы позволили сделать столь длинные выписки из писем В. Э. Мейерхольда, потому что они, сообщая ряд фактических данных об историческом дне, условиях жизни и работы, вместе с тем характеризуют их автора. Так, с одной стороны обращает на себя внимание сухой и четкий стиль изложения, а с другой общественный подход к явлениям театра. Сожаление о проводимой К. С. Станиславским линии «искусство для искусства» в ущерб целям просвещения, являются как бы предварением взглядов Мейерхольда поры «Театрального Октября» (1920 – 1921).

14‑е июня было днем официального рождения театра. Регулярные же работы начались с 15‑го, а 16‑го состоялось первое заседание актеров, участвующих в «Антигоне». Пьесу ставил А. А. Санин. «Вчера он читал ее — пишет в письме от 17‑го Мейерхольд — читал прекрасно. Постановка “Антигоны” предполагается “античная”», т. е. с сохранением обстановки {102} древнегреческого театра. В «Антигоне» Мейерхольд получает роль Тирезия, «бешено трудная роль, чувствую, что ничего не выйдет». Одновременно с начитыванием Тирезия, Мейерхольд начитывает роль царя Федора, так как он слышал, что ему придется дублировать ее.

17‑го начинается работы и над «Шейлоком». В этот день Станиславский читал пьесу труппе. Письмо от 21‑го, т. е. через неделю после открытия, уже сообщает, что «работа в театре кипит, репетиции два раза в день, в 12 1/2 час. (до 4‑х, 5‑ти часов) и в семь часов вечера (до 10‑ти, 11‑ти часов). Репетируют: “Антигону” “Шейлока”, “Самоуправцы”, “Гувернера”. В “Самоуправцах” играю небольшую роль дворецкого».

Но все внимание Мейерхольда устремлено на роль Федора, на ее изучение он тратит все остающееся от текущих занятий время. Его надежды на получение этой роли, в которой, кроме него даны пробы Ланскому и Платонову, питаются следующими словами Станиславского, сказанными ему 21‑го перед репетицией «Шейлока»: «Почти наверное, что вы играете Федора, сегодня во время грозы не спал и думал о вас: вам непременно должна удаться эта роль».

В «Шейлоке» Мейерхольд получил роль принца Арагонского, впоследствии ставшей одной из лучших в репертуаре Мейерхольда-актера. О ней Мейерхольд в том же письме от 21‑го пишет: «Алексееву очень нравится {103} мой тон в “Шейлоке”. Моя роль, по его мнению, самая неблагодарная в пьесе».

К «Шейлоку» Мейерхольд возвращается и в письме от 22‑го. Нижеприводимая выписка дает прекрасное представление о замыслах постановки, но ее главный интерес в том, что она полна увлечения Мейерхольда личностью К. С. Станиславского. Читая ее, ясно видишь как вчерашний ученик В. И. Немировича-Данченко, делается учеником актера и режиссера К. С. Станиславского. Вот что пишет Мейерхольд:

Репетиции идут прекрасно и это исключительно благодаря Алексееву. Как он умеет заинтересовывать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия.

«Шейлок» будет идти совсем по-мейнингенски. Будет соблюдена историческая и этнографическая точность. Старая Венеция вырастет перед публикой, как живая. Старый «жидовский квартал», грязный, мрачный с одной стороны и полная поэзии и красоты площадь перед дворцом Порции с видом на ласкающее глаз море с другой. Там мрак, здесь свет, там подавленность, гнет, здесь блеск и веселье. Одна обстановка сразу вычерчивает идею пьесы. Декорации работы Симова. Мы видели их на моделях (макеты) его же работы, которые принес на чтение пьесы Алексеев.

Пьеса распределена очень удачно: в роли Шейлока будут чередоваться Алексеев и Дарский.

А как, спросишь ты, ведет себя на репетиции Дарский, этот гастролер, пробывший в провинции лет восемь. Неужели легко подчиняется необычной для него дисциплине? Вот в том то и дело, что не только подчиняется внешней дисциплине, а даже совсем переделывает заново ту роль Шейлока, которую он так давно играет. Толкование роли Шейлока Алексеевым настолько далеко от рутины, настолько {104} оригинально, что он не смеет даже протестовать, а покорно, хотя и не слепо (на это он слишком умен) переучивает роль, отделывается от условщины, от приподнятости. А если бы ты знала, как это трудно! Ведь восемь лет играл эту роль и поскольку раз в год. Нет, Дарский заслуживает большого уважения. Алексеев будет эту роль играть, конечно, лучше. Роль им отделана дивно.

Письмо от 22‑го июня дает также представление об укладе жизни художественников в Пушкине. Говоря о самом поселке Мейерхольд пишет, что жизнь в Пушкине совсем городская, что дач, хотя они и разбросаны по большому лесу — уйма. «Шагов десять сделаешь и уже забор». От вокзала тянется мощенное главное шоссе. Около него много магазинов. На этом же шоссе в дальнем конце стояла и дача художественников. Описывая дачу, Мейерхольд подробно сообщает о расположении комнат и их распределении. В этом же письме Мейерхольд пишет, что из актеров ему особенно симпатичен Дарский. «С Дарским хорошо, как с умным человеком, как с неактером и прекрасным собеседником».

Это влечение молодого Мейерхольда к «неактерам», к уму и интересной беседе впоследствии обеспечит ему и дружественное отношение А. П. Чехова и ряд других литературных и художественных связей.

Из артистических интересов на первом плане по-прежнему остается Федор. Из письма от 26‑го мы узнаем, что Мейерхольд уже читал роль Станиславскому, и тому его чтение понравилось. «Пока — пишет Мейерхольд — курс мой у Алексеева стоит значительно выше {105} всех, кто получает 100 и 125 в месяц… Работаю, как вол. В школе не работал никогда так много».

К концу первых двух недель у Мейерхольда слагаются и некоторые общие впечатления от занятий в труппе Художественно-общедоступного театра. «Вот какое впечатление выношу я, — читаем в письме от 28‑го — 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».

В последних числах июня сведения о подготовительных работах нового театра стали проникать и в печать. Так, в одном из номеров «Московского Вестника» из заметки, под названием «Общедоступный театр», читатели газеты получили подробное описание того, что происходит в Пушкине.

В этой заметке сообщался прежде всего поименный состав труппы, в которую входило 14 актрис и 18 актеров. Затем, шел ряд информационных сведений и планы постановок «Царя Федора», «Антигоны» и «Шейлока». В заметке рассказывалось о поездке особой комиссии в Ростов и Углич для изучения памятников эпохи «Царя Федора», о воскрешении древнегреческого театра в «Антигоне», в которой будут воспроизведены амфитеатр, жертвенник Дионису и три традиционные театральные двери, и где хор и флейтисты будут исполнять музыку Мендельсона. Для «Шейлока» обещалась особенная роскошь постановки. {106} Все это давало повод неизвестному автору заключить, что «спектакли общедоступного театра представляют интерес, вследствие прочной постановки самого дела, а также потому, что труппа состоит из равных сил, и исполняющие в одной пьесе первые роли будут являться в другой исполнителями ролей выходных».

Таков был, хотя и благожелательный, но сдержанный тон московской прессы. Будущее мировое значение Художественного театра вряд ли тогда предвиделось кем-либо.

Первое из июльских писем Мейерхольда содержит в себе протокольное описание общего собрания всех участников труппы, собранное для выяснения недоразумений между артистами и администрацией по поводу выплаты жалованья с 15‑го июня по 1‑е июля. В этом же письме мы находим любопытные данные относительно соревнования на роль Федора. К концу июня перед Станиславским кроме Мейерхольда прочитали роль Федора — Москвин и Платонов (Адашев). «Мне говорил К. С. (Алексеев), — пишет Мейерхольд, — 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)». Как известно, из этих трех истолкований одержала вверх интерпретация Москвина. Мейерхольд Федора не играл, а Адашев выступил в этой роли всего лишь несколько раз во второй половине сезона.

{107} Но все это выяснилось впоследствии, тогда же летом Мейерхольд был уверен, что он будет играть заглавную роль в толстовской трагедии. Репетиции царя Федора начались вечером 7‑го июля.

Вчера вечером — пишет Мейерхольд в письме от 8‑го — начали «Царя Федора». Алексеев читал пьесу и показывал декорации (макеты). В оригинальности, красоте и верности декораций идти дальше некуда. На декорации можно смотреть по часам и все-таки не надоест. Какое не надоест, их можно полюбить, как что-то действительное. Особенно хороша декорация второй картины первого действия «Палата в царском тереме», в ней уютно; эта декорация хороша по уютности и стильности. Из оригинальных декораций «Сад Шуйского», «Мост на Яузе». Сад Шуйского по замыслу принадлежит Алексееву. Как ты думаешь, что в ней оригинального? Деревья тянутся по сцене на самом первом плане вдоль рампы. Действие будет происходить за этими деревьями. Можешь себе представить этот эффект. За деревьями видно крыльцо дома Шуйского. Сцена будет освещена луной. Кроме Федора буду играть В. И. Шуйского (подлеца) и Старкова (тоже). Таким образом, когда Федора играет Платонов, я играю Старкова, Шуйского — Москвин. Когда Москвин Федора, я играю Шуйского, Платонов -Старкова.

Нетрудно заметить, читая это описание Мейерхольдом начала работ над Федором, как и выше приведенное описание начала работ над «Шейлоком», что оба эти описания сделаны рукой режиссера, а не актера, что внимание Мейерхольда устремлено, главным образом, на то, как ставит проблему сценической картины режиссер и художник. Актерский интерес невольно отступает на задний план перед восхищением постановочным замыслом, перед режиссерской работой. Это и превращало для Мейерхольда {108} репетиции К. С. Станиславского не только в уроки актерского мастерства, но и в уроки режиссуры. Поэтому от лета 1898 и должно вести начало формирования Мейерхольда-режиссера.

Кроме репетиций и подготовки к ним, Мейерхольд нес в театре работу по выработке корпоративного устава. Так как свободного времени у членов специальной комиссии для заседаний не было, им пришлось урывать его из своего отдыха и только к 6‑му июля закончить возложенную на них работу. Однако, проделанный комиссией труд вызывает у Мейерхольда самые мрачные взгляды. В письме от 6‑го июля он подробно останавливается на своих сомнениях:

Комиссия закончила свои работы. Поможет ли тот устав, который мы составили, членам Товарищества сплотиться — большой вопрос. — «Почему ты сомневаешься, когда у тебя был опыт в школе», спросишь ты меня.

Вот в том то и дело, что между корпорацией в школе и здесь есть существенная разница.

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.

Здесь нечто обратное. Корпорацию хотят создать по строго определенному плану. Возможно ли это, когда {109} составители не знают даже условий практической жизни среды? На плане можно создать великолепное здание, но не всегда возможно осуществление плана в жизни, ставящей нам всегда столько препятствие — Тот устав, который мы создали, может быть даже идеален в смысле выставленных девизов, в смысле объема и законченности формы, но кто знает, что впереди. Начнется действительная постройка, и сама жизнь изменит все девизы, все идеалы, и тогда престиж корпорации подорван.

Вот какие соображения заставляют меня смотреть пессимистически на проявление корпоративного духа в нашей труппе. Боюсь, что инициаторы впали в ошибку, начав строить здание со шпица, а не с фундамента. Боюсь, что авторитет их будет подорван, и корпорация рухнет.

Кроме мыслей о будущем корпорации, нагоняет на Мейерхольда мрачность и судьба его ролей. Особенно его тревожит Федор. В письме от 15‑го июля он пишет: «На роль Федора все еще много кандидатов. Вдруг меня отставят? Кандидатов пять, играть будут три. Неужели я попаду в число несчастных двух. Сойду с ума».

Такой же угрюмый тон лежит и на письме от 19‑го. В нем Мейерхольд жалуется на ряд инцидентов, нарушающих правильное течение жизни в труппе.

В эти мрачные дни бодрость Мейерхольда поддерживает лишь мысль об его приятеле Алексее Михайловиче Ремизове, только что освобожденном из Пензенской тюрьмы.

Его энергия, его идеи — пишет Мейерхольд — 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 {110} 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.

Это влияние Ремизова дает себя чувствовать и в том, как Мейерхольд воспринимает подход театра к другой пьесе Гауптмана «Ганнеле».

В письме от 22‑го июля он пишет:

Сегодня читал нам Алексеев «Ганнеле» под аккомпанемент специально написанной для этого произведения музыки. Аккомпанировал автор Симон.

Я плакал… И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идеи 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 «Ганнелле». Может быть и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда.

Когда Алексеев кончил «Ганнеле», я и Катя [Е. М. Мунт.] застыли со слезами на глазах, а актеры заговорили о сценических эффектах, об эффектных положениях ролей и т. д.

Влияние Ремизова, или как его называл Мейерхольд «Кротика», все время связуется с размышлениями об общественном смысле театра, напоминает Мейерхольду о социальных пьесах Гауптмана, о драме «Ткачи». Последняя настолько увлекает Мейерхольда, что он пишет жене: «Попроси его [А. М. Ремизова] 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”».

Это преувеличенность чувств свидетельствует не только о социальном интересе Мейерхольда, но и о том, как молодой актер впервые попавший {111} в театральную среду, остро реагирует на все неурядицы театральной жизни, на борьбу за роль, на некорпоративный дух.

Приезд 25‑го июля В. И. Немировича-Данченко вносит некоторое успокоение в душу Мейерхольда. В письме от того же числа он пишет:

Сегодня приехал Немирович-Данченко, присутствовал на дневной (Ганнеле) и на вечерней (Самоуправцы) репетициях. Утром были считка и первая репетиция «Ганнеле». Вечерняя репетиция носила характер несколько торжественный, так как пьеса шла целиком для того, чтобы ее мог посмотреть Н.‑Д. и определить, насколько она готова. Он остался, кажется, доволен.

С В. И. Немировичем-Данченко Мейерхольд предполагает пройти и роль Федора, так как в начале августа К. С. Станиславский должен был уехать отдыхать. Мейерхольд этой возможности рад, мотивируя свое удовлетворение следующими принципиальными соображениями:

Особенно рад потому во-первых, что привык к требованиям и режиссерской тактике Нем.‑Д., и во-вторых потому, что у Алексеева играть такую роль очень, очень трудно. У Алексеева наряду с его крупными достоинствами, как блестящая фантазия и знание техники, есть один очень большой и неприятный для артистов недостаток — это навязывание своего тона и толкования роли. Такое навязывание терцимо в роли, требующей исключительно техники, как напр., роль принца Арагонского, но недопустимо в роли внутренней, требующей психологического анализа и непременного переживания, как роль Федора.

Возможность читать перед В. И. Немировичем-Данченко роль Федора Мейерхольд получил только 1‑го августа. Эта читка не улучшила {112} его шансов. В письме от того же числа Мейерхольд пишет:

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. Мадаев передавал мне, что еще в Ялте Н.‑Д. говорил ему, что самым подходящим исполнителем для этой роли считает Москвина и сегодня Н.‑Д. говорил мне то же самое (конечно, очень глухо) От этих намеков ослабевают во мне силы. Работать нет никакой охоты. Роль выбивается из тона; вероятно, и читал-то сегодня плохо от неуверенности в том, что буду играть упомянутую роль.

Да, театр, имея меня в своем составе, несомненно выигрывает, так как имеет приличного актера на маленькие роли, а я, я несомненно проигрываю, ибо работаю как вол (вряд ли пришлось бы работать в провинции больше), а удовлетворения никакого…

Читка перед Немировичем Федора была для Мейерхольда, как актера, кризисом. Пройдя через него, он вновь обретает способность хладнокровно смотреть на свое пребывание в труппе Художественного театра. Улучшает его настроение и удачное положение ролей Тирезия и принца Арагонского.

«Мое исполнение роли Тирезия — сообщает Мейерхольд в письме от 9‑го августа — Немировичу очень понравилось и по замыслу и по выполнению. Он говорит “блестяще”. Принц Арагонский его не удовлетворяет; Алексеев, напротив, в восторге, давно перестал делать замечания. Как раз сегодня была репетиция “Шейлока” и исполнение мое вызывало в присутствующих гомерический смех. Вообще, “Шейлок” совсем готов. Сегодня репетировали в последний раз. Готова также “Антигона” и “Самоуправцы”. {113} “Ганнеле” [в ней Мейерхольд репетировал ангела смерти] будет готова к 14‑му. С этого числа начнет Немирович новые пьесы. Говорят, начнет с “Эллиды”. Кажется, я играю больного художника. Наконец-то интересная роль».

С середины августа начались действительно занятия по новой пьесе, но это была не «Эллида», а «Чайка», в которой Мейерхольд получил давно волновавшую его роль Треплева.

«Чайку» начали работать незадолго до перерыва в репетициях. Постепенно август вступал в свои осенние права, и для Мейерхольда приближается время приезда его семьи (жены и маленькой дочери) из Пензы в Москву. Его письма все больше и больше теряют театральное содержание и приобретают личный и семейный характер.

Лето в Пушкине отходит в прошлое, начинается сезон 1898 – 99, первый в жизни Художественного театра и его актера Мейерхольда.

## **{114}** II В Московском Художественном театре 1898 – 1902 А. П. Чехов. — Первые шаги МХТ. — Актерская работа Мейерхольда. — Мейерхольд-Треплев. — Режиссерские обязанности. — Режиссерские влияния. — «Гедда Габлер». — Сезон 1899 – 1900. — «Смерть Иоанна Грозного». — Метод живых картин. — Мейерхольд-Грозный. — Мальволио. — «Одинокие». — Советы А. П. Чехова. — Поездка театра на юг. — М. Горький. — Сезон 1900 – 1901. — Петербургские гастроли. — Мейерхольд в оценке петербургской критики. — Неудачный год (1901 – 1902). — Реорганизация МХТ. Уход из театра. — В. Ф. Комиссаржевская. — Театральная Москва 1898 – 1902. — Конец старого века. — Итоги четырех лет.

В Московском Художественно-общедоступном (с весны 1901 просто Художественном) театре В. Э. Мейерхольд прослужил четыре сезона (1898 – 1902). В предыдущей главе, говоря о лете в Пушкине, мы пользуясь соответствующими письмами В. Э. Мейерхольда, попытались обрисовать ход первых шагов работ театра.

Наш рассказ остановился на том, как в конце августа прекратились репетиции в Пушкине. После небольшого перерыва они возобновились уже в Москве в помещении театра, в ту пору занимавшего здание «Эрмитажа» в Каретном ряду.

{115} Для Мейерхольда последний репетиционный месяц был месяцем «Чайки». Во время репетиций чеховской пьесы Мейерхольд познакомился с ее автором, приходившим изредка в театр. В дневнике Мейерхольда сохранилась запись о репетиции 11 сентября, на которой присутствовал А. П. Чехов. В этой записи Мейерхольд отмечает недовольство Чехова, когда ему один из актеров сообщил, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки, на сцене будет вся дворня, женщина с плачущим ребенком. Необходимость всего этого мотивировалась тем, что это жизненно и реально, но Мейерхольд чутко прислушивается к тому, что возражает Чехов. Чехов же говорит: «Да, но сцена 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».

Нет никакого сомнения, что чеховский тезис «сцена требует известной условности» был для Мейерхольда сильнейшим толчком для его вообще критически настроенного мышления. Противоположность «условного» и «натурального» была, таким образом, поставлена перед сознанием Мейерхольда еще до того, как открылся в первый раз занавес «Царя Федора», 14 октября 1898 года. От репетиций «Чайки» начались дружественные отношения Чехова к Мейерхольду, принесшие последнему много ценного для его внутреннего роста.

Мы не будем пересказывать историю сезона 1898 – 99, как он сложился в Художественно-общедоступном {116} театре. Остановимся лишь на его общем очерке. Из описаний и документации первой зимы выводишь заключение, что дебютный сезон был для нового дела очень черновым, чрезвычайно растрепанным и неровным. Основанный на союзе двух групп, руководимых двумя крупными художниками, молодой театр на первых порах еще не являл внутренней органической спайки. Процесс сращения продолжался в сущности все четыре года пребывания Мейерхольда в труппе, пока в 1902 году не завершился реорганизацией театра. Естественно, что в начале приглядывание и примеривание друг к другу филармонистов и любителей из «Общества Искусства и Литературы» было еще заметнее. Весь летний пушкинский период был для обеих частей труппы сравнением режиссерских приемов, с одной стороны К. С. Станиславского, работавшего вместе с А. А. Саниным, с другой В. И. Немировича-Данченко. Особые черты сезону придавало и настороженное отношение московской публики, которую нужно было еще завоевать и заставить смотреть на Художественный театр, как на действительно новую страницу искусства, а не как на любительскую затею популярного драматурга Немировича и искусного режиссера-«дилетанта» Алексеева. Эти неровность и нервность сезона отразились и в его репертуаре. Основная линия намечалась из двух «мейнингенских» работ над «Шейлоком» и «Царем Федором», из реставрации «Антигоны» и из постановки трех современных пьес — «Ганнеле», «Чайки» и одной {117} пьесы Г. Ибсена, каковой впоследствии оказалась «Гедда Габлер». Первую брешь в этот план внесла цензура, запретив совсем готовую постановку «Ганнеле». Это повело к неудачной замене гауптмановской пьесы трехактной драмой Мариотта «Счастье Греты». Наконец, ряд возобновлений постановок «Общества Искусства и Литературы» «(Потонувший Колокол», «Самоуправцы», «Завтрак у предводителя») и даже репертуара филармонических экзаменов («Поздняя любовь», «Женское любопытство», «Трактирщица», а для семейных вечеров Охотничьего клуба — «Последняя воля» и «Новобрачные») внесли еще большую пестроту в характер сезона. Но поскольку был «рост», постольку были естественны и эти репертуарные срывы и «болезни».

Участие Мейерхольда в работах Художественно-общедоступного театра за сезон 1898 – 99 зафиксировано в официальном, к сожалению, единственном печатном отчете за первый год. Этот отчет дает нам прежде всего цифровые данные об актерских выступлениях Мейерхольда. Согласно им оказывается, что в 138 спектаклях театра (113 вечеровых, 15 утренних и 10 в Охотничьем клубе) Мейерхольд был занят 96 раз, т. е. участвовал почти в 75 % всей публичной работы труппы. Эти цифры — 96 отчет расшифровывает следующим образом: большая часть выступлений, а именно 40 падает на роль князя Василия Шуйского, затем идут Треплев — 19 раз, Принц Арагонский — 10, Дворецкий («Самоуправцы») — 8, Тирезий в «Антигоне» и маркиз Форлипополи {118} в «Трактирщице» — по 7, Маргаритов (Поздняя любовь) и Труве («Женское любопытство») — по 2, Янсен в «Новобрачных» — 1 раз, всего, таким образом, на долю Мейерхольда пришлось 9 ролей; если же сюда причислить готовую роль ангела смерти в «Ганнеле», то репертуарный список Мейерхольда за первый год будет равен 10 ролям.

Уже приведенный сухой перечень свидетельствует о большой и разнохарактерной работе Мейерхольда в сезон 1898 – 99 года. Единого амплуа нет, оно как бы раскалывается на несколько групп, не имеющих между собою по существу ничего общего. Основной же ролью сезона, конечно, следует признать роль Треплева, в которой Мейерхольд выступил, как «неврастеник». Далее, подчеркнув своим исполнением буффоный характер принца Арагонского и маркиза Форлипополи, Мейерхольд выступает здесь уже в качестве будущего пропагандиста «шуток, свойственных театру», выявляя в этих комических ролях свою склонность к антипсихологической системе игры. Наконец, «старики» Шуйский и Тирезий определяли Мейерхольда, как характерного, эпизодического актера. Следовательно, в первую зиму Художественного театра наметились приблизительно три актерских грани Мейерхольда.

Какое же отношение нашел Мейерхольд-актер в московской театральной критике? Прежде чем ответить на этот вопрос остановимся в немногих словах на личном составе этой критики.

Театральная критика Москвы в конце XIX века представляла собой сравнительно сильную {119} группу литераторов. «Старейшиной критического корпуса» был С. В. Васильев-Флеров, печатавший свои обширные театральные обозрения в «Московских Ведомостях», начиная с сезона 1879 – 1880. Это был исключительно образованный, вдумчивый и серьезный писатель о театре, соединявший подробное описание постановок и исполнения с детальным анализом идей, ролей и ремарок драматических произведений. В «Русских Ведомостях» писал — И. Н. Игнатов, в «Курьере» Сергей Глаголь и Джемс Линч (эти псевдонимы скрывали С. С. Голоушева и Леонида Андреева). Литературной манерой последнего был жанр театрального фельетона, где основная тема спектакля обрастала длинными абзацами — «по поводу». В «Новостях Дня» под псевдонимом «—ф—» писал Н. Е. Эфрос, в «Московском Листке» — Н. О. Ракшанин; особняком выделялись два присяжных поверенных — В. П. Преображенский и князь А. И. Урусов, чьи эпизодические выступления отличались у первого — серьезностью и обстоятельностью, а у второго — огромным артистизмом, европейской образованностью и прекрасным стилем. Таков был в своем ядре рецензентский мир Москвы, с которым пришлось столкнуться начинающему актеру Мейерхольду.

Наибольшее внимание московской критики привлекло исполнение Мейерхольдом роли Треплева. «Мейерхольд в роли Константина — писал Сергей Глаголь в “Курьере” — произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы видели его то Василием Шуйским, то {120} 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». Наоборот, А. И. Урусов, отмечая, что Мейерхольд всю роль провел обдуманно и тепло, считал исполнение третьего акта резким и грубоватым: «У господина Мейерхольда вырывались, как мне кажется, слишком кричащие ноты, бранчливые интонации». В общем же тон критики был благоприятен с некоторым недовольством сухостью и резкостью в трактовке отдельных сцен. Впоследствии Н. Е. Эфрос, принадлежавший к числу критиков особенно ценивших мягкость исполнения, в своей истории Художественного театра так вспоминал об Мейерхольде-Треплеве: «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. Какая-то нежная, ласковая дымка, которою окутан этот Треплев — разрывалась, растрачивалась исполнением. И оттого {121} это был характерный, но не чеховский Треплев».

Можно очень усомниться, что лирически-скорбный Треплев есть действительно Треплев Чехова, но независимо от этого нельзя, конечно, всю резкость и неврастеничность образа относить на счет актера. В данном случае было налицо и определенное режиссерское влияние, о наличии которого, как мы увидим впоследствии, писал Мейерхольду Чехов в своем письме об «Одиноких».

Из остальных ролей сезона Мейерхольду удались Шуйский и принц Арагонский. Роль принца Арагонского прошла у критики почти незамеченной. Только в «Новостях Дня» мы находим следующий, принадлежащий Н. Е. Эфросу, отзыв: «гг. Лужский (принц Марокканский) и Мейерхольд (принц Арагонский) дают характерные фигуры. Есть маленький шарж, но он здесь уместен: самые роли написаны немного в тоне буффонады». Как мы указывали выше эта буффонада нравилась К. С. Станиславскому и не принималась В. И. Немирович-Данченко.

Работа В. Э. Мейерхольда в Художественно-общедоступном театре в первый сезон не ограничилась лишь актерством. Мы уже упоминали в предыдущей главе об участии Мейерхольда в корпоративной комиссии. Кроме того, он входил в качестве одного из десяти членов в совещание, организованное при Дирекции. Однако, важнее всех этих совещательных и комиссионных работ было привлечение Мейерхольда к исполнению режиссерских обязанностей. {122} Об этом факте вышеназванный отчет театра сообщает следующее: «По убеждению нашей дирекции главными причинами падения театрального дела в России являются два явления: 1) заевшая театр рутина и 2) отсутствие образованных и подготовленных режиссеров. В борьбе с этими явлениями дирекция уже в первый год существования нашего театра поручала иногда режиссерские обязанности и другим лицам (артистам Г. С. Бурджалову, И. Ф. Кровскому и В. Э. Мейерхольду)». Из перечисленных этих трех лиц на долю Мейерхольда, как режиссера, пришлась в те годы следующая скромная работа: он возобновил для Охотничьего клуба филармоническую постановку «Новобрачных» (7 января 1899) помогал В. И. Немирович-Данченко возобновить «Последнюю волю» (14 января 1899), также спектакль филармонистов. Но, разумеется, указывая на мейерхольдовскую режиссуру в первый год Художественного театра мы имеем в виду не ее объем, а важность самого факта. Приглашение Мейерхольда к исполнению режиссерских обязанностей естественно обостряло его влечение к постановочным проблемам, влечение уже столь ярко обнаружившееся в его оценке проектов постановок «Шейлока» и «Царя Федора». Таким образом, пребывание Мейерхольда в Художественном театре превращалось в своеобразную школу режиссерского мастерства. С применения канонов этой школы Мейерхольд и начал в будущем полосу своих самостоятельных режиссерских работ.

{123} С точки зрения вот такого режиссерского обучения первый сезон дал особенно много ценного и интересного Мейерхольду. На опыте «Федора» и «Шейлока» Мейерхольд впервые воспринял эстетику мейнингенцев, с их принципом точности воспроизведения натуры, с их копированием исторического стиля, с их стремлением к воссозданию картин подлинной жизни путем декоративных и бутафорских средств.

Напротив, в «Антигоне» Мейерхольд впервые столкнулся с проблемой реконструкции старинного театра, правда в постановке Санина, неосуществленной до конца и не пошедшей дальше убранства сцены. О постановке «Антигоны» Мейерхольд впоследствии писал, что в ней «режиссер как бы бессознательно выразил стремление группировать действующих лиц по фрескам и рисункам на вазах. Но то, что видел режиссер на раскопках, не сумел он синтезировать, стилизовать, как Сомов, например, стилизует “век пудры”, а только сфотографировал». Однако важен в данном случае не результат, но тенденция, а она была, несомненно, новой, и Мейерхольд это сразу почувствовал. Наконец, участие в «Чайке» дало ему возможность близко познакомиться с тем, что Мейерхольд считал вторым лицом Художественного театра — с театром настроений. В первой режиссерской редакции «Чайки» сезона 1898 – 99, в отличие от «Чайки» сезона 1905 – 06, Мейерхольда пленяла недоговоренность постановки, ее способность будить фантазию, т. е. то, что Мейерхольд считал вслед за Шопенгауэром функцией произведений искусства. {124} В своей статье «Натуралистический театр и театр настроений», написанной в 1906 году непосредственно после «Театра-Студии», Мейерхольд отметил как ценные черты первой редакции «Чайки» следующие подробности: «В первом акте не было видно, куда уходили действующие лица. 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 галошах, встряхивая шляпы, пледы, платки, рисовалась осень, моросящий дождь, на дворе лужи и хлюпающие по ним дощечки». Эти цитаты нам показывают, что именно в сезон 1898 – 99, в пору, когда доктрина натурализма не успела захватить полностью новую драму, Мейерхольд на примере «Чайки» воспринял то, что он называл впоследствии «властью тайны» и что легло, как один из основных камней в фундамент его будущих работ над новой драмой. Наконец, не остался бесследным для Мейерхольда спектакль «Гедды Габлер». При постановке пьесы Ибсена театр впервые широко применил прием оживления житейскими мелочами «скучных» диалогов. «В “Гедде Габлер” — пишет Мейерхольд — в сцене Тесмана и тети Юлии подавали завтрак. Я хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, но я невольно не дослышал экспозиции пьесы». Следует ли говорить, что этот прием оживления текста был отвергнут самим Мейерхольдом значительно позже, но подмечен и усвоен он был в первый сезон {125} совместной работы с Станиславским. Через восемь лет в театре Комиссаржевской Мейерхольд дал свою интерпретацию «Гедды Габлер», противоположную постановке Художественным театром той же пьесы. Однако, от ибсеновского спектакля сезона 1898 – 99 у Мейерхольда навсегда осталось огромное впечатление от исполнения К. С. Станиславским роли Левборга. В творчестве Станиславского эта роль занимает особое и, к сожалению, мало изученное место. Его биограф Н. Е. Эфрос лишь отмечает, что Левборг у Станиславского одно из самых прекрасных, самых талантливых и самых неожиданных созданий. По мнению Мейерхольда эта неожиданность заключалась в том, что в Левборге выступила наружу истинно театральная природа Станиславского, его широкий жест, мелодраматическая игра, преувеличенность в изображении чувств. Воспоминание о Левборге было одним из оснований статьи Мейерхольда (написанной совместно с В. Бебутовым) — «Одиночество Станиславского», которая появилась в «Вестнике театра» весною 1921 года.

Сезон 1898 – 1899 закончился 28 февраля «Чайкой». Когда весной 1899 года приехал в Москву Чехов, театр решил устроить специально для него спектакль. В помещении театра «Парадиз» (Никитский театр) состоялся этот показ «Чайки». Он еще теснее сблизил Треплева-Мейерхольда с Чеховым. Впоследствии О. Л. Книппер говорила нам, что Чехова привлекала в Мейерхольде его интеллигентность. Интеллигентность вообще была {126} одной из характерных черт труппы Станиславского. Н. Е. Эфрос сообщает, что Чехов на этом спектакле говорил актерам: «Чудесно же. У вас же интеллигентные люди, у вас нет актеров и нет шуршащих юбок».

В театре «Парадиз» начались и подготовительные работы художественников к следующему сезону. Для открытия была назначена первая часть трилогии Алексея Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Вторым спектаклем намечался чеховский «Дядя Ваня». Мейерхольд был занят в первой пьесе в качестве дублера Станиславского в роли Грозного.

Первое представление «Смерти Иоанна Грозного» состоялось 29 сентября 1899 года в день открытия второго сезона. Подобно «Царю Федору» и здесь торжествовал исторический натурализм, но что-то не удалось театру в новом опыте русского мейнингенства. Виноват ли был драматургический материал, или нарушили чувство меры режиссеры, но спектакль вышел в отдельных своих частях грубым и отталкивающим. Особенный протест со стороны критики вызвала сцена смерти Кикина, где над разъяренной толпой летали обрывки окровавленной одежды и чуть ли не куски тела. В целом же театр и в «Грозном» применил метод живых картин, которые использовал уже в «Федоре». Критик «Нового Времени» Юрий Беляев, рецензируя данный спектакль, так описывает в своей статье приемы начинать действия в Художественном театре: «Каждое действие в этом театре начинается живой картиной. Когда еще занавес спущен, рампа вдруг {127} вспыхивает, затем снова гаснет и с нею гаснет все освещение в зале. Занавес распахивается, открывая за собою темное пространство. Затем снова вспыхивают рампа и боковые рефлекторы и перед зрителем живая картина». Таким чередованием света и тьмы театр втягивал зрителя в сценическое действие, и как бы воскрешал перед ним из мрака прошлого былую жизнь. Впоследствии этот же принцип «воскрешения» через свет применил В. И. Немирович-Данченко весною 1920 года, когда ставил «Дочь мадам Анго».

Вторым постановочным приемом было создание новой ремарки, отступающей от авторских указаний. При постановке «Смерти Грозного» это отступление от авторской ремарки выразилось в усилении бытовых, житейски-возможных подробностей. Благодаря этому эффектная картина столкновения Грозного с Гарабурдой превратилась на сцене чуть ли не в рукопашную драку царя с польским послом.

На первых спектаклях Грозного играл Станиславский, а с 6‑го представления роль почти совсем перешла к Мейерхольду. Образ Иоанна Грозного для него, как мы знаем, был не нов. Был у Мейерхольда и ключ к нему — физическая дряхлость и немощь царя. Поэтому, Мейерхольд в Грозном прежде всего играл старика и старался подчеркнуть патологичность и нервность его натуры. Рецензировавший спектакль С. В. Васильев писал, что в исполнении Мейерхольда в Грозном исчезло все царственное. Что же касается отдельных мест, то, по мнению данного критика, Мейерхольд вел их {128} неравноценно. Считая, что Мейерхольду очень удался первый акт, Васильев находил, что в большой сцене четвертого действия артист сделал множество совершенно ненужных движений. В то время, как А. К. Толстой заставлял своего Грозного в сцене с волхвами сидеть, передавая душевные движения почти незаметными движениями, Грозный Художественного театра опускался на лавку, крючился и т. д. И там, где Иоанн должен был только вздрагивать, Мейерхольд сползал с лавки и т. п.

Вслед за постановкой «Смерти Иоанна Грозного» театр возобновил для утренников «Двенадцатую ночь», в той постановке как она шла в Охотничьем клубе, лишь с заменой некоторых исполнителей. Одним из таких новых исполнителей был Мейерхольд в роли Мальволио. В этой роли он снова применил буффонные приемы принца Арагонского и вновь дал образ, построенный на внепсихологической технике игры. Второй и третьей постановками театра были гауптмановский «Геншель» и чеховский «Дядя Ваня». Ни в одной из этих пьес Мейерхольд как актер занят не был; но для него, как будущего режиссера, это движение театра под знаком Гауптмана и Чехова, не осталось бесследным. В течение ряда лет, уже уйдя из Художественного театра, Мейерхольд не переставал возвращаться к этим авторам.

Особенно ценна была для Мейерхольда работа театра над «Дядей Ваней», ибо в то время как «Геншель» оказался утверждением натуралистического театра, «Дядя Ваня» продолжал линию «театра настроений», начатую «Чайкой».

{129} Впоследствии, в пору своей переоценки ценностей Художественного театра, Мейерхольд, имея в виду «Чайку» поры Эрмитажа и «Дядю Ваню» писал: «Секрет чеховского настроения скрыт был в ритме его языка, и вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки, и услышан он был через влюбление в автора “Чайки”». И далее: «Гармония не была нарушена в первых двух постановках (“Чайка”, “Дядя Ваня”), пока творчество актера было совершенно свободно. Впоследствии режиссер-натуралист во первых делает из ансамбля сущность, а во вторых теряет ключ к исполнению пьес Чехова». И через много лет, вспоминая постановку «Дяди Вани», Мейерхольд говорил нам о ней, как об одной из лучших работ Художественного театра.

Высокий авторитет А. П. Чехова в глазах В. Э. Мейерхольда и дружественное отношение к нему писателя побудили Мейерхольда, когда ему пришлось играть Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Гауптмана (последняя постановка сезона), обратиться к Чехову за советом, как играть эту роль. Задача исполнения роли Иоганнеса Фокерата была тем более трудна, что в предыдущем сезоне Мейерхольд сыграл в «Чайке» в сущности также роль «одинокого».

Чехов не замедлил ответить Мейерхольду, и его ответ не мог не оказать огромного влияния на мысль артиста. Центр тяжести советов Чехова лежит в проблеме изображения нервности, {130} которая для Художественного театра, в особенности первых лет, всегда была одной из самых больших и трудных. «Теперь о нервности — пишет Чехов — не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее: одинокости, той самой одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые “в высшем значении”, организации». Эти советы Чехов дает недаром. Он хочет ими создать противовес соответственному влиянию К. С. Станиславского. «Я знаю, — читаем мы далее в этом замечательном письме — Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но вы не уступайте; красотами и силою голоса и речи не жертвуйте такой мелочи, как акцент, не жертвуйте, ибо раздражение, в самом деле, есть только деталь и мелочь».

Однако, как ни убедительно прозвучало для Мейерхольда письмо А. П. Чехова, все же сила театра победила тогда голос писателя. Иоганнеса Мейерхольд сыграл не по указанию Чехова, а по указанию Станиславского, т. е. с преувеличением невропатологических свойств натуры.

У московской прессы исполнение Мейерхольдом роли Иоганнеса встретило сдержанную оценку. Рецензент «Курьера» писал: «Исполнитель наиболее ответственной роли драмы г. Мейерхольд приложил много труда, но диапазон его молодого дарования не настолько еще обширен, чтобы изобразить во всей мощи и немощи сложный образ Иоганнеса». «Русские Ведомости» отмечали, что Мейерхольд сделал {131} из молодого Фокерата совершенного неврастеника, а критик «Русского Слова» Кичеев прямо заявил, что Мейерхольд-Фокерат «вышел с места в карьер не только уж просто неврастеником, а человеком, которого в первом акте нужно прямо сажать на цепь или вязать в горячечную рубашку». И только Васильев, подчеркивая, что Иоганнес и есть на самом деле больной человек, писал, что Мейерхольд играл прекрасно. Но, независимо от отношения критики, Мейерхольд встретил гораздо более сочувственный прием у публики, особенно у молодежи, очень оценившей резкий и угловатый рисунок роли, горечь показанных артистом чувств и безжалостность внутреннего самоанализа.

Премьера «Одиноких» состоялась 16‑го декабря 1899 года и завершила цикл новых постановок второго сезона. Через некоторое время, после первого представления О. Л. Книппер, игравшая в «Одиноких» Анну Мар, и также довольно холодно принятая критикой, получила от А. П. Чехова письмо, где тот возвращается к своему ранее посланному письму Мейерхольду. «Я Мейерхольду писал, — читаем в этом письме Чехова — и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека… Страдания надо выражать так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами, и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией. Тонкие, душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом надо выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают {132} лжи». В этом же письме Чехов выражает надежду, что Художественный театр приедет в Ялту и что он сможет увидеть «Одиноких». Это желание Чехова исполнилось в тот же год.

Закончив сезон в Москве, театр в апреле выезжает в Ялту, где жил в то время Чехов, и, дав по дороге несколько спектаклей в Севастополе, 10‑го апреля «Дядей Ваней» открывает ялтинские гастроли. На следующий день идут «Одинокие», потом «Гедда Габлер» и «Чайка». Эти пьесы повторяются по нескольку раз до 23‑го апреля, когда состоялся последний спектакль. В Ялте в тот год была целая писательская колония. Кроме Чехова там жили Горький, Найденов и другие. Поэтому, кроме спектаклей театр устроил литературный вечер, на котором чтение произведений писателей, находившихся в зале, вызывало рукоплескания по адресу актеров. Мейерхольд на этом вечере выступил с «Песней о Соколе», и его чтение сопровождалось овацией в честь Горького.

После этого чтения Горький, дружественно относившийся к молодому актеру, подарил Мейерхольду первый том своих рассказов, только что вышедший в то время, со следующей значительной по содержанию надписью:

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Вы с вашим тонким и чутким умом, с вашей вдумчивостью — дадите гораздо 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, чтобы устремиться вверх! Вверх!»

*М. Горький*.

{133} Прощание ялтинцев с московским театром вышло чрезвычайно теплым. Корреспондент «Театра и Искусства» пишет, что труппа была забросана фиалками, ландышами, примулами и сиренью. Вместе с цветами на сцену сыпались и билетики с таким характерным восьмистишием:

«Честь и хвала вам художники русские,  
Типов бессмертных творцы благородные.  
Смело расправивши крылья свободные,  
Вы вознеслись над понятьями узкими.  
Чудной игрой восторги глубокие,  
В наших сердцах навсегда поселившие  
Новую эру в искусстве родившие —  
Честь и хвала вам, борцы одинокие».

Для Мейерхольда эта поездка в Ялту была временем еще более тесного сближения с Чеховым, с которым он затем продолжал обмениваться письмами. К сожалению, эта переписка не сохранилась. В одном из писем А. П. Чехова к О. Л. Книппер находим следующий отзыв писателя об «эпистолярном стиле» Мейерхольда: «Получил письмо от Мейерхольда; пишет он хорошо, даже талантливо отчасти, и лучше чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газетах». Переписка с Чеховым продолжалась у Мейерхольда и после ухода его из Художественного театра, но и этих писем разыскать нам не удалось.

Первые два сезона Художественно-общедоступного театра определили его репутацию и стиль. С одной стороны тут были пьесы, требующие, по мнению руководителей театра, исторического натурализма, каковы были «Царь {134} Федор», «Смерть Иоанна Грозного» и «Шейлок», с другой «Геншель» толкал театр на путь бытового натурализма и, наконец, «Чайка», «Дядя Ваня» вели к созданию театра настроения. Гауптман, Ибсен, Чехов в годы Мейерхольда и определяли основное русло театра.

Структура третьего сезона 1900 – 1901 повторила в известной степени распорядок предыдущей зимы. В качестве «исторической» пьесы на этот раз была выбрана «Снегурочка». Чехов был представлен «Тремя сестрами», только вместо двух пьес Гауптмана были включены в репертуар две пьесы Ибсена «Доктор Штокман» и «Когда мы мертвые пробуждаемся».

За два года своей работы театр уже успел снискать симпатии и в прессе и в публике. «Узкой дверью в мир нового искусства явился он, — писал в “Курьере” Джемс Линч (Л. Андреев) и сразу стал образцовой пословицей, на которую приятно ссылаться».

Для Мейерхольда, как актера, третий сезон принес лишь одну новую роль Тузенбаха в «Трех сестрах», да был он занят на выходах в «Когда мы мертвые пробуждаемся».

Но для него, как будущего режиссера, огромный интерес представила работа К. С. Станиславского над «Снегурочкой». В тот год «Снегурочка» шла в трех московских театрах: в Художественном, Новом и в Большом (в последнем, как опера Н. А. Римского-Корсакова). Победа осталась за Станиславским. Его «Ранняя весна» пролога, где как писал Ярцев: «краски сливаются, переливаются, и зрители не знают, где кончается сказка и где начинается {135} жизнь» — имела огромный успех. В «Снегурочке» впервые выступил новый для Москвы актер В. И. Качалов (роль царя Берендея), будущий преемник ролей Мейерхольда в «Одиноких» и «Трех сестрах».

Огромный успех сопровождал также постановку «Доктора Штокмана» и исполнителя главной роли Станиславского; а драматический эпилог Ибсена «Когда мы мертвые пробуждаемся» был равнодушно встречен публикой. Аплодисменты тут выпали на долю не исполнителей, или пьесы, а декораций В. А. Симова.

«Три сестры» прошли уже 31‑го января 1901 г., и ими Художественный театр начинал новый век. Мейерхольд в «Трех сестрах» играл роль Тузенбаха, но у критики его выступление прошло незамеченным. Он как бы растворился в общем ансамбле.

Весной этого же года Художественно-общедоступный театр, переименовавшись в Художественный, впервые поехал на гастроли в Петербург. Для гастролей были выбраны постановки: «Дядя Ваня», «Одинокие», «Доктор Штокман», «Три сестры». Спектакли начались 19‑го февраля в Панаевском театре.

Перед петербургской публикой Мейерхольд выступил впервые в роли Иоганнеса Фокерата. Петербургские рецензенты, во главе которых стояли в то время А. Р. Кугель, А. А. Измайлов и Юрий Беляев, встретили игру Мейерхольда резким отрицанием. Кугель в «Петербургской Газете» писал, что Мейерхольд неопытен, лишен искры божьей, что у него нескладная и долговязая фигура. В «Петербургском {136} Листке» Иоганнеса называли не в меру суетящимся пациентом больницы для душевных больных и, наконец, в «Новом Времени» Ю. Беляев писал: «Иоганнеса играл г. Мейерхольд, у которого для этой роли только и есть подходящего, что немецкая фамилия». В этом же духе были и остальные отзывы.

Нападки петербургских рецензентов были так сильны, что С. Васильев в «Московских Ведомостях» в обзоре петербургской печати взял Мейерхольда под свою защиту, указывая Беляеву на то, что нельзя Иоганнеса рассматривать, как немца, и что болезненность является основной чертой самой роли. Такого же как Васильев мнения о Фокерате был и П. Ярцев, который в своей статье «Искусство будней» («Театр и Искусство») писал: «Дряблого, капризного, во всем на чужой счет живущего Фокерата я не могу облечь в рыцаря духа и не признавая ничего, кроме средних способностей за г. Мейерхольдом, я глубоко сочувствую театру, который так трактует его роль».

Поездка в Петербург Художественного театра, его проверка своих работ на новой публике, все это не осталось бесследно для дальнейшей судьбы театра. Определенно чувствовалось, что период «становления» кончается, что близится срок, когда театр произведет внутреннюю реорганизацию, и из общества и общины идеалистически настроенных любителей превратится в солидное предприятие на строгих деловых началах.

К тому же случилось так, что следующий сезон 1901 – 1902 года художественно сложился {137} неудачно. В его репертуаре не значилось ни одной «постановочной» пьесы, не было и произведений Чехова. Правда, шли Ибсен и Гауптман, но у Ибсена была взята «Дикая Утка» — пьеса, не привлекшая внимания широких кругов. Не сопровождалась удачей и постановка пьесы В. И. Немировича-Данченко «В мечтах». Единственным большим спектаклем был «Михаэль Крамер», на долю которого и выпал в этот сезон наибольший успех. Таким образом, если не считать «Крамера», сезон держался исключительно на старых спектаклях, и художественный интерес его был малозначительным.

Мейерхольду пришлось выступать в этот год, кроме старого репертуара, только в двух эпизодических ролях Флора «Дикая Утка» и князя Трубчевского «В мечтах». Естественно, что в этот год мы не находим в московской прессе никаких отзывов о Мейерхольде. Только в петербургской газете «Россия» корреспондент, сообщая о «Дикой Утке» — пишет о первом действии: «Знатные гости, наполнявшие кабинет, в исполнении таких сил, как гг. Лужский, Мейерхольд и Бурджалов являлись живыми людьми и сливались в одно целое с посетителями первых пяти рядов кресел».

К концу сезона в прессу стали проникать сначала слухи, потом сообщения, что в Художественном театре происходит раскол, что часть артистов уходит. Наконец, в один и тот же день, в субботу 17‑го февраля 1902 года в «Русском Слове» появилась резкая статья Власа Дорошевича «Искусство на иждивении», говорящая о недостойной зависимости театра {138} «от ситцевого фабриканта», а в «Новостях Дня» информация о проекте предполагаемых перемен. В этой информации сообщалось, что Художественный театр реорганизуется в товарищество сроком на 3 года и в качестве полноправных товарищей входят: Александров, Алексеева (Лилина), Алексеев, Артем, Вишневский, Желябужская (Андреева), Качалов, Лужский, Морозов, Москвин, Немирович, Самарова, Симов, Стахович, Чехова (Книппер), Чехов. Из опубликованного списка стало ясно, что в товарищество не вошли те, о ком говорили, как об уходящих, т. е. Санин, Мейерхольд, Кошеверов.

Наконец, накануне закрытия сезона, в субботу 23‑го февраля, в маленькой хронике «Курьера» сообщалось, что почвой для ухода Мейерхольда и Кошеверова являются личные и материальные интересы, и что херсонская газета «Юг» сообщает о том предложении В. Э. Мейерхольда и А. С. Кошеверова, которые они сделали городскому управлению Херсона. Речь шла о снятии на зимний сезон 1902 – 1903 театра, где бы играла труппа со строго художественным репертуаром и стройным ансамблем.

На другой день в «Курьере» появилось следующее письмо в редакцию:

Милостивый Государь, господин редактор. В номере 54 вашей уважаемой газеты в отделе «Маленькая Хроника» появилась заметка о том, что уход наш из состава труппы Московского Художественного театра, «как оказалось (?) имеет чисто личный материальный характер».

{139} 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*

Правы ли были артисты, указывая, что их уход не был продиктован соображениями материального характера? Вероятно, да. Но нельзя отрицать, что факт образования товарищества, куда не вошли работники театра, служившие с его основания, не остался беспричинным. Прекрасной иллюстрацией к этому ненормальному положению служит письмо А. П. Чехова к О. Л. Книппер от 10 февраля 1902 года, в котором Чехов как раз и касается производимой В. И. Немировичем-Данченко реформы.

Немировичу я написал, что театр на паях — это хорошо, но устав их ни к черту не годится. Почему пайщиком Стахович, я, а нет Мейерхольда, Санина, Раевской? Нужны тут не имена, а правила, нужно установить, чтобы пайщиком делался всякий, прослуживший не менее 2‑х или 5‑ти лет, всякий получавший жалованье не менее такой-то цифры. Повторяю, нужны не имена, а правила, иначе все полетит.

Но письмо Чехова — Немировичу, о котором мы знаем пока лишь из письма его к Книппер, не оказало своего воздействия, и 24‑го февраля, в день закрытия сезона, часть артистов Художественного театра выступила перед московской публикой в последний раз. Утром шла «Смерть Иоанна Грозного» с Мейерхольдом, которому был подан из публики венок, {140} а вечером шли «В мечтах», сопровождавшееся чествованием Санина. В этот же день в «Русском Слове» была напечатана заметка С. Яблоновского о сатирической литературе на лентах венков и на крышках альбомов. Из этой заметки узнаем, что на последних спектаклях Санину был поднесен от статистов театра альбом с надписью: «что теряем видим, что найдем не знаем». А Кошеверову венок, на ленте которого стояло: «тому кто служит делу», с выразительным многоточием.

Ушедшие из театра артисты, однако, приняли участие в поездке в Петербург, где шли на этот раз «В мечтах», «Три сестры», «Михаэль Крамер», и где в первый раз были показаны «Мещане», в которых Мейерхольд играл Петра. Эта роль была последней, сыгранной им в Художественном театре. Для полноты списка упомянем, что Мейерхольд, кроме перечисленных выше ролей, один раз выступил еще в роли Петера Штокмана, заменяя на спектакле 26 ноября 1901 года заболевшего В. В. Лужского.

Мейерхольд покинул Художественный театр весною 1902 года, а через несколько месяцев, 1 августа, оставила Александринский театр Вера Федоровна Комиссаржевская, которая в то лето писала в одном из писем: «Без удовлетворения своего артистического “я”, которого я не видела впереди, служить на казенной сцене я не могла». Так одновременно началась полоса странствий двух театральных художников, через четыре года связавших свои пути вместе.

{141} До сих пор, говоря о работе Мейерхольда в Художественном театре, мы переходили от сезона к сезону, не выходя за пределы театра, не касаясь театральной Москвы тех лет и не следя за ростом художественно-общественной культуры.

Прежде чем закрыть настоящую главу, мы попытаемся хотя бы бегло наметить, что представляло собою художественно московское четырехлетие 1898 – 1902 и что унес с собою в провинцию на юг двадцативосьмилетний антрепренер в своей памяти и в сознании.

Московский Художественно-общедоступный театр, вступив в жизнь осенью 1898 года, застал следующую планировку театральной Москвы. Центральное место по-прежнему занимали Малый и Большой театры и к ним с этого года был прибавлен в качестве филиала Новый театр, где должны были идти и оперные и драматические спектакли, причем предполагалось, что драма будет обслуживаться молодыми актерами Малой сцены. Говоря позднейшим языком, открывалась своего рода «студия», где под руководством А. П. Ленского и И. М. Кондратьева молодежь должна была тренироваться в актерском искусстве. Однако, вместо студии получился просто второго сорта Малый театр, где только похуже играли, да не так чувствовалась иерархическая атмосфера дома Щепкина. Не был интересен и значителен и репертуар Нового театра. «Термидор» Сарду и «Идеальная жена» Марко Прага, переделка Шабельской гоголевского «Вия» и «Эми Робсар» Виктора Гюго, — все это уживалось вместе.

{142} Таким же беспорядочным характером отличался и репертуар самого Малого театра. Новинками сезона 1898 – 99 здесь были «Две судьбы» Шпажинского, «Волшебная сказка» Потапенко, «Мирская вдова» Карпова, «Ложь» Дубельт, «Разгром» Гнедича, «Муравейник» Смирновой, «Ядро» Нордау, «Фроман младший» Доде, «Счастье в уголке» Зудермана, т. е. унылые русские девяностодесятники и благонамеренный перевод. Постановочный центр сезона был сосредоточен на «Царе Борисе» — последней части трилогии А. Толстого.

После успеха «Царя Федора» в молодом Художественно-общедоступном театре постановка аналогичного произведения была делом чрезвычайно трудным и ответственным. Эту ответственность Малый театр, в ту пору еще не оценивший сил своего соперника, не сознавал. «Царь Борис» оказался спектаклем небрежным и аляповатым, вдобавок слабо сыгранным.

Не отразилось на первых порах появление Художественного театра и на Корше. Гвоздями Коршевского сезона явился фарс «Контролер спальных вагонов», трескучий «Измаил» и эффектная мелодрама из римской жизни «Новый мир». Эти три пьесы давали полные сборы, хорошо исполнялись, но никак не могли быть причислены к спектаклям, преследующим цели искусства.

Но как ни упорствовал отходящий век на своих безмятежных художественных позициях, новое искусство давало о себе знать все сильнее и сильнее. Почти одновременно с открытием {143} Художественного театра в ноябре 1898 г. вышел в Петербурге под редакторством С. П. Дягилева, первый номер нового журнала «Мир Искусства», где и начала вкладываться одна из сильнейших группировок будущего века. Сюда на первых порах входили А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Сомов, В. А. Серов и др. В то же самое время в литературе все явственнее и явственнее ощущалось закрепление символистов. В «Северном Вестнике» за 1898 г. появились статьи А. Волынского о «Символизме и символистах», все популярнее и популярнее становились имена К. Бальмонта и В. Брюсова. Впоследствии Андрей Белый в своих воспоминаниях о А. Блоке писал: «В 1898 и в 1899 гг. прислушивались к перемене ветров в психической атмосфере; до 1898 дул северный ветер под северным небом. “Под северным небом” — заглавие книги Бальмонта; оно отражает кончавшийся XIX век; в 1898 г. подул иной ветер; почувствовалось столкновение ветров северного и южного, и при смешении ветров образовались туманы сознания». Говоря об этом моменте, А. Белый вспоминает имена Ибсена, Достоевского, («подступал Достоевский»), Ницше, Владимира Соловьева. Все эти влияния как раз и скопились на протяжении последних лет столетия. Не остался чужд им и В. Мейерхольд. Отголоском тех лет остается перевод книги Родя «Ницше и Гауптман», сделанный им совместно с. А. М. Ремизовым для издательства В. Саблина.

Признаком приближения новой культуры было также возвышение А. Н. Скрябина. В сезон 1898 – 99 в Москве под дирижерством В. И. Сафонова {144} сыграли в первый раз скрябинские «Ревери». На эту же зиму пришлось два юбилея — большой и малый, это были столетний юбилей рождения А. С. Пушкина и двадцатипятилетие начала гастролей мейнингенцев по Европе. Последняя цифра означала, что волна мейнингенской культуры в юбилейный год окончательно закрепилась в России, но, как это бывает обычно, в измененном виде. Через драму А. Чехова в Художественный театр вошла струя театра настроений, и, таким образом, музейный натурализм сразу был поставлен лицом к лицу со своим антиподом.

Отход старого века чувствовался даже и в административно-театральных сферах. Летом 1899 года ушел в отставку директор императорских театров И. А. Всеволожский и на его место был назначен молодой князь С. М. Волконский. Правда, директорство последнего не было долговременном, но оно облегчило его преемнику В. А. Теляковскому обновление императорских театров по линии режиссерско-декоративной. Так что в те годы, когда Мейерхольд только начинал театральную жизнь, уже завязывался узел, определивший судьбу его второго десятилетия.

Сезон 1899 – 1900, последний сезон XIX века, как мы видели, был в Художественном театре укреплением его позиций первого года. В императорских же московских театрах он был продолжением рутинных путей. Правда, как бы повинуясь духу времени, в Малом прошел гауптмановский «Геншель», параллельно с Художественным и Коршем, да в Новом театре {145} показали пьесу другого модерниста — «Забаву» А. Шницлера. В остальном же все было по-прежнему: шли «Завещание» Гнедича, «Глухая стена» Шапир, «Простая совесть» Лесович, «Закат» Сумбатова. Кое‑что было интересного только в возобновлениях. Так, в Малом возобновили «Эгмонта» и «Макбета», в Новом «Сон в летнюю ночь», а для весенних гастролей Томмазо Сальвини играли «Отелло» и «Семью преступника».

Новыми постановками Большого театра явились «Троянцы в Карфагене» Берлиоза, а в балете первый раз 23 января 1900 года прошла «Раймонда» Глазунова. Однако пульс оперной жизни бился не здесь, но в частной мамонтовской опере, которая в эти годы переживала свой блестящий расцвет, ставя новые произведения Римского-Корсакова, имея в своем составе молодого Шаляпина и пользуясь в качестве декораторов силами Врубеля, Виктора Васнецова, Поленова. Корш в этот год жил главным образом успехом своих прежних постановок; из новинок у него прошли «Заза», «Ложа № 6», тот же «Геншель» и «Свекровь и невестка».

Но если первые два года театральная Москва только присматривалась к тому, что делали К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, то уже в 1900 году и казенные театры и Корш реально ощутили, что «Художественно-общедоступный театр» есть действительно серьезная сила, с которой и следует серьезно считаться. Сезон 1900 – 1901 начался своеобразным турниром Нового и Художественного {146} театров, поставивших «Снегурочку». В Новом «Снегурочку» ставил А. П. Ленский, в Художественном — К. С. Станиславский. Почти вся пресса признала, что победа осталась за Станиславским и что художественники обнаружили больше и фантазии, и поэтичности. Насмешливый Юрий Беляев писал, что Ярилино солнце в Новом театре похоже на маленького кадета, делающего под козырек. К этому же сезону относится любопытная статья в «Новом Времени» «Театральная распря в Москве», подписанная Ченко. В статье говорилось, что между Художественно-общедоступным театром и театрами Малым и Новым кипит скрытая война, и что Москва в отношении театров напоминает Византию во времена христологических споров, и всюду в нотариальных конторах, на улицах, книжных магазинах ведутся дебаты о преимуществах Ибсена, Гауптмана и Чехова и соответственных постановок их у художественников. Но эта война кроме газетных столбцов да споров не давала ощутительных результатов, по крайней мере для казенных сцен. Там по-прежнему господствовала система частых премьер, для которых не хватало ни пьес, ни постановочных сил. Сезон 1900 – 1901 был, пожалуй, лишь более вялым и скучным, чем его предшественники. «Бурелом» Федорова, «Накипь» Боборыкина, «Лучи» Шпажинского, «Опавшие листья» Джакоза, «Вечная любовь» Фабра, «Победа» Бауерфельда, «Школьные товарищи» Фульда, «Сиятельный зять» Ожье — вот что шло на Малой и Новой сценах. Весной опять приезжал Сальвини и выступил {147} кроме «Отелло» в «Ингомаре» и «Короле Лире».

Из казенных сцен новые веяния проникли лишь в Большой театр. Здесь впервые выступил в качестве декоратора А. Я. Головин, в чьих декорациях шел «Ледяной дом» Корещенко и частично (вместе с Коровиным) «Дон-Кихот». Интерес «Дон-Кихота», однако, был в работе молодого балетмейстера А. А. Горского, приступившего к своей работе с новыми целями и заданиями, и стремившегося внести драматизм в хореографическое искусство. Подтянулся, приглядываясь к успехам Художественного театра, и Корш. Начиная с сезона 1900 – 1901, он пригласил в качестве художественного руководителя режиссера Н. Н. Синельникова, который поставил «Бурю» Шекспира и «Якобитов» Коппе. В этом же году в труппе Корша служил Ф. П. Горев, поставивший в свой бенефис чеховского «Иванова».

Годы 1900 и 1901 были порубежными и в других областях русской культуры. В эти годы формировались основные русла ближайшего десятилетия. Век отходил, осеняемый смертями. В Германии в 1900 году умер Ницше, во Франции в нищете — Оскар Уайльд, в России — Владимир Соловьев. Ницшеанское и, в особенности, соловьевское влияние еще долго будет ощущаться в молодой поэзии века, а имя Оскара Уайльда скоро запестрит в витринах книжных магазинов. К этому времени Бальмонт выпускает свои «Горящие здания», Брюсов «Третью стражу», а в марте 1901 года Москва в первый раз слушает первую симфонию Скрябина. {148} К тем же самым годам, а именно к лету 1900 г., относится первая проба пера А. Н. Бенуа, как театрального декоратора; в феврале же 1901 г. С. М. Волконский поручает группе «Мир искусства» постановку, правда не осуществленную, «Сильвии» Делиба, в которой, по свидетельству биографа Бенуа — Эрнста, решено было «идти от музыки» и дать некую мечту, как бы переход от музыки к сцене. Наконец, к 1901 г. относится начало выхода альманахов «Северные цветы», выпускаемых издательством «Скорпион», возникшем в 1900 году. Таким образом, к этому времени в лице издателя С. А. Полякова московское крыло символизма, возглавляемое В. Я. Брюсовым, получает прочную материальную базу для распространения своих идей, сначала путем книг и альманахов, а потом через издание своего журнала «Весы». Отметим, что летом 1901 года С. М. Волконский покинул пост директора императорских театров и на его место был назначен В. А. Теляковский, который и пригласил через 6 лет В. Э. Мейерхольда в Александринский и Мариинский театры.

Если последний сезон, который провел Мейерхольд в Москве (1901 – 1902) сложился для художественников неудачно, то не был он значительным и в остальных театрах. В Малом шли: «Нефтяной фонтан» Величко, «Ирининская община» Сумбатова, «В ответе» Боборыкина, «Погоня за наслаждениями» Бутти. В Новом — «Разрыв-трава» Гославского, «Современная молодежь» и «Педагоги» Эрнста, «Напасть» Платона. Привлек внимание лишь юбилей {149} Г. Н. Федотовой (40 лет сценической деятельности), поставившей «Кориолана», да выступлепление А. П. Ленского в роли городничего в «Ревизоре». В Большом оперными новинками были «Валькирия» и «Псковитянка» (последняя шла с декорациями А. Я. Головина). А в балете новой постановкой был «Конек-Горбунок» с декорациями К. А. Коровина. У Корша гвоздем сезона явились «Дети Ванюшина», впервые показанные 14 декабря 1901 года.

Что же из всего этого пестрого, столичного мира воспринял Мейерхольд? Какие идеи, замыслы и настроения занимали его сознание, когда он должен был покинуть Москву для провинциальных спектаклей?

Прежде всего, конечно, четыре года, проведенные в Художественном театре, как бы завершили его сценическое образование. 18 сыгранных там ролей, из них ряд крупных и ответственных, воспитали в нем законченного актера, знающего, как работать над ролью и как ее превращать в образ. Но еще больше дал ему Художественный театр как будущему режиссеру. Наблюдая, как Станиславский, Немирович и Санин (особенно Станиславский) работают над созданием спектакля, Мейерхольд постепенно усваивал приемы построения целостного, сценического произведения, в котором актеры выступают лишь как составные части спектакля, а общий замысел и форма представления принадлежат режиссеру. Такие постановки, как «Царь Федор», «Шейлок», «Смерть Иоанна Грозного», передали Мейерхольду традиции мейнингенства, а чеховские спектакли {150} помогли выработать форму театра настроений. Вместе с тем литературная Москва прививает Мейерхольду вкус к новым западноевропейским писателям, и новая драма становится желанным театральным материалом для Мейерхольда. В текстах Ибсена, Гауптмана, из русских — Чехова, Мейерхольд ищет будущие очертания действительно нового театра и этим самым идеологически подготовляется путь «Товарищества новой драмы», которое на протяжении ближайших трех лет отразит в своем росте и веяния новой художественной культуры и предчувствия революционной полосы 1905 года.

## **{151}** III Товарищество новой драмы 1902 – 1905 Условия херсонской антрепризы. — Поездка Мейерхольда в Италию. — Корреспонденция из Милана. — Первый режиссерский экземпляр («Псковитянка»). — Начало херсонского сезона. — «Три сестры». — Характер репертуара. — Роли Мейерхольда. — Театральный № газеты «Юг». — «Товарищество новой драмы». — Городская дума и театральное искусство. — Постановка «Снега». — «Вишневый Сад». — «Сон в летнюю ночь». — Итоги Херсона. — Столичные сезоны 1902 – 03 и 1903 – 04. — Переезд Т‑ва в Тифлис. — Условия работы. — Новшества. — Первые постановки. — Провал «Снега». — Начало педагогики Мейерхольда. — Течение сезона. — Тревожные настроения. — Новые сдвиги в искусстве. — 1905 год. — Весенние гастроли в Николаеве. — Филиал Художественного театра.

Хроникерская заметка «Курьера» о снятии А. С. Кошеверовым и В. Э. Мейерхольдом херсонского городского театра оказалась соответствующей действительности. 22‑го января 1902 года херсонская городская дума вынесла постановление о сдаче принадлежащего городу театра Кошеверову и Мейерхольду. А девятого марта их доверенный заключил соответствующий договор. Согласно договору, Мейерхольд и Кошеверов брали на себя обязательство сформировать драматическую труппу для дачи драматических представлений в херсонском городском театре в течение времени с 15 сентября 1902 года по великий {152} пост 1903 года. Сроком для начала репетиций было назначено 15‑е августа. Договор представлял управе право после трех ответственных дебютов героя-любовника, героини, бытового любовника, комика, комической и драматической старухи и инженю высказать свое мнение и если они не вполне удовлетворяют своему назначению и возложенному на них амплуа — требовать их замены. Репертуар предлагалось составлять из лучших и, по возможности, новейших пьес. Его одобряла управа. Постановка пьес должна была быть, как значилось в договоре, «изящна» в декоративном, костюмерном, художественном и бутафорском отношениях. Количество представлений определялось не менее четырех в неделю, при чем в воскресные и праздничные дни антрепренеры обязывались дать не менее десяти утренников с представлением половины (по стоимости) мест бесплатно учащимся.

Таковы были главные условия херсонской управы. Сам театр отдавался в аренду бесплатно, отопление шло за счет арендатора, а в обеспечение договора вносился залог в 2 000 рублей, Кроме этого договора, уже позднее было заключено между Кошеверовым и Мейерхольдом соглашение на учреждение «Товарищества для ведения в городе Херсоне театрального дела», в какое входила в качестве пайщицы также и жена Кошеверова. Капитал Товарищества состоял из 5‑ти паев, по 1 000 рублей пай, из них два пая принадлежали Мейерхольду. Срок действий Товарищества Определялся сезоном.

{153} Нужно заметить, что новые антрепренеры свое дело «Товариществом новой драмы» не называли. Это название появилось только с сезона 1903 – 1904, когда Мейерхольд держал Херсон один. Первый же год на афише стояло просто: «Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда». В ее состав входило одиннадцать артисток и шестнадцать артистов[[5]](#footnote-6). Предположенный репертуар состоял из драматических произведений, классиков и выдающихся новинок.

Так как начало сезона было намечено на двадцатые числа сентября, то по окончании петербургских гастролей Художественного театра и выяснению организации херсонского дела В. Э. Мейерхольд получил возможность сделать как бы антракт перед новым этапом своей театральной жизни.

Летний отдых он решает провести в северной Италии и в начале мая покидает Россию. Соприкосновение с новой жизнью оставляет глубокий след в психике Мейерхольда. Внешним же закреплением части итальянских впечатлений {154} является корреспонденция Мейерхольда в газете «Курьер», которая была напечатана в номере от 26‑го мая под названием: «Милан. Корреспонденция “Курьера”», а в подзаголовке стояло: «Миланская жизнь. Народный университет. Артистическая биржа». Под корреспонденцией находилась подпись. «Вс. Мейерхольд» и место и время написания: «Meina (Lago Madgiore) 28 мая 1902 года [по новому стилю]».

Для нас главный интерес этого обширного сообщения заключается в двух моментах: в его литературной стороне и в том, как оно рисует самое восприятие Мейерхольда.

Читая корреспонденцию о Милане, прежде всего замечаешь скупость слов, лаконичность фраз, строгую фактичность изложения. Во всем тексте нет никакой лирической влажности. Всюду строгая описательность. Субъективный момент проявляется только в подборе фактов и в их компановке.

Первое, на что обращает внимание Мейерхольд, — это уличная жизнь. «Уличная жизнь Милана — пишет он — напоминает биржу в деловой час. Все волнуется, трепещет, гул говорящих, но нет на лицо ничего, что могло бы указать на причину оживления, нет сосредоточенного внимания на чем-нибудь одном». Это впечатление Мейерхольд считает естественным, так как «большой торговый центр всегда дает большое уличное движение, а Милан поистине коммерческая биржа».

Следующая черта Милана, которая бросается Мейерхольду — социальный состав города. Огромное количество фабрик и заводов с одной {155} стороны наполняет, по наблюдению корреспондента, улицы Милана пестрой, сытой толпой богатых, разъезжающих в шикарных ландо и лорнирующих мелькающую мимо нее публику, а с другой стороны те же фабрики и заводы собирают в Милан со всей Ломбардии полчища рабочих. Миланских рабочих Мейерхольд описывает и в воскресный день, когда они франтовато одеты, и в будни, когда они голодные забегают с работ в «Cucina economica», в общественную столовую, устроенную на частные средства и находящуюся под непосредственным наблюдением одной общественной деятельницы. «Когда смотрите на исхудалые фигуры рабочих, на их исхудалые лица с блестящими полуиспуганными глазами, — рассказывает Мейерхольд, — каким большим учреждением становится в ваших глазах это маленькое зданьице, где бедные рабочие могут иметь суп, макароны, мясо за гроши».

От характеристики рабочей массы и миланского бульвара, где «нравы местной буржуазии щеголяют бесцеремонностью, пошлой сытостью и крикливым уродством одеяний» Мейерхольд переходит к тем интеллигентам, которым дороги интересы трудящейся массы, и подробно описывает существующий их заботами народный университет, где постоянные специальные курсы слушают до 3 000 человек.

Только в самом конце своей обширной статьи Мейерхольд как бы вспоминает, что он артист и дает характеристику Милана, как артистической биржи. Но и здесь Мейерхольда интересует, главным образом, социальная сторона. {156} Остановивших на указании о раздутости репутации миланских учителей пения, Мейерхольд особо обращает внимание на то, с каким трудом достигаются в Милане ангажементы, и как эксплуатируют артистов импресарио и агенты. Самой театральной жизни Милана уделяется в корреспонденции очень мало места. Отмечая, что продолжительный сезон существует только в «Скала», Мейерхольд говорит, что в остальных театрах постоянных трупп нет, а существует гастрольная система. Из гастролеров весны 1902 года ему удается видеть Томмазо Сальвини в «Семье преступника». «Московских почитателей гигантского таланта Сальвини — пишет Мейерхольд — порадует, конечно, известие, что он нисколько не постарел с тех пор, как играл в России в последний приезд. Голос его звучит также красиво и мощно, та же легкость в переходах от одного настроения к другому, та же благородная простота и обаятельная мягкость, какой не может достигнуть никто из современников сцены. Нам удалось его видеть в “Коррадо”. Театр был переполнен и каждый монолог Коррадо награждался трепетными аплодисментами».

Владение пером и впоследствии давало Мейерхольду возможность излагать в форме статей свои мысли и оценки отдельных явлений театральной жизни. Но гораздо более существенен итог, который дает корреспонденция со стороны своего содержания. Она ярко выявляет существующий у Мейерхольда социальный интерес, который в данной статье даже вытесняет художественные впечатления.

{157} Только что изложенная нами корреспонденция Мейерхольда является единственной, но время, которое он провел на итальянских озерах, не явилось для него только отдыхом. Из Италии он привозит мизансцену к «Псковитянке» Мея, которую он предполагал поставить в херсонском театре. Эта мизансцена, записанная в небольшую тетрадь, представляет первый режиссерский опыт Мейерхольда, хотя он никогда на сцене и не был осуществлен.

Первые наброски мизансцены записаны Мейерхольдом по актам, при чем каждое действие начинается планировочным чертежом, а все происходящее на сцене разбито на отдельные, перенумерованные куски. Общее стремление режиссера состоит в том, чтобы дать строго выдержанный исторический спектакль, во вкусе «Царя Федора» или «Смерти Иоанна Грозного». «Псковитянка» является, таким образом, продолжением эстетики мейнингенства, от которой впоследствии так решительно отказался Мейерхольд. Влияние мейнингенских традиций Художественного театра в «Псковитянке» чувствуется очень сильно. Например, планируя третий акт, Мейерхольд выбрасывает сцену, когда Михаил Туча кидает в лицо Матуты рукавицу, лишь потому что сцена мелодраматична и пишет: «Кончить криками, как на Яузе [сцена из “Царя Федора”] или быстро, смешав пение с гиком и азартом, на ходу спеть последнюю песню».

О «Федоре» он вспоминает и когда размечает начало четвертого действия — приближение Грозного, происходящее за сценой. В записи стоит: {158} «игра, как в Федоре с окном». В третьем же действии, когда за сценой надо дать звук троечного колокольчика и стук копыт, Мейерхольд замечает: «как в “Дяде Ване”».

Общий характер разверстки «Псковитянки» сделан у Мейерхольда по принципу разметки групповых и индивидуальных движений. Указаны темпы, переходы и качества (робко, осторожно и т. д.). Очень тщательно разработаны звуковые фоны, особенно для четвертого действия. Тут и звон колоколов, и стук железа о камень, когда мальчишки играют в бабки, и звук труб и рогов, и топот лошадей (при топоте стоит характерное указание: «если удастся имитация»). Также и в других актах; например для первого акта Мейерхольд требует, чтобы за сценой ворковали голуби, пели малиновки. При описании любовной сцены второго действия, Мейерхольд дает следующую ремарку: «тут хорошо бы дать фон звуков. Лягушки, ночные птицы в неопределенных звуках. Что-то таинственное, мистическое. Небо краснеет перед восходом луны. Скоро запоют соловьи». Впоследствии звуковой фон, но уже лишенный натуралистических заданий, Мейерхольд использует через двадцать слишком лет в любовном же эпизоде «Леса», введя в качестве фона гармонику.

Всюду, где можно, Мейерхольд стремится смягчить сценическую условность, дать иллюзию жизни. Так в четвертом действии в горнице у князя Токмакова, когда сцена остается пуста, он пишет: «можно на галерее показать суету дворни князя. Кстати эта суета смягчит {159} условность пустой сцены». Особое внимание обращено на декоративную сторону, и тут Мейерхольд в согласии с навыками Художественного театра стремится дать историчность в отдельных подробностях. Например, для одной из сцен четвертого действия он дает указание: «одно из трех окон на задней сцене хорошо оставить открытым, если стекла будут венецейские».

Так как в «Псковитянке» первое и пятое действия — ночные, то Мейерхольд, дабы не повторяться, отменяет луну для третьего действия, оставляя на небе только звезды. Зато пятый акт делает лунным. В этом смысле он и дает указания художнику спектакля Орлову.

Большое внимание уделено толпе в третьем акте (Псковское вече). Однако, в отступлении от очень индивидуализированной толпы Художественного театра, Мейерхольд все время мыслит толпу в «Псковитянке» как нечто слитное и единое. Шумы толпы им размечены на основе выбора единого чувства, характерного для данного момента. Например, в мизансцене третьего действия читаем: «если во втором шуме был нерв азарта, когда враг еще не налицо, если там было больше кичливости, чем искренности, здесь нерв растерянности, как во время пожара в деревне, когда мечутся без толку, не зная за что взяться». К образу пожара прибегает Мейерхольд, когда ему надо показать, как должен производиться толпой крик: «пропали». Он говорит, что «пропали» {160} переходит от одного к другому, как огонь в лесу по траве.

Приведенная нами мизансцена «Псковитянки» дает ясное представление об исходных точках мейерхольдовской режиссуры, о связи ее с методами Художественного театра. На применении этих методов и был построен первый херсонский сезон.

Сбор труппы, как мы уже указывали выше, был назначен на середину августа. Молодые артисты и режиссеры деятельно готовились к открытию, не без волнения ожидая встречи с публикой, привыкшей к другим принципам ведения дела, чем это проектировали Кошеверов и Мейерхольд. В последнюю перед их антрепризой зиму Херсон держала известная антрепренерша Малиновская, которая ставила, главным образом, такие пьесы, как «Трильби», «Цыганка Занда», «Все мы жаждем любви», «Хижина дяди Тома», «Нефтяной фонтан», «Шахта Георгия», «Заза», «Петр Великий», «Измаил», «Ниобея», «Двести тысяч» и т. д. Пьесы литературные ставились мало, для классического же репертуара труппа была слаба, так как треть ее состояла из местных любителей. Теперь же херсонцам предлагалось познакомиться со спектаклями, в основе которых лежало начало ансамбля, литературный репертуар, выдержанная постановка.

Первый спектакль состоялся в воскресенье, 22‑го сентября; для начала была выбрана чеховская пьеса «Три сестры». Об этом спектакле корреспондент «Театра и Искусства» писал: «Трудная по исполнению пьеса была {161} так тщательно разработана во всех деталях, что ее, можно сказать, не узнали, видевшие исполнение ее в Херсоне раньше другою труппою. Местный орган печати метко выразился об исполнении пьесы, что она разыграна концертно. Переполнившая театр публика забросала исполнителей цветами. Все были одинаково хороши, включительно до немой роли няньки, выглядывавшей с крыльца на покидающих город артиллеристов. Обставлена была пьеса в художественном и декоративном отношении также не привычно для херсонцев». Любопытно, что нововведением для херсонского театра явился потолок на сцене. Для этой реформы новым антрепренерам пришлось переустроить освещение, которое раньше не было приспособлено для сцены с потолком.

После открытия Мейерхольд и Кошеверов послали Чехову следующую телеграмму: «Сегодня состоялось открытие сезона вашей пьесой “Три сестры”. Любимый автор печальных настроений, счастливые восторги даете только вы!» Такими пышными фразами известили пропагандисты чеховского театра об открытии ими как бы херсонской колонии Художественного театра.

Да, в основе своей первый херсонский год явился копией Художественного театра. Прежде всего по своему репертуару, куда вошли почти все пьесы, шедшие в Москве у художественников. В постановке их начинающие режиссеры не стремились к новым истолкованиям, а использовали уже готовые мизансцены. Так, по-московски прошли: «Три сестры» (4 раза), {162} «Дядя Ваня» (2 р.), «Чайка» (5 р.), «Потонувший Колокол» (5 р.), «Геншель» (2 р.), «Одинокие» (2 р.), «Крамер» (1 р.), «Штокман» (3 р.), «Гедда Габлер» (1 р.), «Дикая утка» (1 р.), «Мещане» (3 р.), «Смерть Иоанна Грозного» (5 р.), «Царь Федор» (2 р.).

Но, конечно, держаться на одном репертуаре Художественного театра в провинции было невозможно, и в этом, в сущности, и было спасение для Мейерхольда-режиссера, так как постановка новых пьес давала ему возможность постепенно отходить от готовых форм и искать своих. Из этих вновь поставленных пьес в Херсоне, по одному или по нескольку раз за первую зиму, прошли следующие произведения: Чехов — «Иванов»; Островский — «Таланты и поклонники», «Женитьба Бальзаминова», «Свои люди сочтемся», «Поздняя любовь», «Василиса Мелентьева»; Островский и Соловьев — «Женитьба Белугина»; Найденов — «Дети Ванюшины»; Немирович-Данченко — «Золото», «Цена жизни», «Последняя воля»; Лев Толстой — «Власть тьмы»; Зудерман — «Да здравствует жизнь», «Честь», «Бой бабочек», «Счастье в уголке»; Пшибышевский — «Золотое руно»; Гейерманс — «Гибель “Надежды”»; Фульда — «Школьные товарищи»; Филиппи — «Благодетели человечества»; Ришпен — «Смерть и жизнь»; Шентан — «Акробаты». Последняя пьеса шла в переводе Н. А. Буткевич и В. Э. Мейерхольда. Мелькнули на афишах и такие столичные новинки, как «Комета» Трахтенберга, «Волшебник» Ярцева, «Без солнца» Вейнберга и несколько других. Но в основе своей репертуар {163} первого сезона и по числу представлений, и по выбору пьес был, главным образом, повторением репертуара Художественного театра с присоединением таких новых драматургов, как Гейерманс, Пшибышевский, Зудерман, Фульда. Требования кассы, необходимость частых премьер, все это, конечно, не оставалось бесследным для выдержанности репертуарной линии, но в целом репертуар выгодно отличался своими тенденциями от других провинциальных театров. Необычные для провинции черты театрального дела были скоро отмечены и местной интеллигенцией. Тот же корреспондент «Театра и Искусства», сообщая в журнал о ходе сезона, пишет: «антрепренеры городского театра А. С. Кошеверов и В. Э. Мейерхольд, став впервые во главе театрального дела, ведут его без всяких широковещательных реклам, без громких, никогда вообще неисполнимых обещаний, тихо, скромно, на новых для провинции началах, с редкою добросовестностью, энергией и любовью». Далее корреспонденция указывает на высокое качество репертуара «чуждого разных модных, делающих сбор, низкопробных переделок и прочей театральной дребедени, замечательную стройность, интеллигентность исполнения, небывалый ансамбль, художественность постановки и режиссерской части». «А. С. Кошеверов и Мейерхольд зарекомендовали себя не только хорошими артистами, но и талантливыми режиссерами».

В течение сезона Мейерхольду пришлось много играть. В 115 спектаклях он выступил как {164} актер 83 раза. Большая часть сыгранных и ролей падала также на пьесы Художественного театра, причем Мейерхольд, в большинстве случаев, играл то же, что играл в Москве. Так, в «Царе Федоре» он играл по-прежнему Василия Шуйского, в «Трех сестрах» — Тузенбаха и т. д. Новыми и большими ролями сезона для Мейерхольда были: Астров — в «Дяде Ване», Рембовский в «Золотом руне», Берент в «Гибели “Надежды”», Иванов в «Иванове», Роберт в «Чести», Георгий Претуров в «Сильных и слабых», Нароков в «Талантах и поклонниках», Левборг в «Гедде Габлер», Арнольд в «Михаэле Крамере», Ландовский в «Акробатах» и несколько других. Роль старого клоуна Ландовского считалась и впоследствии одним из лучших созданий Мейерхольда актера.

Главная часть всех этих выступлений Мейерхольда пришлась на роли, так называемых, любовников — неврастеников, по преимуществу героев чеховских и гауптмановских пьес. Комедийная струя почти исчезает, ибо новый репертуар, в большинстве случаев, состоял или из драм или из того неопределенного жанра, который авторы называли пьесой.

Закрытие сезона пришлось на 16 февраля, так как 17 начинался великий пост. Для последнего спектакля были поставлены снова «Три сестры», которыми открывали сезон. Этим будущее «Товарищество новой драмы» как бы признавало над собой духовный протекторат Чехова, и его именем замыкало разнообразное содержание сезона. На долю Чехова {165} в первую херсонскую зиму и пришлось приблизительно 10 % всех спектаклей, что по масштабам Херсона было очень много.

На другой день после закрытия сезона, в понедельник 17 февраля, труппа Кошеверова и Мейерхольда получила неожиданный сюрприз. Редакция местной «научно-литературной, политической и коммерческой газеты» — «Юг» выпустила специальный номер, посвященный труппе Кошеверова и Мейерхольда. Часть этого номера была отпечатана на атласной бумаге и вручена всем деятелям сезона. В передовице редакция объясняла факт выпуска особого номера своей газеты тем, что труппа истекшего сезона превратила херсонский театр, служивший раньше для развлечения лиц, страдающих диспепсией и сплином, в школу правды, добра и красоты. Поэт газеты — Владимир Ленский посвятил руководителям труппы большое стихотворение «Два жреца», где рассказывал о том, как в храм покинутой Мельпомены вступили два незнакомых жреца:

«И приступили к песнопению  
Пришельцы из чужих сторон,  
И опустилась, вняв молению,  
Богиня на священный трон».

Местный рецензент А. Н—н отдал минувшему театральному сезону целый фельетон, в котором скорбел о конце широкого праздника ума и души, и с глубоким удовлетворением отмечал, что труппа обошлась без премьеров, исключительно на основах художественного ансамбля: О Мейерхольде, как об актере в этом фельетоне читаем следующее: «Про В. Э. Мейерхольда {166} нужно было бы сказать очень много… много было у него перлов исполнения. Этот артист знакомил нас с больными характерными натурами, где психология занимала первое место. Тонко поясняя малейшие изгибы души и, сокровенные черты характера своих героев, прекрасною художественною игрою В. Э. открывал зрителям целый новый мир — мир духа и мысли, являясь вполне понятным как для зрителя партера, так и галереи и, главным образом, собою создавая настроение пьесы… Роли с юмористическим и комическим оттенком, как например, адвокат Монтичели (Идеальная жена), Леплюше (Флипот) и т. п., в исполнении В. Э. Мейерхольда дышали жизненной веселостью и неподдельным комизмом, заставлявшим публику смеяться от души, и даже такая характерная роль, как водяной в “Потонувшем колоколе” в исполнении В. Э. была одухотворена смыслом существования жизни».

Маленький фельетонист Линский, писавший под псевдонимом Де-Лин, написал в «альбом труппе» ряд стихов, из них приводим:

А. П. Зонову.  
Окажите нам услугу  
И играйте лишь… прислугу.

А. С. Кошеверову.  
Он режиссер-распорядитель,  
Премьер, герой и, наконец,  
Не коронованный властитель  
Херсонских девичьих сердец.

В. Э. Мейерхольду.  
О, мила вам видно драма,  
За новинкой шла новинка,  
{167} Но за что, скажите прямо,  
Обошли вы Метерлинка,  
Монна-Ванна, Монна-Ванна  
Нам была зело желанна.

Из остального материала, напечатанного в номере, нужно отметить статью В. Ленского «По поводу», где давалась характеристика режиссерских приемов. Ленский отмечает, что почти во всех пьесах, где действие совершается в комнате, для комнаты на сцене отводили очень небольшое место. Сцена почти нигде не представляла правильного четырехугольника, а непременно одна из стен делает зигзаг, или сбоку выступает углом. При этом дается не одна комната, а вся квартира, так что через открытые двери, зрители видят анфиладу остальных комнат. Обстановка отличается подражанием действительности. На сцене господствует гармония мелочей. Ленский особо отмечает постановку «Мещан», пьесы Платона «Люди», «Смерти Грозного» и «Федора Иоанновича». «Один же из последних спектаклей “Акробаты” — пишет автор статьи — можно с уверенностью назвать шедевром режиссерского искусства. Тут зрителю являлось во всей своей полноте цирковая, закулисная жизнь: на сцене все необходимые принадлежности циркового обихода — всевозможные лестницы, трапеции, шесты, обручи, затянутые бумагой, препятствия для скачки лошадей, жонглерские предметы и проч. Не упущены даже были такие подробности, как надписи “вход в буфет”, “дамская и мужская уборная”, целый ряд кнопок электрических звонков. А сквозь поднимающуюся {168} занавеску, отделяющую арену, виден цирк, освещенный и переполненный зрителями… и ко всему этому исполнители в превосходных цирковых костюмах, усвоившие некоторые приемы цирковых артистов». Наконец, Ленский рассказывал о том, как замечательно воспроизводили режиссеры дождь и ветер в «Дяде Ване», бурю в «Гибели “Надежды”», зиму в «Людях» и разнообразные звуки горных и лесных трущоб в «Потонувшем колоколе».

По окончании зимнего сезона Мейерхольд и Кошеверов предприняли двухнедельную поездку в соседний Николаев, где играли «Три сестры», «Дядю Ваню», «Чайку», «Гибель “Надежды”», «Мещан», «Штокмана», «Акробаты» и «Сильных и слабых», а 7 апреля открыли теми же «Тремя сестрами» двухмесячный весенний сезон в Севастополе. «Три сестры» шли и последним спектаклем. Репертуар в Севастополе был, за малыми исключениями, тот же, что и в Херсоне, но надлежит отметить, что здесь были в первый раз поставлены «Женщина с моря» Ибсена, «На дне» Максима Горького и «Втируша» Метерлинка. Пьеса Метерлинка шла в один вечер вместе с «Последними масками» Шницлера и весь спектакль назывался «вечер нового искусства». Во «Втируше» Мейерхольд играл роль деда.

«Новое искусство», «новый театр», «новая драма» — эти слова для Мейерхольда начинают звучать все призывнее и призывнее, и он решает, оставшись на следующую зиму в Херсоне, в качестве уже единоличного арендатора {169} херсонского театра, назвать руководимое им театральное дело — «Товарищество новой драмы».

В проспекте второго сезона, так назвал Мейерхольд вступительную афишу, он сам именовался главным режиссером, очередными режиссерами были Костромской и Сазонов. Обязанности помощников режиссеров и сценариусов несли Гурьев и Зонов[[6]](#footnote-7).

Кроме того, на афише стояло имя А. М. Ремизова, без обозначения его обязанностей; на самом деле Ремизов был чем то вроде заведующего репертуаром и литературным консультантом Товарищества. Влияние нового заведующего литературной частью сказалось уже в проспекте. Основным репертуаром сезона объявлялись четыре пьесы Ибсена, три Метерлинка, четыре Пшибышевского, пять Гауптмана и три Шнитцлера. Кроме того, обещалась новая пьеса А. П. Чехова. В качестве постановочных пьес намечались: «Венецианский купец» Шекспира, «Снегурочка» Островского и «Горе от ума» Грибоедова. В Проспекте стоял также «веселый жанр», куда, между прочим, был отнесен «Шлюк и Яу» Гауптмана, и обещалось несколько возобновлений.

{170} Уже читая этот проспект, видно, что для Мейерхольда наступающая зима должна была быть не только новой по названию («Товарищество новой драмы»), но и новой по существу. И, действительно, в эту зиму Мейерхольд начал, хотя и ощупью, пробовать новые методы инсценировки. Конечно, первые шаги были еще достаточно робкими и не могли вытеснить сразу навыков Художественного театра. Но работа над Метерлинком и, в особенности, над Пшибышевским, заставила Мейерхольда иначе взглянуть на свои режиссерские задачи, чем в первый херсонский сезон.

В отступление от чеховской традиции, «Товарищество новой драмы» начало сезон премьерой «На дне», в которой Мейерхольд играл роль актера. Дата открытия — 15 сентября.

О первых месяцах сезона корреспондент «Театра и Искусства» сообщал следующее: «Текущий зимний сезон начался у нас необыкновенно рано. Вследствие раннего наступления великого поста в 1904 году, антреприза начала с 15 сентября, т. е. для Херсона почти летом». Это отразилось на сборах, которые поправились с наступлением осенней погоды. «Но — читаем в корреспонденции — публика не совсем удовлетворена спектаклями нынешней труппы». Вместе с изменением к худшему труппы, автор сообщения считает, что ослабела и режиссерская часть, так как теперь приходится выносить на своих плечах одному Мейерхольду то, что в прошлом году он делал вместе к Кошеверовым. Изменилось также и направление. Задавшись целью знакомить публику {171} с новинками драматической литературы, антреприза уже не так заботиться о художественности исполнения. «Правда, — добавляет херсонский театрал, — это все замечаешь, когда сравниваешь антрепризу этого года с антрепризой прошлого, а если вспомнить, да сравнить антрепризу прежних лет — Малиновского, Ивановского и Каширина, то выходит, что антреприза Мейерхольда несравненно выше их, и все-таки, несмотря на замечаемые дефекты, остается желать, чтобы на будущее время у нас были антрепризы не хуже настоящей».

Любопытные дебаты вызвало «Товарищество новой драмы» в заседании городской думы, когда Мейерхольд возбудил перед городским управлением ходатайство об отнесении отопления театра за счет города. «Гласные, — читаем в отчете “Театра и Искусства”, — не могли отказать себе в удовольствии, воспользовавшись случаем, высказать свои взгляды на театральное искусство». А. З. Рябков заявил: «Антреприза ставила пьесы с новым направлением в искусстве, пьесы с настроением и, как новинка, публике понравились и кипящий самовар на сцене и коленкоровые потолки, но на второй год публика уже утомилась ходить смотреть кипящие самовары и потолки. Необходимо обязать антрепренера взяться за иной репертуар, для которого у него нет героев. И вот, давая ему новую субсидию, Дума в праве потребовать от него кое-чего — героя и героиню». В ответ на эту критику городской голова М. Е. Беккер указал, что «перестали посещать те, на которых имели влияние кипящие самовары {172} и коленкоровые потолки. Но интеллигентная и самая фешенебельная публика продолжает посещать театр».

Хотя проспект сезона и обещал исключительно строгий репертуар, на деле пришлось прибегать ко многим компромиссам. Тем не менее, часть взятых на себя художественных обязательств «Товарищество» выполнило. Из пьес Гауптмана прошли в первый раз «До восхода солнца», «Коллега Крамптон», «Праздник примирения» и «Красный петух». Ибсен был представлен «Норой», «Привидениями», «Маленьким Эйольфом» и «Женщиной с моря»; Зудерман — «Гибелью Содома», «Родиной», «Огнями Ивановой ночи». В основной репертуар также вошли «Забава» Шнитцлера, «Монна Ванна» Метерлинка, «Снег» Пшибышевского и новая пьеса Чехова «Вишневый сад» Особенное значение имела постановка «Снега». В 4‑м номере «Весов» за 1904 год мы находим следующее описание постановки «Снега», сделанное А. Ремизовым:

Товариществу новой драмы — пишет Ремизов — принадлежит инициатива постанов и на русской сцене «Снега» Станислава Пшибышевского. Первое представление состоялось 19 декабря 1903 года. Постановка, в которой сказалось большое художественное чутье режиссера Мейерхольда, сумевшего сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом, желанное любовное отношение авторов к своим ролям, все это сыграло симфонию снега и зимы, успокоения и неукротимой жажды, отразило исстрадавшуюся душу и трепетно-дерзкое сердце творца «Тоски».

Об исполнителях Ремизов писал так: «Бронка — Мунт — белая чистая снежинка, так крепко {173} прижавшаяся к изумрудно — огненной, живой, лишь задремавшей озими… Казимир-Певцов — прозрачно-голубая льдина, унесенная в теплое море от полярных бурь. Макрина-Нарбекова — спокойная, тихая, добрая. У Мейерхольда (Тадеуш) необыкновенно удалась девятая сцена третьего акта. Непонятный ужас колотился, царапался в сердце… Ева-Буткевич — слишком цельная, точно женщина — призрак»… Как и можно было ожидать, «Снег» никакого успеха не имел. Тот же Ремизов отмечает: «Публика недоумевала, делала вид, что все понимает или тупо гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась: “надо прежде море укротить ха… ха… ха…”». Но как бы то ни было работа над «Снегом» фактически заставила Мейерхольда, хотя может быть и бессознательно, практиковать уже условный метод, стремясь вызвать у зрителя то или иное настроение, не связанное с бытовыми и житейскими впечатлениями.

Большое значение для Мейерхольда имела его работа над «Вишневым Садом». До сих пор Мейерхольд работал над чеховскими драмами уже известными ему по постановкам Художественного театра, если не считать, как-то случайно промелькнувшего «Иванова», который по характеру своему примыкал к остальным чеховским пьесам. «Вишневый сад», написанный в иной драматургической манере, мог быть поставлен иначе, чем, хотя бы «Дядя Ваня» или «Чайка». О том, как Мейерхольд понимал режиссерские задачи по отношению к «Вишневому саду» дает представление тот анализ третьего акта, который Мейерхольд сделал {174} в своей статье «Театр» после того, как увидал «Вишневый сад» на сцене Художественного театра. Мейерхольд обвинял режиссуру спектакля в том, что она нарушила музыкальную гармонию пьесы, что в третьем акте у художественников исчезло и роковое начало (стоны Раневской, с ее предчувствием надвигающейся беды) и балаганчик марионеток (Шарлота). Не было и диссонирующего фона, который создавало бы однотонное бряцанье захолустного оркестра, под звуки которого должны были плясать подобные живым трупам обыватели. Это истолкование «Вишневого сада» как мистической драмы, целиком построенной на музыкальном начале, сложилось, вероятно, у Мейерхольда не сразу. В первой же сценической редакции «Вишневого сада» преобладало начало «водевильного фона», на что и обращал с укоризной внимание местный рецензент.

Из пьес обстановочных, в обычном смысле этого слова, Мейерхольд поставил «Сон в летнюю ночь», где играл Основу, затем «Венецианский купец» (играл Шейлока), «Горе от ума» (играл Чацкого), «Царскую невесту». Наиболее удачными ролями сезона были роли Крамптона, Освальда в «Привидениях», Трофимова в «Вишневом саду».

С постановкой «Сна в летнюю ночь» (прошел 6 раз) связан вопрос о влиянии, хотя и косвенном, режиссерского творчества А. П. Ленского на Мейерхольда. «Сон в летнюю ночь» был поставлен А. П. Ленским 9 октября 1899 года в Новом театре с молодыми силами Малой сцены. Одной из особенностей {175} этой постановки было то, что шекспировская комедия была поставлена на музыке, для чего Ленский проделал большую работу по соединению текста Шекспира с партитурой Мендельсона. Когда весною 1903 года Мейерхольд набирал труппу для Херсона, он пригласил ученицу Ленского В. А. Шухмину, только что окончившую школу Малого театра. Шухмина играла в зиму 1901 – 1902 года в Новом театре роль Пэка в «Сне в летнюю ночь» и могла сообщить Мейерхольду подробности режиссерской работы Ленского. Благодаря ее рассказам и возникло у Мейерхольда желание поставить шекспировскую комедию, самостоятельно повторив опыт создания Ленским комедии на музыке. Таким образом, будущая работа Мейерхольда над проблемами драматических спектаклей на музыке («Тентажиль», «Бубус») в своих истоках имеют влияние театральных форм, созданных А. П. Ленским, как режиссером.

Переход Мейерхольда от линии «херсонского художественного театра» (как гордо называли херсонцы антрепризу Мейерхольда и Кошеверова) к «Товариществу новой драмы» не обошелся без охлаждения со стороны публики. Отчасти в этом охлаждении был повинен и сам Мейерхольд. Его неопытной режиссуры не хватало на все постановки сезона, и часть из них прошла наскоро, без особой подготовки. Тем И не менее, Мейерхольд закончил сезон без дефицита, и 8 февраля третьим представлением «Вишневого сада» простился с Херсоном.

Сравнивая между собою оба херсонских сезона, можно сказать, что они являются своего {176} рода тезой и антитезой. Сезон 1902 – 1903 был утверждением методов Художественного театра. Сезон 1903 – 1904 признанием необходимости их преодоления. Естественно, что с точки зрения непосредственной публики был ценнее год Художественного театра, познакомивший провинцию с достижениями московской сцены, чем год новой драмы, где на лицо было брожение, а не отстоявшийся художественный результат. Как бы синтезом обоих течений и явился следующий год 1904 – 1905, который «Товарищество новой драмы» провело в Тифлисе. Великим же постом труппа снова играла в Николаеве, а осенью, перед началом тифлисского сезона, дала несколько спектаклей на родине Мейерхольда — в Пензе.

Двухлетнее пребывание Мейерхольда в Херсоне, вдали от Москвы, не оторвало его от интересов столичных театров, читая газеты и журналы он старается быть в курсе того, что делается и в «доме Чехова», и на других сценах Москвы и Петербурга.

Преобразовавшись в товарищество, пережив то, что называли газеты расколом, наконец перебравшись в новое, свое здание, Московский Художественный театр с сезона 1902 – 1903 начал новую главу своей жизни. К этому времени был сыгран уже, кроме «Иванова», весь существующий чеховский репертуар (в 1902 г. «Вишневый сад» еще был не написан), закончился гауптмановский период (последней пьесой шел «Михаэль Крамер») и сошло на нет стремление воспроизводить боярскую и сказочную Русь («Федор» «Грозный», «Снегурочка»). Героем {177} сезона 1902 – 1903 был Горький. Правда, «Мещане» Художественным театром были сыграны в первый раз еще весной 1902 года, во время гастролей в Петербурге, но для Москвы они были новинкой. «Мещанами» и открылся 25 октября 1902 года сезон. «Мещане» Москвой были встречены холодно. «Новости Дня» писали: «зрительная зала была заметно разочарована; даже самые непреклонные поклонники этого театра в антрактах несколько смущенно улыбались, восторгались робко, и хвалили с оговорками. Моментами прокрадывался злейший враг спектакля — тягучая скука. Сцена переставала, как в третьем акте, владеть залом, впадала в дрему». Зато грандиозный успех выпал на долю второй горьковской пьесы «На дне», шедшей в ту же зиму в качестве третьей постановки. «На дне» было поставлено натуралистически с точным воспроизведением хитровской ночлежки, с отличным распределением ролей. Между «Мещанами» и «Дном» была показана «Власть тьмы». Об этой постановке Н. Е. Эфрос дал в «Театре и Искусстве» такой отзыв: «не было момента, когда бы дрогнула душа зрителя и он бы забылся, перестал бы замечать старательное исполнение. Можно было спокойно и равнодушно следить, как играет такой то или такой то актер… Но нельзя было и минуту увлечься». Не дошел до зрителя и новый постановочный прием — раззолоченная рама, нарисованная по сдвинутым сукнам и имеющая целью показать зрителям сцену, как картину. Последней новинкой сезона в Художественном театре шли без особого {178} успеха «Столпы общества». В ту же зиму Москва, столь шумно аплодировавшая Горькому на премьере «Дна», передавала из уст в уста с большим удовлетворением ту речь, которую Горький сказал на ужине в честь Шаляпина. Вместо обычных похвал, Горький откровенно сказал знаменитому певцу: «вы талант, вы гений, но ваши песни не доходят до масс. Ваши песни теряются в анфиладах Замоскворечья. Пойте для всех, а не для одних замоскворецких купчих».

Второй московский драматический театр — Малый в ту зиму ввел очередное режиссерство, пытаясь этой реформой поднять постановочную часть, но даже и это мероприятие, принесшее на первых порах благоприятные результаты, не смогло усилить интереса к старой сцене. Центр вопроса лежал не в том, кто лучше играет, Художественный или Малый, а в том, в каком из театров бьется пульс современности, где зритель может найти отклик на свои запросы и сомнения. Малый театр этого дать не мог и естественно переживал полосу равнодушия, даже к своим лучшим постановкам. В тот год на его сцене прошли среди прочего «Школа злословия» Шеридана, «Сердце не камень», «Мисс Гобс», «Да здравствует жизнь» и шекспировская хроника «Генрих VIII». В основу этой последней постановки были положены ирвинговские мизансцены, а перед началом пьесы пролог к ней читал актер, загримированный под Шекспира. В Новом театре обратила на себя внимание постановка старой немецкой сказки Гальма «Буйный ветер», доставившая {179} удовольствие любителям сентиментального и наивного зрелища.

Корш, отпраздновав торжественно двадцатилетие своей антрепризы, в качестве новых постановок показал «Губернскую Клеопатру» Туношенского, «Фею каприз» Блюменфельда, «Холостую семью» Бермана, «Секрет Полишинеля» Вольфа, «Сказку» Шнитцлера, и драму Платона «Люди». В этот же год у Корша дебютировал в качестве драматурга Е. Чириков тремя небольшими пьесами: «На дворе во флигеле», «За славой», и «Талантливое семейство». У Корша Мейерхольд брал пьесы для веселого жанра, служившего ему кассовым подспорьем. Отсюда в репертуар 1903 – 1904 года к нему попали: «Губернская Клеопатра» и «Секрет Полишинеля».

Надлежит отметить интересный опыт реставрации старинного театра, который был сделан в зиму 1902 – 1903 московским литературно-художественным кружком, поставившим при содействии «Общества Искусства и Литературы» одну из пьес Симеона Полоцкого, его комедию «О царе Навуходоносоре, о тельце злате и о трех отроках в печи несожженных». Так намечался будущий интерес к старинному театру.

Жизнь драматических сцен Петербурга определялась в ту зиму Александринским театром, Литературно-художественным театром Суворина, Новым театром Яворской и Василеостровским, руководимым Н. А. Поповым. В Мариинском была опера и балет, в Михайловском играла французская труппа и шли {180} русские спектакли, в Народном Доме вперемежку ставили оперы и обстановочные драмы, преимущественно патриотического характера. Так называемая русская опера играла в консерватории, а оперетта в Панаевском и Пассаже. Эстетическим событием сезона явилась постановка Ю. Э. Озаровским на сцене Александринского театра «Ипполита» Еврипида, шедшего в декорациях Л. С. Бакста. Перед его началом Д. С. Мережковский сказал речь, в которой придал спектаклю значение опыта у восстановления религиозного смысла театра. Ту же мысль, но уже полемически, развил Мережковский, выступив в качестве оппонента на лекции Озаровского «Художественные условия театральных постановок», состоявшейся 2 ноября 1902 года. Послав в пылу спора «к черту» постановочные приемы Художественного театра, Мережковский в противовес его реализму выдвинул театр-видение, откровение, религиозное зрелище.

Много шуму и в литературных, и в театральных кругах наделала новая пьеса Метерлинка «Монна Ванна», в которой автор мистических драм, делал резкий поворот в сторону историзма, лишенного полутонов и полутеней. Эта драма была поставлена в Херсоне, в сезон 1903 – 1904. Не прошла бесследно для Мейерхольда, только что переведенная тогда, книга Штейгера «Новая драма», где автор утверждал наступление «драматического века». По мнению Штейгера художники, живущие в этот век, обладают новыми глазами, глубже проникающими в предмет, чем глаза людей {181} прежних времен. Современный поэт видит целый хаос борющихся друг с другом ощущений.

Затем Штейгер переходит к характеристике самого творчества новых драматургов. В первую очередь он выделяет Ибсена, впервые создавшего из современных людей современное художественное произведение. На примере Ибсена Штейгер развивает мысль о власти настроений и тех таинственных слов и намеков, которые через ухо должны проникать в нашу душу, чтобы продолжать звучать и там. За Ибсеном следует Гауптман, сумевший самую жизнь превратить в искусство, Метерлинк, открывший настоящий язык для уставшей и нервно переутомленной эпохи, Артур Шнитцлер с сигаретой в зубах, расчетливый Зудерман — мудрый посредник между новым и старым, Гольц, Шлаф, Гальбе, Дрейер.

Следующий сезон 1903 – 1904 в Московском Художественном театре ознаменовался последней яркой вспышкой исторического натурализма — «Юлий Цезарь» и постановкой «Вишневого сада», оставившей, как известно, неудовлетворенным А. П. Чехова. В императорских театрах было без перемен. В Малом сборы делала сумбатовская «Измена» и «Сын Жибуае» Ожье, шли «Дело жизни» Тимковского, «Высшая школа» Потапенко, «Новый скит» Гнедича, «Сен Марс» Капниста. В Новом публику привлекал благодаря игре Е. К. Лешковской «Пустоцвет». Корш показал в постановке Синельникова пьесу из жизни Наполеона «Марсельская красотка», затем «Раб наживы» Мирбо, «Вечный праздник» Лоло и «Звезду» {182} Бара. «Звезда» и «Раб наживы» шли в тот же сезон и у Мейерхольда, причем в пьесе Мирбо Мейерхольд играл роль Леша, а в «Звезде» Фон-Шенана. Драму играли и в Интернациональном театре, где держал неудачно антрепризу новый для Москвы антрепренер Ковалевский.

Сезон 1903 – 1904 был также характерен перепроизводством оперных театров. Кроме Большого и Нового, в Москве опера была в трех частных театра — Аквариуме, Эрмитаже и Солодовниковском. Из них только опера, игравшая у Солодовникова, пользовалась успехом. В Большом театре событием года явился бенефис Шаляпина «Демон», поставленный в новых декорациях Коровина и Головина. Новинками были «Добрыня Никитич» Гречанинова и «Наль и Дамаянти» Аренского.

В Петербурге с осени 1903 года возникли новые театры. На Петербургской стороне был построен театр Неметти, а в бывшем Неметти на Офицерской (в будущем — театре В. Ф. Комиссаржевской) открылся, так называемый, «Литературный театр» Некрасовой-Колчинской. В театре Литературно-художественного общества состоялись гастроли Комиссаржевской. О ней в ту зиму Ярцев писал: «о размерах таланта г‑жи Комиссаржевской могут быть разного мнения, но нельзя не чувствовать, что этот талант — самое свежее, что есть в современном театре. Здесь его достижения, здесь его возможности и намеки дальнейших путей». Тот же Ярцев в статье «Театральная критика» в ту зиму писал: «театр подошел {183} к грани, за которой открываются новые пути». Одним из искателей этих новых путей, — как мы видели, и был кочующий вдали от столичных центров Мейерхольд с его труппой.

Переезд «Товарищества новой драмы» из Херсона в Тифлис означал несомненное укрепление позиций нового искусства. Сезоны 1902 1903 и 1903 – 1904 сложили более или менее сыгравшуюся труппу, дали возможность Товариществу накопить ряд готовых постановок и, таким образом, возобновляя их в Тифлисе, можно было продолжать дальнейшую работу над новым репертуаром.

Перебравшись в Тифлис, Мейерхольд, как режиссер, получил большие технические преимущества, так как им было снято новое здание артистического клуба, открытое всего лишь в 1901 году. Сцена артистического клуба была устроена с использованием различных новшеств: тут был и вращающийся пол, и механизм, позволяющий приподнимать любую часть площадки на разную высоту. Условия, на которых Мейерхольд получил этот прекрасно оборудованный театр, были следующие: артистическое общество брало на себя все вечеровые расходы, в возмещение которых Мейерхольд уплачивал поспектакально 200 рублей за вечернее и 100 рублей за дневное представление. Кроме того, общество брало на себя изготовление нужных декораций на сумму до 2 000 рублей[[7]](#footnote-8).

{184} Открытию сезона предшествовали в городе слухи, что Товарищество даст публике что-то новое, чего Тифлис еще не видел. Останавливали внимание и афиши с двумя черными полосами сверху и снизу. Афиши извещали, что 26 сентября состоится открытие сезона пьесой А. П. Чехова «Три сестры». Необычным для публики был анонс, уведомлявший, что «ввиду настойчивых заявлений со стороны публики, покорнейше просят занимать места до открытия занавеса и во время действия в зал не входить». Было также добавлено, что для сохранения цельности впечатления просят Посреди действия не аплодировать. Явились новинкой и другие «мелочи». Например, бросалась в глаза замена поднимающегося занавеса раздвигающимся, который расходился мягкими складками темно-зеленого цвета. Необычным было для тифлисцев и порядок начала действий. После того, как зрители занимали места, тушились все огни и раздавался «густозвучный», по выражению местного рецензента, звук колокола, а после второго удара раздвигался самый занавес.

Показанные на открытии «Три сестры» принадлежали к постановкам первого херсонского сезона. На тифлисскую публику они и произвели впечатление своим сходством с приемами Московского Художественного театра. Рецензент «Тифлисского Листка» писал, что «новым {185} было для публики и положения действующих лиц на сцене: они садились, размещались на сцене не всегда лицом, но спиной к публике, т. е. к той стене, которая предполагается снятой, чтобы дать возможность публике видеть происходящее в комнате». Такое погружение зрителя в действительность пришлось по вкусу тифлисцам. Их занимал и бой часов, и докучливое тикание маятника, часовая кукушка, гул толпы, собравшейся на пожаре, словом, тот натуралистический звуковой фон, который так тщательно разрабатывался в Художественном театре. В исполнении также нравилась тенденция — «жить на сцене». Словом, имело успех все то, отчего впоследствии Мейерхольд решительно отказался.

Для второго спектакля Товарищество поставило «Потонувший Колокол» с Н. П. Россовым в роли Генриха, но ни пьеса, ни исполнитель не привлекли публику, — и театр был пуст. Зато благоприятно были встречены «Гибель Содома», «Доктор Штокман» и «Гибель “Надежды”». В драме Гейерманса особо отмечался подбор женских костюмов, головные уборы, белые шляпы, и деревянные башмаки; хвалили и характерные костюмы голландских рыбаков, обстановку рыбацкой квартиры, висячую лампу, огонь в которой колебался от порывов ветра.

Однако, согласие театра с публикой было нарушено, когда Мейерхольд решился в постановке «Снега» резко порвать с натуралистическим приемом и дать условную интерпретацию. «Тифлисский Листок», вообще очень благосклонный {186} к Товариществу, даже не счел нужным поместить обычную рецензию, а напечатал маленький фельетон. Из этого маленького фельетона явствовало, что попытка дать жуткое настроение Мейерхольду не удалась, что в первом и во втором действии на сцене царила «египетская тьма», которая начала рассеиваться в третьем, но еще в четвертой было очень темно. «В результате, — читаем уже в “Театре и Искусстве” — скандал, явление редкое в летописи тифлисской сцены. Пьесу ошикали всем театром. Раздавались крики “долой сверхдраму”. Некоторые настойчиво требовали г‑на Мейерхольда, но он благоразумно не показался, некоторые же ни за кто не хотели уходить, наивно думая, что пьеса не кончилась, так как “пока ничего нельзя понять”». «Этот случай показал — заключает корреспондент — что знакомить нашу публику с новыми веяниями в современной драматургии (намерение безусловно похвальное) надо с большими предосторожностями и отнюдь не начинать ультрафиолетовым снегом».

Но как не был шумен тифлисский провал «Снега», для Мейерхольда он означал все более и более решительный поворот в сторону не только новой драмы, но и новых методов инсценировки. «Египетская тьма» была перегибом палки, но этот перегиб был неизбежен, как реакция против постановок во вкусе натуралистического театра.

Одной из особенностей работы Товарищества, на которую сразу обратили внимание тифлисские критики — были массовые сцены. {187} История этих массовых сцен тифлисского сезона приводит нас к началу педагогических опытов Мейерхольда. Как сообщало «Театр и Искусство», взамен солдат или наемных артистов Мейерхольду пришла мысль создать кадр интеллигентных статистов, которых и записалось к нему до 60 человек. Взамен их участия в толпе Мейерхольд предоставил им право входа в театр, а для желающих открыл классы декламации и сценического искусства.

После «Снега» кредит к новым пьесам у тифлисской публики пошатнулся. Поэтому, когда вслед за «Наследным принцем» Мейерхольд показал «Коллегу Крамптона» Гауптмана, театр был почти пуст. А между тем спектакль «Крамптона» был одним из лучших спектаклей сезона. В рецензии «Тифлисского Листка» мы читаем: «спектакль 7 октября можно назвать вечером художественного наслаждения, к глубокому сожалению прерывавшегося антрактами: положительно не хотелось уходить из зрительного зала». Огромный успех имел и Мейерхольд, игравший Крамптона. Тот же «Тифлисский Листок» отмечает, что «Мейерхольд приводил зрителей своей художественной игрой, удивительно глубоким пониманием типа, в восторженное состояние. В этот вечер он был великий артист».

Первой большой обстановочной пьесой, которую Мейерхольд показал Тифлису, был «Сон в летнюю ночь», уже шедший в Херсоне. Очень характерно, что для большинства зрителей постановка шекспировской комедии явилась и литературным открытием. До постановки {188} Мейерхольда многие из местных любителей театра не подозревали, что у Шекспира есть такое произведение. «Сон» в Тифлисе шел по тем же принципам, как и в Херсоне, т. е. в сопровождении музыки Мендельсона, представляя собою своеобразную комедию на музыке. Новый успех выпал Товариществу, когда 19 октября («Сон в летнюю ночь» шел 11‑го) Мейерхольд показал «Акробатов» Шентана. Эта пьеса, где главная роль клоуна Ландовского и его дочери играли Мейерхольд и Мунт — сделалась одним из гвоздей сезона. Столь же шумный успех выпал на долю «Смерти Иоанна Грозного», прошедшей 4 ноября. Постановка по образцу Художественного театра вызвала восторг тифлисцев. Зрителей восхищала и тщательность постановки, и художественность исполнения, и игра самого Мейерхольда. «Иоанн Грозный — утверждал “Тифлисский Листок” — встал из могилы, встал живым, с изможденным страстями лицом, гневным взором, жестоким характером. Внимание зрителей на протяжении 5‑ти актов было сосредоточено на самом Мейерхольде».

На рождественских праздниках репертуар носил смешанный характер. С одной стороны шли «Геншель», «Привидения», «Дикая утка», «На дне», «Родина», «Богатый человек», «Царь Федор», «Снегурочка», «Венецианский купец», а с другой — «За кулисами» Леметра, «Долли» Крестиенсена, «Катюша Маслова». В декабре начались, так называемые, «“гала-спектакли” отдельных актеров», как Мейерхольд называл бенефисы.

{189} С постановочной точки зрения представляли интерес «Снегурочка» и «Царь Федор», но чего-либо нового, по сравнению с Художественным театром, Мейерхольд здесь не дал. Как актер, он с успехом играл «Дикую утку» и «Привидения».

На праздники Товарищество новой драмы успело поставить также «Шлюк и Яу», «Измену», «В царстве скуки», но все постановки носили спешный характер, так как приходилось играть и утром и вечером. Кроме того повторили «Шейлока», в котором, по мнению критики, Мейерхольд играл неудачно главную роль и мельчил образ. Для своего «гала-спектакля» Мейерхольд выбрал «Веселый поток», который после двух представлений был снят с репертуара полицией, вместе с «Доктором Штокманом» и «Дачниками» Горького. Вообще на посещении Театра сказывались тревожные настроения зимы 1904 – 1905 года. На Дальнем Востоке шла неудачная война и ее влияние нарушало жизнь города. У Мейерхольда мобилизация вырвала Снегирева и Загарова. Пришлось среди сезона приглашать новых артистов Решимова и Николаева, последнего и как режиссера. Тифлисцы переживали также и «экономический кризис», так как урожай хлеба, фруктов и винограда в 1904 году был плохой. Наконец, в январе разразилась забастовка, которая заставила прервать спектакли, и этот перерыв продолжался неделю. С 17 января в артистическом обществе стала играть еще армянская труппа, так что спектакли Товарищества {190} стали более редкими. К концу сезона начинала давать знать общая усталость.

19 февраля состоялся второй «гала-спектакль» Мейерхольда «Горе от ума», где Мейерхольд играл Чацкого и имел, по выражению местного критика, succès d’estime, так как «для Чацкого у него недоставало ни темперамента, ни обаяния молодости».

С 24 февраля по 27 шли, так называемые, прощальные спектакли. Сюда вошли вновь разрешенные «Весенний поток» и «Доктор Штокман», затем «На дне», «Акробаты», «Смерть Иоанна Грозного» и в один вечер с «Акробатами» «Придворный солист», пьеса еще почти незнакомого в России Ф. Ведекинда. «Придворный солист» шел в переводе В. Э. Мейерхольда. Для закрытия сезона поставили традиционные «Три сестры».

Сезон 1904 – 1905 был последним нормальным сезоном «Товарищества новой драмы», (последующее его восстановление уже носит эпизодический характер). В этот сезон Мейерхольд почувствовал, что для него, как для художника, нужна снова атмосфера большого города, где перекрещиваются струи различных художественных течений, и есть почва для возникновения новых театральных начинаний. От Петербурга и Москвы шли к Тифлису волнующие вести. Потрясла Мейерхольда и смерть А. П. Чехова, случившаяся летом 1904 года. На общем фоне наступавших русских катастроф, кончина замечательного художника выступила еще знаменательнее и тревожнее. К зиме 1904 – 1905 началось в литературном {191} мире и окончательное утверждение символистов. В Москве с января 1904 года стали выходить «Весы», в Петербурге был «Новый путь», в пятом номере этого журнала за 1904 год появляется полное тревоги стихотворение Валерия Брюсова «Конь блед», а в декабре 1904 года, почти в канун 9‑го января, выходит первая книга Александра Блока — «Стихи о Прекрасной Даме».

Новые сдвиги происходят и в театре. С осени 1904 года в помещении «Пассаж» (Петербург) В. Ф. Комиссаржевская открывает свой театр. Исчерпавши свои первоначальные ресурсы, Художественный театр проводит зиму 1904 – 1905 года в каких-то метаниях. 2 октября 1904 года терпит неудачу метерлинковский спектакль маленьких драм, причем оказывается, что театр не умеет подойти к Метерлинку. Этой неудачи не может загладить даже чеховский спектакль — «Иванов»; неуспех сопровождает и пьесу Ярцева «У монастыря», и бледные премьеры — «Блудного сына» Найденова, шедшего вместе с «Иваном Миронычем» Чирикова, и «Привидения» Ибсена.

В зиму же 1904 – 1905 открывается новая страница в истории современного искусства. 13 декабря 1904 года первый раз в Петербурге выступает Айседора Дункан. Она танцует «серьезную музыку», одетая в легкую, полупрозрачную тунику, освещенная лиловатым светом, на фоне декорации, изображающей греческий пейзаж — мраморные колонны, черные кипарисы, голубое небо. Ее успех заставляет вспыхнуть споры о правомерности пластической интерпретации {192} не предназначенной для танцев музыки, о возможности синтеза искусств.

1905 год приносит 9‑е января. В это «кровавое воскресенье» закрывается большинство петербургских театров и возобновление спектаклей происходит только 13‑го. Начинает свирепствовать цензура: с репертуара «Драматического театра» снимают «Дачников», а в Народном доме запрещают пьесы, в которых участвует толпа. Начинается пора, протестов, коллективных выступлений и резолюций. «Жизненно только свободное искусство; радостно только свободное творчество» — пишут художники, участники первой выставки «Союза русских художников», открывшейся в январе того же года. Наконец, в № 7‑м «Театра и искусства» от 13‑го февраля 1905 года, за подписью двухсот театральных деятелей Петербурга, появляется записка «Нужды русского театра». Эту записку авторы ее начинают заявлением, что «в знаменательные дни, переживаемые нашей родиной, русские театральные писатели и сценические деятели считают нужным сказать правдивое слово о положении русского театра, которому принадлежат их помыслы, чувства и существование». «Положение русского театра, который должен быть и храмом искусства, и школой народной — тягостно. Цензурный гнет центральных учреждений, полицейская цензура на местах, отсутствие основных гражданских и имущественных прав — все это заставляет театр, особенно в провинции, влачить жалкое существование». Записка считала, что выходом из создавшегося положения должно быть во-первых, {193} создание союза сценических деятелей на началах самоуправляющейся корпорации, а затем дарование театру твердого правопорядка. Следующее перечисление основ этого Правопорядка заканчивают этот документ: «упразднение специальной драматической цензуры, установление свободы печати, союзов и собраний, неприкосновенность личности, свобода совести, свобода передвижения, ответственность перед законом должностных лиц за меры принимаемые ими, представляют собою те необходимые условия, при которых театр, обеспечив себе общегражданскую свободу существования и действия, может уверенно отдаваться своему мирному, культурному делу, процветая на пользу страны и давая нужный простор своим деятелям».

Петербургская записка вызывает отклики во всей театральной России, и из номера в номер «Театр и Искусство» начинает печатать имена присоединившихся к ней деятелей сцены.

Все это возбужденное настроение театра и общества с особенной силой захватывает Мейерхольда, когда он вслед за окончанием тифлисского сезона едет в Москву. Здесь происходят встречи его с К. С. Станиславским и в принципе решается вопрос об открытии нового театра, филиала Художественного театра, с осени 1905 года. Во главе этого филиала должен стать Станиславский и Мейерхольд, а труппу предполагают составить частично из артистов «Товарищества новой драмы», а частично из учеников, оканчивающих драматические курсы Художественного театра.

{194} Однако, прежде чем приняться за организацию нового театра, Мейерхольду приходится снова вернуться на юг, в Николаев, где в театре Шеффера назначены спектакли Товарищества новой драмы, «под управлением бывшего артиста Московского Художественного театра В. Э. Мейерхольда», как стоит на афишах, извещающих о начале гастролей.

Репертуар николаевского весеннего сезона слагается, главным образом, из пьес шедших в Тифлисе. При коротких пьесах ставились одноактные произведения или дивертисменты, причем вместе с «Иван Миронычем» давалась «Литургия красоты», т. е. чтение стихотворений из новой книги К. Бальмонта.

Каждому из спектаклей местная пресса посвящала большие рецензии, а в одном из номеров «Южной газеты» появилась, в качестве голоса из публики, статья под названием «Почему нам дорога труппа Мейерхольда?». В этой статье, подписанной именем А. В—ая, говорится, что «этот небольшой товарищеский кружок артистов на нашей сцене — светлое облачко, всплывшее на скучном, тусклом горизонте местной жизни. Он воскресил в нашей, так быстро стареющей, памяти образы лучших драматических произведений, дорогих нашему поколению писателей… Образы любимые, как старые друзья, облеклись перед нами кровью и плотью, благодаря мастерской игре труппы… Писатель, актер и зритель слились в одно целое… и за это благодарность труппе».

30‑го апреля закончились николаевские гастроли Товарищества, а на другой день в газете {195} была напечатана следующая информация:

Закончившая 30‑го апреля гастроли в нашем городе труппа «Товарищества новой драмы» выехала в Москву. Ядро Товарищества в лице Мунт, Нарбековой, Волховой Костромского, Певцова, Зонова, под непосредственным режиссерством и управлением В. Э. Мейерхольда, войдет в состав организованной этим артистом труппы «филиального отделения Художественного театра» в Москве. Связь между Художественным театром и его филиальным отделением будет выражаться в общей срепетовке намеченных к постановке пьес в молодом театре. Репертуар несколько иной, чем тот, который до сих пор вырабатывался в Художественном театре. Ближайшими к постановке пьесами выбраны: «Снег» Пшибышевского, «Коллега Крамптон» Гауптмана и «Трагедия жизни» Кнута Гамсуна. Общий репертуар: Ибсен, Гауптман, Пшибышевский, Гамсун, Стриндберг, Чехов, Чириков, Найденов и др. Члены — бывшие артисты Московского Художественного театра и ученики его школы. Первый сезон откроется осенью этого года в бывшем оперном театре Зимина. Репетиции начинаются 15 мая. По окончанию сезона весною и летом будущего года труппа в полном составе, с готовым срепетованным репертуаром, обстановкой и декорациями совершит гастрольную поездку по югу России, чтобы на зимний сезон вновь вернуться в Москву. В будущих гастролях труппы не будет забыт и наш город, где за настоящий приезд части будущего театра успели понять, оценить и полюбить молодых, всецело преданных чистому искусству, талантливых жрецов его.

Этими строками информационной заметки провинциальная газета как бы заключила трехлетний период деятельности «Товарищества новой драмы», которое превратило В. Э. Мейерхольда не только в режиссера, но и в режиссера уже начавшего работать в условной манере. Эту условную манеру, в применении к новой драме, Мейерхольд и утвердил в ближайшие три года 1905 – 1908.

## **{196}** IV Театр-студия 1905 Задачи Театра-Студии. — Заседание 5 мая 1905 г. — Речи В. Э. Мейерхольда, К. С. Станиславского и С. И. Мамонтова. — Состав работников Студии. — «Театр Эмоций» Н. Н. Вашкевича. — Работа в макетной. — Мейерхольд и художники. — «Смерть Тентажиля». — Илья Сац. — Работа с актерами. — Рапорт Мейерхольда Станиславскому. — «Шлюк и Яу». — Литературное бюро. — Статьи Г. И. Чулкова и А. М. Ремизова. Подготовка к открытию. — Театральная жизнь в октябре 1905 г. — Генеральная репетиция «Смерти Тентажиля». — Неоткрытый театр. — «Три расцвета» К. Бальмонта в постановке Н. Вашкевича. — Переезд Мейерхольда в Петербург. — Среды Вячеслава Иванова. — Проект театра «Факелы». — Литературное утро. — Организационные неудачи. — Восстановление «Т‑ва новой драмы». — Письмо с пути.

Возвращаясь в Москву после трехлетнего отсутствия, Мейерхольд вряд ли отчетливо представлял характер того театра, который К. С. Станиславский и он должны были организовать. На первый взгляд как будто повторился процесс создания Художественного театра. Налицо, как и в 1898 году, были две театральных группы, два руководителя, и снова должен был повториться процесс слияния. У москвичей и провинциалов в сущности было только два общих момента: это, с одной стороны, стремление производить постановочные опыты над произведениям!! новой драмы, а с {197} другой, работая лабораторным путем, созданные таким образом спектакли везти, подобно «Товариществу новой драмы», в провинцию и постепенно захватывать всю Россию в орбиту своего театрального влияния.

Первая большая встреча сотрудников нового театра, тогда еще значившегося только, как филиал Художественного, произошла 5 мая 1905 года. Перед собравшимися пайщиками и сотрудниками «Театра-Студии» так решено было назвать театр на этом заседании) с речами выступили К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд и третий директор — С. И. Мамонтов.

Первым говорил В. Э. Мейерхольд. Свое слово он начал с указания на факт изживания современных форм драматического искусства. Интеллигентный зритель уже не удовлетворяется существующим театром и стремится видеть на сцене новую драму в соответствующем истолковании. Художественный театр посильно выразил новые веяния в смысле жизненной натуральности и естественной простоты исполнения. В чем должен заключаться путь нового театра? На это Мейерхольд в данной речи не ответил. Вместо этого он остановился на задаче филиала нести в провинцию новое театральное искусство. После года работы новый театр и должен был начать свои провинциальные кочевья, а в Москве в это время будет формироваться другой состав и, следовательно, в конце концов Художественный театр Убудет источником многих художественных театров, которые покроют своей сетью всю Россию. Таким образом, в своей речи Мейерхольд, главным {198} образом, выдвигал служебную роль молодой сцены, ограничиваясь в области художественной программы пока лишь отвлеченными фразами.

Говоривший вторым К. С. Станиславский, наоборот, больше остановился на художественной программе. Это было организационно правильно, так как инициатива нового московского театра шла от Станиславского, который после неудачного сезона 1904 – 1905, после неуспеха метерлинковского спектакля, чувствовал необходимость исканий, проводимых на первых порах в замкнутом кругу. И если для Мейерхольда, только что три года кочевавшего по провинции, было естественным давать характеристику будущего поля деятельности Театра-Студии, то для Станиславского было не менее естественным выяснить сотрудникам филиала какой бы он хотел видеть их работу.

Так же, как и Мейерхольд, Станиславский начал свою речь с указания на неудовлетворительность современной техники драматического искусства и привел мнение Антуана о том, что к произведениям новой драматической литературы нельзя подходить с прежней меркой, устарелыми приемами исполнений, как бы ни были велики таланты отдельных исполнителей. «Время темпераментов на сцене прошло», необходимо искать новые пути в искусстве, стремиться конкретизировать новые литературные образы особыми приемами в постановке и исполнении.

Станиславский указал, что Художественный театр, с его натуральностью игры, не есть последнее {199} слово и не собирается на достигнутых позициях останавливаться; молодой же театр должен не только продолжать дело родоначальника, но и идти далее. Затем Станиславский обратил внимание на характер переживаемого времени, на то, что в стране пробудились общественные силы и что театр потому не может и не имеет права служить только чистому искусству: он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества.

Третьим выступил С. И. Мамонтов, который приветствовал молодое начинание и выразил уверенность, что под руководством таких талантливых и опытных руководителей, как Станиславский и Мейерхольд, можно не сомневаться в успехе нового дела.

Таков был по своим речам приступ к работе Театра-Студии. Из заседания 5‑го мая явствовало, что Театр-Студия должен прежде всего заняться конкретизацией своих задач, уточнить руководящие цели, начать практическую работу и для этого, прежде всего, было необходимым выяснить состав работников нового театра.

После предварительных совещаний этот состав на первый сезон был утвержден в следующем виде — *дирекция и режиссеры*: Алексеев К. С. (Станиславский), Кошеверов А. С., Мейерхольд В. Э., Попов С. А., Репман В. Э. *Консультант*: Мамонтов С. И. *Артисты*: Веригина В. П., Волохова Н. Н., Жихарева Е. Т., Инская В. Ф., Лисович И. Ф., Мунт Е. М., Нарбекова О. П., {200} Петрова В. А., Преображенская О. И., Сафонова Е. В., Токарская М. А., Шиловская Э. Л., Александровский Ф. А., Канин А. И., Кабецкий М. А., Костромским Н. Ф., Леонтьев П. И., Логинов А. В., Максимов В. В., Певцов И. Н., Ракитин Ю. Л., Салтыков В. А., Тюрин Н. И. *Художники*: Гольст Ф. Г., князь Гугунава И. Г., Денисов В. И., Сапунов Н. Н., Судейкин С. Ю., Ульянов Н. П. *Музыканты*: И. Сац.

Впоследствии в этом списке были изменения — в труппу вступали новые участники, но основной кадр состоял по-прежнему из окончивших курсы Художественного театра и членов «Товарищества новой драмы». После того, как труппа на заседании 5‑го мая ознакомилась с предварительными планами своих руководителей, она была распущена до 1‑го июня, после чего должны были начаться в Пушкине подготовительные репетиции. Таким образом, и здесь лето 1905 года как бы повторяло лето 1898.

Воля к студийности, воля к театральным исканиям, не ограничивалась в то время «Театром-Студией». Без малого за месяц до указанного нами заседания, 8‑го апреля, в помещении московского литературно-художественного кружка состоялось учредительское собрание членов новообразуемого в Москве общества другой студии — «театр трагедии». Во главе этого общества стоял также артист Художественного театра Н. Н. Вашкевич и художник Липкин. В качестве членов в него входили некоторые из сотрудников журнала «Весы», во главе {201} с С. А. Поляковым и Н. П. Феофилактовым, а также художники Н. Н. Сапунов и С. Ю. Судейкин. В своем вступительном докладе перед этим собранием Н. Н. Вашкевич изложил следующую программу «театра трагедии». Он прежде всего утверждал, что современный реальный театр дал все, что он мог дать, и потому нужны новые формы служению сценическому искусству, нужно создать театр эмоций, театр внутренней душевной красоты. Для реального театра абсолютно невозможно изобразить то, что Метерлинк называет мистической причиной катастрофы, т. е. то, что связывает искусство с религией, и где театр и должен играть связующую роль. Целью такого театра должно быть создание молитвенного настроения, чтобы зритель «молился всем своим бессознанием». Для этого проектировались особые декорации с переменой красок, путем применения особых вуалей, перемена освещения, сообразно ходу действия, наконец, зрителям должны были предлагаться цветы, дабы их запах дополнял иллюзию. В качестве репертуара в первую очередь намечалась постановка трилогии «Снов» Д’Аннунцио: «Сон весеннего утра», «Сон осеннего вечера» и «Сон в летнюю ночь».

Уже в программе театра эмоций было много несхожего с программой Театра-Студии, но самым существенным различием между двумя молодыми театрами была чисто профессиональная природа. При всем своем лабораторном характере Театр-Студия все же строился, как настоящий театр, где все опыты покоились {202} на театральном опыте, а не на туманных устремлениях к театру-храму. Театр же Вашкевича был типичным театром дилетантов, где идеология не находилась ни в каком соотношении с реальными возможностями сцены; поэтому-то впоследствии, даже не открывши своих дверей, Театр-Студия и сделался очагом дальнейших опытов в области нового театра, а «театр эмоций», хотя и показанный зрителям, исчез бесследно, осмеянный как сугубое выражение декадентства.

Возвращаемся к истории Театра-Студии. Хотя труппа студии и была распущена до 1‑го июня, но немедленно после заседания 5‑го мая среди руководителей филиала закипела самая горячая работа.

Май Мейерхольд вместе с художниками Студии проводил в Москве, работая в макетной мастерской Художественного театра. Впоследствии в своей статье «Театр. К истории и технике», Мейерхольд писал: «май месяц Театра-Студии был знаменателен. В судьбе дальнейших переживаний руководителей Театра-Студии весна сыграла роковую роль».

Эта роковая роль весны заключалась в том, что, приступая к работе над новым репертуаром не с актерами, а с художниками и начиная, таким образом, с декораций, Мейерхольд впервые остро почувствовал, что проблема нового театра не есть только проблема нового актера и нового автора, но она есть также и проблема сценического пространства, нового оформления места действия. Для Мейерхольда эта мысль была тем более остра, что, работая {203} в провинции, он имел своими помощниками рядовых декораторов старого типа, не всегда усваивающих режиссерские указания, и, в лучшем случае, умевших воспроизводить натуралистические декорации Художественного театра. Это отсутствие художников и толкнуло Мейерхольда на то, что при постановке «Снега» в Херсоне он для создания новых настроений главным образом опирался на электротехника и, может быть, погружал сцену в почти полную темноту, чтобы только заглушить несоответствие декораций своим художественным замыслам.

Теперь было по-другому, теперь рядом с ним стояли хотя и молодые, но настоящие художники, теперь богатейшая библиотека пайщика театра В. Э. Репмана давала ему возможность искать материала во всевозможных художественных изданиях — журналах и книгах по искусству.

Работа в макетной мастерской на первых порах была организована следующим образом: намеченные к постановке пьесы распределялись между режиссерами и художниками под главным руководством Мейерхольда. В первую очередь В. Э. Репман и Н. П. Ульянов стали работать над «Шлюк и Яу». Сам Мейерхольд совместно с Н. Н. Сапуновым и С. Ю. Судейкиным над «Смертью Тентажиля». В. И. Денисов должен был подготовить декорации для «Коллега Крамптона». Затем на очереди стояли «Снег» Пшибышевского, «Комедия любви» Ибсена и ряд других, преимущественно иностранных пьес.

{204} Для Судейкина «Смерть Тентажиля» не была незнакомым произведением. Еще в 1903 году, т. е. за два года до открытия Театра-Студии, московский магазин «Книжное дело» выпустил отдельным изданием перевод этой маленькой драмы Метерлинка. На титульном листе этой тоненькой книжки стояло: «Морис Метерлинк. Смерть Тентажиля. Символическая драма, перевод И. Г. Шнейдера, рисунки Судейкина». Этих рисунков было пять. Напечатанные лиловой с золотом краской, они изображали то Тентажиля с Игреной (первый акт), то рассказ Белланжер (второй акт), то приближение служанки королевы к спящим сестрам (четвертый акт) и, наконец, похищение Тентажиля. Манера, в которой художник сделал эти иллюстрации, была декоративной. Воображению иллюстратора рисовались какие-то пышные залы, по которым ходили златокудрые сестры Тентажиля в декольтированных платьях, делающих их похожими на концертных певиц. Обстановка зал — была изображена достаточно аляповато, но налицо, повторяем, было одно это чувство декоративности, а отнюдь не графический подход к рисунку.

Сапунов, до сих пор помогавший писать декорации К. А. Коровину и А. Я. Головину для их оперных постановок, впервые сталкивался с «Тентажилем», и в силу этого руководящая роль, естественно, осталась за Судейкиным. Работа между обоими была распределена так первый, второй и третий акты делал Судейкин: четвертый и пятый — Сапунов.

{205} Макетная мастерская, макет — все это в ту пору было понимаемо как изготовление натуралистического макета. Понятие макета еще не превратилось в абстрактное определение, еще не сделалось чистой формой, которую отдельный художник мог строить самостоятельно в зависимости от своей художественной манеры, а не от узких задач натурализма. Это обстоятельство и повело к тому, что клеившие макеты художники неизбежно уходили в натурализм и топтались на месте. Поэтому тот бунт против макета, который был устроен Сапуновым и Судейкиным во имя разрешения декораций путем эскиза, и был встречен как подлинная революция. На самом деле это означало, что молодым живописцам, не владевшим техникой заполнения сценического трехмерного пространства, было гораздо легче представить декорацию сначала как картину и потом, написав эскиз, указать расположение полотен и планировочных мест. Так что лозунг «долой макеты» был с радостью встречен и другими декораторами Театра-Студии: все бросились писать эскизы, т. е. фактически делать картины на темы пьес. Мейерхольд, в выше цитированной нами статье, подробно описывает, как разрешил Денисов декорацию «мастерской Крамптона», путем создания ярких пятен, характеризующих впечатление от ателье художника. Параллельно с этим импрессионизмом Ульянов выдвинул принцип стилизации для постановки «Шлюк и Яу». Мейерхольд указывает, что в первой редакции для этой пьесы, задуманной в стиле века пудры, намечалось сделать сложные {206} сооружения по рисункам из ценных увражей, и лишь потом от задач реконструкции перешли к идеям условности, обобщения и символа. В сущности здесь было налицо традиционное развитие творческого процесса. Библиотека Репмана дала Ульянову, Мейерхольду и самому Репману вначале огромную радость работы над непосредственным усвоением материала гравюр. И вначале, когда глаз только насыщался любованием гравюр старых мастеров, всем троим казалось нужным воссоздать возможно полнее и точнее эту исчезнувшую красоту. И лишь когда наступил момент некоторого пресыщения, Ульянов и вместе с ним режиссеры испытали потребность в вариациях старых форм, в свободном фантазировании, из которого вытек принцип стилизации. С другой стороны, на Ульянова здесь оказало влияние искусство К. А. Сомова, сумевшего в своей живописи дать ряд образцов блестящей стилизации на темы той же эпохи.

К первому июня предварительные работы в макетной закончились и в июне открылся репетиционный «сарай» (не в Пушкине, а в Мамонтовке); на его открытие были приглашены гости и Мейерхольд потом вспомнил, что кто-то пожелал, чтобы Студия не подражала Художественному театру. Это пожелание, в сущности, запоздало, так как работа в макетной мастерской ясно показывала, что курс Театра-Студии далек от курса Художественного театра.

Если май сблизил Мейерхольда с художниками, то в Мамонтовке, в беседах с композитором {207} Ильей Сацем, он приходит к плану поставить «Смерть Тентажиля» как драму на музыке. Сац предполагал с помощью оркестра и хора à capella изобразить не только вой ветра, прибой морских волн, гул голосов, но и подчеркнуть музыкой все особенности «внутреннего диалога». Все найденное должно было поддерживаться партитурой.

С актерами Мейерхольду работать было гораздо труднее, чем с художниками и оркестром. И не только потому, что актеры были учениками определенной школы, школы Художественного театра, но и потому, что и самый новый метод игры только еще открывался постепенно Самому Мейерхольду. Работая над Метерлинком, он пришел к мысли, что слова текста нужно произносить холодно, с ясной чеканкой, без «тремоло», звук голоса должен иметь опору. На первых порах, учил Мейерхольд, темперамент следует подчинять форме. Под формой же роли он мыслил ритм языка и ритм движений. Только овладев этими ритмами, можно развязывать темперамент. Затем, от актера требовалась передача трагизма без скороговорки, величаво, с улыбкой на лице. В тоже время Мейерхольд особенное внимание уделял пластической стороне. Его обоснование характера пластических движений коренилось в убеждении, что истина людских взаимоотношений определяется не словами, а жестами, позами, взглядами и молчанием. Отсюда вытекал взгляд на жест, как на пластику, соответствующую не словам, но правде внутренних взаимоотношений. По движениям, {208} а не по словам, зритель должен определять, кем являются друг для друга действующие лица — друзьями, врагами или любовниками и т. п.

Всего этого Мейерхольду удавалось добиваться лишь отчасти. Относительная устойчивость была лишь в пластических движениях, наоборот, в ритме и интонации царила разноголосица. Отчасти, может быть, эта разница достигнутых успехов зависела от того, что мир движений всегда был ближе Мейерхольду, чем мир слов. В мире жеста он чувствовал себя и тогда более уверенным.

В Мамонтовке же Мейерхольд добился еще одного преимущества в изображении жеста. Он репетировал «Тентажиля» на фоне простого холста и ровная поверхность превосходно выделяла пластический рисунок. Отсюда и зародилась у Мейерхольда тяга к декоративному панно, вместо воздушных декораций. Лишь после «Гедды Габлер», «Сестры Беатрисы» и, особенно, «Пелеаса и Мелизанды» в театре В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд пришел к убеждению, что декоративное панно, имеющее два измерения, отнюдь не является идеальным фоном для объемных человеческих фигур.

Летняя работа над «Тентажилем» была показана приехавшим на одну из репетиций художественникам, и ее характер оживленного примитива понравился своей свежестью, наивностью и соответствием духу раннего метерлинковского театра.

О ходе работ в Театре-Студии Мейерхольд посылал Станиславскому почти ежедневно {209} «рапорты», по ознакомлению с которыми Станиславский возвращал их Мейерхольду со своими ремарками. Эти рапорты, к сожалению, не сохранились, и только в книге «Илья Сац» (Гиз 1923) мы находим один из них.

Пьеса: «Смерть Тентажиля».

Беседа вторая.

Начало в 7 часов.

Окончание в 10 1/2 часов.

Замечание: выправляется текст ролей. Потом снова беседа, которая сильно подожглась присутствием композитора «из новых» Ильи Саца, который экспромтом принимает самое горячее участие в беседе. И странно, не имея никакого предварительного разговора со мной, он высказывает те же взгляды на душу метерлинковского творчества. Вся труппа принимает самое горячее участие в обмене мнений. Устанавливается поставить в своей работе за правило:

1. «Надо поступать так, как если бы надеялся» (слова Метерлинка пусть будут нашим девизом).

2. Уметь отделаться от старых авторитетов: Бетховен хорошо, но Бетховен тоже хорошо, потому что «я».

3. Надо уметь дерзать, не идти по проторенной дорожке.

4. Воздействие драмы Метерлинка на публику — не страх, а трепетное изумление перед существующим, религиозное благоговение, примирение.

5. Глубоко верить в силу того, что «я» каждого из нас может сказать.

6. Пускай пока не идет за рампу, пускай будет не то новое, чем то старое.

Не могу передать на бумаге все прелести нерва, каким жила труппа в этот вечер, но в их сердцах я, наконец-то, подсмотрел то биение, какое послужит нашему благополучию. В добрый час… Вс. Мейерхольд 13/VI – 1905.

Параллельно с постановкой «Смерти Тентажиля» шли работы над «Комедией любви» и «Шлюк и Яу». Также, хотя и иначе, чем в «Тентажиле», выдвигалось музыкальное начало. {210} Так, согласно описанию Мейерхольда, на основе музыкального ритма было построено начало третьей картины, где под аккомпанемент клавесина, арфы и поющих дуэт голосов, героиня представления Зидзелиль и придворные дамы сидя в беседках — корзинах, вышивают в такт одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости.

Постановка «Шлюк и Яу» означала полный разрыв с авторской ремаркой: режиссер и художник самостоятельно на основе текста творили свой собственный спектакль. По сравнению с натуралистическим театром это означало настоящий переворот, ибо превращало понятие спектакля в самостоятельный объект режиссерского творчества, а режиссуру понимало как автономное искусство среди других искусств театра. Если объектом актера был образ роли, объектом драматурга сценарий и текст, то объектом режиссера отныне становилось пространственно-временная композиция сценических элементов, на основе собственного замысла спектакля. «Шлюк и Яу» и был таким «режиссерским» спектаклем.

С 20 августа подготовительные работы были перенесены из Мамонтовки в Москву, в фойе Художественного театра; помещение для работы Театра-Студии в доме Гирша у Арбатских ворот еще отделывалось.

Чем ближе подвигалось дело к осени, тем больше внимания уделяла новому театру пресса.

Петербургский журнал «Вопросы жизни», выходивший под редакцией философа Н. О. Лосского, посвятил в сентябрьском номере рождению {211} нового театра большую статью Г. И. Чулкова. В этой статье Чулков приветствовал создание московского театра, как театра, стремящегося быть проводником новой мистической драмы. «Ныне мы переживаем культурный кризис, — писал Чулков, — необходимо выковать новые ценности, найти новый мистический опыт, в противном случае нам угрожает ужас абстракции». «Приблизить символическую драму к религиозно-мистическому театру», такую задачу предлагали осуществить москвичам петербуржцы.

В примечании к этой статье приводились и новые фактические данные о театре. Так, указывалось, что кроме главных руководителей К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда режиссерами выбраны: А. С. Кошеверов, Г. С. Бурджалов, Б. К. Пронин и В. Э. Репман. К ранее упомянутым художникам присоединилось имя Н. А. Андреева. Наконец, приводился подробный список пьес, предложенных к постановке. Тут были: Ибсен — «Комедия любви», Гауптман — «Ганнеле» и «Красный петух», Валерий Брюсов — «Земля», Вячеслав Иванов — «Тантал», Метерлинк — «Смерть Тентажиля», «Принцесса Малэн», Пеладан — «Эдип и Сфинкс», Верхарн — «Зори», «Филипп второй», Пшибышевский — «Снег», «Гости», Кнут Гамсун — «Драма жизни», Гуго фон Гофмансталь — «Смерть Тициана», Стриндберг — «Самум», драмы Кальдерона в переводе Бальмонта, пьесы А. Штейнбуха, Рашильд, Тетмайера и других.

Если «Вопросы жизни» посылали новому театру свой привет издали, то, наоборот, {212} «Весы» и московские сотрудники «Вопросов жизни» привлекаются к активному участию в жизни Театра-Студии. Театр создает при себе литературное бюро, во главе которого становится Валерий Брюсов, и в качестве его помощника от театра А. П. Зонов. Приведенный выше репертуарный список в большей своей части и выходит из этого бюро.

Из газетных статей о Студии, появившихся в то время, обратила на себя внимание большая статья А. Ремизова в газете «Наша жизнь».

А. М. Ремизов подходил к Театру-Студии до известной степени исторически. Он начал с указания на то, что массовый уход актеров из Художественного театра весной 1902 года означал для некоторых из них разрыв со старым театром, переход в новый театр. Правда, большинство постепенно, став режиссерами, принялось до черточки копировать приемы покинутой школы. Но Мейерхольд основав «Товарищество новой драмы» стал строить свое, играть какую-то новую драму и в то самое время, как К. С. Станиславский начал забывать свою заповедь — всякую пьесу надо передавать ее словом, — его ученик Мейерхольд сохранил эту заповедь в целости. «Памятуя ее, — рассказывает Ремизов, — он стал для каждой пьесы искать присущий ей тон и по этому тону строить всю постановку: характер движения и расположения по сцене актеров и предметов, мизансцену пьесы, краски декораций и, наконец, чтение ролей». В качестве примера Ремизов приводит постановки Мейерхольдом {213} «Маленького Эйольфа» Ибсена, «Снега» Пшибышевского, пьес Гофмансталя и Метерлинка. «Из ходовых, — читаем в статье, — по своему подошел к пьесе Максима Горького “На дне”, подчеркнув не упрек и месть, а подполье с узкими или совсем заколоченными окошками — дно, ничто, ледяной ужас, сорвиголову перед пустотой»…

В сентябре была закончена отделка Театра-Студии и в начале октября началась уже запись на первый спектакль. Открытие должно было состояться 10 октября. В это время подготовительных работ Мейерхольд начал выступать и в Художественном театре, играя роль Треплева в возобновленной «Чайке».

Но октябрь, когда должна была открыться студия, был октябрем 1905 года, месяцем русской революции и потому всякий проект делался в эти дни условным и ненадежным. Так, оказался не осуществленным и проект открытия Театра-Студии 10 октября, а через четыре дня 14‑го в Москве прекратились все спектакли, за исключением Эрмитажа и цирка. В Художественном театре был даже открыт временный лазарет, где в качестве сестер милосердия день и ночь дежурили ученицы школы Художественного театра и артистки Театра-Студии.

19‑го октября спектакли в ранее открытых театрах возобновились, но дирекция Театра-Студии решила отсрочить свое открытие до возможного успокоения. Время было действительно тревожное, и его влияние сказывалось на театральных судьбах. Первое представление «Детей солнца» в Художественном театре {214} 24 октября ознаменовалось небывалым случаем. В четвертом акте, когда на сцене изображается бунт, в театре началась паника, и пьесу еле‑еле довели до конца. Дальнейшие события также не позволяли открыть Театр-Студию, и, наконец, в газетах появились заметки:

Театр-Студия, проектировавшееся филиальное отделение Художественного театра, как передают, не откроется совсем; причина — происходящие события. Артистам уплачено до поста.

Однако до того, как выяснилось, что Театр-Студия не будет открыт, все же состоялась генеральная репетиция «Смерти Тентажиля», показанная узкому кругу писателей, художников, артистов и музыкантов. Об этой репетиции Валерий Брюсов, под псевдонимом Аврелий, писал в статье «Искания новой сцены» («Весы» № 1 за 1906), что «в общем то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни». Но Брюсов находил, что Театр-Студия не посмел окончательно порвать с традициями, сделал нерешительный шаг вперед и еще не сошел с прежних позиций. «Но он показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя: или надо продолжить здание Антуан — Станиславского театра или начинать с основания».

Мысль о двойственном положении молодого театра В. Брюсов иллюстрирует описанием характера постановки. С одной стороны он отмечает несомненную условность: «в движениях было больше пластики, чем подражания {215} действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации, мастерски написанные (лучше сказать созданные) Судейкиным и Сапуновым, нисколько не считались с условиями реальности: комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д. Диалог звучал все время на фоне музыки (написанной Сацем), вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы». Но с другой стороны, отмечает Брюсов: «властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях по прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условной, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенных зданиях; лианы, окутавшие колонны в подземелье, казались настоящими лианами. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра и тотчас было видно, что играют плохие актеры без истинной школы и без всякого темперамента».

Из всего этого Брюсов делает вывод, «что устроители не понимали сами чего они искали». Может быть, поэт был прав, поскольку он отмечал, что путь постановки «Смерти Тентажиля» был во многом путем ощупью, но, конечно, по одной работе нельзя было судить о характере будущего роста Студии. Здания, {216} возводимого Станиславским и Мейерхольдом, еще не было. Были возведены только стены, не были еще убраны леса; постройка так и осталась неоконченной.

Иначе сложилась судьба того «театра трагедии», который возник почти одновременно с Театром-Студией. Н. Н. Вашкевичу удалось в январе 1906 года, при полном зале в литературно-художественном кружке, показать первое представление «Театра Диониса» (так назывался этот театр) драму К. Бальмонта «Три расцвета».

В цитированной нами статье В. Брюсов следующим образом описывает этот спектакль: «Если приходилось жалеть, что устроители “Студии” не отдавали себе отчета к чему они стремились, то, напротив, надо радоваться, что Вашкевич не сумел осуществить того, к чему порывался. В своей брошюре о “дионисовом действии” он проповедовал “слияние искусств”, требовал, чтобы в театральную технику были введены “звуковые фоны”, “красочная темнота”, “вуалированье сцены”, “осязательные впечатления для зрителей”, чтобы зрители, надев венки, стали не зрителями, а молящимися этой мистерии и т. д. Но по счастью на спектакле из этих страшных угроз ничего осуществлено не было».

Вместо «звуковых фонов» была музыка за сценой, вместо «красочной сцены» — освещение сцены красным фонарем, вместо «вуалирования сцен» — за рампой была повешена (увы, с некрасивыми складками) тонкая кисея. Все это практиковалось и до Вашкевича даже на {217} сценах императорских театров. «Осязательных впечатлений» зрителям никаких не представляли; венков на них не надевали, а раздавали им при входе цветы; и менее всего можно было их признать молящимися; потому что господствующее настроение в зале было насмешливое. Играли просто плохо; без всяких ухищрений, а тем более нововведения в игре.

После такого провала «Театр Диониса» перестал существовать и уже не возродился.

Тяжело пережив, крушение Театра-Студии, Мейерхольд до Рождества остается в Москве. Он снова пытается сорганизовать театральное дело и в газетах появляются сведения, что Мейерхольд совместно с Брюсовым и Кречетовым (издательство «Гриф») собираются открыть театр «Маяк», где пойдут пьесы, отвечающие современным настроениям («Ткачи» и др.). Затем приходит декабрьское восстание, и театральная жизнь Москвы окончательно замирает. Художественный театр вскоре уезжает за границу, а Мейерхольд к новому 1906 году приезжает в Петербург для того, чтобы попытаться выяснить возможности создать театр исканий уже на новой почве.

Одним из центров петербургской культурной жизни в зиму 1905 – 1906 была квартира Вячеслава Иванова и Л. А. Зиновьевой-Аннибал, на углу Таврической. Здесь поэт поселился с осени 1905 года, передав в Петербург на постоянное жительство. В этой квартире, находящейся на верхнем этаже огромного дома — {218} «башне», собирался каждую среду весь литературный и художественный Петербург. Философ Н. А. Бердяев, бессменный председатель всех «сред», впоследствии писал: «на ивановских средах встречались люди очень разных дорог, положений и направлений; мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, неохристиане и социал-демократы, поэты и ученые, художники и мыслители, актеры и общественные деятели — все мирно сходились на ивановской “башне” и мирно беседовали на темы литературные, художественные, философские, религиозные, оккультные, о литературной злобе и о последних космических проблемах бытия… Вспоминаю беседу об Эросе, одну из центральных тем “сред”. Образовался настоящий симпозион, и речи о любви произносили столь различные люди, как сам хозяин Вячеслав Иванов, приехавший из Москвы Андрей Белый, изящный профессор Ф. Ф. Зелинский и А. Луначарский, видевший в современном пролетариате перевоплощение античного эроса, и один материалист, который ничего не признавал, кроме физиологических процессов». Здесь же, в кружке Вячеслава Иванова, возник проект о создании нового мистического театра, под названием театр «Факелы». Образовалось нечто в роде инициативной группы, куда, кроме В. И. Иванова, вошли А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, А. М. Ремизов, С. Л. Рафалович, Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков, Н. А. Тэффи, Андрей Белый, К. А. Сюнерберг, Л. Габрилович. Сюда же примкнули художники: К. А. Сомов, И. Билибин, {219} М. Добужинский, И. Грабарь и др. Заочно в кружок был избран Н. М. Минский.

Приезд Мейерхольда в Петербург придал кружку новые надежды. Его и часть актеров Театра-Студии члены «Факелов» мыслили как ядро будущего театра.

Что же это должен был быть за театр? Леонид Галич (Габрилович) так рисовал образ театра «Факелы»: в основе проекта лежала мысль Вячеслава Иванова о воскрешении в театре дионисийского начала. Для этого нужно было, упразднив зрительный зал, превратить актеров и зрителей в участников единой мистерии через возрождение античного хора. Это возрождение — идеал. На пути к нему возможны компромиссные формы. Так, например, Галич рисует такую возможную форму спектакля: «Сцена спрятана за тяжелой портьерой. Она даже не угадывается, потому что к каждому представлению зал убран и декорирован по-новому, и сцена из одной его части переносится в другую. В зале нет вызывающих заранее зевоту, параллельных рядов кресел. Мебель в нем разбросана неправильно, по капризу и вдохновению художника. Хор “мистов” — писателей и актеров — встречает публику у входа, вмешивается в нее, быть может раздает ей костюмы, дает знаки оркестру, старается стихами и диалогами или совместно разыгрываемыми сценами, в которые вовлекается публика, заранее подготовить настроение. Зрители как бы постепенно гипнотизируются, и, когда они достаточно подготовлены, внезапно раздвигается занавес и на сцене, как {220} в таинственном зеркале, загорается “золотой сон”». Автор этого проекта, излагая его, впрочем оговаривал, что здесь есть опасность «вырождения и шарлатанства».

С приездом Мейерхольда в Петербург было прежде всего устроено с его участием литературное утро, посвященное пропаганде идей, связанных с новым театром. На этом утре, устроенном 3 января 1906 года на частной квартире, с докладом о «театре Диониса» выступил Вячеслав Иванов. Георгий Чулков прочел реферат «об идее мистического анархизма в связи с новым театром», а В. Э. Мейерхольд «о технике нового театра». В последующей беседе принял участие Максим Горький. Газетная заметка в качестве присутствующих перечисляет: М. Ф. Андрееву, Л. Д. Зиновьеву-Аннибал, Ф. Сологуба, А. Блока, Л. Габриловича, А. Ремизова, М. Добужинского, И. Билибина, Е. Лансере, С. Рафаловича, Е. М. Мунт и многих других.

Для Мейерхольда начинается пора новых знакомств и связей. Вместе с Вячеславом Ивановым он ищет меценатов для создания театров, параллельно ведет переговоры о театре такого же типа с С. П. Дягилевым. Но политически тревожное время не располагает меценатов к щедрости. Осуществление театра «Факелы» приходится временно отложить. Однако состояние материальных дел не позволяет Мейерхольду сидеть сложа руки, и он решает снова восстановить «Товариществе — новой драмы».

Оставив — семью в Куоккала, Мейерхольд вместе с Прониным, в последних числах января {221} покидает Петербург и едет в Москву, где видится с А. П. Зоновым по делу о Товариществе. Из Москвы он посылает письмо, помеченное 30 января. В этом письме читаем: «в Москве те же городовые с ружьями, та же мертвенность, как в больших селах в будни».

Следующий этап пути — Нижний Новгород, где находятся Браиловский, Буткевич, Унгерн; к ним едет Мейерхольд также уговориться о великопостном сезоне.

Письмо из Н. Новгорода подводит итоги переменчивой, тревожной, и в то же время полной каких-то надежд, зиме 1905 – 1906. Этот итог, сделанный рукой Мейерхольда, мы и приводим полностью:

Актеры делят свой календарь на сезоны. И как землевладельцы подсчитывают свои ресурсы при посевах и жатвах, так и актеры взвешивают свои благополучия по сезону. В этом году я потерял сезон, потому что не играл. Казалось бы так. Но это только кажется так, глядя с внешней стороны. Когда я сел в вагон, чтобы начать новый сезон, невольно оглянулся назад и понял, как много дал мне минувший сезон. В этом году в душе моей зародилось что-то новое, что распустит ветви, даст плоды, они созреют и жизнь моя должна расцвести пышно, прекрасно. Кто-то недавно сказал, что жизнь созидающего художника — кривая, где 25 лет вверху, 30 лет внизу и 35 лет снова вверху. И этот год для меня одна из ступеней кверху, как мне кажется. Май — работа в макетной. Рядом с художниками, которые помогают сознать несознанное, и душа зарождает новый мир. Лето открывает театр Метерлинка, и на сцене впервые воплощен примитив. Падение студии — мое спасение, потому что это было не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что студия пала. Потом московская революция. Я часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины. Меня влекло на улицу в часы, когда все люди прятались. Не опасность {222} влекла, как влечет нервных людей бросаться с колоколен и под поезд Влекло желание видеть преображенный мир. И до сих пор помню площадь, которая от зажженного фонаря на одном только углу его, казалась наклоненной. Темная сторона площади пошатнулась вниз, и края ее исчезали в темной дали, где белела одинокая колокольня. Влекло желание перебегать с угла на угол и видеть, как перебегают также еще какие-то темные фигуры, темные фигуры на фоне неосвещенного фонарями белого снега, теперь дающего обильный свет. Влекло желание слушать, как эти перебегающие с угла на угол фигуры шепчут друг другу куда не опасно идти. Влекло желание застыть, когда просвистит пуля сухая, больная, холодная и вместе с тем горячая. В моей душе от *страшной* недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь. Душа созидающего художника так содрогалась! Так сильно содрогалась и никто не замечал, никто не знает.

Потом Петербург.

После всего, чем я жил там, душа моя, как сосуд полный живительной влаги. Теперь я задыхаюсь от полноты. Влага плещет через край. Я боюсь ее растерять, но вижу, что организм спешит впитать ее в себя И если все впитает, как это будет великолепно.

И еще из того же нижегородского письма:

Здесь морозно и солнечно. Вспомнилась Пенза и гимназические годы. Почему, не знаю Может быть оттого, что, пережив так много, я чувствую себя молодым, все-таки молодым.

## **{223}** V Восстановление «Т‑ва новой драмы» 1906 Дорога в Тифлис. — Предложения Бузена и В. Ф. Комиссаржевской. — Начало гастролей. — «Комедия любви». — Взгляды на работу в провинции. — «Евреи». — Вопрос о будущем Т‑ва. — Участие в нем Мейерхольда. — Провинция или столица. — Образование т‑ва на паях. — Политическое положение. — «Ганнеле». — «Смерть Тентажиля». — Вступительное слово. — Адрес молодежи. — Московская встреча с В. Ф. Комиссаржевской. — Договор. — Книга Г. Фукса «Die Schaubühne der Zukunft». — Лето в Полтаве. — «Привидения». — «Чудо святого Антония». — «Каин». — «Крик жизни». — Отношение прессы и публики. — Восстание севского полка. — Надпись на карточке. — Дальнейшая судьба Товарищества.

Поездка в Н. Новгород, переговоры с Унгерном, Буткевич и Браиловский закончились успешно. Решено было после конца сезона, (в тот год — 12 февраля), начать спектакли в Тифлисе. Вернувшись 2 февраля в Москву, Мейерхольд ведет переговоры с остальными артистами, ходит по театральным библиотекам и 3 февраля выезжает в Тифлис. Вместе с ним едут Б. К. Пронин и В. А. Подгорный, едут в третьем классе, — в вагоне, «который две ночи и два дня обкуривался, оплевывался, захаркивался так старательно обитателями ночлежек». Из Баладжар Мейерхольд пишет: «много читал в дороге. Познакомился еще {224} с пьесами “Порченые” Брие (хорошо), “У моря” Энгеля (плохо). Читал Андреева “Мысль”, “В тумане”, “Призраки” и “Красный смех”. Некоторые вещи читал вторично и снова прихожу в восторг от таланта Андреева. Особенно восхищают “Призраки” и “В тумане”». В ночь на 8‑е путники приезжают в Тифлис.

С первого же дня пребывания в Тифлисе администратор артистического общества Бузен предлагает Мейерхольду снять театр на 3 или 5 лет, на гарантированных условиях. Таким образом, перед Мейерхольдом сразу возникает выбор: Петербург или Тифлис? И колебание, что лучше, не исчезает у него почти все время тифлисских гастролей.

Итог первого дня Мейерхольд подводит в письме от 9‑го: «встречи, разговоры, приветствия, комплименты, суление золотых гор, радость ожидания… в общем маленький кошмар».

10‑го числа Мейерхольд получает пересланное ему письмо от В. Ф. Комиссаржевской, с предложением вступить в труппу драматического театра в качестве актера и режиссера. «Предлагает 600, сегодня дам телеграмму на 700». Этой телеграммой начинается постепенный уход Мейерхольда от мысли вновь обосноваться в Тифлисе.

Начало гастролей было назначено на 20‑е февраля. Остающиеся немногие дни для Мейерхольда были полны забот по подготовке сезона. То он получает известие, что приглашенные актеры не едут, то его волнует запоздание согласившихся, то тревожат слухи, что 28‑го марта начнется всеобщая забастовка {225} и всеобщее восстание, и Петербург будет отрезан от Тифлиса.

Но в конце концов работа наладилась, и 13‑го начались репетиции «Комедии любви» и «Ганнеле». Так как до открытия сезона оставалась всего неделя, Мейерхольду пришлось репетировать утром и вечером, в промежутках работая над мизансценой и монтировкой и при этом еще выполнять ряд административных обязанностей.

Письмо от 17‑го февраля полно, все же, мыслями о будущем сезоне. «На телеграмму мою: 700 рублей ежемесячно в течение семи месяцев, на меньшее согласиться не могу — пишет Мейерхольд — Комиссаржевская ответила, что пишет подробное письмо. А сегодня я сказал Бузену, что меня бомбардирует телеграммами Комиссаржевская. На это Бузен сказал, что пока Красов [Н. Д. Красов — режиссер и антрепренер] у нее, мне там делать нечего, так как хозяйственные его меркантильные соображения всегда будут мешать проявлению настоящего искусства, и дальше прибавил: “Я написал уже Маргарите Исаевне [М. И. Питоева — владелица театра артистического общества] чтобы она скорее приезжала. Но если она там пробудет до лета, просто-напросто съездим с вами в Париж, кстати вы посмотрите там все театры, а расходы по поездке примет на себя Марг. Ис.”» Это предложение Бузена выводит Мейерхольда из равновесия: «А вдруг и правда тут мое счастье — лет на пять основаться в Тифлисе». Но высказавши это, тут же возражает себе: «… в глубине {226} души мне так хочется столицы, я так боюсь дешевых провинциальных лавров, я так боюсь пошлости провинциальных психопатов. А вдруг из рук моих ускользнет мечта стать во главе нового импрессионистического театра, раз я останусь лет на пять в провинции. Так трудно решить!»

С приближением начала гастролей по городу расклеиваются афиши, анонсируется ряд пьес, среди которых стоит и «Смерть Тентажиля». Но так как в предварительной кассе на «Тентажиля» нет ни одной записи, Мейерхольд решает его отложить. «Отложим, — пишет он во втором письме от 17 февраля — но в конце концов все-таки поставим, так как мне очень хочется проверить воздействие трагедии на публику».

20‑го февраля состоялся первый спектакль Товарищества. Шли «Комедия любви» Ибсена и «Хирургия» Чехова. «В этот день — читаем в письме от 21‑го февраля — репетиция кончилась около 5‑ти часов. Мне приходился так убийственно много работать оттого, что уж очень неопытная труппа, и к тому же она и не сыгравшаяся. К концу гастролей играть будут, конечно, лучше, но боюсь, что при таком малом количестве репетиций труппе сыграться будет трудно!»

Тем не менее первым спектаклем Мейерхольд, как режиссер, остался доволен. В том же письме он пишет:

Первый спектакль с режиссерской стороны прошел образцово, и этим я обязан вкусу Пронина. Было много колоритных пятен, и прекрасно скомпонованы декорации. Декорации компоновал я, а Пронин {227} много поработал над норвежскими пятнами. Национальные флаги, тенты над балконами, гирлянды, крокет, гамак фиорд, звездное небо, студенты в национальных шапочках с корпоративными флагами, лентами, рогом изобилия с цветами, горничная в национальном костюме, какой-то особенный чайник, все хоры, положенные на мотивы Грига… вихрь танцев в финале, приветствия, tapage по заграничному, крики hip-hip, — ну словом, колорит пьесы был представлен превосходно. Я удовлетворен. То, что было, для провинции большая редкость. Исполнители хромали: Фальк-Кобецкий [впоследствии актер М. А. Бецкий] играл однотонно, тускло, без темперамента, мелко, незадорно и даже безграмотно (я играл Гульдстада), Катя [Мунт]-Свангильд — хороша. Нелидов приехал накануне ночью и пастора играл, не зная роли. И это было обидно заметно. Линда — Унгерн играл тоже неуверенно, благодаря малому количеству репетиций. Ракитин-Стювер был хорош. Большой смех вызвал выход пасторов с детьми (дети были в клетчатых пелеринах и в курьезных шапочках).

Публики на «Комедию любви» собралось настолько много, что проданы были и места в оркестре, но, по свидетельству рецензента «Тифлисского Листка», большинству пьеса не понравилась. «Меня это не удивляет — пишет “—кий” — у нас таких пьес не любят, у нас любят смотреть пьесу, но понимать ее и разбираться в ней, прислушиваться к автору, поспорить с ним или согласиться, нет, на это у нас охотников не много». О постановке и игре рецензия говорит: «постановка пьесы безукоризненна, играли артисты в общем удовлетворительно».

После «Комедии любви» прошли «Привидения» вместе с шаржем О. Дымова «Бюрократическим путем», «Фимка» Трахтенберга, а на 24‑е февраля было назначено первое {228} представление «Евреев». В письме, помеченном тем же числом, читаем: «всю ночь просидел за ролью Нахмана, вот какая работа!» И Мейерхольд жалуется:

Здесь никакого удовлетворения. Я на репетициях вдохновляюсь, говорю, показываю много интересных нюансов, и никто ничего не воспринимает, все невнимательны, тупы и даже просто недобросовестны. А главное для того, чтобы работать в провинции, мне приходится принижать свой вкус. Я отрицаю весь этот репертуар, мне не нужны эти их (актеров) темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять. Репетиций так мало, что даже приличного строя нельзя добиться. Словом, ужас, ужас, ужас. Я мечтаю о театре-школе и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо. Зачем, зачем я погублю себя! А я погублю, если я останусь в провинции. Мне это стало ясно теперь, когда прошел ряд спектаклей. До них я писал тебе с колебанием, теперь мне ясно, что провинция это помойная яма. В провинцию хорошо приезжать с готовым, потому что провинциальная публика наивна и способна искренно удивляться. А создавать что-нибудь на ее глазах… нет я против провинции.

Вместе с большой режиссерской работой Мейерхольду приходится много играть самому. Одна за другим следуют роли: в «Фимке», в «Евреях» и в «Норе» (Ранк). Свою постановку «Евреев» Мейерхольд считает удачной:

Сегодня спектакль шел очень и очень интересно. Финал я поставил крайне любопытно. Дело в том, что погром я веду не на шуме, а на тишине. В течение акта за сценой слышат отдаленный гул толпы, который только дразнит. Он приближается, но в самый момент, когда публике кажется — вот, вот шум совсем близко, я его начинаю удалять так далеко, что его перестает быть слышно. Пауза. На сцене все застыли, публика успокоилась. А в дверь толчки, ломают ставни и никто не кричит, а только шепчутся {229} (помнишь голоса, когда строили у нас под домом баррикады, вот так). Стоявшие на сцене потушили лампы, свечи. И наступил полный мрак. Тогда двери сломаны, и хулиганы ворвались. Молча они шарят. Молчаливая борьба людей. Выстрел Лии. Березин задушен. За сценой раздаются выстрелы казаков пачками. Хулиганы исчезают. Приходит Нахман, осветил картину и — о ужас — видит ряд трупов. Лишь Лейзер сидит и шепчет о том, что налетела гроза и все унесла. Нахман опускается и тихо плачет над трупом Лии. Бьют часы. Эффект поразительный. Боюсь, что завтра пьесу снимут. Полицмейстер был на последнем акте. И декорации были очень удачны.

«Евреи» дали Товариществу три полных сбора, но, как и предполагал Мейерхольд, затем были запрещены. До перерыва спектаклей (на четвертую неделю поста) прошли еще «Забава» Шнитцлера, «Дети солнца» Горького, «Порченые» Брие и одноактная политическая буффонада Потапенко «Сон тайного советника».

На «Порченых» Мейерхольд выходил во фраке перед спектаклем и произносил перед публикой речь, написанную автором для режиссера. В одном из писем Мейерхольд о пьесе Брие говорит: «спектакль вызвал оживленный спор. Для меня ценность пьесы в том, что она призывает к необходимости откровенно говорить детям об отношении полов».

25‑го февраля после «Норы», главные члены Товарищества: Мейерхольд, Буткевич, Мунт, Унгерн, Браиловский устроили заседание, посвященное вопросу о будущем сезоне товарищества. Для Мейерхольда после его новых провинциальных выступлений этот вопрос лично был выяснен: он решил «кончить» {230} к Комиссаржевской, Но его целью было сохранить «Товарищество новой драмы», как коллектив людей, связанный между собой общностью художественных целей. Содержание речи Мейерхольда, произнесенной им на этом заседании, мы находим в письме от 26‑го февраля:

Я говорил вот что:

Еще в Нижнем я сказал Унгерну: я не могу не жить в столице. Я завязал новое интересное дело; его надо завершить — может быть из этого ничего не выйдет, но я должен докончить начатое. Завязаны нити, новые знакомства так интересны, что утерять их нельзя. Может быть Дягилев выстроит новый театр. Словом, мне надо жить в Петербурге. Но в то же время мне кажется, что «Товарищество новой драмы» должно продолжать свою работу. Члены его не должны расходиться. Не поступать же каждому в отдельности к каким-то антрепренерам, раз установилась своя этика, раз люди связаны давней дружбой, верой в свое коллективное творчество. Я могу руководить делом издали. Фирма остается. Может быть, я буду даже в состоянии приезжать. Вот что я говорил Унгерну в Нижнем. Приехав в Тифлис, у меня что-то заколебалось. Вдруг почему-то поверилось в возможность ведения театрального дела в провинции. Улыбнулось предложение Бузена. И какое-то случайное настроение отодвинуло (как-то кощунственно) на второй план мечту о работе в столицах, о создании нового храма (невозможного в провинции). Напало малодушие, дряблость воли в стремлении высших задач. Приехал Унгерн. И я заговорил так: хорошо бы снять Тифлис года на три, на пять, условия так выгодны. Но начались репетиции, пошла публика, Ибсен не делает сборов. «Сенсационные новинки» вызывают интерес. Спешная постановка, опять учение как ходить, как сидеть, словом, начинается кошмар. Я начинаю снова страдать, страдать, страдать.

И тогда я стал кричать, стонать: не могу больше, не хочу. Мне надоело быть режиссером-чернорабочим. Мне надоело обучать людей азбуке, я поэт, а не {231} школьный учителе. Словом, я не Ухов, не Федотов, не даже Немирович-Данченко. Мне хочется творить. А здесь я почувствовал вот что: повторение Херсона. Ушел я из Художественного театра, набрал труппу, приучил ее к ансамблю, раскрывал индивидуальности. Три года работы, учил и сам учился. Достиг высот, начал «студию». Сорвалось. Прежняя труппа куда-то уплыла. И я снова набираю учеников и снова начинаю новое трехлетие! Я *эстет*. Мне надоело ходить в грязных сорочках и в засаленных штанах (а при этой работе я не могу иначе. Я здесь и режиссер, и мебельщик, и администратор). Я хочу быть одетым настолько хорошо, чтобы было соответствие между прекрасными стремлениями души и блеском белья. Да и нищий я!

Провинция не дает мне, ничего не дает. Я работаю здесь на других… А как художник я мечу бисер перед свиньями, я отдаю с прекрасных цветов души не всем, кто этого достоин.

Вся сущность того, что я пишу тебе, сказана была мною на заседании…

Далее я прибавил: вам советую не расходиться. Советую продолжать деятельность «Товарищества новой драмы». Собралась такая группа людей, которые ценны сами по себе, в вас самих сила. Советую летом сесть в маленький городок, репетировать (я могу помочь) и срепетованный репертуар привезти на зиму. Может быть дадут Тифлис. Брать! Нет, снять Кострому. Режиссером пусть будет Унгерн, заведующим хозяйством — Браиловский. И можно поставить даже «Товарищество новой драмы под управлением Мейерхольда», так как я много пьес могу заготовить летом. Все согласились со мной, нашли возможным работать так. После этого заседания я закончил переговоры с Комиссаржевской.

Однако, закончив переговоры с Комиссаржевской, убедив членов Товарищества продолжать начатое дело, Мейерхольд еще не раз возвращается в своих письмах к этим обоим фактам, стремясь все новыми и новыми соображениями подкрепить принятое решение. Так, {232} в письме, датированном «ночь с первого на второе марта 1906», мы читаем:

В прошлом письме мне хотелось сказать несколько соображений по поводу театра Комиссаржевской.

Я с тобой согласен совершенно, что театр этот не то, не то, и что мне придется тратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя. Все это так, но повторяю, поступаю туда только ради того, чтобы докончить начатое в Питере, чтобы то, что сделано уже, не пропало даром. Я говорю о «факельном» движении, о Дягилеве и т. д. Вижу, что пробуду у Комиссаржевской до поста и только. Но могу же я отказаться от возможности жить в Петербурге и закончить начатое и предпочесть провинцию, которая неподвижна? Или, может быть, она и подвижна, но не думаю, чтобы от провинциального дела был возможен переход к столичному. Эволюция может происходить только в одной плоскости. А провинция и столица разные плоскости. И я вовсе не хочу сказать, что провинциальная плоскость менее интересна, чем столичная, но, мне кажется, они не могут слиться. Пример: гастроли Незлобина в Москве. Верю, что мое дело чуть интереснее незлобинского, но, в конце концов, одно и то же… Провинциальная публика не хочет знать ничего, кроме сенсационных новинок. Вот пример: Тифлис. Ставим «Привидения», «Нору», объявляем «Смерть Тентажиля» — в театре пусто и ни одного записанного билета. А «Евреи»… в третий раз билеты нарасхват. Ждут «На пути в Сион», «Зеленого попугая», ждут нови нок. И когда в провинции готовиться?! И с кем?! Надо иметь две труппы: одну для каждодневного репертуара, другую для подготовительной, для будущего работы. Одна и та же труппа не может играть то и другое. Я стою теперь за индивидуализацию актеров, доходящую почти до односторонности. Только вначале актер должен играть все. Это все нужно, как гаммы, а потом он должен специализироваться обязательно. И может ли быть речь о параллельном существовании двух работ в провинции. Одной для публики данного момента, другой для будущего, да еще без публики. Не верю.

{233} Хотя на собрании 25‑го февраля и было решено принципиально продолжать «Товарищество новой драмы», но самый вопрос о возможности вести дело без Мейерхольда еще долго служит предметом обсуждения пайщиков. В этом же письме Мейерхольд пишет:

Я советую поддерживать коллегию «Товарищества новой драмы». Если все эти люди разойдутся по разным местам, всем будет хуже. Антрепризы все равно исчезнут, а такая товарищеская компания может быть удовлетворена и в смысле материальном, а, главное, в смысле художественном. Сами хозяева, два режиссера (для примера Загаров и Унгерн), начала этики, которая пока лишь в зародыше, но их можно поднять, просто отсутствие хулиганства, приличный тон, интеллигентные товарищи и т. д., и т. д.

К оптимизму насчет будущности товарищества склоняет Мейерхольда и подобравшаяся труппа. «Наша труппа, — пишет он далее, — неизмеримо сильнее прошлогодней, и сила прошлогодней была лишь в срепетованности, чем хромает пока настоящая. Но этот грех с каждым днем все больше и больше проходит. Мужская труппа не слабее женской. Нароков прекрасный актер; в нем мы, наконец-то, нашли то, что так долго искали: Тадеуш [герой “Снега”]. Нелидов неузнаваем, очень энергичен и у него большой запас творческих сил. Сильно перевоплощается и имеет громадный успех, вполне заслуженный. Молодежь подтягивается. Гонцкевич очень неопытна. Буткевич пользуется большим успехом».

Наконец, после ряда заседаний пайщики окончательно решили, что Товарищество будет продолжаться в форме товарищества на паях. Пайщиками наметились: Нарбекова, Буткевич, {234} Унгерн, Нелидов, Снегирев, Браиловский, Мейерхольд. Главными руководителями: Мейерхольд (издали), Унгерн (на месте), Браиловский (хозяйственная часть). На зиму решили снимать Тифлис, на что Бузен охотно согласился, так как считал, что «Мейерхольд не выдержит у Комиссаржевской и вернется в Тифлис». Для подготовительных работ Товарищество решило снять где-нибудь театр на июнь и июль, и там на глазах у публики подготовить зимний репертуар с участием Мейерхольда, который должен поставить пять-шесть «гвоздевых» пьес. Сначала думали о Пскове, и лишь потом остановились на Полтаве. После одного из спектаклей состоялось и торжественное подписание контракта Товарищества с артистическим обществом.

Первая половина гастролей Товарищества закончилась в субботу 4‑го марта утренним спектаклем «Дети солнца». Согласно существовавшим законоположениям на четвертой неделе запрещались всякие зрелища, поэтому возобновление гастролей было назначено на воскресенье 12‑го марта.

Четвертая неделя, — пишет в одном из писем Мейерхольд, — была для меня самая страдная. Пришлось репетировать много новых пьес, да еще было много волнений. Сняли административною властью «Евреев». Мы успели, таким образом, сыграть их всего только три раза… Полицмейстер не подписал афишу «Ганнеле». Послана телеграмма в главное управление по делам печати. Ответа еще нет. Ужасно.

В то же самое время Тифлис тревожат самые разнообразные политические слухи. В письме от 11 марта Мейерхольд пишет: «к нам долетают {235} тревожные слухи, что готовится всеобщая забастовка и не только российская, но и всемирная. И здесь в воздухе какое-то таинственное молчаливое напряжение». В письме от 14‑го читаем: «сегодня я в ужасном настроении духа. Читал газету. В ней ужасное описание казни Шмидта. Господи, какой ужас, как я страдаю». В таких тревожных настроениях и переживаниях текла четвертая неделя.

Первыми по возобновлению спектаклями прошли «Юная буря» Разумовского, «Тюрьма» Свирского и «На пути в Сион» Шолом Аша. Наконец, 16‑го состоялось первое представление «Ганнеле», разрешенное главным управлением по делам печати, Вместе с «Ганнеле» в один вечер должен был идти «Зеленый попугай», но его постановку администрация категорически запретила. О «Ганнеле» рецензент «Тифлисского Листка» писал: «Если бы не некоторые недочеты в световых эффектах первого действия, недочеты, которые несколько скрадывали силу впечатления, я сказал бы, что поставлена “Ганнеле” безукоризненно. Последняя картина — это апофеоз режиссерского творчества».

А сам Мейерхольд в письме от 17 марта сообщал: «вчера с громадным успехом прошел спектакль “Ганнеле”. Сердце радовалось, потому что разные “Тюрьмы”, “Пути в Сион” очень повредили нам. Актеры не могли играть с наслаждением эту дребедень и проваливали. Публика ругалась и на пьесы и на исполнение».

Еще больше чем «Ганнеле» доставила Мейерхольду творческих волнений «Смерть Тентажиля», {236} которую он поставил 19 марта, осуществив, таким образом, свое давнишнее стремление.

Постановке «Тентажиля» почти целиком посвящено письмо от 20 марта.

Вчера прошел спектакль будущего театра Метерлинка. Перед спектаклем я сказал речь… Публика слушала пьесу с благоговением. Особенно ошеломил первый акт. Публика была подготовлена кое-какими заметками, что спектакль будет поставлен по-новому. Но то, что она увидела, превзошло, по-видимому, всякие ее ожидания. Я поставил все акты в раме затянутой тюлем, за которым шло действие. Рама была из сукна темно-зеленого цвета. Партитура Саца исполнялась на фисгармонии в началах, в концах актов и в некоторых больших паузах (например, молитва первого акта, сцена борения со сном в третьем, сцена стона в четвертом акте). Костюмы были цветные, как в студии. И всю постановку, благодаря этому, пришлось выдержать не в стиле примитивов, а в тонах беклиновских картин. Беклин вышел настолько определенным, что его заметили решительно все. Это было для меня не идеально, но ценно, что цельно. В антрактах артисты не выходили на вызовы. После пятого акта начались грандиозные овации. Поднесен был адрес. Читал его Ракитин в гриме Агловаля. Вызваны были двадцать раз, если не больше.

В этом же письме мы находим оценку Мейерхольдом значения этого спектакля для себя лично:

Для меня этот спектакль ценен психологически. Работа сдана. И я имел возможность, кроме того, проверить режиссерские плюсы и минусы в постановке. Вот, что я думаю. Пьеса может быть поставлена в двух редакциях совершенно различных: первая — беклиновский пейзаж и позы Боттичелли, или вторая — примитивы марионеток. Но эти две редакции должны, по глубокому моему убеждению, играть две группы актеров: для беклиновского тона — вот эти, которые {237} играли вчера, а для спектакля примитивов — какие-то другие. И вот этот последний спектакль будет идеален.

Впрочем, актерами, участвовавшими в тифлисской постановке Мейерхольд был не доволен «они играли не так, не так, — жалуется он — бледно, невдохновенно, сухо технически. Меня они раздражали. Ну, да что тут делать…». И далее восклицает: «когда появятся актеры будущего театра!».

Список речи, произнесенной Мейерхольдом перед началом спектакля и текст адреса, поднесенного Мейерхольду от лица учащейся молодежи, сохранились. Приводим эти документы полностью. Вот речь:

Прошлой зимой творил и вот теперь творю с товарищами своими на этой сцене перед вами, милостивые государи и милостивые государыни, и знаю ценность вашей чуткости. Я успел оценить степень подготовленности тифлисской аудитории к восприятию нового искусства и, мне кажется, лишним выступать перед вами с комментариями к сегодняшнему спектаклю.

И если я все-таки осмеливаюсь выступать перед вами сегодня с речью, то только потому, что я очень люблю Метерлинка. Это мой цветок ему в праздничный день первого спектакля «Смерти Тентажиля» на русском языке.

«А Пиппа пляшет» [пьеса Г. Гауптмана]. В этой пьесе один вопрошает другого: «А куда вы направляетесь, позвольте вас спросить?». Вот какой ответ прозвучал на это: «Старичок, нельзя быть любопытным. Не спрашиваю же я, зачем ты живешь, греешься у огня, ешь печеные яблоки».

Высочайшее из искусств — музыка. Высочайшее. Она нужна всем. Музыка всем дорога, всем дорога. Все ее любят. Но не все понимают. Не понимают и не объясняют, не спрашивают, зачем она живет, что она значит. И вместе с тем каждый находит себе ей объяснение. Смысл всякой музыки становится ясным, {238} всякой. Это тогда, когда душа слушателя сливается с душой композитора.

Похоронный марш. Пусть композитор написал его по случаю смерти короля. Плачут при звуках похоронного марша, однако, не оттого, что умер король, а мать моя умерла, чей-то брат убит на войне, чья-то сестра стучит в окно тюрьмы, стонут люди, когда убивают людей… Вот содержание похоронного марша, вот его слова, вот его смысл, вот зачем она, эта музыка, этот высочайший род искусства.

«Смерть Тентажиля» — та же музыка. Тысяча зрителей. Тысяча объяснений, если только надо музыке давать объяснение.

И самое простое вот: здесь вы увидите смерть маленького брата в расцвете сил и горе сестры, которая не смогла спасти своего брата ни мольбой, ни смиренной молитвой, ни угрозой, ни лестью. Королева, о которой в пьесе так много говорят, это и есть смерть. Самое простое объяснение.

А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государи и милостивые государыни, попробуйте негодовать вместе с Игреной не против смерти, а против причинности ее И значительность символа пьесы достигнет громадных высот. Не смерть, а тот, кто несет с собой смерть, вызывает негодование. И тогда остров, на котором происходит действие — наша жизнь. Замок там, за этими наводящими тоску мертвыми деревьями, замок в глубине до-липы, откуда не видны ни горы голубые, ни луга по ту сторону скал, замок этот — тюрьма.

«Тентажиль» — юное человечество, доверчивое, прекрасное, юное, чистое. И кто-то беспощадно казнит этих юных, прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно, никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем острове стонут и гибнут тысячи Тентажилей.

Адрес, украшенный копией с рисунка Дудле, гласил следующее:

Нам хотелось бы сегодня в день постановки «Смерти Тентажиля» приветствовать вас, творца идей {239} «студии», нового мистического театра Ибсена, Метерлинка, Верхарна, приветствовать вас, режиссера, давшего провинции артиста-творца. Мы бессильны выразить словами благодарность за то слово в театральной рутине, которого так жаждет и провинция, и за ту трудную и неблагодарную, но интересную, благородную работу, которой вы хотите привить в публике новые вкусы и развить ее художественное понимание. *Учащаяся молодежь*.

Хотя Мейерхольд во вступительной речи и говорил о чуткости тифлисской публики, тем не менее, он эту чуткость преувеличил. Рецензент «Тифлисского Листка», отмечая безукоризненность «очень сложной постановки», но этому поводу пишет: «Мейерхольд кажется нам несколько ошибся, поспешив в своей вступительной речи перед началом трагедии Метерлинка “Смерть Тентажиля”, выдать аттестат зрелости нашей тифлисской публике. В значительной своей части она этого не заслужила, что блестяще и доказала, слушая представление трагедии, т. е. вернее не слушая, а мешая слушать желавшим».

Вторым представлением «Смерти Тентажиля» 23 марта «Товарищество новой драмы» закончило свои тифлисские гастроли. В развитии театрального пути Мейерхольда значение этих гастролей огромно. После крушения Театра-Студии, Тифлис 1906 года дал Мейерхольду возможность оглядеться, подвести итоги и сделать окончательный выбор между провинцией и Петербургом. Вместе с тем, в таких постановках, как «Комедия любви», «Ганнеле» и «Сгнить Тентажиля» он закрепил часть опыта, накопленного во время организации Студии. Наконец, восстановив «Товарищество новой {240} драмы», он как бы обеспечил себе линию возможного отступления, если бы ему пришлось потерпеть новое крушение в своей петербургской работе.

После Тифлиса «Товарищество новой драмы» еще гастролировало в Новочеркасске и Ростове на Дону, и к началу мая закончило свою поездку.

В мае Мейерхольд приезжает в Москву и здесь встречается с В. Ф. Комиссаржевской. Ф. Ф. Комиссаржевский впоследствии вспоминал, что московская встреча с Мейерхольдом сделала Комиссаржевскую радостной. Она «как будто в его проектах нашла себя». Комиссаржевская же мечтала в ту пору о «театре свободного актера, театре духа, театре, в котором все внешнее зависит от внутреннего». И Мейерхольд «по словам Веры Федоровны, говорил тогда о главенстве актерской души на сцене и о подчинении ей всего остального на сцене».

Свидание Мейерхольда с Комиссаржевской закончилось подписанием окончательного договора, согласно которому Мейерхольд поступал на службу в город Петербург, в драматическую труппу Комиссаржевской, сроком от 1 августа 1906 года до великого поста 1907 г., на обязанности режиссера и артиста, за плату 4 500 руб. за весь сезон. Договор был подписан 25 мая 1906 года в театральном бюро.

Приблизительно к этому же времени относится знакомство Мейерхольда с небольшой книгой Георга Фукса: «Die Schaubühne der Zukunft» («Театр Будущего»).

{241} По свидетельству самого Мейерхольда чтение этой книги произвело на него сильнейшее впечатление. Фукс помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал отчасти бессознательно в своих исканиях новых режиссерских путей. Вместе с тем, Фукс открывал перед Мейерхольдом ряд новых интереснейших проблем в области сценических постановок.

Фукс исходил в своих рассуждениях о «театре будущего» из убеждения, что новое поколение, оказавшееся достаточно сильным, чтобы не быть размозженным всенивелирующей машинной цивилизацией, не удовлетворяется для выражения своего жизнечувствования масками отжившей эпохи. Центром, объединяющим усилия в создании новых форм, становится театр.

Считая монументальную драму наиболее отвечающей живой общественной потребности, Фукс полагает, что осуществить ее в старом сценическом панорамном ящике невозможно. «Самое большое, что можно было дать на сцене в панорамном ящике, — пишет Фукс, — было дано мейнингенцами». «Нынешнее высшее развитие театральной механики, и идущий на ряду с нею последовательный натурализм довел до абсурда современную сцену… Вся сцена в виде панорамного ящика, с ее кулисами и софитами, с горизонтами и заставками, с ее рамповым светом и натяжным потолком, вся она ни к чему… Мы возимся с аппаратом, который исключает всякое развитие настоящего {242} современного искусства. А потому, долой этот натяжной потолок, освещение рампы, долой заставки, горизонты, софиты, кулисы и ватное трико! Долой эти ложи и всю панорамную сцену! Весь этот мишурный мир из парусины, проволок, картона и фольги давно уже созрел для гибели».

Отрицая с такой силой старый театральный мир, Фукс обосновывает новые искомые методы сценической постановки через понятие цели. Цель сценической постановки (по Фуксу) — возбуждение чрезвычайного напряжения и последующая его разрядка. Путем к такому катарсису («очищению») Фукс считает ритм, дающий возможность исполнителю волновать все наши сердца. «Драматическое искусство, в своей сущности — говорит Фукс — это ритмическое движение человеческого тела в пространстве, производимое с намерением увлечь других людей, опьянить».

Но для того, чтобы сценические ритмы доходили до зрителя, чтобы театр мог быть местом для переживаний толпы и актеров, он должен обладать новым архитектурным устройством. В качестве «дома для драматических представлений» Фукс предлагает двойной амфитеатр, а в качестве сцены — неглубокие подмостки, образующие пространство, которое охватывало бы движущиеся человеческие фигуры, в их ритмическом единстве и благоприятствовало движению звуковых волн по направлению к зрителям. Для этих целей Фукс проектирует трехпланную сцену, в которой главную роль играет просцениум, являющийся {243} местом действия. Он выступает далеко вперед за сводчатую раму, в которой поднимается и опускается занавес, и от него идет широкая, расходящаяся надвое, лестница, вторгающаяся мощным закруглением в зрительный зал. В целом же сцена с действующими лицами должна представляться зрителю, как замкнутое в себе целое, законченное красочно и ритмически довлеющее себе. Фукс подчеркивает необходимость всякий раз вырабатывать особую скалу настроения или всей пьесы, или отдельной сцены. Господствующий колорит и должен дать основной тон находящемуся в глубине фону.

Режиссер, работающий на такой сцене, не должен стремиться к иллюзии перспективной глубины, но должен заполнять пространство движущимися фигурами, на подобие рельефов. И Фукс обращает внимание на античные рельефы, на доски ранних равеннских мозаиков, на великих тречентистов, и на старых мастеров готического периода.

Переходя к проблеме актера, Фукс напоминает, что искусство актера ведет свое происхождение от танцев и считает, что чем ближе будет творчество актеров к ритмически связанным телодвижениям танца, тем оно будет совершеннее, хотя актер никогда не должен превращаться в танцовщика. Режиссеру Фукс отводит общее сценическое руководительство. От него требуется соблюдение основного драматического принципа движения. Режиссер должен учиться у японцев их умению дать ритмическую колоритность, красочный аккомпанемент {244} психологическому развитию пьесы Что касается драматурга, то он должен быть неразлучным с театром, он должен быть в такой же степени высокого стиля организатор, как и высокого стиля поэт. Так думал и поступал некогда Гете.

Идеи Фукса, как мы уже указали выше, произвели на Мейерхольда сильное впечатление. Они резко поставили перед русским режиссером проблему сценического пространства, подчеркнули идею просцениума, выяснили значение ритма, вскрыли танцевальные корни в игре артиста, заставили еще больше внимания уделять движению. Если раньше Мейерхольд добивался настроения путем погашенного света («Снег»), или путем чисто живописных средств («Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу», «Комедия любви»), то теперь его внимание было обращено к вопросам архитектоники, танцевального ритма, новой организации сценического пространства. Не осталась бесследна для Мейерхольда и ссылка на японцев, и на их принцип колористического аккомпанемента. Поэтому, когда Мейерхольд покинул Москву, чтобы ехать в Полтаву для подготовки будущего сезона «Товарищества новой драмы», его занимала мысль проверить на практике новые постановочные принципы. Это обстоятельство и придало лету в Полтаве значение большого эксперимента.

Под спектакли товарищества было снято помещение театра в «просветительных зданиях имени Н. В. Гоголя». В этом театре, как писал потом Мейерхольд, была очень удобно {245} устроена сцена. Рампа легко разбиралась, место, предназначенное для оркестра, застилалось полом в уровень со сценой и, таким образом, получалась эстрада, которую можно было использовать как сильно выдвинутый в зал просцениум.

Репертуар в Полтаве строился товариществом таким образом, чтобы в него входили, с одной стороны, старые постановки, не требующие особой подготовки и нужные для кассы, а с другой стороны, постановки тех пьес, которые должны были войти в репертуар будущего тифлисского сезона, и для работы над которыми приехал в Полтаву Мейерхольд.

Первый спектакль товарищества состоялся в воскресенье, 4 июня. Для открытия шла пьеса Стриндберга «Барышня Юлия» и сцены Чирикова «Во дворе во флигеле». Это неудачное соединение двух совершенно разнородных произведений было отмечено в местной прессе. Для второго спектакля 7 июня были выбраны «Привидения», перед началом Которых была почтена вставанием память Ибсена, скончавшегося в тот год 10 мая.

«Привидения», в творчестве Мейерхольда и актера и режиссера, имеют большое значение. Начиная с сезон? 1903 – 1904 по летний сезон 1906, «Привидения» каждый раз отличаются или новым углублением роли Освальда, или новой режиссерской трактовкой. В Полтаве «Привидения» были поставлены Мейерхольдом без занавеса, в качестве декорации был использован колонный зал. На просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд-Освальд {246} вел последнюю сцену. Действующим лицам был придан символический облик, с соблюдением колористического принципа. Так Освальд все три действия был одет во все черное, платье же Регины горело ярко-красным цветом. Лишь маленький фартучек подчеркивал ее положение прислуги.

Для третьей постановки было выбрано «Чудо святого Антония» Метерлинка, шедшее под названием «Сумасшедший» и «Последние маски» Шнитцлера. Эта работа над «Антонием» была повторена Мейерхольдом в следующую зиму, в театре В. Ф. Комиссаржевской. В полтавской редакции, как и потом в петербургской, Мейерхольд шел от подражания театру марионеток. Ему казалось, что в согласии с общим метерлинковским миросозерцанием, актеры должны стремиться к изображению движений и поз марионеток, марионеток не столько смешных, сколько страшных и кошмарных. На деле этого впечатления Мейерхольду вполне достичь не удалось, ни в Полтаве, ни затем в Петербурге. Артисты сбивались на старые приемы игры, и прямолинейность и шаржированность образов толковали более водевильно, чем надо. Но ощущение «неживых людей» все же доходило до публики. Полтавский рецензент отмечал, что «правда святого Антония и непосредственность Виржини ярче оттенялись окаменелыми выступами мертвых очертаний других действующих лиц».

Дальнейший репертуар сложился из «Каина» О. Дымова, «Крика жизни» Шнитцлера, «Дяди Вани» Чехова, «Греха» Дагны Пшибышевской. {247} Для вечера памяти Ибсена была поставлена «Гедда Габлер», а для чеховской годовщины «Вишневый сад».

Из этих пьес в полтавской постановке Мейерхольд включил в список своих режиссерских работ 1906 – 1912, кроме упомянутых выше «Чудо святого Антония» и «Привидений», также «Каина», «Крик жизни» и «Гедду Габлер». Все эти пьесы были им поставлены с одним и тем же художником Костиным.

«Каина», так же как и «Привидения», Мейерхольд поставил без занавеса, с соблюдением единства места и с широким использованием просцениума. Одна из актрис, служивших в Полтаве, впоследствии дала в печати такое описание постановки «Каина»: «Белый зал. Кругом спущены белые полотна, изображая стены. В глубине сбоку оставлен маленький проход, в который исчезали и из которого появлялись действующие лица. Мебель — вынесена. Остался у стены только диван, и люстра затянута крепом, в углу рояль и посредине огромный стол, покрытый черным сукном и вокруг него обгоревшие толстые похоронные свечи. Несколько увядших и растоптанных цветов и еловых веток. Жутко. Точно только что вынесли покойника. Резко на белом фоне появляются фигуры матери и Ольги в траурных платьях и плерезах и братьев в черных одеждах. И не было дверей, и не было окон, и не было обстановки, но зато ярко развертывалась трагедия человеческих душ».

В «Крике жизни» был сделан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановки.

{248} Описание этой постановки, помещенное Мейерхольдом в «примечаниях к списку режиссерских работ» (книга «О театре») указывает, что параллельно рампе был поставлен громадный тяжеловесный диван, который должен был массивом своих давящих форм изобразить intérieur, где господствует власть вещей: «Обилие ковров, гобеленов, диванных подушек усиливает это впечатление». В согласии с Фуксом Мейерхольд рассматривал в этой постановке всякое движение, как танец (японский прием), «даже тогда, когда оно не вызвано волнением». Затем, в этой же пьесе был широко применен принцип контрастов. Для усиления страстных сцен, рядом давался эпический, холодный рассказ, без подчеркивания отдельных деталей. При этом пьеса шла в переработанном против оригинала виде.

Характерно, что новые режиссерские замыслы Мейерхольда отразились на стройности прежних постановок. Так, например, слабее стал идти «Дядя Ваня», который, по мнению одного из полтавских критиков, был слишком реалистичен для «Товарищества». Этот критик, писавший под псевдонимом «Профан», так характеризует работу В. Э. Мейерхольда в то лето: «В. Э. Мейерхольд не копирует. Он ищет новых путей и стремиться создать новую школу театрального искусства. В Художественном театре стремились к изумительно фотографической передаче всех деталей, стремились воплотить реальную правду на сцене. В. Э. Мейерхольд стремится достигнуть художественной правды. Эта художественная правда {249} достигается не тщательным воспроизведением всех деталей, а несколькими смелыми мазками, чем подчеркивается и усиливается то впечатление, которое по замыслу художника должно всецело захватить зрителей. Мейерхольд принцип импрессионизма воплощает на сцене… Нельзя сказать, чтобы поиски новых путей были всегда удачны, но они всегда интересны. Весь репертуар товарищества подобран соответствующим образом».

До полтавской публики многое из показанного на сцене их театра не доходило, да и вряд ли могло дойти. Об этом, впрочем, не очень заботился и сам Мейерхольд. Его интересовали и увлекали опыты над новым построением спектакля, работа на просцениуме, красочные пятна и вопросы ритма в актерском движении.

Полтавский сезон закончился в середине июля в обстановке неблагоприятствующей нормальному течению спектаклей. Роспуск первой Государственной Думы, выборгское воззвание с его лозунгом «не давать казне денег, а армии солдат», все это волновало не только столицы, но и провинцию. В Полтаве глухое брожение перешло в открытое возмущение части севского полка. Это восстание произошло в субботу 15 июля, когда товарищество ставило предпоследний спектакль «На пути к браку» Гартлебена. Рецензия об этом необычном спектакле, напечатанная в «Полтавском Вестнике», передает историю тревожного вечера. «Еще в антракте, между первым и вторым действием, — читаем в этой рецензии, — в партере {250} слышалось, в особенности среди дам, тревожные фразы: забастовал севский полк. Общее настроение публики особенно усилилось во время переговоров некоторых офицеров с присутствующими в театре начальником войск полтавского округа генералом Полковниковым, и торопливых справок офицеров по телефону. Но когда генерал Полковников, а за ним и все присутствующие офицеры оставили совсем театр, вся публика поднялась со своих мест и хлынула к выходам».

А в это время у севских казарм слышались выстрелы и раздавались возгласы: — «Думу разогнали, кто нам даст теперь землю и волю».

Революционное настроение не осталось бесследным для Мейерхольда. Ему кажется, что ставя пьесы Ибсена, осуществляя идеи театра будущего, он также работает на пользу революции. На карточке, подаренной им актеру К. Давидовскому в то лето, он делает следующую надпись, в которой «по мотиву Брюсова» стремится подчеркнуть значение актера, как разрушителя старого мира:

Уйти от мира — в область грез и снов, что зовется Искусством, не значит быть безучастным в борьбе земной. Деятель (человек долины) всегда в самой гуще жизни: он стремится рушить Старый Мир киркой. «Безучастный» Поэт всегда в своей келье: он сидит над ретортой и готовит взрывчатое вещество. Старый Мир взлетит в одно мгновение, если Актер (житель горных высот, как и поэт) сумеет метко швырнуть Слова Поэта в массу, потому что динамит разрушает быстрее кирки.

В Полтаве закончились провинциальные странствия Мейерхольда. За ними начинаются долгие петербургские годы, лишь изредка {251} перемещающиеся работой за пределами столицы.

Нам остается вкратце рассказать о судьбе «Товарищества новой драмы» после полтавского сезона. Несмотря на то, что Мейерхольд подготовил для Тифлиса несколько постановок, сезон без его непосредственного участия сложился неудачно. Уже открытие сезона «Вишневым садом» вызвало возражения. Исполнение было неровным и не понравилась новая постановка пьесы. Мейерхольд и здесь применил частично принцип единства места, использовав для трех актов одну декорацию. Поставленный для третьего спектакля «Крик жизни» вызвал в «Тифлисском Телеграфе» ироническую рецензию, подписанную «рецензент Декадентов». Приводим из нее выдержку:

Интерпретация В. Э. Мейерхольда.

Красиво, но условно, деланно, мертво.

Паузы, паузы, полутоны, стоны…

И вместо, «Крика жизни» новая «Смерть Тентажиля».

Художник К. К. Костин.

Декорация первого акта красива и осмыслена.

Декорация третьего акта красива, но бессмысленна.

Декорация второго акта некрасива и бессмысленна.

По поводу «Каина» газета «Кавказ» писала: «Пьесы с настроениями, по-видимому, надоели тифлисцам. Полутоны, недосказывания, тени, вместо действительных людей, неинтересные и наивные ситуации, вечный мрак на сцене и глухие замогильные звуки гонга — вот все, что с особенным усердием культивируется Товариществом новой драмы».

Из полтавских постановок успех выпал лишь на долю «Чуда святого Антония» и «Гедды {252} Габлер». В «Антонии» рецензент «Тифлисского Телеграфа» отметил, как интересную особенность спектакля, что все исполнители, кроме самого Антония (его играл Унгерн) придерживались условного марионеточного шаблона, еще более подчеркивающего фальшь и пошлость речей и поступков, а затем также указывалось, что благодаря вращающейся сцене, пьеса шла без антрактов, действующие лица на глазах зрителей входят во внутрь дома, пребывают там и уходят вновь.

После того как постановки Мейерхольда были исчерпаны, товариществу пришлось обходиться своими силами. Неопытный режиссер Унгерн фактически выносил почти один всю режиссерскую работу. Интересы кассы требовали постановки таких новинок, как «Шерлок Холмс». Когда сезон 1906 – 1907 закончился, стало ясным, что без Мейерхольда вести «Товарищество новой драмы» невозможно, и Товарищество прекратило свое существование[[8]](#footnote-9). Таким образом, попытка Мейерхольда сохранить организованный им коллектив без своего непосредственного участия не удалась. Для него же самого возвращение в провинцию не имело никакого смысла.

## **{253}** VI Сезон в Театре Комиссаржевской 1906 – 1907 Театр на Офицерской. — Затянувшийся ремонт. — Поездка в провинцию. — Репетиции «Гедды Габлер». — Золотая осень. — В петербургских и московских театрах. — «Субботы». — «Гедда Габлер». — Критика спектакля. — Позиции А. Р. Кугеля. — Статья Ю. Беляева. — «В городе». — «Сестра Беатриса». — «Вечная сказка». — Возобновление «Норы». — Статья А. В. Луначарского. — А. А. Блок. — «Балаганчик». — Политическая реакция. — Январские премьеры («Трагедия любви», «Комедия любви»). — Начало охлаждения В. Ф. Комиссаржевской. — «Жизнь человека». — «Драма жизни» в Художественном театре. — Новаторство в балете (М. М. Фокин). — Прекращение «сред» Вячеслава Иванова. — Поездка В. Э. Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского в Германию. — Первые впечатления. — Берлин. — «Аглавена и Селизетта» у Макса Рейнгардта. — Кабаре. — «Пробуждение весны». — Формула условного театра.

Приглашение В. Э. Мейерхольда на пост главного режиссера драматического театра В. Ф. Комиссаржевской означало решительный перелом в жизни этого театра. Прежний драматический театр, который в течение двух сезонов 1904 – 1905, 1905 – 1906 существовал на Итальянской в Пассаже, отходил в прошлое. То был театр смешанного, хотя в большинстве случаев и идейного репертуара, неровного и пестрого ансамбля, «натуралистического детализма», без стремления к новым {254} формам спектакля, театр скучных мизансцен и небогатой режиссерской фантазии. Правда, за первые два года у Комиссаржевской шел Ибсен («Нора», «Строитель Сольнес»), Чехов («Дядя Ваня» и «Чайка»), Шнитцлер, но новое сценическое искусство не рождалось из соприкосновения с новой драмой. Только в лице самой Комиссаржевской отдельные сценические образы — Нора, Гильда, Лидия Линд («Другая» Бара) оказывались насыщенными тревожной и лирической силой. Но эти одинокие создания актрисы не были слиты со всем строем постановок.

Один из летописцев театра В. Ф. Комиссаржевской, А. П. Зонов рассказывает, как в зиму 1905 – 1906, отчасти под влиянием московских и петербургских художественных кружков и их журналов, отчасти в силу собственных запросов, Комиссаржевская решила вступить на путь исканий, пытаясь в соответствии с идеями, так называемого «факельного» движения, осуществить «театр-храм».

В январе 1906 года Комиссаржевская снимает театр Неметти на Офицерской, замышляет его перестройку в античном вкусе, а весною того же года, как мы уже писали в предыдущей главе, заключает договор с Мейерхольдом в качестве актера и режиссера. Вместе с Мейерхольдом в театр приглашается ряд новых актеров, а заведующим литературной частью — критик и драматург П. М. Ярцев.

Режиссером, кроме Мейерхольда, был Н. Н. Арбатов, вышедший из труппы в самом начале сезона, а часть режиссерских обязанностей {255} выполнял П. М. Ярцев. Заведующим монтировочной частью был Ф. Ф. Комиссаржевский, постоянным художником — В. К. Коленда, костюмером — Н. В. Воробьев[[9]](#footnote-10).

Согласно договору, Мейерхольд должен был приехать в Петербург к 1‑му августу, но, прибыв к месту службы в означенный срок, он застал вместо театра, по выражению Ф. Ф. Комиссаржевского «развалины: ободранный, изувеченный зрительный зал и пустое место, вместо сцены и уборных, которые должны были быть пристроены». Таким образом репетиции хотя и начались 7 августа, но в помещении латышского музыкального кружка. В первую очередь приступили к работе над «Геддой Габлер», «В городе» и «Вечной сказкой».

Подрядчики, производившие перестройку, заверяли, что театр будет готов к 15‑му сентября, однако, в конце августа стало ясно, что ремонт затягивается, и тогда дирекция решила, что для изыскания средств следует организовать поездку В. Ф. Комиссаржевской по Западным городам. Для этого труппа делилась на две части, из которых одна оставалась в Петербурге, дабы вести подготовительную {256} работу вместе с П. М. Ярцевым, а другая должна была ехать с Комиссаржевской. К уезжающим должен был присоединиться через некоторое время Мейерхольд, чтобы в дороге начать репетировать «Гедду Габлер».

Ход этих репетиций мы имеем возможность проследить по письмам Мейерхольда. Первое письмо датировано 8 сентября 1906 года. В этом письме читаем, что приехав в Ковно 7‑го в 2 часа дня, в тот же день в 7 часов начали в театре репетицию «Гедды Габлер», Распланировали первый и второй акт, сегодня будем планировать третий и четвертый. Сегодня В. Ф. играет «Нору», завтра «Бесприданницу», послезавтра «Крик жизни», по утрам мы будем репетировать «Гедду», 11 выезжаем в Вильно и работаем там по утрам 11‑го и 12‑го. 13‑го и 14‑го перерыв, и мы будем работать и утром и вечером. Я надеюсь, что успею к 15‑му так сладить пьесу, что после Вильны укачу в Питер. В. Ф. имеет известия, что открыть театр можно только 7‑го. Вследствие этого она продолжит свою поездку до конца месяца, и репетиции «Гедды» снова возобновятся только в начале октября. К этому времени я вполне слажу «В городе» и «Вечную сказку».

Письмо от того же 8 сентября, но написанное вечером, рассказывает о посещении Мейерхольдом службы в Ковенском костеле, — впечатление отразившееся потом на постановке «Сестры Беатрисы».

В 4 часа, — пишет Мейерхольд, — предполагалась торжественная служба. Я был в раю. Звучал орган. Длинные аллеи белых покрывал. Нежный звон серебряных колокольчиков, звон от потряхивания их нежными {257} руками бледных мальчиков. Хор ангелов. Хоругви из нежных благоуханных кружев. Свечи и дневной свет за окнами. Ладон, клубящий дым от кадильниц, и золотая осень за окнами. Статуи Мадонны и стук по каменному полу молящихся, такой же глухой, как шепот листвы за окнами. Я стоял так долго, пока не вынужден был уйти от усталости.

Письмо от 9‑го сентября содержит опять сведения о ходе репетиций. Мейерхольд говорит, что он намечал тона и нюансы переживаний. «Все очень увлечены пьесой».

«Гедда Габлер» занимает мысль Мейерхольда и в часы его отдыха. Золотая осень 1906 года впоследствии отразится на постановке ибсеновской пьесы. Этой осени посвящено следующее место в том же письме:

После репетиции В. Ф., Катя [Мунт], Аркадьев, Голубев, барышня-секретарь и я пошли на ту сторону Немана.

Ковно ужасный город. Одна улица, по которой черной, грязной лентой плетутся печальные запыленные люди, наступая на ноги, наступая на шлейфы.

Я нигде не мог найти мифической башни «Мильды».

Но когда сегодня мы перешли на ту сторону Немана и по уступам какого-то ущелья, густо заросшего кленом и дубом, поднялись на высокую, высокую гору, когда оттуда взглянули на город и Неман, мы вскрикнули от радости: Богиня Мильда здесь!!!

Исчезли дома, улицы, люди.

Белыми и красными пятнами белыми, красными лентами тянулись к небу костелы с их органами и ладоном.

Неман застыл, а осень в золоте не боялась умирать.

Золото звенело, золото дрожало, золото опьяняло, золото умирающей осени.

Нам не хотелось ходить по проторенным дорожкам.

Мы карабкались по крутым берегам оврага над обрывами.

{258} Впереди Гедда Габлер, за нею Тея, дальше Левборг, дальше тот кто хочет слить души этих лиц в одной гармонии на фоне осени золотой.

Золотая осень! В ее умирающем крике, голос светлой Мильды!

К теме осени возвращается Мейерхольд и в письме от 14 сентября уже из Смоленска:

Теперь в осенних тонах все города, по которым проезжаю, мне нравятся, но я думаю, что эта осень украшает их всех. Сегодня, например, в окно видел блеск золотых куполов сквозь золотую осеннюю листву и тюлевую занавеску на окне. Это было чудесно. Захватило дыхание и хотелось прыгать от радости. Видеть золото и не касаться его, видеть облака и знать, что на них можно только смотреть.

«Я люблю облака, облаков вереницы, мимолетные, полные тайн и чудес», помнишь у Бодлера.

В поездке Мейерхольд предполагал писать статью о «Театре-Студии», но это ему не удавалось. В том же письме он пишет: «Писать здесь совсем невозможно. Эти переезды. Какая-то суматошность. Смена впечатлений». В то же время Мейерхольда тревожат газеты, сообщающие или неверные сведения о предстоящем сезоне, или дающие враждебные заметки. Так, в «Петербургской Газете» появляется враждебное интервью с Н. Н. Арбатовым. В «Театре и Искусство» — ироническая заметка о том, что дирекция считает пьесу «В городе» чем-то мистическим и символическим. Томит также Мейерхольда неизвестность, как идут петербургские репетиции. Что касается репетиций «Гедды Габлер», то они, по мнению Мейерхольда, протекают очень хорошо. «Если бы знала — пишет он — насколько мне легче иметь дело с истинными актерами. Они понимают меня с полуслова. И такой старый актер, как {259} Аркадьев, следит за каждым моим движением. В. Ф. тоже очень прислушивается. Феона (Тесман) попал в верную ноту. Дело вообще пойдет. Я так счастлив. Актеры, видимо, очень довольны мною». Вместе с тем Мейерхольда радует известие, что В. И. Денисов представил великолепные эскизы к «Вечной сказке». «Вера Федоровна хочет его взять на весь сезон. В будущем году, конечно».

Хотя постановка «Гедды Габлер» и подвигалась вперед, она все же не дошла до той точки, когда можно было сделать перерыв. В письме от 17‑го Мейерхольд пишет: «Сегодня, собственно, была только первая разметочная репетиция, т. е. не первая, но вместе с тем первая. Был разбит общий план еще в Ковно, но потом шел ряд репетиций за столом. Сегодня в поисках за строгой формой явились новые планы, и я в течение трех часов устанавливал один только первый акт. Так установить надо всю пьесу». Последнее письмо из поездки Мейерхольд отправляет из Витебска 18 сентября. В этом письме он следующим образом описывает себя самого таким, как ему кажется он выглядит со стороны: «Всегда немного школьничаю, без причины хохочу, смешу, подмечаю кошмар всевозможных случайностей, раскрываю курьезы своею обостренной наблюдательностью, ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни синтезирую, указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно. Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее раскрываю ее на каждом шагу». {260} Но дальше прибавляет: «Во внешней жизни хорошо, впрочем, когда идут репетиции “Гедды Габлер”. Я влеку всех за собой! А сам рвусь в облака».

Через три дня после этого письма, 21 сентября, Мейерхольд возвращается в Петербург, чтобы репетировать там «В городе» и «Вечную сказку».

В то время как шел ремонт театра на Офицерской и продолжались гастроли Комиссаржевской в провинции, начали постепенно открываться другие петербургские театры. 30 августа открылись императорские театры (Мариинский, Александринский, позднее Михайловский), в театре «Пассаж» обосновалась новая оперетка А. Б. Виленского и В. А. Неметти, в «Аквариуме» была новая опера. Один за другим открылись: театр Литературно-художественного общества, Невский фарс, Зимний Буфф, Екатерининский театр Н. Г. Северского, на Мойке новый театр Некрасовой-Колчинской, на Моховой «Вольный театр», учрежденный Л. Э. Садовниковым-Ростовским, на Васильевском острове «Новый Василеостровский театр», руководимый Н. А. Поповым.

Наибольший успех в начале сезона выпал на долю суворинского театра, где непрерывные аншлаги делал «Шерлок-Холмс»; в ряде драматических театров шла пьеса Бейерлейна «Вечерняя зоря», в Буффе огромный успех имела «Веселая вдова», в фарсе все время были полные сборы. В Александринском играли «Измену», «Вечернюю зорю», «Невод», в Новом Василеостровском — «Макбет», «Зимний сон», {261} «Седьмую заповедь», «Мастера», и также «Вечернюю зорю». В разных театрах готовили к постановке: «На распашку» Тихонова, «Спасителя» Филиппи, «Барыню» и «Склеп» Рышкова и т. д. За малыми исключениями, всюду господствовали явно упадочные настроения. Успех сопровождал оперетту, фарс, «Шерлока Холмса», в театрах царили пестрота, неразбериха и погоня за публикой. Старался выдержать культурную линию лишь Василеостровский театр, обслуживавший свой район.

В Москве по традиции начал сезон Корш, у которого прошли в качестве первых «пятниц»: «Струензе» Бера, «Евреи» Чирикова, «В городе» Юшкевича и «Благо народа» Герцля. В Большом, в отступление от традиций, сезон открыли не «Жизнью за царя», а «Лебединым озером», в Малом начали «Горе от ума», в Новом — «Ревизором», в Солодовниковском играло оперное товарищество, в Никитском — опера С. И. Зимина, в Аквариуме обосновался антрепренер Черепанов, в Эрмитаже — фарс Сабурова, у Омона оперетта Костомарова. Позднее других открыл свои двери Художественный театр, начав свой девятый сезон 26 сентября премьерой «Горе от ума». Одновременно с этим, вызвавшим шумные споры спектаклем, в Малом шла ибсеновская «Борьба за престол», где привлекал внимание А. П. Ленский в роли епископа Никласа. Приблизительно в этих же числах Новый театр поставил «Золотое руно» Пшибышевского.

Вернувшись в Петербург, Мейерхольд еще не застал готовым театр. В ожидании конца {262} ремонта труппа репетировала, а художники писали декорации: для «Гедды Габлер» Н. Н. Сапунов, для «Вечной сказки» В. И. Денисов, для «В городе» В. К. Коленда, для неожиданно разрешенной к постановке «Сестры Беатрисы» С. Ю. Судейкин. Л. С. Бакст кончал свой занавес «Элизиум», а для программ и афиш был приготовлен К. А. Сомовым тончайший рисунок, где под черной полумаской, лентами и розами стояла надпись «драматический театр В. Ф. Комиссаржевской — Офицерская, 39».

Желая использовать свободный от спектаклей месяц для сближения театра с петербургской художественной интеллигенцией, дирекция начала устраивать «субботы» в репетиционном помещении. «В одну из таких “суббот” — вспоминает Ф. Ф. Комиссаржевский — был нами поставлен “Дифирамб” Вячеслава Иванова, в другой раз А. Блок читал “Короля на площади”, в третий раз Ф. Сологуб читал “Дар мудрых пчел”, а приехавший из Москвы В. Я. Брюсов свои стихи. Репетиционный серый зал украшали в эти дни художники — Н. Н. Сапунов, писавший декорации для “Гедды Габлер”, и С. Ю. Судейкин, писавший для “Беатрисы”. Эти “субботники”, впрочем, очень скоро прекратились».

Наконец, томительная пора ожиданий подошла к концу, и в пятницу 10 ноября для первого спектакля первого абонемента прошла премьера «Гедды Габлер».

Написанная Ибсеном в 1890 году, эта драма была поставлена, как мы уже говорили, в первый {263} сезон Художественного театра (1898 – 1899). Мейерхольд ставил «Гедду Габлер» в пору Товарищества новой драмы, — в Херсоне и Полтаве. Теперь ему предстояло эту же пьесу показать Петербургу и впервые предстать перед новой публикой, как режиссер.

Хотя Ибсен и указывал для «Гедды Габлер» в качестве обстановки просторную, красиво и со вкусом обставленную гостиную темных цветов, относя время действия к самому концу 80‑х годов, Мейерхольд в своей постановке шел, как мы уже видели из его писем, не от норвежского быта, не от конкретной среды, но от импрессионистического и красочного восприятия центрального образа Гедды и остальных героев драмы. Сама Гедда рисовалась Мейерхольду, как олицетворение золотой осени. Впечатление осени должен был дать и художник Сапунов. Так как сцена была раскрыта в глубину всего на пять аршин, то естественной формой декорации было панно, служившее фоном для действия. «В фоне, — писал потом П. Ярцев, — были голубые краски стены, портьеры, неба, смотрящего в громадное обвитое плющом окно, и золото — соломенные краски осени на гобелене, занимающем всю стену и в ажурных кулисах, которые спускались по бокам». За прорезным окном спускалось написанное особо небо: денное для первого, второго и третьего акта, и ночное с холодными звездами для четвертого. К голубому и золото-соломенному колориту декораций был присоединен и белый цвет. Белого цвета были меха, укутывавшие кресла Гедды, рояль, хризантемы {264} в вазах, тумба, в ящик которой Гедда прячет рукопись Левборга.

Костюмы для действующих лиц «Гедды Габлер» делал Василий Милиотти. Основными принципами их построения было красочное соответствие фону, отсутствие определенного времени, общая опрощенность. Вместе с тем, каждое действующее лицо имело свой красочный лейтмотив. В костюме Гедды господствовал зеленый цвет, Тесмана — свинцово-серый, Бракка — темно-серый, Левборга — коричневый, Теи — розоватый.

Так как сцена была мелка, но раскрыта в ширину на 14 аршин, то весь спектакль, в сущности, должен был требовать от актера экономии движений и, благодаря этому, носить характер статуарный. Для отдельных действующих лиц в силу этого были придуманы основные позы: так, для Бракка за основу была взята поза фавна у постамента, для самой Гедды — царицы на белом троне. Планы взяты были широко. В речи на первый план выдвигались внутренний смысл и ритмические звучания. Звук должен был давать ощущение созвучное краскам и линиям, а весь спектакль сливаться в одно целое, передающее самую душу пьесы лишенную внешних бытовых покровов.

У большинства публики и критики постановка «Гедды Габлер» встретила отрицательное отношение. Рецензент газеты «Товарищ» Г. И. Чулков писал: «Спектакль 10 ноября был не союзом зрителей и режиссера, а борьбой, и результат этой борьбы еще не ясен. Очевидно, {265} нам придется быть свидетелями новых и новых фазисов этого странного спора». Что могло показаться «преступным» критике? В первую очередь, конечно, отступление от авторских ремарок. И, хотя Чулков и говорил о том, что режиссер не должен бояться отступления от внешней точности, но стремиться угадать душу пьесы, все равно рецензенты считали своим долгом взять под свою защиту якобы обижаемого автора. Не способствовала широкому успеху и игра артистов. Новые методы инсценировки делали их игру связанной. Принцип ритма сушил читку, превращая подачу текста в простое чтение.

Однако, недовольство «Геддой Габлер» в интерпретации Мейерхольда вызывалось не только несоблюдением ремарок. Нападки начались и с других позиций. Самым ярким из отрицаний ценности спектакля было отрицание А. Кугеля. Для Кугеля истинным «лоном» театра был только актерский талант, поэтому можно было заранее предвидеть, что с Мейерхольдом было ему не по пути, как было не по пути ранее со Станиславским, ибо по Кугелю и Станиславский и Мейерхольд стояли в одной и той же ненавистной ему плоскости, плоскости театра режиссера. Защитник актеров, Кугель, считал что актера одинаково донимают великий «конкретизатор» г. Станиславский и неудавшийся «символизатор» г. Мейерхольд. Кугель протестовал, что в «Гедде Габлер» Мейерхольд нарушил вещные отношения, оторвал Гедду от реальной психологии и стилизовал ее обстановку, не как шатер стилизованного {266} мещанства, а как какую-то царскую оранжерею. «В этакой-то атмосфере, — восклицал страстный критик — среди сомовских гобеленов и царских оранжерей Гедде жить бы и поживать. Куда же ей отсюда стремиться?»

Отношение газет не осталось безрезультатным для сборов. Они снизились и улучшились лишь после того, как в «Новом Времени» неожиданно появилась сочувственная статья Юрия Беляева, который смотрел «Гедду Габлер» не на первом представлении, а на одном из повторных, когда уже прошли еще две пьесы.

Беляев писал, что исполнение Комиссаржевской главной роли, и сама постановка ему представились глубоко интересными. Сама Гедда, по выражению Беляева, была загадочна, как глубина оникса. «Эта не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ ее, и все вокруг было также символично…» И дальше, описывая само исполнение, Беляев говорил: «Правда, это только художественный эскиз, вызывающий studienstük, но ведь и весь этот театр есть студия. Он явился вполне логически. Театр Станиславского сказал последнее слово реализма, и новое сценическое направление явилось ему на смену».

С редкой объективностью Беляев оценивает положение, стараясь вскрыть историческое значение первого опыта театра на Офицерской. Считая его театром идеалистов, Беляев писал: «Задач намечено много и притом в самых различных областях: вопрос о режиссере и об актерах, о планировке мизансцен, о декорациях, костюмах и проч. Опыт с “Геддой Габлер” {267} поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт, и символически стилизовал Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось». «Но — читаем дальше в статье — идеи не могли умертвить ни холодное равнодушие публики, ни горячие отповеди рецензентов. Идея, однажды пущенная в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: “Этак пожалуй скоро Островского и Гоголя будут символизировать?” Но отчего же, в самом деле, не попробовать символизировать “Грозу” или “Ревизора”?!»

Это последнее замечание, очень смелое в устах нововременского критика, свидетельствовало с непреложностью об одном: об утверждении Мейерхольдом постановкой «Гедды Габлер» действительно нового сценического принципа, нового метода инсценировок, годного, как впоследствии оказалось, не только для современной драматургии. Важно было и то, что «Гедда Габлер» по новому ставила проблему взаимоотношений автора и театра, утверждала право режиссера ставить пьесу не в сценической технике авторской ремарки, а в той технике, которая стояла на уровне художественной культуры данного момента. Беляев был прав, когда видел в «Гедде Габлер» студийный опыт. Эта постановка, как и последующие десять постановок того же сезона, были, конечно, ничем иным, как пробой различных постановочных манер и, быть может, главной ошибкой и Комиссаржевской и Мейерхольда было то, что они свои искания не {268} заключили в замкнутую студию, а сразу предложили их широкой публике, как осуществленный и найденный путь большого театра.

Для второй постановки, премьера которой состоялась 13 ноября, театр выбрал новую пьесу Юшкевича «В городе», над которой вместе с Мейерхольдом, в качестве сорежиссера, работал П. М. Ярцев.

Незадолго перед тем сыгранная с успехом у Корша, эта пьеса Юшкевича была определенно воспринята, как «типично бытовая пьеса с обыденными подробностями, с социальной подоплекой и благородной идеей». «Автор, — по свидетельству П. М. Ярцева, — ставил во главу угла, как он выражался, “щупальцы большого города”, неумолимо, неуклонно удушающие им изображенную еврейскую семью».

Рефлективный разбор сорежиссера петербургского спектакля указывает, что в противоположность автору, которого интересовала передача атмосферы живой улицы — театр стремился вскрыть ужас города. «Для этого он предположил город в публике, создал примитивную, условную обстановку жилья (эскиз комнаты), выдвинул часть картины за раму, направлением блестящих досок пола, уходящих на публику, создал тот путь, по которому город неумолимо увлекает всех этих людей и.? страдания и преступления, и за условным сукном первой кулисы дал почувствовать страшный порог, за которым город».

Первая трудность, с какой встретился условный театр, осуществляя постановку бытовой {269} пьесы, это был вопрос о несменяемости декораций, которую в ту пору начал решительно утверждать Мейерхольд. В данной пьесе от несменяемости декораций пришлось частично отступить. Первые три акта игрались в одной обстановке, последний в другой. Красочная гамма была подобрана для первых трех актов из синевато-белого (стены) и ярко-желтого (пол сцены). Для последнего было выбрано сочетание темно-бурых и темно-зеленых тонов, дабы передать мертвенный колорит.

В замысле костюмов лежало «трогательное наивное мещанство». Все женские костюмы (узкие юбочки и баски) были отделаны «на манжетах, по воротнику и по подолу наивными тесемочками». Мужчины были в жалких нелепых сюртучках и пиджачках. В сценическом изображении за исходный пункт были взяты «неподвижность» и «ритм образной семитической речи».

Очень большие сомнения у режиссуры вызвал вопрос, что делать с бытовыми аксессуарами: самоваром, чемоданом, туфлями и т. д., как избегать того, что может сделать спектакль курьезным. В памяти Мейерхольда, как предостерегающий момент, жил успех кипящего самовара в чеховских пьесах в Херсоне. На этот раз то чаепитие, которое по ходу пьесы происходит во втором акте, Мейерхольд дал без самовара, и это обстоятельство послужило поводом для яростных нападок Кугеля. «Вместить самовар — писал А. Кугель в своем журнале — идеалистическое воображение господина Мейерхольда отказывается, но чашки {270} принимает. Эта классификация посудин до чашки и блюдечка (театр идеалистический) и до самовара (театр реалистический) представляется мне — не осудите — символом всего режиссерского дерзания». В своей ярости Кугель дописался до того, что он сравнил Мейерхольда с мопассановской «Horla» — чудовищем, которое за счет человека полнело и наливалось соками, а человек худел и истощался. Так по мнению Кугеля, «полнел» за счет актеров Мейерхольд. «Как только актер или актриса открывали рот — я сейчас узнавал Мейерхольда. Я узнал его в минуту… по когтям режиссера, вцепившимся в тело актера».

Позиция Кугеля была наиболее характерной и наиболее беспощадной. Темпераментный критик сразу давал сигнал к общему нападению на театр и к защите актерства, этой «изначальной способности человеческой души, седой, древней и первобытной, к которой крючком прицепилась впоследствии режиссерская щука».

Постановка пьесы Юшкевича, тем более в начале сезона, была репертуарной ошибкой, и эту ошибку пришлось исправлять спешной постановкой пьесы Метерлинка «Сестра Беатриса».

Переход к Метерлинку после Ибсена, конечно, был логическим движением театра Комиссаржевской — Мейерхольда. Метерлинк, правда не был автором Комиссаржевской, она играла до тех пор только Монну Ванну, но его драматургия, столь любимая в то время Мейерхольдом, давала большой простор для условных {271} методов, особенно когда эти методы были связаны со стремлением к плоскостным построениям сценической картины.

Помеченная 1901 годом «Сестра Беатриса» как бы заканчивала театр малых драм Метерлинка, который начался в 1890 году написанием «Принцессы Мален». Про «Беатрису» и соседнюю с ней по времени «Ариану и Синюю бороду» сам автор писал: «из-за того, что они написаны последними, в них не следует искать эволюции или новых желаний. Это, в сущности, небольшие драматические сцены, короткие поэмы в жанре довольно неудачно названном “комической оперой”. Их назначение заключается в том, чтобы доставить музыкантам, просившим меня об этом, подходящую тему для лирических излияний. Ни на что другое они не претендуют, и тот ошибся бы насчет моих намерений, кто желал бы в них отыскать великую затаенную мысль из области морали или философии».

«Чудом» назвал Метерлинк свою трехактную пьесу, и в трех коротких актах этого миракля рассказал о том, как ушла в мир из монастыря увлекаемая принцем Белидором сестра Беатриса, и как замещала ее, все двадцать лет ее отсутствия, сошедшая с пьедестала дева Мария. Смерть Беатрисы и превращение девы вновь в статую — конец «чуда». Центральным моментом драмы является второй акт, когда сестры во главе с игуменьей объявляют мнимую Беатрису святой. Ремарка места и времени действия указывала, что сестра Беатриса относится к XIV веку и к городу Лувену.

{272} После нападков на «Гедду Габлер» и «В городе», премьера «Сестры Беатрисы», которая состоялась 22 ноября, оказалась триумфальной. Это был успех и пьесы, и Комиссаржевской, игравшей заглавную роль, и Мейерхольда. Правда, последнего упрекали за то, что в «Сестре Беатрисе» он слишком много уделил места воспроизведению старинной религиозной живописи (Мемлинга и др.), правда, была неподходящей «православная» музыка А. К. Лядова, и не очень удачна декорация Судейкина — но за всем тем даже враждебные к Мейерхольду критики признавали, что многое в его работе удачно. Так, например, Кугель писал: «Были картины прямо прекрасные, к таковым я отношу картину раздачи пресвятою девою милостыни нищим, для чего сама декорация изображала раму. Эта неподвижная, что-то шепчущая группа была очень хороша». Находила критика уместной здесь и плоскую сцену, и метод барельефов из скульптурных групп.

Так говорили присяжные критики, а не‑критики, как например, Александр Блок, который постановку «Гедды Габлер» и «В городе» расценивал, как неудачу — о «Сестре Беатрисе» писал, что «веяние чуда, волнение о любви, о крыльях, о радости будущего, наполняло театр Комиссаржевской в вечер “Сестры Беатрисы”».

Для четвертой постановки была выбрана «Вечная сказка» Пшибышевского, показанная в первый раз 4 декабря. В своих режиссерских примечаниях к этому спектаклю Мейерхольд {273} писал: «План, который был нарисован режиссером вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец». Такой подход потребовал от декоратора, чтобы он передал впечатление нервной торопливости ловких рук ребенка строителя и прирожденной способности его к чудной архитектуре. В мизансценах Мейерхольд стремился осуществить симметрию: «Вельможи — пишет он — располагались в симметрическом порядке на лесенке, все похожие друг на друга. В конце третьего акта показывались только их головы одна над другой». Для второстепенных ролей Мейерхольд применил принцип хора, придавая исполнителям общность выражения и затушевывая почти все индивидуальные различия. Наконец, принцип неподвижности применялся для очень длинных, окрашенных повышенным и многословным лиризмом, сцен.

«Вечная сказка» также вызвала атаку критиков. Они считали, что в пьесе Пшибышевского нет ничего ценного, ничего щемящего сердца, ничего возбуждающего, а только сказка о том, как царь Берендей воевал с придворной камарильей. Но у публики, особенно у молодежи, «Вечная сказка» имела огромный успех: Мейерхольда и исполнительницу главной женской роли Комиссаржевскую вызывали на этом спектакле много раз.

Первые четыре премьеры театра на Офицерской, показанные на протяжении всего {274} лишь 24 дней, так бы образовали первую главу жизни этого театра. Показанная вслед за тем 18 декабря «Нора» являлась, в сущности, только видоизмененным возобновлением. Корректура Мейерхольда сводилась к максимальному упрощению обстановки, уничтожению излишних движений, внесению ритма в игру актера. Центр тяжести по-прежнему лежал в исполнении. Сам Мейерхольд особенно ценил как В. Ф. Комиссаржевская проводила сцену пляски. «Пляска тарантеллы В. Ф. Комиссаржевской в “Норе” — экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно ритмическое; если смотреть только на ноги — скорее бегство, чем пляска».

Перерыв в выпуске новых постановок дал возможность подведения некоторых итогов и заключений. Живший в то время в Петербурге А. В. Луначарский опубликовал статью «Об искусстве и революции», где и уделил особое внимание деятельности Мейерхольда. Эта деятельность служила для Луначарского иллюстрацией для некоторых утверждаемых им общих положений. По Луначарскому в эпоху революционную и предреволюционную драма начинает жить особенно пышной жизнью, театр же является очень характерным показателем художественных настроений нации в каждый данный момент. Так как «публика наших театров и читатели драм — это почти сплошь, так называемая, интеллигенция», то естественно проблема взаимоотношений театра и революции для Луначарского выливается в проблему взаимоотношений театра, интеллигенции и революции.

{275} Считая нормальным тягу к драме, художественно отражающей дисгармонию жизни и мира, а ненормальным стремление к пьесам, показывающим усталую покорность, скорбный пессимизм или циничное издевательство, Луначарский утверждал, что театр Мейерхольда есть театр «скисших интеллигентов». «С глубоким убеждением скажу — читаем в этой статье — что г‑жа Комиссаржевская служит дурному делу, что с искренним энтузиазмом отдавшись служению прогресса театра, она на самом деле безвинно способствует его декадансу». Этот декаданс Луначарский видит в том, что Мейерхольд, по его мнению, при помощи стилизации, создает театр, уводящий от жизни, а не зовущий к борьбе. Поэтому Луначарский театру Комиссаржевской предпочитает Василеостровский театр, руководимый Н. А. Поповым. Восхищенный пьесой Геерманса «Всех скорбящих» и тем, как она разыгрывалась у Попова, Луначарский восклицает, что «одна эта пьеса, одна эта постановка стоит большего, чем все искания новых путей Мейерхольдом».

Но как ни был Луначарский прямолинеен в своей отрицательной критике, ответ на ряд его утверждений можно найти в его же статье. В абзаце о стилизации Луначарский говорит: «Но прежде всего театр не может заниматься стилизацией как своей истинной задачей, ибо эта задача формальная; для этого могут существовать театры-студии, в собственном значении этого слова».

Это было правильно, но ведь в том то и дело, что по всей своей объективной природе {276} театр Комиссаржевской был как раз таким театром-студией — театром исканий, и роковой ошибкой и для его деятелей и для его критики была установка на «большой театр», который на самом деле был только искомой целью. То, что в 1906 году и для Мейерхольда и для Комиссаржевской шла студийная полоса их деятельности, этого не разглядели ни А. В. Луначарский, ни другие критики-прокуроры. Наоборот, тон и газетных, и журнальных статей звучал все время обвинительным приговором. В такой атмосфере существовать театру-студии было, конечно, невозможно и, в сущности, гибель театра на Офицерской началась в тот момент, когда раздвинулся в первый раз его занавес. Непонимание природы художественного явления и предвзятое отношение к театру окружили его работу тесным кольцом, и это кольцо не могли прорвать те немногие, кто уяснял себе истинное направление путей режиссера-новатора и знаменитой артистки.

Декабрь 1906 года проходит у Мейерхольда в работах над «Балаганчиком» Блока, с которым должна была идти пьеса Метерлинка «Чудо святого Антония», и над рекомендованной театру к постановке П. М. Ярцевым «Трагедии любви» Гунара Гейборга. В качестве художников привлекаются: для Блока — Сапунов, для Метерлинка — Коленда, для Гейборга — Суреньянц. Музыку к «Балаганчику» поручают написать М. А. Кузмину.

Блоку было в пору постановки «Балаганчика» 25 лет. «Балаганчик» был его первой {277} пьесой, написанной им в январе 1906 года по заказу Георгия Чулкова для театра и альманаха «Факелы». Театр «Факелы» не осуществился, и «Балаганчику» пришлось увидеть свет на подмостках театра В. Ф. Комиссаржевской. Это был образец лирической драмы, где в сценические образы были заключены не действительные события жизни, а смутные и зыбкие переживания. Театральные формы потому были особенно хрупки. Передать их надо было какими-то особенными средствами, сочетать в одно целое ритмически сложный рисунок пьесы с ярким подчеркиванием пошлости земного страшного мира.

Постановке «Балаганчика» Мейерхольд придавал большое значение. Впоследствии в предисловии в своей книге «О театре» он писал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока». Счастливые выдумки постановки этой пьесы заключались прежде всего в удачном и остром использовании идеи просцениума, как главном месте сценической игры, и в чрезвычайно тонком переплетении форм марионеточного театра с театром живых актеров.

Необычным на этот раз было и разрешение сценического пространства. После «Гедды Габлер», «Сестры Беатрисы», «Вечной сказки» с легкой руки критики установилось убеждение, что каждая новая постановка Мейерхольда неминуемо будет демонстрировать ту или иную живописную плоскостную декорацию, неглубокую полосу сцены, статуарную {278} игру. На этот раз все было не так. Сцена была открыта в глубину, ее стены были увешаны синими холстами, и посреди этого синего пространства возвышалось легкое зданьице маленького театрика, перед которым была оставлена свободная площадка.

Так как верхняя часть театрика не была прикрыта традиционным арлекином, то публика видела, как взвивались вверх декорации, уходя под настоящие колосники театра. Отказ от сценической иллюзии здесь был демонстрирован с исключительной силой. Когда впоследствии уже в 1920‑х годах Мейерхольд стал безжалостно обнажать сценическую коробку, он в сущности только более резко и жестоко использовал тот прием, который впервые показал в «Балаганчике», правда, в смягченном сапуновскими декорациями виде.

Постановкой «Балаганчика» Блок живо интересовался. Он посещал репетиции, и после одной из них 21 декабря на другой день написал Мейерхольду большое письмо, где высказал ряд общих соображений и частных замечаний.

В общей части этого замечательного письма поэт говорит о той печати усталости, которая лежит на лице современного театра. «Как будто его душат эти незримые мертвые складки занавеса и декорации, свисающие из бездны купола». Но, смотря как Мейерхольд ставит «Балаганчик», Блок прибавляет, что «в вашем театре, тяжелая плоть декораций, наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику».

{279} Так как Блоку казалось, что Мейерхольд думает, что он только мирится с его постановкой, а не принимает ее, драматург стремится успокоить режиссера. «Поверьте — пишет он — мне нужно быть около вашего театра, нужно, чтобы “Балаганчик” шел у вас, для меня в этом очистительный момент, выход из лирической уединенности. Да и к тому же, за основу своей лирической души я глубоко спокоен, потому что знаю и вижу, какую истинную меру соблюдает именно ваш театр: того, чего нельзя предавать толпе, этому слепому и отдыхающему театральному залу, он никогда не предает — ни у Метерлинка, ни у Пшибышевского, и для меня в этом чувствуется факт очень значительный — присутствие истинной любви, которая одна спасает от предательства».

В этом же письме Блок делает и ряд замечаний об исполнении. Ему очень нравится Феона — автор, он хочет только, чтобы хоть раз проснулась чья-нибудь рука, чтобы было видно, как автора тащат на веревочке. Коломбина рисуется Блоку глубоко неподвижной, Арлекин — очень юным, гибким и красивым. Больше священного трепета (хотя и дурацкого) хочет слышать Блок в монологе председателя. О Пьеро, которого играл Мейерхольд, Блок пишет: «Мне вам нечего говорить, вы так очень поняли его и знаю, что хорошо сыграете».

Через неделю после этого письма, 30‑го декабря состоялась премьера «Балаганчика». Об этом необычном театральном вечере сохранился {280} ряд воспоминаний. Мы приведем отрывки из записи Сергея Ауслендера. Ауслендер пишет: «Все по новому, все необычайно: и нежная томительная музыка Кузмина, и ломающиеся строфы Блока, декорации и костюмы Сапунова. Победно звучит бубенчик Арлекина, мелькают страшные манящие маски и он, белый Пьеро. О, он нисколько не похож на тех знакомых, притворно слащавых, плаксивых Пьеро. Весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали, он какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий… Это Мейерхольд играл блоковского Пьеро и играл его необычайно».

Необычайным был и зрительный зал на «Балаганчике». Страсти разгорались, как когда-то на «Эрнани» Гюго. «Будто в подлинной битве кипел зрительный зал; почтенные, солидные люди готовы были вступить в рукопашную; свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями, в которых слышались и задор, и вызов, и гнев, и отчаяние: “Блок, Сапунов, Кузмин, М‑е‑й‑е‑р‑х‑о‑л‑ь‑д, б‑р‑а‑в‑о‑о‑о” — неслись, будто вопли тонущих, погибающих, но не сдающихся.

И перед смятенной залой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем строгом черном сюртуке, с белыми лилиями в руках гость неведомой страны, страж заповедной двери, Александр Александрович Блок, и в посиневших глазах его были грусть и усмешка, а рядом белый Пьеро извивался, сгибался, будто бескостный, бестелесный, будто призрак, {281} всплескивающий длинными рукавами своего балахона».

В тот же вечер на маленьком маскараде, бумажном балу, устроенном на квартире одной из актрис, Ауслендер впервые увидал Мейерхольда без грима. «То задумается, потухнет, будто уйдет куда-то далеко от всех нас, от музыки, звенящей в гостиной, от веселого щебетания актрис, от дружеских слов.

Тонкое лицо станет еще острее, как-то посереет, станет совсем неживым, будто неведомая тоска и грезы владеют душой, а потом встрепенется, вспыхнет, уже смеется, кружится, что-то изображает, дурачится, молодой и задорный. Взобрался по складной лестнице к самому потолку и пластом грохнулся на пол. Даже актрисы испугались, а оказался просто ловкий трюк».

Так же, как не было единодушия к «Балаганчику» в зрительном зале, так же не было того же и в критике. По-прежнему неистовствовал Кугель, называя спектакль рождественско-святочным маскарадом, и сочувственно, хотя и осторожно, писал Чулков, что все, что возможно было сделать режиссеру для постановки совершенно неприспособленных к условиям современной сцены «лирических сцен», режиссером было сделано. Лишь впоследствии, когда условный театр завоевал прочное положение, стали вспоминать о «Балаганчике», как об одном из основных звений нового театрального искусства.

Вместе с «Балаганчиком» в один вечер шло «Чудо святого Антония», которое повторяло редакцию летней полтавской постановки.

{282} Постановка «Балаганчика» пришлась почти в канун Нового года. 1906 год отходил в прошлое, унося с собой конец революции. На историческом экране за это время прошли первая Государственная Дума, Выборгское воззвание, начался спад революционных настроений, в печати забушевала цензура, заработали, военно-полевые суды. В театрах, в живописи и литературе поднялась волна запретных тем, переходящих в голую порнографию. Так же, как после войны 1914 – 1918 Европа затанцевала фокстрот и чарльстон, так Россия в 1906 году танцевала матчиш, смотрела в фарсовых театрах «У вас есть, что предъявить», в оперетте «Веселую вдову». Среди журналов, предлагаемых к подписке на 1907 год, появились такие предложения, как новый популярно-медицинский и общественный журнал для взрослых — «Тайны жизни», где за 8 рублей обещали публике и золотую книгу для женщин и сочинения Маркиза де Сада с портретом на меловой бумаге и всяческие «эротические помешательства» и «половые психопатии».

В театральном мире в этот год заговорили в полный голос о кризисе театра. На утро после революции только Московский Художественный театр и театр В. Ф. Комиссаржевской пытались удержать идейные позиции и вступить в полосу исканий, и это было одинаково трудно, как москвичам, так и петербуржцам.

Январь 1907 года включает в репертуар театра на Офицерской еще две постановки Мейерхольда. 8 января идет «Трагедия любви» {283} Гейборга, а 22‑го «Комедия любви» Ибсена. Обе эти постановки не оказались интересными особенно после исключительного по новизне замыслов и форм «Балаганчика». О «Трагедии любви» Г. И. Чулков писал, что в постановке не было интимности: длинный коридор, по которому маршировали артисты, был холоден и сух и от всего веяло не трагической любовью, а любовью скучной.

Особенно жестоко обрушилась критика на исполнение Мейерхольдом роли поэта Гарт-вига Гадельна. Тон рецензий напоминал отношение петербургских газет к исполнению Мейерхольдом роли Иоганнеса в «Одиноких» — поры гастролей Художественного театра. Поведение публики на первом представлении «Трагедии любви», по свидетельству Чулкова, было воистину варварским: «мне недавно пришлось быть на спектакле в Народном Доме, — пишет Чулков, — где публика была преимущественно из рабочих кварталов, и ее отношение к спектаклю было более внимательное, чем отношение этих посетителей первых представлений».

«Проходной» постановкой оказалась и ибсеновская «Комедия любви», для которой делал декорации В. И. Денисов. Не имела успеха в ней и В. Ф. Комиссаржевская, не был на высоте и весь ансамбль. Если в Тифлисе Мейерхольд работая над «Комедией любви» завершил замысел Театра-Студии, то здесь он уже повторял самого себя.

Предпоследняя постановка сезона «Свадьба Зобеиды» Гофмансталя была сыграна 12 февраля. В этой пьесе, в качестве декоратора, {284} выступил Б. И. Анисфельд, имевший большой успех. Имело успех и исполнение Комиссаржевской заглавной роли, хотя в одной из рецензий мы находим замечание, что, «г‑жа Комиссаржевская для Зобеиды не имеет прежде всего юности… а для Зобеиды это так же нужно, как для Джульетты». Этой роли В. Ф. Комиссаржевская, по ее собственному признанию, не любила.

«Зобеида» была последней новой ролью, сыгранной Комиссаржевской в сезон 1906 – 1907. Нельзя сказать, чтобы лично для нее, как артистки, конец года сложился удачно. Успех, достигший своей высшей точки в «Беатрисе», к исходу зимы стал падать. Новые роли как-то не подходили к дарованию актрисы, она ими не загоралась, и естественным результатом этого неуспеха рождалось некоторое охлаждение к самым исканиям. На «Свадьбе Зобеиды» нельзя было и кончать сезона. Нужно было дать еще спектакль, который бы ясно вычертил лицо театра. Поискам подходящей пьесы помогли удачно сложившиеся обстоятельства.

Случилось, что как раз в это время цензура «дозволила к представлению» «Жизнь человека» Леонида Андреева, и дирекция решила ставить эту пьесу во что бы то ни стало. Оба историка театра на Офицерской — А. П. Зонов и Ф. Ф. Комиссаржевский пишут о том, что, несмотря на короткий срок (10 – 12 дней), представление андреевской пьесы «было лучшим по цельности за первые два сезона на Офицерской (Комиссаржевский)». Зонов же, констатируя изумительность результатов, говорит: {285} «постановка не только подрывала основы старого театра, но укрепляла то ценное, что являлось совершенно новым в сценическом искусстве. Символический прием в пьесе облекся в плоть и кровь, схематичность не замечалась, а постановка третьего акта — это шедевр. Чувствовался своеобразный ритм в пятом действии, а в технике световых эффектов было достигнуто много нового. Пьеса имела исключительный успех. Шла при переполненных сборах до конца сезона подряд, и только для последнего спектакля, выхода Веры Федоровны, была поставлена “Свадьба Зобеиды”».

В режиссерских примечаниях Мейерхольда мы находим данные, относящиеся к постановке андреевской пьесы. «Пьеса поставлена была мною без декораций, как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена была завешана холстами. Не так однако, как это было в “Балаганчике”; там холсты развешивались на обычных планах, занимаемых декорациями; здесь завешаны были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаются “дали”. Убраны были совсем: рампа, софиты и всяческие “бережки”. Получилось “серое, дымчатое, одноцветное пространство”».

Главным источником сценических эффектов в этой постановке был свет. Источник света всегда был один, и он освещал лишь одну какую-нибудь часть сцены (лампа за диваном и лампа над круглым столом в первой картине, люстра на балу, лампы над столами в сцене пьяниц). Стен свет не достигал и оттого рождалось {286} у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены. Для мебели и аксессуаров были взяты преувеличенные масштабы. Мебели было мало. Лишь характерная. Облики людей были по скульптурному четки, гримы — резки.

В этой постановке, осуществленной без художника, Мейерхольду помогал Ф. Ф. Комиссаржевский, заведующий монтировочной частью. Он подбирал костюмы, что было не легко, так как «при освещении сцены из одного источника света — пишет Мейерхольд, — особенно значительную роль играют костюмы, и в моментах силуэтных фасоны являются весьма ответственным элементом».

В качестве отправного пункта для всей постановки была взята андреевская ремарка «Все, как во сне» («далеким и призрачным пройдет перед вами жизнь человека»).

Очень характерен тот вывод, какой Мейерхольд делает из этого совершенно по новому поставившему проблему сценического пространства спектакля: «эта постановка показала, что не все в новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Искания нового театра не ограничиваются тем, чтобы, как это многие думали, всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеров слить с этим панно, сделать их плоскими, условными, барельефными».

В этом своем утверждении Мейерхольд был объективно верен. Беря в целом все 11 постановок сезона 1906 – 1907, ясно видишь, что центр тяжести этой зимы для Мейерхольда {287} лежал вовсе не в том, чтобы создать плоскостями спектакль, а в том, чтобы выработать канон условной инсценировки, закрепить новую эстетику сценической композиции. Без помощи рельефной фуксовской сцены, на самой обыкновенной сцене Мейерхольд все же ставит смелые проблемы сценического пространства и времени, касается основных категорий режиссерского искусства, пробует сочетание различных формальных принципов.

Символическая и модернистская драма Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского, Блока, Андреева требовала особых приемов для своего сценического осуществления, иных чем, например, потребовали бы авторы старинного театра. Но основа для инсценировки и тех и других оставалась одна и та же. Эта основа — право на свободное истолкование авторской ремарки, начало условной сценической композиции, подчиненной лишь требованиям целостного стилевого единства.

Освобождающее театр от натуралистических предрассудков стремление Мейерхольда тогда понято не было. Критика нападала на новый режиссерский театр, лицемерно стремясь оградить от него то автора, то актера, то зрителя. И во имя этих якобы обижаемых деятелей театров почти единственно серьезный театр Петербурга подвергался безжалостной травле. В истории современного сценического искусства эта журнально-газетная травля театра на Офицерской поистине явление беспримерное.

«Жизнь человека» шла в феврале 1907 года. В том же феврале произошло несколько важных {288} художественных событий. 8 февраля Московский Художественный театр показал «Драму жизни» Гамсуна в декорациях Егорова и Ульянова, в постановке К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого. В этой работе московские режиссеры применили те же принципы, какие Мейерхольд применял в театре на Офицерской, и чьим источником был неоткрывшийся Театр-Студия. Это были все те же принципы, как их тогда называли — «стилизации». Н. Е. Эфрос перечислил в газете «Парус» применявшиеся К. С. Станиславским приемы: «Это были художественный намек, барельеф, плоский профиль. Для изображения пожара оказалось достаточно одного красного огонька. Для бури — музыкальной гаммы, для пейзажа — фиорда, гор и скал — красных и желтых пятен». Эта «сигнализация действительности» достигала своего апогея в сцене ярмарки, где «эффект ужаса должны дать промасленные транспаранты и на них китайские тени». «Живая фигура заменялась барельефом, живое лицо — силуэтом».

В том же феврале 1907 года новаторский опыт был сделан в балете. 10 февраля балетмейстер М. М. Фокин показал поставленные им пять номеров музыки Шопена под названием — «Шопениана» и новый балет «Эвника» с музыкой Щербачева. Вслед за Дункан Фокин, ставя «Шопениану», попытался реформировать балетный костюм, возродил туники, ввел босоножие, которое, правда, не пошло дальше отсутствия у танцовщиц обуви, и взял у Дункан отдельные движения. Вместе с тем {289} в «Шопениане» Фокин использует гравюры 40‑х годов, а в «Эвнике» стремится в группах и обликах танцовщиц передать античное представление о красоте. Опыт Фокина был несомненно началом новой сценической эстетики в балете и, таким образом, одновременно с драмой и балет испытал на себе веяния нового искусства.

В феврале того же 1907 года прекратились среды у Вячеслава Иванова. В номере газеты «Товарищ» от 27 февраля была напечатана заметка, извещающая, что по случаю отъезда Вячеслава Иванова из Петербурга очередная среда 28 февраля не состоится. Для Мейерхольда этот факт был очень важным, так как он был постоянным посетителем ивановских сред. Здесь в декабре 1905 — январе 1906 года он вступил впервые в петербургский мир. Здесь он испытал на себе ряд воздействий литературных, художественных и философских. Правда, Вячеслав Иванов впоследствии вернулся в Петербург и Мейерхольд в его квартире осуществил, так называемый, «башенный театр». Но полоса сред 1905 и 1907 годов миновала безвозвратно. То была пора революции и, как писал Бердяев, «дионисическая общественная атмосфера отражалась на средах. В другую эпоху среды были бы невозможны». Культурное воздействие сред Вячеслава Иванова на театр Комиссаржевской еще более усиливалось оттого, что в сезон 1906 – 1907 на средах стали бывать, кроме Мейерхольда, другие артисты театра. Отблески потухшего факельного движения ложились {290} естественно на «театр на Офицерской», явившийся как бы наследником неосуществленного проекта.

Хотя «Жизнь человека» и делала полные сборы, сезон было решено закрыть на масленицу. Со второй недели в театре начали играть «малороссы», а Комиссаржевская отправилась в поездку по провинции, начав гастроли с западных городов. Перед отъездом труппы, Мейерхольд условился с Ф. Ф. Комиссаржевским, что они встретятся в Лодзи и оттуда проедут на несколько дней в Германию посмотреть немецкие театры.

Письмо В. Э. Мейерхольда из Берлина от 3/16 апреля сообщает, что путешественники выехали из Лодзи 1 апреля. Переезд через границу сразу открыл перед Мейерхольдом другой быт. «Когда из Сосновиц — пишет Мейерхольд — последней русской станции, нас привезли в Готтовиц, немецкое пограничное местечко, мы увидали такую громадную разницу между двумя культурами, что просто на просто были поражены. Мы ждали три часа поезда и ходили по городу ночью. Везде электричество жарит во всю, роскошные магазины, много гостиниц, много самых разнообразных кафе, превосходные извозчики, электрический трамвай, вспомнишь Лодзь с трехсоттысячным населением и руками разведешь».

В Берлин Комиссаржевский и Мейерхольд приехали 2‑го, в одиннадцать часов утра «и сейчас же пустились в странствование по городу. Город машин. Грубые вкусы. Ни одного красивого липа. Везде автоматы. И автомобилей {291} так много, что чувствуешь еще 3 – 5 лет и не увидишь милых лошадок. Автомобили — извозчики. Город красивый, но хуже Петербурга. Отталкивающее впечатление производит именно эта машинность, сплошная фабричность. Впрочем, это настоящий Город, в духе Добужинского. Все грубо, все прочно, все быстро. Город автомобилей и гигантских орудий производства».

Второго же апреля вечером петербуржцы попали в Kammerspiele к Максу Рейнгардту, на премьеру «Аглавены и Селизетты». Обещая об «Аглавене» написать особое письмо, Мейерхольд сообщает только о внешней постановке спектакля. «Весь зрительный зал во фраках и бальных туалетах и опять ни одного красивого лица. Женщины одеты так безвкусно, как одеться могут только уездные барышни русских захолустий, да горничные, подражающие своим богатым барыням».

После «Аглавены» Мейерхольд с Комиссаржевским попали в кабаре. Для Мейерхольда, впоследствии пытавшегося не раз осуществить идею артистического полутеатра — полукабачка, это было особенно интересно. «Но, восклицает он, берлинское кабаре это ерунда, это не кабаре, а чепуха. Не то, не то, не то».

Обещанное описание «Аглавены» мы находим в письме от 4‑го. Приводим его полностью:

Reinhard в противоположность Станиславскому ясно чувствует что такое сценическая условность. Reinhard очень смел в своих попытках создать условный театр. Только, конечно, надо прежде всего установить, что метод, по которому он обновляет сценические приемы, {292} принадлежит Gordon Craig’у. Итак, «Аглавена» поставлена по методу условных сценических приемов, предложенных Craig’ом. Попытки достойные всяческих приветствий по адресу Reinhard’а. Но только попытки. Осуществление обнаруживает высочайшую безвкусицу. Все в стиле moderne. На все картины у него три декорации. Комнаты по нашей терминологии «на сукнах». Нет «настоящих» окон, нет «настоящих» дверей, нет потолка. И дверь, и окно вырезаны на этом «сукне». Взято не сукно, а плюш. Вот начало ужаса. И получился фон, как у фотографа. Получился не фон, а нечто важное само по себе. Этот фон лез и оскорблял своей безвкусицей, главным образом, конечно, потому, что Reinhard, совершенно не владея рисунком, располагал фигуры по приемам старой сцены, когда играли в павильонах, — и одел фигуры так, что они не ложились на этот плюшевый фон. Вот плюш-то и лез. Идея постановки «на сукнах» не понята. Когда делаешь условный фон из сукна, надо добиться, чтобы фон был и по колориту, и по достоинству своей материи совершенно нейтрален, и тогда надо добиться, чтобы фигуры, в смысле подбора их колоритов, и в смысле рисунка расположений, явились главным на сцене. Тут были плюшевый фон, отсутствие рисунков в мизансценах, модернистские костюмы, неудачные колориты. Все определяется словом «модерн». Вторая декорация: снова интересная инициатива, осуществление обнаруживает в режиссере вкус, воспитанный на таких образцах художества, которые дают нам «Jugend» и «The Studio». Замысел интересный — изобразить лес целым рядом свешивающихся цветных тюлей. У Reinhard’а получалась пещера и опять в этой декорации фигуры казались из другого театра. Интересна очень третья декорация — башня, вернее верхушка башни. Тут необычайная простота. Все обито темным холстом под тон темно-серого камня. Интересный рисунок и иллюзия высоты. И опять не использован удачный замысел и выполнение декораций, так как фигурами режиссер не владеет.

В смысле исполнения полный ужас. Совсем не уловлен метерлинковский стиль. Нет простоты, нет {293} внутреннего диалога, нет солнца, нет надвигающегося трагизма, незаметного для самих действующих лиц, нет наивности, нет детской любви. Исполнение ужасное.

У Рейнгардта же Мейерхольд смотрел новую пьесу Ведекинда «Frühlingserwachen», которая настолько понравилась и ему и Комиссаржевскому, что они решили поставить ее на будущий сезон.

К своим весенним впечатлениям от рейнгардтовских постановок Мейерхольд возвращается в специальной статье «Max Reinhard», напечатанной в июньском номере «Весов», за 1907 год.

Эта статья четко формулирует, то в чем, по мнению Мейерхольда, заключается сущность условного театра.

«Условный театр» — говорит Мейерхольд — следует говорить совсем не так, как говорят: «античный театр», «театр средневековых мистерий», «театр эпохи возрождения», «театр Шекспира», «театр Мольера», «театр Вагнера», «театр Чехова», «театр Метерлинка», «театр Ибсена». Все эти наименования, начиная с античного театра и кончая театром Ибсена заключают в себе понятия, обнимающие собою литературный стиль драматических произведений, в связи с понятием каждого родоначальника данной театральной эпохи о сущности трагического и комического, о задачах театра и т. д. Название же «условный театр» определяет собою лишь *технику сценических постановок*[[10]](#footnote-11). Любой из перечисленных {294} театров может быть построен по законам условной техники и тогда такой театр будет «условным театром». Если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, такой театр будет превращен в «натуралистический театр».

Определяя понятие «условного театра» через понятие техники, Мейерхольд тем самым предрешает вопрос о необязательности связи условного метода с Метерлинком и символической драмой. Такой связи нет, условный метод может удовлетворить требования архитектоники пьес разных родов, начиная с античных до ибсеновских. Поэтому, по мнению Мейерхольда, этот метод и является подлинным и ему должен уступить натурализм.

Расшифровывая в беглых замечаниях сущность условного метода, каким он представлялся Мейерхольду в пору его работ над символической драматургией, Мейерхольд говорит, что условный метод после автора, актера и режиссера полагает в театре четвертого творца — зрителя. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением *творчески* приходится *дорисовывать* данные сценой *намеки*. Затем, по Мейерхольду условный театр по своей природе таков, что зритель «ни одну минуту не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам декорации».

Во второй части этой же статьи Мейерхольд, разбирая постановку «Аглавены и Селизетты» {295} Рейнгардтом, формулирует самые принципы условной режиссуры. От режиссера условной сцены Мейерхольд требует умения создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур, в связи с линиями и углами всего декоративного замысла, умения распоряжаться движением живых фигур, в связи с постижением тайны неподвижности, отказа от частой смены группировок, если того не требует пластическая необходимость трагического или иного психологического момента. «Условно написанная декорация — говорит Мейерхольд — не создает еще условной сцены». Группировка действующих лиц, вот на что должен обращать внимание режиссер. В качестве метода в группировке Мейерхольд рекомендует метод упрощения, если фоном служит примитивное декоративное панно, или метод скульптурный, когда пьеса идет без декораций, как например шла «Жизнь человека». «Изысканная простота — вот задача для режиссера условного театра. Дешевый “модернизм” в стиле костюмов, в группировках, в декоративных мотивах, в декоративной манере — вот опасность».

К таким выводам приходит Мейерхольд смотря постановку Рейнгардта. Чужая работа родственного по заданиям режиссера помогает ему осознать свое собственное искусство. Это осознание свидетельствует о достижении художественной зрелости. Независимо от конкретного содержания тех или иных практикуемых приемов инсценировки, Мейерхольд ясно утверждал одну основную мысль, а именно, что всякий спектакль есть прежде всего специфическая {296} художественная форма. И только при отказе от стремлений к передаче иллюзии жизни можно эту форму строить так, как строят другие искусства — т. е. через утверждение автономности своей специфической природы, через утверждение своеобразия своих выразительных средств. Этим, конечно, совсем не отвергалась связь режиссера с той или другой литературной школой и еще более не отвергался индивидуальный стиль отдельных авторов. Но утверждалось требование взамен «языка жизни» говорить на «языке театра» и, превращая пьесу в спектакль, всегда помнить, что театральное время и пространство имеют другие законы, чем время и пространство действительности. Конечно, отдельные приемы могли меняться и менялись в режиссерской практике Мейерхольда. Но сознание того, что театр свободен от рабского подражания жизни, что сценическая композиция условна, и что театру присущи свои собственные средства выражения, это сознание осталось у Мейерхольда навсегда.

## **{297}** VII Лето в Финляндии 1907 Финляндские дачные места. — Териокская антреприза В. Р. Гардина. — «К звездам». — Олилская музыкальная студия. — Музыкальные инсценировки Мейерхольда. — Танец Саломеи. — Поворот к старине. — Проспект «Старинного театра». — Выставка «Голубой Розы». — Дягилев в Париже. — «Вольные мысли» А. Блока. — Переписка В. Э. Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского. — Составление репертуара. — Проект постановки «Дара мудрых пчел». — Проект театрального журнала. — Письмо Мейерхольда об «ошибках театра». — Возражения Комиссаржевского. — Намечающийся конфликт. — Материальные соображения К. В. Бравича. — Предложение Ф. Ф. Комиссаржевского о переделке декораций «Сестры Беатрисы». — Ответ Мейерхольда. — Подготовка московских гастролей. — Письмо В. Ф. Комиссаржевской.

Согласно договору, служба В. Э. Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской окончилась с наступлением великого поста. Новый контракт, как и прежний, начинался с 1‑го августа 1907 г.

Лето 1907 года Мейерхольд решил провести под Петербургом в Куоколла. Финляндские дачные местности в пору первой революции носили своеобразную революционную окраску. Переезжая у Белоострова через финляндскую границу, петербуржцы попадали под действие иных законов и пользовались другой свободой. Красная репутация Финляндии особенно усилилась {298} после знаменитого выборгского воззвания, с которым летом 1906 года первая Государственная Дума обратилась к своим избирателям.

В летний сезон 1907 прикрытием финляндской автономии решил воспользоваться театр. Актер В. Р. Гардин, сняв териокский театр для драматических спектаклей, объявил в своем репертуаре «Савву» и «К звездам» Леонида Андреева, «Ткачей» Гауптмана и «Саломею» Уайльда, т. е. пьесы, запрещенные к постановке русской драматической цензурой. Для постановки отдельных пьес Гардин приглашает Мейерхольда. Териокский сезон открылся пьесой «К звездам». Об этом спектакле А. Кугель написал в «Театре и Искусстве» (№ 22) большую статью, первую часть которой посвятил пьесе, а вторую ее постановке.

Считая «К звездам» «скучной, вымученной, чванной и надуто пророческой» вещью «в которой почти не чувствуешь теплых, мягких красок художника», Кугель говорит, что неудачное впечатление от пьесы усиливается постановкой Мейерхольда, так как, по мнению Кугеля, «Мейерхольд со своею бесплотностью, отрицанием реализма и презрением к жизни — величайший и прирожденнейший враг театра, бьющего на современность, на мотивы дня, т. е. действительности, быта жизни». Высказав столь безапелляционное мнение, Кугель иронически замечает, что «с другой стороны Мейерхольд находка для дачного спектакля», так как «он упраздняет двери, окна, мебель, реквизит. Ему нужны всего три венских стула и одна {299} лампа. Павильон может быть один, для стилизации он увешан длинными коричневато-серыми полотнищами. Это называется “стилизацией”, но это также называется экономией».

Териокский театр Гардина называли в шутку театральным порто-франко. Одна из карикатур изображает, как финский полисмен, с трубкой в руках, останавливает на границе жандармов, а цензоры с негодованием взирают, как за пограничным столбом дразнят их актеры запрещенными пьесами.

Условия летней работы не позволяли видеть в гардинских постановках каких-либо опытов нового условного театра. Главная цель спектаклей — показ запретных пьес. Из них особый успех сопровождал постановку «Саломеи», прошедшей первый раз на русской сцене 29 июля 1907 года в декорациях художника Севена, с артисткой Орлик в заглавной роли.

Параллельно с териокским театром, жившие в Финляндии петербуржцы тем же летом организовали так называемую Олиллскую музыкальную студию. В состав ее дирекции вошли: музыканты — Вилли Ван-Эшенбрук, В. Г. Мент, В. Г. Эренберг и В. Э. Мейерхольд.

Целью студии было давать своими силами музыкальные вечера и музыкальные инсценировки. Создание последних лежало на обязанности Мейерхольда. Эти олиллские опыты впоследствии, когда Мейерхольд сделался оперным режиссером, были им учтены как первая проба пера в области музыкальной режиссуры.

Так как музыкальные инсценировки были, делом трудным, то первые три вечера студии {300} 13, 20 и 24 июня носили исключительно характер камерных концертов. В программе их стояли произведения Листа, Вагнера, Грига, Сен-Санса и других композиторов. Первый вечер инсценировок состоялся 29 июня. В него входили инсценировка романса Грига — «Люблю», Эренберга — «Он придти обещал» и отрывок и танец Саломеи из оперы Рихарда Штрауса «Саломея». Во второй вечер инсценировок 8 июля входили романсы: Чайковского — «Отчего» «На ниве желтые», Эренберга — «Вербочки» и Пергамента — «Смерть малютки».

Все эти инсценировки 13 июля исполнялись в Териоках, в казино у Гардина. В этот день там был назначен вечер нового искусства. В первом литературном отделении участвовали: А. Блок, Лев Василевский, С. Городецкий, А. Рославлев, С. Сергеев-Ценский, К. Чуковский, Г. Чулков, Д. Цензор и артисты, а во втором выступала Олиллская музыкальная студия.

Этот вечер вызвал в «Театре и Искусстве» рецензию, написанную в виде маленького фельетона. Несмотря на насмешливый и враждебный тон автора статьи В. С., из его фельетона можно получить кое-какое представление о характере этого вечера.

«В театре таинственный полумрак. Сердце нервно бьется. Перед глазами тоскливо маячит люстра, обвешанная нарезанными голубыми бумажками». Трио Аренского играют за занавесом. «Темнота пригляделась, начинаешь различать знакомые лица… Занавес бесшумно раздвигается, пропускает певицу…» «Чтение {301} и мелодекламация отличаются от старого только тем, что освещается не рампой, а люстрой».

«Но вот самое главное, гвоздь вечера — танец Саломеи. Занавес подымается. На заднем плане голубая занавеска, по середине которой вырез, и в нем колеблется дверь из полосок в роде тех бисерных занавесок, которые можно встретить в японских магазинах… Налево на первом плане уткнувшись во что-то, не лицом кверху лежит женщина. В начале, впрочем, ее принимали за бутафорский “камень”, а позже за софу и только когда Саломея поднимается, узнают женщину. Танец состоит в следующем. Застыдится Саломея в одном углу. Потянется, Покрывало бросит. Застыдится в другом — покрывало бросит. Уйдет за занавесочку — там потянется. Раз на середину вышла. Бедрами пошевелила и ушла. Села за занавеской на корточки. В результате шиканье большинства публики и аплодисменты своих и близких».

Мы, к сожалению, не имеем другого «описания» териокского вечера, но в данном случае были существенны не результаты музыкальных инсценировок, а самая попытка работы над музыкой, как над основой сценического движения. В то же лето Мейерхольд для седьмого вечера 15 июля инсценирует отрывки из «Тристана и Изольды» грезы Тристана и смерть Изольды. Таким образом, вот где начинается путь к «Тристану», осуществленному в сезон 1909 – 1910. Последний вечер инсценировок состоялся в Олилла 12 августа. В программу этого вечера входили романсы Грига, «Ночь» Мелартина. {302} «Он придти обещал» Эренберга и «Сирень» Рахманинова.

После политически напряженного лета 1906 года, лето 1907 года казалось, если не остывшим, то остывающим. Наступала полоса политической реакции, а параллельно в искусстве началась тяга в прошлое, в старину. С января 1907 года начал выходить журнал «Старые годы», в июне был опубликован проспект спектаклей «Старинного театра» за подписью М. М. Бурнашова, Н. В. Дризена, Н. Н. Евреинова. В этом проспекте сообщалось, что «кружок лиц, близко стоящих к сценическому искусству и его литературе задался целью путем ряда исторических спектаклей представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки (в связи с историей театрального танца и музыки), воспроизведения, воплощения (игры), костюмировки, грима и проч.». Первоначально кружок намечал устройство пяти вечеров: первый — посвященный античному театру, второй — средним векам, третий — эпохе возрождения, четвертый — эпохе Шекспира, пятый — театру Мольера. Впоследствии античный театр отпал, шекспировский и мольеровские театры не осуществились, и состоялись в разное время циклы средневековый и испанский.

Поворот к старине не предвещал ничего хорошего для символического театра, и действительно будущее показало, что театр на Офицерской и постановка «Драма жизни» в Художественном театре — это было завершение периода, {303} а не начало нового. К концам, а не к началам следует отнести и состоявшуюся в марте 1907 года в Москве выставку «Голубой розы», на которой объединились молодые художники: Сапунов, Сарьян, Судейкин, П. Кузнецов, Крылов, Арапов, Феофилактов, Фон-Визин, Дритенпрейс, Рябушинский, Кнабе, Уткин В. и Н. Миллиоти, скульпторы — Матвеев и Брамирский. Эту выставку С. Маковский называл часовенкой. Но стремление к примитивизму, бледный полусумрак, все это тоже отходило в прошлое. И действительно любители живописи в скором времени увидали, как резко отошли от своих настроений весны 1907 года такие художники, как Судейкин и Кузнецов, как ушел в яркую декоративность первый и в экзотику второй; и не случайным кажется, что выставка «Голубая роза» совпала с посмертной выставкой Борисова-Мусатова. Обе эти выставки были в сущности посмертными. Полоса застылых молитвенных настроений шла на ущерб. Кризис символизма был не за горами и уже ходила «смерть» вокруг журналов «Перевал». «Весы» и «Золотое руно».

Очень хорошо разбиравшийся в веяниях времени С. П. Дягилев оставил всякую мысль об устройстве импрессионистического театра в Петербурге и перекочевал в Париж, где летом 1907 года начал русские исторические концерты, которые впоследствии превратились в блестящие русские сезоны, создавшие славу русскому балету и опере.

Наконец, какая-то сухая и горькая ясность появилась в тот год и у Блока. Его «вольные {304} мысли», написанные тем же летом, уже полны холодной прозрачности. Год лирических драм, «Снежная маска», все это было перевернутой страницей. И вместо туманных и зыбких строк Блок писал:

«Моя душа проста. Соленый ветер  
морей и смольный дух сосны  
ее питал. И в ней все те же знаки,  
что на моем обветренном лице.  
И я прекрасен — нищей красотою  
зыбучих дюн и северных морей».

Но несмотря на все это, театр В. Ф. Комиссаржевской собирался по-прежнему продолжать путь символической драмы. Репертуар для будущего года начал намечаться еще весной, когда Комиссаржевская вернулась в Петербург, закончив первую половину поездки. Мейерхольд проектировал начать подготовку сезона еще летом, путем устройства артистической колонии, как это было в Полтаве. Но дирекция, из-за отсутствия средств, эту мысль отвергла и решила возобновить с апреля поездку по югу, а с конца августа устроить спектакли в Москве.

Первыми и новыми постановками намечалось «Пробуждение весны», из-за которого нужно было еще вести борьбу в цензуре. Затем, должны были идти «Пелеас и Мелизанда» Метерлинка и «Дар мудрых пчел» Сологуба. Возник проект поставить также «Ревизора». Подготовительные работы к сезону должны были вести Мейерхольд и Ф. Ф. Комиссаржевский, но 22 апреля Комиссаржевский уехал вместе с Верой Федоровной в Харьков. О своем отъезде Комиссаржевский извещает Мейерхольда {305} письмом, датированным 21 апреля, в котором выражает надежду, что ряд вопросов они сумеют урегулировать путем переписки. В этом же письме он сообщает Мейерхольду о невозможности по административным условиям осуществить постановку «Дара мудрых пчел» по методу круглого театра, как задумал Мейерхольд. «Я узнавал — пишет Комиссаржевский — насчет возможности (со стороны властей предержащих) помещения зрителей на сцене и устройства сценического представления в середине зала. Это невозможно, ибо помещать зрителей на сцене и устраивать там сиденья — запрещено». За этим письмом следует второе письмо уже из Харькова от 26 апреля, где Комиссаржевский извещает Мейерхольда о том, что В. Ф. заболела воспалением брюшины. Как и в первом письме, так и тут Комиссаржевский волнуется относительно разрешения цензурой «Пробуждения весны».

Третье письмо от 27 апреля, тоже из Харькова, целиком посвящено проекту театрального журнала, который Комиссаржевский и Мейерхольд предполагали издавать с осени. В программу этого журнала входили статьи об авторах «нового театра» с их портретами и автографами, статьи касающиеся театральных, музыкальных и художественных вопросов, хроника и тексты пьес. Журнал должен был начать выходить с первого сентября еженедельно. В качестве желательных статей Комиссаржевский намечал статьи: А. Белого об Л. Андрееве, В. Брюсова о Ведекинде, Вячеслава Иванова о Метерлинке, Чулкова или Брандеса о Верхарне, {306} Мережковского о Гоголе, как драматическом писателе.

Апрельские письма Комиссаржевского служат для Мейерхольда предлогом к большому письму, в котором он высказывает свои взгляды по целому ряду вопросов. Так начинается летняя переписка Мейерхольда с Комиссаржевским, в которой гораздо яснее прозвучали не темы будущего сотрудничества, но будущего разрыва. Приводим только что названное письмо Мейерхольда:

Дорогой Федор Федорович, ваше письмо из Харькова о болезни В. Ф. меня очень встревожило. Хотел написать В. Ф., но потом решил писать вам, так как не хочу затруднять В. Ф. чтением писем, которые на мой взгляд волнуют всегда, приятны они или неприятны. Передайте В. Ф. мой привет и пожелание скорейшего выздоровления и читайте те места из письма, которые покажутся вам неспособными взволновать больную В. Ф. Отлично понимаю, что нельзя было оставлять В. Ф. одну, но все-таки был огорчен, узнав, что вы уехали из Питера. Не может быть солидным сезон, когда режиссура в широком смысле этого слова не готовится к сезону с весны. Вы пишете «надеюсь будете писать обо всем, о своих замыслах относительно постановок и т. д., а то трудно работать, можно разойтись в разные стороны — и тогда уже ничего не поделаешь».

В разные стороны мы, конечно, не разойдемся, если мы, конечно, верно понимаем друг друга, но если судьба будущего сезона до известной степени зависит от того, насколько часто мы будем обмениваться обстоятельными письмами, я дрожу за участь будущего сезона, потому что в письма не верю совсем, т. е. в их продуктивность в области искусства, вернее в области деланья для искусства. Шутка сказать, «писать о своих замыслах». Я с громадным трудом рассказываю о своих замыслах, написать не смогу ни строчки. Так и пройдет лето. Май, июнь, июль, — И эта неподготовленность мастерских театра {307} даст себя знать перед Рождеством, после Рождества, словом в трудные дни сезона. Я знаю, я уверен.

Конечно, что делать, если так складываются обстоятельства: здоровье В. Ф. не менее важно для сезона, чем наши с вами подготовительные работы, но… сказать о том, что меня мучит, считаю своим долгом. Я часто бываю совсем, совсем один. Это очень хорошо, потому что в одиночестве вырастают тысячи интересных идей, но в одиночестве уже всплывает также целое море ошибок, которые грозят кулаком: не повторяй нас опять.

Затем следует и самое перечисление ошибок, сделанных, по мнению Мейерхольда, театром:

1. Какую ужасную ошибку сделала В. Ф., что она поехала по России со старым репертуаром. Это ее компрометирует, как ставшую во главе нового театра. Получаю очень много писем с просьбой разъяснить, что это значит, что вы В. Ф. путешествует с пьесами Зудермана, Островского, etc.

2. Какую ужасную ошибку сделал театр, что он не играл «Жизнь человека» весь пост, всю Пасху. Никуда негодный предрассудок, что постом надо прекращать спектакли. Будь он проклят! Ерунда, «Бог мести» в провалившемся сначала «Современном театре» (значит репутация театра уже подорвана) делает полные сборы. Переполнен Художественный театр битком на концертах Никита. — У нас был слишком короткий сезон, неосторожно, было не закрепить позиции основательно, не сделать сезона искусственно более длинным.

Сделай мы это, позиция театра была бы твердой для будущего сезона. Сезон гастролирующего театра почти составляет половину сезона постоянного театра. Разве это нормально?

3. Простить себе не могу, что я не настоял на устройстве летней колонии. В сезоне вы пожалеете, что так легкомысленно отнеслись к идее устройства таких вот предсезонных репетиций и мне бы очень хотелось знать, почему В. Ф. предпочла отказаться от этого моего предложения. Вообще В. Ф., по-видимому, с каких то пор перестала считаться с моими советами.

{308} В качестве иллюстрации к последнему своему замечанию, Мейерхольд говорит о молчании Комиссаржевской по поводу его предложения пригласить в труппу В. А. Петрову и А. П. Нелидова. Также вызывает недоумение Мейерхольда, почему В. Ф. указала новой заведующей музыкальной частью Еве Брюнелли, чтобы она за всякими указаниями обращалась непосредственно к К. В. Бравичу. «Итак, — делает заключение Мейерхольд, — музыкальная часть с будущего года подведомственна не режиссеру, а заведующему труппой».

В последней части письма Мейерхольд описывает злоключения с цензурой по поводу «Пробуждения весны». Приходится марать «рискованные места». «Буду марать, а сердце мое будет обливаться кровью». Останавливаясь на рецензиях о Художественном театре, появившихся в связи с гастролями театра в Петербурге, Мейерхольд указывает, что самое неприятное для театра В. Ф. Комиссаржевской, является статья Чулкова в «Перевале», где Чулков мимоходом замечает, что у театра Комиссаржевской «нет вожака». Наконец, относительно репертуара на будущий сезон Мейерхольд пишет:

Считаю его вырешенным. Относительно же «Пробуждения» вопрос одной — двух недель, ну а если «Весна» сорвется, надо будет думать. «Ревизора» хочется всегда. Между прочим, «Ревизор» в Художественном предположен.

На днях буду у Венгеровой, узнаю о новом Метерлинке. — Относительно постановки «Дара» по методу круглого театра, мне кажется надо хлопотать также, как я хлопочу о «Пробуждении весны». Ведь в России у нас всегда начинают с того, что говорят нельзя.

{309} Письмо Мейерхольда вызывает обширный ответ Ф. Ф. Комиссаржевского (от 5 мая). Комиссаржевский отвечает Мейерхольду по пунктам. По вопросу о дискредитировании В. Ф. ее поездкой со старым репертуаром, Комиссаржевский объясняет это во-первых материальной невозможностью вести весь театр, а во-вторых тем, что поездка предпринята с целью покрыть долги, которые принес минувший сезон, но Комиссаржевский не согласен с Мейерхольдом и по существу.

Вы говорите, — читаем в письме, — что этот «старый репертуар» дискредитирует, не согласен. В. Ф. как артистическая величина слагается из двух равноценных величин — того, что она создала «вечного» и «прекрасного» в старом репертуаре и того, что в новом. Потому старый репертуар ее дискредитировать не может. Ее театр — это она «новая», но несмотря на это и «старая» она Не умерла, потому что все, что талантливо, все вечно. Это старая аксиома.

Также по материальным соображениям отвергает Ф. Ф. невозможность устройства колонии. Однако центральным местом ответа Комиссаржевского является следующее его мнение по поводу статьи Чулкова:

Вы пишите, что Чулков написал в «Перевале», что будто у нас нет вожака. Об этом я читал, но и я тоже думаю. Мы ставили «какие-то» вехи на «каком-то» новом пути, но этот путь был скрыт от нас, мы бродили в тумане. У нас в театре не было принципов, которыми бы мы руководствовались при выборе репертуара и при постановке пьес на сцене. Театр, имеющий определенные художественные задачи, должен иметь свой стиль вообще, и свой стиль для постановки каждого автора в отдельности. У нас были поставлены две пьесы Ибсена, но стиль в обеих постановках был различен. Ибсена не было. Рядом с Ибсеном у нас была поставлена бездарная пьеса {310} Гейборга, по рекомендации Ярцева, которая ни в коем случае не могла послужить для выяснения лика нашего театра, а, наоборот, послужила сокрытию этого лика. У нас был поставлен Гофмансталь, этот поэт-эстет, идущий в своих произведениях рука об руку с художниками-прерафаэлитами, но в нашей постановке ничего прерафаэлитского не было, и стиль Гофмансталя театр не нашел и т. д., и т. д. Из всего этого видно, что наш театр ставил пьесы разных авторов, и эти пьесы не были связаны определенным стилем, присущим нашему театру, стиль для каждого автора (за исключением Метерлинка, Блока и Андреева, к стилю произведений которых мы близко подошли) не был найден, а следовательно в театре не было руководящего начала при выборе репертуара и при постановке. В чем никто из нас не виноват, ибо мы ходили в тумане, но и Чулков, написав это, не имел злокозненных намерений, а высказал голую истину.

В будущем году руководящие принципы должны быть высказаны всеми работающими в нашем театре, после твердого установления их в художественном совете. Это необходимо! О том, каким я вижу эти принципы, напишу вам в другой раз.

В том же письме Комиссаржевский говорит:

Мне вы пишите: «в разные стороны мы не разойдемся, если, конечно, мы верно понимаем друг друга». В этой фразе звучит сомнение. До сих пор мне казалось, что об этом сомнении не может быть даже речи. Эту фразу вы должны непременно объяснить мне, а то все неразъясненное создает стеснительную атмосферу, мешающую работать.

Уже этот обмен писем между режиссером театра, каковым был Мейерхольд и заведующим костюмной и обстановочной частью, как именовался Ф. Ф. Комиссаржевский, не предвещал ничего доброго. Трещина была налицо, хотя с обеих сторон и было желание ее уничтожить. Начали создаваться те психологические {311} предпосылки, какие в будущем должны были повести (и повели) к моральной изоляции Мейерхольда.

Письмо Комиссаржевского от 5 мая естественно вызвало у Мейерхольда желание ответить подробно на все его реплики, но он предварительно просит у Комиссаржевского прислать копию его письма, выражая уверенность, что он не был понят. «Ничем иным, — читаем в черновике письма Мейерхольда — не могу себе объяснить тона вашего письма от 5 мая».

В письме Комиссаржевского от 18 мая, при котором он возвращает Мейерхольду просимое им письмо, Комиссаржевский высказывает убеждение, что неверно он этого письма понять не мог, «ибо читал только то, что там было написано и возражал на то же».

В этом же письме Комиссаржевский высказывает свое мнение о невозможности открывать сезон «Ревизором» и критикует замысел Мейерхольда поставить сологубовский «Дар мудрых пчел» в круглом театре:

Постановку «Дара» в круглом театре всю целиком не вижу. Танцы — да, а всю пьесу — нет. И маски примитивной античной трагедии до Эсхила не годятся тут. По античной канве расшита символическая трагедия с идеей о неприятии мира. Тут ремарки Сологуба очень важны, и недостроенный дом Протесилая и Аид, превращающийся в дом Протесилая, и завеса Мрака, и в заключение белая завеса — смерть освободительница, закрывающая сцену, т. е. мир. Для постановки этой трагедии нужны упрощенные формы, сливающие античность с современностью. Не знаешь, где начинается одна и кончается другая.

Мы привели толкование Комиссаржевского потому что самый стиль его ясно показывает, {312} что будущий конфликт театра В. Ф. Комиссаржевской с Мейерхольдом был во многом конфликтом двух режиссеров, — начинающего в те годы свой режиссерский путь Ф. Ф. Комиссаржевского, имевшего в театре влияние в силу своего положения брата В. Ф., и В. Э. Мейерхольда, пришедшего в театр Комиссаржевской со стороны.

Получив обратно свое письмо, Мейерхольд 22 мая отвечает Комиссаржевскому на часть его возражений. Сохранившийся черновик начинается с опровержения истолкования Комиссаржевским фразы Мейерхольда: «если мы, конечно, верно понимаем друг друга». Тут «не сомнение звучит — думает Мейерхольд, — а боязнь, боязнь, что между ними воцарится непонимание». В качестве примера Мейерхольд напоминает о следующем факте: «Приехав постом из Москвы в Лодзь, я, между прочим, высказал Вам мое огорчение, что я и П. М. Ярцев не сошлись в критике на Художественный театр. И хотя этот факт нисколько не уменьшил любви моей к П. М., огорчение мое было вызвано тем, что я опять, как часто, преувеличил степень моей солидарности. Не помню точных выражений, высказался в том смысле, что вот, казалось, были так солидарны, а так различно судили то, что должно бы вызвать одинаковость суждений. Затем прибавил: “может быть скоро скажется, что вот и мы не понимаем друг друга”».

Очень много места уделяет Мейерхольд вопросу о том, в каком смысле он сказал, что поездка В. Ф. Комиссаржевской со старым {313} репертуаром скомпрометирует ее, как ставшую во главе нового театра. Мейерхольд заявляет, что его слова не касаются артистической величины В. Ф., но имеют в виду компрометацию дела нового театра, как вообще компрометирует делание компромиссов. Однако, можно думать, что, несмотря на такую оговорку, вырвавшуюся у Мейерхольда, неосторожное слово «компрометировать» не осталось бесследным для последующего осеннего инцидента.

Возражает Мейерхольд и против того, что придавал словам Чулкова какой-то злокозненный характер, но надо думать, что солидаризация Ф. Ф. Комиссаржевского с мнением Г. И. Чулкова, что в их театре нет вожака, отнюдь не способствовала улучшению начавшихся портиться взаимоотношений. Тем не менее письмом Мейерхольда от 22 мая, обмен мнений по существу, можно было считать законченным; о ряде же других затронутых Комиссаржевским вопросов, Мейерхольд обещал написать в другой раз.

Если весеннее письмо Мейерхольда об ошибках вызвало целый спор между ним и Комиссаржевским, то гораздо спокойнее и сдержаннее реагировал на параллельное по темам письмо заведующий труппою К. В. Бравич. Бравич смотрит мрачно на будущий сезон и на будущее театра.

Что касается будущего сезона — пишет он Мейерхольду 4‑го мая из Харькова — то мои мысли довольно таки мрачны, Ведекинда нам видимо не разрешат «Ревизора», о котором мы много говорили с Ф. Ф. и В. Ф., ставить, по-моему, крайне опасно: {314} неудача может нас окончательно зарезать. Остается — Метерлинк, может быть новая пьеса Андреева, сомнительно — «Саломея»… а дальше? Все это было бы еще ничего, если бы голова была свободна: времени много и репертуар возможно бы было выяснить, но голова у меня лопается от соображений чисто материального свойства Три года существования театра унесло около 100 000 рублей, из которых больше 30 000 рублей падает на последний сезон. Это не считая денег, затраченных на постройку. Все что было у Веры Федоровны и Федора Федоровича отдано этому делу. Чтобы как-нибудь обеспечить дело будущего года, В. Ф. при самых неблагоприятных условиях, больная ездит сейчас по России и играет репертуар, который она в душе отрицает. При таких условиях театр не может существовать и спокойно делать ту культурную задачу, которую он себе поставил. Если мы не сумеем в этом году сплотить около нашего дела 10 – 15 артистических сил, которые бы, во имя самого дела, пошли на риск в это дело, то будущее театра, по крайней мере через сезон, мне представляется проблематичным.

С материальной же точки зрения Бравич расценивает и вопрос о летней колонии, на организацию которой у театра не было также свободных средств.

В июне, по окончанию гастролей В. Ф. Комиссаржевской, Ф. Ф. пишет Мейерхольду 16 июня письмо, где сообщает ему о том, что гастроли в Москве будут продолжаться с 30‑го августа по 12 сентября. По поводу запрещения Андреевым ставить в Москве «Жизнь человека», Комиссаржевский пишет: он «поступил не как художник, а как торговец». В следующем письме от 22‑го Комиссаржевский сообщает Мейерхольду предположительный порядок будущих постановок. Открытие — «Пробуждение весны», затем «Пелеас и Мелисанда» {315} и третьим «Дар мудрых пчел». «Затем в сезоне надеемся, что будет андреевская пьеса и, конечно, одна пьеса Ибсена нужна, ибо не дойдя до Ибсена, никуда двигаться нельзя. Он — ключ от третьего царства». В третьем, июньском письме от 26‑го, Комиссаржевский пишет о необходимости изменить, декорацию для «Сестры Беатрисы» и передать роль священника Грузинскому; самый проект сводился к следующему:

Нужно написать новую декорацию для «Беатрисы». Мне представляется она из двух частей — готические, низкие арки, а за ними фон с окнами. Все остальное: место статуи Мадонны, ступени остаются по старому. Почему то мне видятся симметричные ряды лампад, мерцающих в этих глухих сводах. — Нищие выходят и также останавливаются в одном из пролетов готических арок; судейкинские двери в фоне и за ней боскет, все это было крайне нелепо и безграмотно. Кроме того, мне всегда казалось, положение Мадонны все время сбоку группы нищих искусственным. Не лучше ли перевести ее в момент раздачи одежд в центр группы, не правда ли?

Такой ли будет ваш план, или иной, ведь в судейкинских декорациях нельзя играть пьесы.

В ответ на письма Комиссаржевского от 16, 22, 26‑го июня Мейерхольд отвечает большим письмом от 10‑го июля. Главная часть этого письма посвящена проекту Комиссаржевского переделать «Сестру Беатрису».

В сезоне, когда наши нервы растрепались до крайнего предела — пишет Мейерхольд — нам простительно было метаться от одного проекта к другому, быть крайне неустойчивым в раз намеченном плане. Только взвинченность нервной системы оправдывает тогдашний наш разговор о новой декорации к «Беатрисе», написанной новым художником. Теперь мне не представляется возможным, чтобы декорация была дана другим художником, хотя бы и более талантливым. {316} Пусть декорация не задалась Судейкину, но ведь идея моей инсценировки родилась с движением линий и световых пятен, именно вот такой декорации, хотя и не идеально выполненной. Вы описываете новую декорацию для «Беатрисы» в таком движении линий и световых пятен, каковая исключает возможность вместить в нее мои группировки, а главное движение моих сестер. Если вы припомните, у меня было две редакции постановки, какие я предложил для разрешения Судейкину. Первая редакция, родственная той, какую вы описываете в письме своем от 26/VI. Здесь симметричное расположение колонн, группировка в центре, готические низкие арки, которые жмут, теснят действующих лиц в середине, выходы из глубины. Тут были бы уместны ваши симметричные ряды лампад, мерцающие в этих глухих сводах. Но тут вся инсценировка совсем не та, какая дана мною в «Беатрисе» с тех пор, как мы остановились на второй редакции. Мы решили, что линия движущейся декоративной волны слева направо и снизу вверх. Спешка не дала нам возможности успеть устроить люки, а окна у Судейкина ползут кверху слева направо, как решено. Нищих выпускали не в середину, а в левой части сцены, из чувства такта: было инстинктивное желание не нарушить гармонии движения слева направо. Хоть вам и кажется искусственным положение Мадонны все время сбоку группы нищих, но я бы никогда не смог поставить ее в центр группы, само по себе крайне ценного для меня пятна именно в таком рисунке, не допускающим быть закрытым фигурой Мадонны. Если вам кажется искусственным, на мой взгляд самый живописный момент второго акта, вы, очевидно, мыслите всю «Беатрису» в ином рисунке, в иной инсценировке. Мою инсценировку, которую я изменить не могу, вижу при условии такого движения декорации [см. чертеж на след. странице].

Дверь в фоне, каковой должен быть рассматриваем, как декоративное панно с условными окнами, с условными пейзажами, без искусственного углубления его с помощью ряда колонн, перед ним, этим панно, — дверь в фоне должна быть уничтожена, конечно. {317} В фоне не должно быть ни этой двери, ни этого (безграмотного), согласен, боскета, должны быть сделаны два больших люка или еще лучше один полукругом, огибающий левый план сцены. Панно отойдет глубже назад, а в левой части своей декорация должна быть написана так глубоко вниз, чтобы закрыть все пролеты, какие обнажатся люком. Панно должно подняться вверх так высоко, чтобы не допустить сверху сукна. Занавес должна так уходить влево и вправо, чтобы рама у всей картины была *твердая*. Мне представляется, что надо обратиться к Судейкину и предложить ему переписать неудавшуюся декорацию, но характер движения линий и расположение световых пятен должны быть неизменно сохранены.



Вместе с тем Мейерхольд считает невозможным, чтобы священника играл Грузинский, не обладающий нужной для данной сценической композиции высокой и сухой фигурой.

Волнует Мейерхольда и то, что для подготовки московских гастролей будет мало времени, так как труппа должна собраться 20‑го августа и начать играть 31‑го. Из репертуара гастролей он предлагает выключить «Вечную сказку», оставив лишь «Сестру Беатрису», «Балаганчик» и «Чудо святого Антония».

Оппозиция Мейерхольда проекту Комиссаржевского по новому инсценировать «Беатрису», вызвала немедленно ответную реплику Комиссаржевского. {318} В письме от 18‑го июля последний пишет, что, «я и не думал советовать Вам поставить всю пьесу иначе». Далее, напоминая Мейерхольду, что план постановки вырабатывался при его участии, а Судейкин внес в этот план только некоторые дополнения, да и то не отвечающие основному замыслу, Комиссаржевский считает возможным все же декорацию Судейкина исправить, так как в ней «кроме интересного тона и отдельных красивых, хорошо написанных мест, ничего нет». Ряд отдельных замечаний по поводу декораций Комиссаржевский заканчивает полувопросом: «Если вы видите возможность играть в этой декорации, не обращаясь за помощью к В. И. [Денисову], то укажите как».

Возражения Мейерхольда против недостаточности времени на срепетовку гастрольных спектаклей наталкиваются у Комиссаржевского на соображения материального свойства.

Общие материальные условия для существования нашего театра — пишет Комиссаржевский — conditio sine qua non — таковы: успеть срепетовать пьесы для Москвы, ехать в Москву, открыть сезон новой пьесой 15 сентября, к этому же времени наметить вторую новую пьесу, и в течение сезона быть готовыми ежемесячно давать две новые пьесы. Я твердо верю, что придет время, когда мы не будем так связаны, когда публика будет смотреть у нас пьесы по сто, двести раз, может это будет даже скоро, но сейчас, пока мы боремся с этой публикой, мы все, кому дорог этот театр, должны быть во всеоружии, чтобы не очутиться в том положении, в котором мы очутились в прошлом году; работа всех нас должна быть в высшей степени напряженной, чтобы театр не погиб и публика не восторжествовала. Я говорю все это, потому что люблю наш театр и верю в его будущее.

{319} Не принимает Комиссаржевский и совета вести только «Беатрису» и «Чудо святого Антония». Он считает, что «Беатриса» двенадцати спектаклей не выдержит и поэтому должна идти «Вечная сказка» и, может быть, даже «Нора» и «Свадьба Зобеиды». На этом письме заканчивается летняя переписка Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Э. Мейерхольда. Ничего доброго, как мы выше указывали, она не предвещала. Конфликта, правда, еще не было, но на лицо был ряд разногласий по многим важным пунктам. И хотя Комиссаржевский и закончил свое последнее письмо фразой: «скоро увидимся и заработаем вовсю», в этих словах было больше самообмана, чем действительной уверенности. Не было никаких надежд и в приведенном нами выше письме К. В. Бравича.

В последних числах июля Мейерхольд, наконец, получил долгожданное письмо от В. Ф. Комиссаржевской, которое как бы явилось заключением к описанному нами обмену писем Мейерхольда с членами дирекции. Это письмо в свое время было частично опубликовано Ф. Ф. Комиссаржевским. Приводим его в окончательной редакции, заменяя лишь многоточием неразобранные нами слова:

Только теперь могу писать вам, Всеволод Эмильевич. За поездку и болезнь так во мне все устало, так […] возможность разобраться в чем бы то ни было, что говорить с вами о будущем не имело смысла, Теперь я отдохнула, а главное побыла одна. Радуюсь особенно последнему, так как твердо знаю, что каждый раз, когда мы заглушаем в себе голос, требующий порой так властно одиночества — способность наша творить никнет и тускнеет.

{320} Еще сильнее, еще прекраснее стал для меня за это время Метерлинк и совсем по новому я полюбила Ибсена. Говорю об этом сейчас потому, что все, что они оба говорят о театре, и что я прочла и перечла за это время так подробно, внимательно и восприняла так полно и любовно, проливает для меня свет на многие ошибки наши этой зимы и рождает веру в их неповторимость. И ясно во мне теперь, что ни один актер не может играть, и ни один режиссер поставить Ибсена, пока не узнает его всего, т. е. не только его драмы, а его миросозерцания. Личность его так тесно слита в нем с его творчеством, что не зная одного, нельзя почувствовать другого.

Есть авторы, которых можно играть и ставить вдохновенно, потому что все прекрасное и яркое всегда вдохновляет, но Ибсен не может вдохновить, пока не узнаешь его всего, *нельзя* не сыграть, не поставить, пока не полюбишь его всего кругом. Помните, при постановке «Гедды Габлер» я говорила, что ее ремарки всегда должны точно выполняться. Теперь я совершенно определенно говорю, что правды в моих словах было тогда больше, чем я сама это предполагала. Каждое слово ремарки Ибсена есть яркий свет на пути понимания его вещи. Но об этом мы поговорим подробно лично, а теперь самое необходимое:

1. Открываем мы, значит, «Пробуждением весны». Относительно перевода Федя имеет все мои инструкции и дополнит мою телеграмму. Сама я в пьесе не участвую. Я написала Валерию Брюсову, прося его приехать и сказать нам что-нибудь в театре о Ведекинде вообще и о последней его вещи. Ответа еще не получила.

2. Я хочу непременно сыграть в этом году «Женщину с моря» и хотела бы, чтобы она шла второй новой пьесой. Если это по каким-либо условиям окажется невозможным, надо ставить вторым «Пелеаса», третьей я наметила «Дар мудрых пчел» (конечно, только в том случае, если андреевскую не разрешит цензура). О «Даре» необходимо хлопотать.

3. Пьесу Кузмина прочла, и вот мое впечатление: в изящной раме бессодержательная, ни за чем ненужная {321} картина. Залюбовавшись рамой ваша впечатлительность бессознательно для вас сказала вам: «а картину я сам напишу», но ведь на это не стоит, да и опасно себя расходовать.

4. От пьесы Зиновьевой-Аннибал впечатления у меня настоящего нет, так как она не вся в книге, но оно скорее положительное.

5. О «Беатрисе», «Вечной сказке» и «Норе» для Москвы, о заменах и коррективах поговорим лично. «Зобеиды» не упоминаю, так как очень хочу верить, что судьба доставит мне радость не играть ее в Москве.

6. Относительно «Балаганчика» и «Антония», сколько ни думаю, не знаю как быть. Для меня несомненно, что *показать Москве лицо театра ясно и ярко*, мы могли бы лишь при том условии, если привезем четыре пьесы: первую — «Жизнь человека», вторую — «Беатрису», третью — «Балаганчик» и четвертую — «Вечную сказку». Лишившись первой, мы тем более должны дать все три остальных, но как это сделать. Я не против «Антония», имея в виду Нарбекову и в […] Любоша. В «Балаганчике» надо Вер[игину] непременно Груз[инского], но с «Балаганчиком» самостоятельным спектаклем они идти не могут. С «Беатрисой» я не вижу *ничего* — все прозвучит нежелательно. Как же быть? Подумайте, сообща может быть придумаем, но не показать в Москве «Балаганчик» немыслимо.

7. Не забудьте новой пьесы Метерлинка. Где Венгерова? Боюсь, что Художественный театр нам ее, тоже не даст.

8. О «Норе» хочу сказать следующее: необходимо изменить колорит комнаты и сделать ее теплой и больше ничего. Я думаю, что добиться этого совсем легко: изменить цвет и свойство материи, положить мягкий ковер (чтобы не слышно было шагов), заменить стулья чем-нибудь мягким и низким, и сбоку надо дать в последнем акте красный цвет (от камина), чтобы Линда и Крогст вели сцену не при холоде лунного света. Впечатление должно получиться очень теплого, уютного мягкого гнездышка, изолированного от *настоящего* мира. Mises en scene, конечно, все {322} оставим. Ну, пока все… Остальное оставлю. До свидания. Крепко жму вашу руку. Федя будет в Петербурге 3‑го. До свидания. В. Комиссаржевская.

Хотя общий тон этого письма и был дружелюбен, но бесспорно в нем проскальзывает некоторое недовольство работой В. Э. Мейерхольда. Защита артисткой ремарки у Ибсена была фактически ограничением свободы режиссерской интерпретации. А те, как бы мимоходом брошенные замечания, относительно необходимых коррективов к «Норе», уже указывали, что пути Комиссаржевской и Мейерхольда начинают расходиться. Однако, прошло еще три месяца, пока расхождение превратилось в разрыв. Летом 1907 года этот разрыв лишь начал намечаться, постепенно придвигаясь к своей развязке.

## **{323}** VIII Разрыв с Комиссаржевской 1907 Изменения в труппе. — План постановки «Пробуждения весны». — Роль Вендлы. — Московские гастроли. — Отношение критики. — Статьи Андрея Белого. — Статья П. Ярцева. — Итог московских гастролей. — Критика «Пробуждения весны». — Неуспех «Пелеаса и Мелисанды». — Экстренное заседание дирекции. — Заседание художественного совета. — Конспект непрочитанного доклада. — Протокол Р. А. Унгерн. — Успех «Победы смерти». — Письмо В. Ф. Комиссаржевской В. Э. Мейерхольду. — Собрание труппы. — Открытое письмо В. Э. Мейерхольда. — Отношение печати. — Работа театра без Мейерхольда. — Третейский суд. — Интервью В. Ф. Комиссаржевской 1909 г. — Год «театра на Офицерской».

Второй год службы В. Э. Мейерхольда в драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, согласно договору, начался 1 августа 1907 года. По сравнению с прошлым сезоном в труппе театра произошел ряд изменений: ушли многие из старых актеров, не согласных с новым направлением театра; на место их были приглашены новые, преимущественно из участников прекратившего свое существование «Товарищества новой драмы». Всего в труппе 1907 – 1908 года значилось 13 актрис и 17 актеров[[11]](#footnote-12). Режиссерами были — В. Э. Мейерхольд {324} и Р. А. Унгерн, заведующим костюмной частью Ф. Ф. Комиссаржевский, заведующим труппой К. В. Бравич, заведующим музыкальной частью Е. А. Брюнелли, художником В. И. Денисов, сама В. Ф. Комиссаржевская официально значилась директором.

Согласно письму В. Ф. Комиссаржевской, ее брат должен был приехать в Петербург в начале августа; и действительно Ф. Ф. 3‑го августа уже был в Петербурге. В один из ближайших дней Мейерхольд ознакомил Комиссаржевского со своим планом постановки пьесы Ведекинда «Пробуждение весны». Из этого плана явствовало, что все декорации для восемнадцати картин «Пробуждения» ставились сразу, включаясь в одну сложную установку, а затем путем света вводилась в круг внимания зрителя то та, то другая часть сцены. Впоследствии Сергей Ауслендер в «Золотом руне» так описал этот прием: «Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог кончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены. И так все восемнадцать картин, как световые тени на темной стене».

План Мейерхольда встретил сочувствие со стороны Комиссаржевского. Его единственно пугала лишь мысль, как справится с декоративным заданием В. И. Денисов.

{325} Боюсь — пишет Комиссаржевский в записке от 7‑го, — что Василий Иванович увлечется орнаментационной стороной декорации. Будет утончать ее стиль, придаст ей характер ковра, что оторвет пьесу от земли, не будет сочности и той жизненности, которые льются из нее. — Ведь это погубит пьесу Ведекинда Нужно заставить публику поверить, что эти дети, эти люди от земли взяты, тоскуют по этой земле… Ваш план очень тонок, и подходить к его выполнению надо тонко. — Близка граница, переступив котирую можно исказить и погубить пьесу. Почувствовать эту границу — задача живописца.

К периоду подготовительных работ над «Пробуждением весны» относится небольшой инцидент, сложившийся около роли Вендлы. Хотя Комиссаржевская вначале и не думала участвовать в «Пробуждении», но затем переменила свое решение и пожелала сыграть роль Вендлы, которую Мейерхольд предполагал дать Мунт. Могла ли удаться роль девочки-подростка артистке, которой все же в ту осень исполнилось 43 года, было сомнительным. Уже о «Зобеиде» критика писала, что эта роль не подходит по возрасту Комиссаржевской. Но во всяком случае, налицо было ясно выраженное стремление главной актрисы театра играть не ей назначенную роль и, конечно, оппозиция Мейерхольда должна была вызвать недовольство В. Ф. Сохранившаяся записка Комиссаржевской отчетливо показывает это недовольство:

Вчера, Всеволод Эмильевич, — читаем в этой записке, — у меня был разговор с г‑жой Мунт, после которого у меня совершенно пропало, то любовное отношение к «Пробуждению весны», с которым я должна была подойти к пьесе, чтобы создать роль Вендлы; благодаря этому, роль придется передать-Передать ее придется г‑же Мунт. Сознаю вполне, {326} что ее чисто лирическое дарование мало подходит для сложного и, в основе своего творчества, трагического Ведекинда; но выбора в данном случае нет, так как в труппе у нас вообще нет подходящей исполнительницы на эту роль. Жму вашу руку. В. Комиссаржевская.

Нет сомнения, что в той сумме недовольств, которые накоплялись у В. Ф. Комиссаржевской по отношению к главному режиссеру ее театра, сам по себе не очень существенный вопрос о Вендле, разумеется, имел свое значение. У В. Ф. неизбежно должно было создаваться впечатление, что ее артистическое дарование не достаточно сильно выявляется в постановках Мейерхольда, что режиссер не уделяет ей должного внимания, и в этом отношении приведенная нами записка является ценным свидетельством.

«Пробуждение весны» должно было идти для открытия петербургского сезона, но до этого, как мы уже писали в предыдущей главе, театр собирался гастролировать в Москве, чтобы и там показать свое новое лицо; 20‑го августа был назначен сбор труппы, а 31‑го августа в помещении театра «Эрмитаж» начались гастроли, для которых было выбрано четыре пьесы: «Вечная сказка», «Сестра Беатриса», «Балаганчик» и «Чудо святого Антония».

Спектакли в Москве «театра на Офицерской» вызвали у местных театралов большое оживление. Ежедневная пресса, как это и можно было ожидать, в большинстве случаев заняла позицию отрицательную, в лучшем случае скептическую. «Русское Слово» о «Вечной сказке» и шедшем с ней в один вечер «Балаганчике» {327} писало: «Пьеса Пшибышевского была разыграна в достаточной степени манерно, надуманно. Что же касается “Балаганчика”, то это уже из области посрамления искусства». После «Балаганчика» ретивые защитники старины, как и в Петербурге, свистали в ключ. Одной из тем, повторявшихся на все лады, была тема об «изуродовании таланта» Комиссаржевской режиссурой Мейерхольда, об упадке таланта артистки.

Подводя итоги шуму, поднятому вокруг петербургского театра, Н. Е. Эфрос не без осторожности корреспондировал в «Театр и Искусство»: «Я не совсем разделяю отношение к этому театру журналов. Я думаю его, театр, создавало не одно самовлюбленное художественное недомыслие. И в некоторых идеях, которые правят деятельностью этих революционеров сцены, мне то видна, то предчувствуется сквозь весь пестрый сор большая и важная правда». Эту правду критик видит в человеческом чувстве, которое, «всегда останется первым и непреходящим законом искусства».

Гастроли театра Комиссаржевской среди прочих откликов вызвали две обширных статьи Андрея Белого «Символический театр», занявших два «подвала» газеты «Столичное Утро». В первой статье: «К гастролям Комиссаржевской» Белый доказывал, что «в настоящее время не может быть символической драмы: будь эта драма, перед нами рухнул бы театр, как рухнул бы образ нашей жизни», ибо символическая драма, будь она проведена со всею строгостью {328} в пределах сцены, по мнению Белого, должна бы стать бытием символа. А так как всякая религия и есть утверждение за символом его бытия, то символическая драма неизбежно должна была бы привести к возобновлению религиозной мистерии, что в современных условиях жизни невозможно.

Вторая статья Белого, написанная по поводу гастролей Комиссаржевской, говорит о том, что театр Комиссаржевской не может считаться символическим театром, ибо то, что он дает, — это есть картина. Красочную изощренность постановки символических драм Белый считает кощунством и хочет, чтобы был закрыт доступ на сцену мистерии, чтобы была проведена черта между символической и технической стилизацией. Но, символическая драма, возможная в *жизни* людей, возможна и в *театре*, если этот театр будет театров марионеток. С этой точки зрения Белый и расценивает достижения петербургского театра. Он спрашивает: «сделаны ли шаги к марионеточному театру Мейерхольдом» и отвечает: «да, эти шаги сделаны; да, тут незабываемая заслуга театра». И Белый, как пример, приводит постановку «Балаганчика». Но, предлагая театру стать на путь театра марионеток, Белый тут же говорит: «Самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать. Было бы жаль губить ее талант». Вывод из всех этих рассуждений Белого один: «не надо мучить живых людей». Делая этот вывод, Белый как бы зачеркивает все усилия Мейерхольда ибо, признавая его заслуги в деле постановки символических драм {329} в духе марионеточного театра, он требует фактического обращения к настоящей марионетке. Это, конечно, не было путем Мейерхольда, ибо он хотел, во-первых, чтобы живые люди могли играть символические пьесы, а во-вторых, даже ценя и высоко ценя театр марионеток, он ни в коем случае не ставил знака равенства между условным театром и театром кукол. Свой вред эта статья Белого несомненно принесла, так как она, хотя и в форме отвлеченных рассуждений, подчеркнула, что Мейерхольд и Комиссаржевская не могут работать вместе, так как Мейерхольд будто бы строит театр не живых людей, а театр кукол.

Гастроли театра закончились 13 сентября, но долго еще после отъезда петербуржцев о них продолжали писать в газетных и журнальных статьях. Так, в номере первом «Литературно-художественной недели», вышедшей впервые 17 сентября, мы находим целых три статьи посвященных уехавшему театру. Одна из них принадлежала перу бывшего режиссера театра Комиссаржевской П. Ярцеву (о старом и новом театре), другая — Б. Грифцову (о постановке «Балаганчика») и третья — Муру (о живописи в театре Комиссаржевской). В статье Мура [П. Муратова?] мы находим ряд интересных описаний. Так говоря о «Чуде святого Антония» критик говорит: «Огромное окно служит отличным центром для группировок. Заключительная группа четырех силуэтов производит глубокое впечатление и почувствовано всеми, кто видел ее хоть однажды». Также ему кажется, что «художество» режиссера сказалось {330} в полной мере в «Вечной сказке». «Эта лестница, эти узкие окна и ряды рыжих голов в них — какая тонкость, какой ум mises-en-scene талантливейшего В. Э. Мейерхольда».

Специально о московских спектаклях театра Комиссаржевской писал П. М. Ярцев в номере 7 – 9 «Золотого руна». Его описательные ремарки точны, лаконичны и ясны. Ярцев говорит о том, что петербургский театр ищет технически выразить на сцене формы, которые театру будущему предстоит «наполнить содержанием». Вот почему «новый театр весь в стороне живописной (декорации, костюмы, группы, движения), В “новом театре нет до сих пор и не может быть нового актера”. Отсутствие нового актера дает себя чувствовать. “Неподвижность” и “музыкальность”, будучи родственны мелодраме, заставляют новый театр слишком часто звучать мелодрамой. Поэтому работа “нового” режиссера — то, что видит и слышит зритель — бесконечно ниже его дарований. Театр Мейерхольда, — пишет Ярцев, — не выдуман и не висит в воздухе. Но в творчестве полых сценических форм, не могущих быть наполненными живым содержанием, в нем проступают выдумка, изобретательность — и театр холоден. Есть точки, где сходятся новые опыты и старые достижения и есть преемственность. Когда “новый” театр овладеет искусством актера — он подойдет к ним».

Очень интересны замечания Ярцева о «Балаганчике». Ярцев говорит, что в «Балаганчике» «режиссер ничего не придумывал. У него явилась даже мысль создать во втором {331} акте подбор масок российских уездных маскарадов (паяц, турок, ночь и т. п.), т. е. в произведение, казалось бы, уже несомненно отреченное “от быта” внести бытовые подробности. Это одно показывает, каким творческим здоровьем обладал режиссер, когда он ставил “Балаганчик”. Пусть даже думают, что эти подробности пропали для зрителя (на самом деле для зрителя ничто не пропадает), но не пропали они для актера. Актер в “Балаганчике” вообще не был принужден притворяться: он играл кукол — и играл их по кукольному и чувствовал себя куклой. Когда же на сцену пришел — российский уездный маскарад — деревянный переряженный, в жизни истинно кукольный — он показал такую связь с кукольностью общего и так естественно был кукольным, что постановка восторжествовала окончательно».

Указания Ярцева на российский уездный колорит «Балаганчика» глубоко существенны. Впоследствии та же провинциальная действительность (вынесенная из пензенских годов) ярко окрасила «Лес» 1924 года.

Показом в Москве своих работ театр Комиссаржевской окончательно завершил год своей жизни. Несмотря на целый ряд промахов и неудач, несмотря на враждебный тон большинства критических заметок, театр мог быть доволен. Вокруг него кипела жизнь, его искания не оставляли зрителя равнодушным. Но, Москва принесла и свое разрушительное действие. Она подчеркнула, что гастролировал театр не Комиссаржевской, а театр Мейерхольда. {332} Эфрос в одной из статей буквально говорит: «Я предпочел бы написать “театр Мейерхольда”». Естественно так продолжаться долго не могло и действительно не продолжилось.

Второй петербургский сезон открылся 15 сентября «Пробуждением весны».

Вопреки ожиданиям театра, пьеса Ведекинда встретила резкий отпор как раз у тех, кто считался друзьями нового искусства. Чулков в «Товарище» писал, что Ведекинд «понравится разве только московским декадентам или тем немецким буржуа, которые мнят себя пресыщенными эстетами». И что «молодой России не к лицу этот на вид хитрый, а в сущности простоватый, ведекиндовский садизм». Но, добавляет Чулков, «поставил Мейерхольд своего Ведекинда очень занятно. На сцене было несколько углов и на каждый угол падал свет во время действия. Такой “переменный” свет давал возможность сосредоточить внимание зрителя на главном центральном, и в то же время позволял осуществить быструю смену картин. А все остальное было очень плохо. Не стану даже называть фамилий актрис и актеров. Бог с ними! Будем надеяться, что это не они виноваты, а Ведекинд».

Почти такое же мнение, но еще более резко высказал в «Луче» о пьесе и А. Блок. Сравнивая Ведекинда с Метерлинком, он говорит: «Метерлинк — уже золотой сон для нас, уже — радостное прошлое, не запятнанное, милое, чистое — в те досадные, томительные, плоские дни, когда в России становится модным Ведекинд». {333} Постановка проблемы пола, как она сделана Ведекиндом, кажется Блоку немецким сюсюканьем. «Никогда этот вопрос не стоял так у нас в России; если же и ставится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, от которых идет трупный запах». Самый же замысел постановки Блок считал интересным, хотя и исполненным неудачно и посредственно разыгранным актерами.

Иную позицию занял А. Р. Кугель и его журнал. Взяв под свою защиту пьесу, Кугель не постеснялся в выражениях по отношению к Мейерхольду. Утверждая, что в «Весеннем пробуждении» есть «мистика, таинственность, особая повышенная чуткость, особое растворение души», Кугель называл Мейерхольда «павианом режиссерской похоти», и обвинял его в том, что будто бы он «убил эротику бесстыдством, выдвинув на первый план натуралистическую физиологию пола».

Отрицательное мнение критики не осталось бесследным. Пьеса сборов не делала, и только когда на «Пробуждение весны» посыпались репрессии (запрещение играть в провинции), интерес поднялся и, как свидетельствует А. Зонов, пьеса в общем окупила себя.

Для Мейерхольда-режиссера все же постановка «Пробуждение весны» была шагом вперед. Ему удалось, вследствие сложного построения пьесы, придумать новый принцип сценической композиции. Вместо того, чтобы делить сцену по горизонтали, он применил вертикальную композицию. И самое главное {334} использовал по новому свет, путем световых перемен, вызывая из тьмы то тот, то другой нужный кусок сцены. Этот принцип эпизодического освещения, впервые примененный Мейерхольдом в «Пробуждении весны», он широко потом использовал в различных постановках революционного периода, — и на сцене «Театра революции», и в театре своего имени. В «Пробуждении весны» Мейерхольд выступил и как актер в небольшой роли «человека в маске».

Для второй постановки сезона была выбрана трагедия Метерлинка «Пелеас и Мелисанда», для которой заказали специальный перевод Валерию Брюсову. Выбор пьесы был неудачен и режиссерски и актерски. Актерски потому, что роль юной Мелисанды была опять-таки не в средствах Комиссаржевской, режиссерски потому, что Мейерхольд в это время начал отходить от Метерлинка. Пройдя через «Балаганчик», через «Жизнь человека» и только что поставив «Пробуждение весны», он как режиссер уже не испытывал тех прозрачных настроений, какие рождала эта одна из ранних пьес Метерлинка. Неудачен был и выбор художника. Денисов также не подходил к этой задаче, как не подходил ранее Судейкин. Но, быть может, самой главной ошибкой было намерение Мейерхольда применить к инсценировке «Пелеаса» тот принцип круглого театра, который ему пришел в голову, когда он задумал ставить «Дар мудрых пчел». Правда, круглый театр был осуществлен только отчасти и притом не в зрительной зале, а на {335} сцене, но все же в основе это был замысел порожденный изучением сологубовской пьесы, а не «Пелеаса». Зонов в своей летописи впоследствии писал: «В пьесу была вложена масса режиссерской выдумки: действие происходило на небольшой площадке в середине сцены, кругом пол был вынут, где поместился оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку. Но все труды, затраты, все пошло прахом. Пьеса вызвала недоумение, успеха не имела, осуждались вычурные декорации, в которых потерялись великолепные костюмы XII века, не нравилась музыка, жалели актеров, порицали увлечение режиссера неподвижностью и монотонностью, в конец обесцветившими исполнение действующих лиц. Было скучно. Пресса была беспощадна».

Неуспех «Пелеаса» был почувствован театром в тот же вечер 10 октября, когда в первый раз прошла пьеса. После спектакля Комиссаржевская собрала у себя заседание дирекции в лице К. В. Бравича и Ф. Ф. Комиссаржевского и сказала, «что театр должен признать весь пройденный путь ошибкой, а режиссер должен или отказаться от своего метода постановки пьесы, или же должен покинуть театр».

Занося это категорическое мнение В. Ф. в дневник театра, Ф. Ф. Комиссаржевский приводит его с добавлением рассуждений принципиального характера. Опубликованный отрывок из этих рассуждений содержит мысли о преобладании декораций над творчеством актера, о превращении театра в театр марионеток, о {336} том, что театр уходит от пути мистического реализма, на каковой стал постановкой «Жизни человека». «Сегодняшний спектакль, — пишет Ф. Ф., — показал, что у нас декорации, пластика и ритм не вытекают из внутреннего содержания драмы и актера, а убивают его».

Как всегда бывает в подобного рода конфликтах, недовольная сторона упирала, главным образом, на недостатки, оставляя удачи в тени и, таким образом, под свежим впечатлением «Пелеаса» потускнели и «Сестра Беатриса», и «Балаганчик», и «Жизнь человека», даже не обратили внимания, что в «Пробуждении весны» режиссер имел у большинства критики успех, на первый план выдвинулась все равно только последняя неудача.

Впрочем, Ф. Ф. Комиссаржевский указывает, что «Пелеас и Мелисанда» были последней каплей в решении В. Ф. «Этот спектакль только подтвердил все ее сомнения и придал им конкретную форму». Но напрасно Комиссаржевский говорит только о недовольстве В. Ф. Это недовольство было и, быть может, не в меньшей степени и у других членов дирекции. Только мотивация в каждом случае была различна. Если в основе недовольства Комиссаржевской, главным образом, были элементы актерские, то оппозиция Комиссаржевского была типичной оппозицией начинающего режиссера, критикующего работы своего старшего собрата. А оппозиция К. В. Бравича была оппозицией преимущественно делового порядка. Это мы могли видеть из летних писем всех трех членов дирекции к В. Э. Мейерхольду, {337} какие мы привели в предыдущей главе. В результате того, что у каждого из директоров были свои причины быть недовольным Мейерхольдом, фактически и слагался будущий разрыв дирекции с Мейерхольдом. Нужно только подчеркнуть, что это был именно разрыв дирекции в целом, а не только Комиссаржевской и Мейерхольда. Плацдарм для столкновения был значительно шире, чем это можно было предполагать, считая театр на Офицерской исключительно театром В. Ф. Комиссаржевской.

Через два дня после заседания дирекции состоялось заседание, так называемого художественного совета, на котором присутствовали, кроме трех членов дирекции Мейерхольд и Унгерн. Как мы писали выше на заседании 10‑го между членами дирекции было достигнуто согласие в точках зрения на положение дела, поэтому заседание художественного совета носило характер выяснения взглядов режиссуры и возможности договориться с ней о дальнейшем.

К этому заседанию 12 октября Мейерхольд приготовил конспект доклада, в котором хотел высказаться во-первых относительно того, чем театр на Офицерской отличается от других драматических театров, затем, высказавшись об отдельных постановках, он хотел нарисовать, каким театр должен быть в будущем, и каковы пути осуществления.

Сохранившиеся заметки рисуют следующий ход мыслей в этом подготовленном в общих чертах докладе. Начав с указания, что его {338} точка зрения субъективная, Мейерхольд предполагал остановиться на положительных, по его мнению, сторонах, дабы по ним выяснить лицо театра. Первое из положительных свойств это «верный репертуар». Ценность его в том, что он был по своему содержанию трагическим. «И Метерлинк, и Ибсен, и Пшибышевский и даже Юшкевич брались и в планах и в толковании ролей в трагической плоскости. Все замечания сводились к углублению трагедии, к ярким выражениям, к неподвижности постольку, поскольку это помогало трагическому началу». Итак, первое утверждение Мейерхольда о театре Комиссаржевской, что это театр трагедии. Вторая черта театра — ритм. «Здесь заботятся о ритме языка и ритме движений». Третья черта — искание новых форм выражения: это — театр исканий. «И отрицательная сторона театра — замечает Мейерхольд — вся в этой области, в этих исканиях новых форм, потому что ища, он еще не нашел, но вместе с тем он уже знает, что ему нужно, чтобы найти». Последней чертой, которую считает Мейерхольд необходимым выделить, это наличие сильных сценических индивидуальностей. Другими словами, это — театр актеров.

Вслед за этими общими тезисами, Мейерхольд думал перейти к разбору положительных и отрицательных сторон отдельных постановок. Так, в «Гедде Габлер» он считал плюсом: скульптурность, крупные масштабы, неподвижность, как строгость, верную интерпретацию образов и темпов. Минусы — декорация в полной дисгармонии с замыслом, декадентство, {339} неудачное распределение ролей, актеры не были воспитаны на трагедии и драме. В постановке пьесы Юшкевича, Мейерхольд видит также расхождение между неподвижностью трагических замыслов и оскорбительной мелодрамой в исполнении актеров. Быт в пьесе не был нужен, но схематичность переутрирована. Мейерхольд жалеет, что не был дан стилизованный город в духе Добужинского. Также не было в пьесе ритма еврейской экспансивности. Если бы все это было на лицо, пьеса не казалась бы чуждой репертуару театра.

В «Беатрисе», по мнению Мейерхольда, не удались декорации. Были ужасны освещение и музыка. «Вообще нельзя допускать такую плохую постановку музыкальной стороны в ритмическом театре». Неудачно было исполнение ролей священника и Белидора. В «Вечной сказке» положительными сторонами была гармония между декорациями, костюмами и пьесой. Отрицательной — плохое освещение, допущение до генеральной репетиции дублеров Бравича и Комиссаржевской — Филипповой и Бецкого. Наконец, в «Норе» положительной стороной Мейерхольд считает простоту и исполнение гениальной артистической индивидуальности Комиссаржевской и сильных актеров Бравича и Аркадьева.

Переходя к заключению по поводу своей критики отдельных постановок, Мейерхольд говорит, что многое, бывшее неудачным в предыдущем сезоне объясняется ненормальными условиями: поездкой, спешным выбором пьес, неподготовленностью режиссеров, разношерстной {340} труппой. Будут ошибки и впредь, ибо они связаны с поспешностью постановок. «Надо наводнять репертуар пьесами, раз из прошлогодних пьес ничего не берем и раз слетают неудачные постановки этого сезона. А при условии, что труппа по прежнему разношерстна, что есть пропасть между художниками и режиссурой, приходится работать в стесненных материальных условиях — многое отрицательное неизбежно».

Будущий путь театра Мейерхольд видел, как путь театра трагедии, ритма и неподвижности в смысле простых и строгих выражений. Отсюда возрождение форм старины, изменение декоративной стороны («Сапунов и Судейкин не подходят»), создание группы «сильных лицедеев». В качестве практических мероприятий Мейерхольд думал предложить: в области репертуара взять за основу произведения Ибсена, Метерлинка, Верхарна, Ведекинда, Гофмансталя, Гамсуна, Гейборга, трагедии Софокла, Еврипида, Эсхила, Шекспира, Байрона; из русских Сологуба, Блока, Андреева, мистерию Андрея Белого. Для развития техники актеров — старинные комедии. Затем, Мейерхольд считал нужным, чтобы при театре была школа, чтобы существовала летняя подготовка, было бы установлено доверие к режиссеру, чтобы в формах постановок преследовались задачи простоты. Отсюда — примитив и старинная утварь, как образцы такой простой формы.

Приведенный нами конспект мейерхольдовского доклада был широк, но обладал одним очень существенным недостатком. Он был кабинетен, {341} не учитывал остроты переживаемого театром момента. Его мероприятия были рассчитаны на долгий срок, а между тем были нужны какие-то решительные перемены. Этого требовали и касса, и артистическое самочувствие В. Ф. Комиссаржевской, и создавшееся в театре нервное настроение.

Заседание художественного совета 12 октября и показало воочию всю напряженность момента. Сохранившаяся запись Р. А. Унгерна позволяет восстановить ход развернувшихся прений.

Открыв заседание в 3 часа 15 минут дня, Комиссаржевская сказала, «что театр, продолжая идти тем путем, которым он шел до настоящей минуты, должен придти к неминуемой гибели» и предложила «всем совершенно откровенно высказать свой взгляд на существующее положение, не считаясь с тем, что высказанное мнение может обидеть или задеть кого-либо из присутствующих».

После Комиссаржевской взял слово Мейерхольд. Произнесенная им в действительности речь имеет мало общего с приведенным нами выше проектом. Если конспект доклада составлялся в расчете на более или менее мирное течение прений, то после слов Комиссаржевской о неминуемой гибели надо было сразу же говорить о том, что послужило ближайшим поводом к такой постановке вопроса, т. е. о «Пелеасе и Мелисанде».

В противоположность Комиссаржевской Мейерхольд сказал, что для тревоги за дальнейшую судьбу театра нет оснований. «Пелеас {342} и Мелисанда» не есть начало новой стадии театра, но завершение определенного цикла исторически необходимой стадии театра, которая взяла свое самостоятельное начало в московской студии («Смерть Тентажиля»), и теперь в «Пелеасе и Мелисанде» получила свое последнее звено. Этот пройденный этап следует назвать «условный декоративный театр». «Дальнейшая работа театра узко в этом направлении — соглашается Мейерхольд — действительно привела бы его к смерти».

Но, говорит дальше Мейерхольд, он и не собирается больше заставлять актера играть в условиях декоративного панно и тем привести театр к театру марионеток, что можно рассматривать лишь как художественный курьез. Трехмерное тело актера требует, чтобы оно было окружено трехмерным же пространством. Это ведет к замене метода панно методом скульптурной постановки.

Сравнивая театр Комиссаржевской с театром Художественным, Мейерхольд находил, что Художественный театр через три — четыре года после своего зарождения «стал на точку». Погоня за воплощением на сцене натурализма привела его к «естественной смерти». Если он de facto функционирует, то это объясняется той огромной побежденной аудиторией, которая продолжает наслаждаться бывшей могучей жизнью и, очарованная, не желает видеть его смерти и питает собой уже мертвое тело. Только в «Драме жизни», под влиянием Театра-Студии и театра Комиссаржевской, Московский {343} Художественный театр начинает пытаться стать на путь исканий.

В противоположность Художественному театру, театр Комиссаржевской, утверждает Мейерхольд, — театр исканий. У него, правда, нет побежденной аудитории, но в этом отчасти его спасение. Ему приходится поэтому непрестанно бороться, отыскивать новые и новые пути, вовремя «одумываться» и, завершив одну стадию своей исторической эволюции, переходить к следующей, непосредственно вытекающей из первой не через смерть, а жизненным путем. Свою речь Мейерхольд закончил указанием на те пьесы, которые он намечает в репертуар и, в первую очередь, «Дух земли» Ведекинда.

С декларативным же заявлением выступил и Ф. Ф. Комиссаржевский. Он говорил, что опасения превращения театра в театр марионеток он испытывал еще в прошлом сезоне, но постановки «Балаганчика» и «Жизни человека» эти опасения рассеяли. Будущий театр ему видится на путях мистического реализма, а Не на путях символизма. Задача театра в том, чтобы показать жизнь отрешенную от повседневного быта и освещенную, и очищенную божественной силой — своеобразным единением земли и неба.

Выступление второго режиссера театра — Р. А. Унгерна неожиданно подлило масла в огонь. Беря слова Мейерхольда, «мы вовремя одумались» и приветствуя их, Унгерн задает вопрос, нельзя ли переходя к методу скульптурной постановки теперь же предвидеть, {344} какую художественную неправду может внести этот метод в «драматическое действо».

Последующий ход заседания был бурным. Мейерхольд высказал подозрение, что Унгерн своим истолкованием его слов «мы вовремя одумались» тянет в старый театр, и что он не понимает, как можно требовать объяснения метода постановки. Бравич как бы в подтверждение сомнения Унгерна, говорит о том, что поза иногда связывала актера. Комиссаржевская задает вопрос, не будет ли режиссер и теперь давить на актера, как при методе панно.

Вопрос Комиссаржевской окончательно сводит течение заседания с рельс. В ответ на слова Бравича и Комиссаржевской, Мейерхольд категорически заявляет, что каков бы ни был метод постановки в будущем, он будет продолжать оказывать давление да актеров, не понимающих его замысла, в целях проведения в жизнь этого замысла. А от всего, что он слышит, ему становится страшно и он желает уйти из театра и уехать за границу.

Последнее заявление Мейерхольда в тот день не имело последствий. Кое‑как Бравичу удалось довести собрание, продолжавшееся 2 1/2 часа до мирного конца, но мирный конец заседания не свидетельствовал о действительном мире. Наоборот, заседание художественного совета ясно показало, что солидарности у руководителей театра не было и еще резче выступили разнородные интересы людей, стоящих во главе дела.

По свидетельству Комиссаржевского, после этого заседания «Вера Федоровна решила {345} “пробовать”, как она говорила, хотя и не верила в эту пробу». Это отсутствие веры психологически сделало неизбежным будущий разрыв. Но прошел почти месяц пока наступил столь долго подготовляемый конец.

Разногласие в художественном совете сказалось на ходе работ. С «Духом земли», как рассказывает Комиссаржевский, не налаживалось и, тем не менее, в этой обстановке разброда умов Мейерхольду удалось осуществить одну из лучших своих постановок того времени — постановку трагедии Федора Сологуба «Победа смерти», первое представление коей состоялось 6 ноября.

После провала «Пелеаса и Мелисанды» тем разительнее был успех «Победы смерти» и у критики, и у публики.

Как бы в подтверждение своих слов о конце условного декоративного театра, Мейерхольд осуществил свою новую работу в ином композиционном плане. Чулков в «Товарище» дал следующее описание спектакля: «Декорации, условно простые, были очень приятны: широкая лестница во всю сцену, массивные колонны и тихие строгие тона общего фона, давали возможность зрительным впечатлениям легко сочетаться с впечатлениями от восприятия сурового и точного стиля самой трагедии… Группы располагались на сцене красиво и умно, в ходе всего спектакля чувствовалась стройность… Постановка последней сцены второго акта прекрасна. Если бы не два‑три неверных и смешных движения пажа и некоторых статистов, ее можно бы было признать совершенной. {346} Во всяком случае, самый последний момент оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты заключал в себе чары настоящего театра. По-видимому, автор хотел в этом моменте переступить заветную черту — “разрушить рампу”. И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцены до зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей. Но, разумеется, в наши дни, при условиях данной культуры, это исполнить невозможно».

Даже резко враждебный Мейерхольду журнал Кугеля и тот заявил в рецензии Н. Тамарина, «что в постановке “Победы смерти” мы увидели явный перелом в стиле». Правда, спешность постановки дала себя чувствовать и на этот раз, но, тем не менее, «Победа смерти» была воспринята всеми как удача, а в «Речи» В. Азов даже писал: «Это была настоящая победа и констатировать ее не помешают даже те господа, которые превратили в музыкальный инструмент и ключи от своих сундуков».

И тем не менее прошло всего 3 дня, настало утро 9 ноября, и в это утро, накануне годовщины открытия театра на Офицерской, Мейерхольду было вручено следующее письмо Комиссаржевской:

За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр и того, что ищете вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому вы шли все время, не считая таких постановок, в которых вы соединили принципы {347} театра «старого» с принципами театра марионеток, например, «Комедия любви» и «Победа смерти». К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни, после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот ваш, но не мой, и на вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть мне уйти из театра — я говорю теперь — да, уйти вам необходимо. Поэтому я более не могу считать вас своим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дела, потому что не хочу, чтобы люди работающие со мной, работали с закрытыми глазами. В. Комиссаржевская.

Через два часа по получении этого письма Мейерхольд вместе со всей труппой был приглашен на собрание, где Комиссаржевская огласила посланное ею Мейерхольду письмо, а после ее ухода К. В. Бравич прочитал оговоренный в письме доклад. Согласно тем выдержкам, какие привел Комиссаржевский в своей истории театра на Офицерской, суть доклада сводилась (в отношении к Мейерхольду) к следующим положениям: дирекция Драматического Театра, познакомившись в теории с художественными стремлениями В. Э. Мейерхольда и заинтересовавшись ими, предложила ему совместную работу. Новому режиссеру была предоставлена свобода действий, поставлено лишь условие ставить не меньше двух пьес в месяц.

По истечении первого сезона, который был окончен, по признанию Бравича, благополучно, в труппу были приглашены участники тифлисской труппы «Товарищество новой драмы». Но театр пришел в своих исканиях к безусловно {348} ошибочной постановке «Пелеаса и Мелисанды», которая показала, что путь, выбранный Мейерхольдом, приведет театр к театру марионеток. Театр же Комиссаржевской мечтает быть театром свободного проявления духа. Правда, Мейерхольд в докладе на заседании 12 октября предложил отказаться от «живописного» метода постановок и перейти к методу «скульптурному», но это путь к театру кукол.

Свой доклад Бравич заключил обращением к «приверженцам» Мейерхольда, чтобы они открыто высказались и тем помогли изжить рознь, существующую в труппе.

При всем спокойствии тона, доклад Бравича все же был докладом явно дипломатическим, и особенно явно эта дипломатичность чувствовалась после удачи «Победы смерти». Но ясно было одно, что Комиссаржевской было трудно работать вместе с Мейерхольдом. Считаясь с ней, как с крупной артистической величиной, он все же не опирался всецело на нее в своих исканиях. Тем более, что ряд удачных постановок театра — «Балаганчик», «Жизнь человека» и, наконец, «Победа смерти» были спектаклями, где не участвовала Комиссаржевская. Произведенный ею «государственный переворот» был, говоря принципиально, главным образом, восстанием актера. Инцидент Мейерхольд — Комиссаржевская, скрывал за собой ту борьбу, которую вел актерский театр с театром режиссера, с театром, где отдельные личности должны были подчиняться определенному замыслу и {349} служить целям того единого объекта театрального искусства, которым является согласованный во всех своих частях спектакль.

Хотя для Мейерхольда, как он написал в открытом письме в газету «Русь», события 9 ноября явились неожиданными, он, в сущности, мог бы предвидеть их наступление, если бы пересмотрел летнюю переписку с ним Ф. Ф. Комиссаржевского, К. В. Бравича и самой Веры Федоровны. Психологические предпосылки конфликта там были налицо.

В своей реакции на полученную отставку, Мейерхольд оставил, однако, в стороне художественно-принципиальную сторону и встал на профессиональную почву, считая самый факт своего удаления среди сезона и форму несогласными с правилами театральной этики. «Удаление из состава труппы среди сезона кого-либо из ее членов может быть вызвано лишь неблаговидными поступками его». Также Мейерхольд приводил в указанном письме и единогласное мнение труппы, что вражды между отдельными членами труппы, мешающей совместной работе, не было. Письмо, напечатанное в «Руси», заканчивалось приглашением Комиссаржевской на суд чести и указанием, что судьями с его стороны будут Ф. К. Сологуб и О. В. Фридлин. По опубликовании этого письма Комиссаржевская ответила в печати же, что она это приглашение принимает и уведомляла, что судьями ее являются А. В. Тыркова и А. К. Вольфсон.

Инцидент Комиссаржевская — Мейерхольд вызвал огромное количество откликов в печати. {350} В разных изданиях, с разных точек зрения подводились итоги деятельности Мейерхольда в театре на Офицерской. Г. И. Чулков в «Товарище» писал: «Главная заслуга В. Э. Мейерхольда заключается в том, что он последовательно и твердо проводил в своих постановках принцип “условного” театра. Пусть не всегда этот принцип применялся удачно, но нельзя отрицать того, что элементы художественного творчества всегда присутствовали в опасных опытах, на которые решался В. Э. Мейерхольд.

Еще более значительным кажется деятельность В. Э. Мейерхольда, когда сравниваешь ее с деятельностью других петербургских и московских режиссеров: один только Станиславский и его ученики (г. Санин, г. Попов и некоторые др.) представляют собою, серьезную художественную школу, с которой необходимо считаться…».

Дальше Чулков указывал, что «до вступления В. Э. Мейерхольда в театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге не было ни одного театра: были только отдельные артисты и артистки, иногда высокоталантливые, как например, сама В. Ф. Комиссаржевская. Постановки “Сестры Беатрисы”, “Балаганчика”, “Жизни человека” и “Победы смерти” это этап в истории русского театра».

Уход Мейерхольда послужил и для А. Р. Кугеля поводом высказать, почему он отрицательно относился к работе Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Отметая обвинения Э личном пристрастии, Кугель объяснял свою {351} позицию общими взглядами на искусство театра. Его аргументация вытекала из признания деятельности Станиславского и Мейерхольда деятельностью антитеатральной. «Зачинщик — Станиславский — писал Кугель — и хотя в области постановок г. Мейерхольд исходил из совершенно противоположной, как будто, точки зрения, их связывала общая пуповина — стремление создать театр из не театральных элементов… Оба строят театр не на театральной способности человека, т. е. лицедействе, а на феерии, конечно, более или менее художественной».

Но если были разногласия в оценке деятельности Мейерхольда, как художника, то профессионально-этическая сторона вопроса не вызывала почти никаких сомнений. В передовой «Театра и Искусства» (№ 46 от 18 ноября) мы читаем: «В то время, как в других областях “умный человек” может менять свои убеждения, как перчатки — в театре он, по обычному театральному праву, ограничен сезоном. Это вполне понятно, так как сезон есть общий для всех театров промежуток, и посреди сезона и самый выдающийся театральный деятель де может найти ангажемента, а следовательно, обречен на бездействие. А между тем убеждения относительно Н. Н. Арбатова и некоторых артистов труппы, пригодных лишь, по новому убеждению г‑жи Комиссаржевской, для изображения быта, сложились и окрепли в начале прошлого года. Убеждения относительно г‑на Мейерхольда и отречение от стилизации, т. е. обратные убеждения, сложились в начале ноября нынешнего года. Все это с полной внезапностью… {352} Артистка должна жить по театральному календарю».

В том же номере «Театра и Искусства» в другой статье, написанной по вопросу о «работодателе», о мейерхольдовском инциденте говорилось: «Как бы ни смотреть на Мейерхольда и даже в каком бы огорчении ни пребывать от него, ясно одно, что г‑жа Комиссаржевская поступила со своим режиссером так, как до сих пор мы не поступали даже с нашей прислугой, ибо без предупреждения никто не гонит даже своего лакея: — вот паспорт, а вот порог».

Мы не будем множить дальнейших выдержек из газет, ибо, как потом писал Комиссаржевский, «если бы следовать газетным сведениям того времени, можно бы исписать целый том». Но на лицо был простой и знаменательный факт: огромное принципиальное и художественное значение конфликта. Для дирекции драматического театра на Офицерской он не прошел даром. Для него наступила полоса безвременья. После ухода вслед за Мейерхольдом второго режиссера Р. А. Унгерна, режиссером остался, как это и должно было случиться, Ф. Ф. Комиссаржевский. Но ему пришлось в этот сезон поставить лишь мистерию Ремизова (в декорациях Добужинского) «Бесовское действо», не имевшую успеха, и возобновить в условных декорациях «Строителя Сольнеса». 7 января театр уже закрылся, а 8‑го Комиссаржевская с частью труппы уехала в Америку.

Третейский суд, созданный по инициативе Мейерхольда, имел суждение по обвинению В. Э. Мейерхольдом В. Ф. Комиссаржевской {353} в нарушении правил театральной этики. Он состоялся под председательством О. Пергамента при секретарях А. Виленкине и А. Гидони 20 декабря. Вынесенный приговор отвергал основательность возбуждения В. Э. Мейерхольдом обвинения, признавал неоскорбительность формы, в которой была прекращена Комиссаржевской совместная работа и считал поведение Комиссаржевской основанным на соображении принципиального свойства в области искусства.

Приговор третейского суда оставил неудовлетворенными ни общественное мнение, ни сторонников Мейерхольда. Как писало «Театр и Искусство» в № 52, решение третейского суда нисколько не разъяснило принципиальной, специально театральной точки зрения. Также отмечалось отсутствие мотивов резолюции, в которых «вся суть».

Почти через два года, осенью 1909 г., Комиссаржевская в Одессе высказала интервьюеру свое мнение о разрыве с Мейерхольдом. Артистка опять повторяла: «Мейерхольд вел нас в тупик». «Я увидела, что в этом театре нам, актерам, нечего делать, ощутила мертвые узлы, которыми крепко связал нас Мейерхольд».

Этот испуг Комиссаржевской, как актрисы, по ее признанию особенно обострился после «Пелеаса и Мелисанды». «Я лично свою трепетную влюбленность в Метерлинка, все свое душевное горение отдала Мелисанде. Но с каждой репетицией я замечала бесплодность своей и товарищей моих работы. Мейерхольд упорно стремился привести все к “плоскости” и “неподвижности”, {354} и мы провалились, заслуженно провалились».

Второе, на что открыл глаза Комиссаржевской «Пелеас», это то, что сцена ее театра превратилась в «лабораторию для режиссерских опытов». Это, в свою очередь, привело к потере зрителя. «Как только я увидела это, я пошла на разрыв, на разрыв с Мейерхольдом, но не с условным театром, с новыми сценическими методами. Да и самого Мейерхольда я по сию пору ценю, как большого талантливого новатора, ищущего с подлинною искренностью. А такие его работы, как “Балаганчик”, “Жизнь человека” и “Сестра Беатриса”, я считаю режиссерскими шедеврами».

Это одесское интервью Комиссаржевской — бесспорно один из замечательнейших документов современного театра. И оно вполне подтверждает нашу точку зрения на принципиальную природу конфликта Мейерхольд — Комиссаржевская. Это в основе своей все время был бунт большой актрисы, не сумевшей стать тем, чем она хотела — стать «новым театром». Горечь от неуспеха в роли Мелисанды была настолько сильна, что она не в состоянии была смягчиться от успеха спектакля «Победы смерти», в котором Комиссаржевская, как актриса, не участвовала. И, быть может, от того, что не участвовала, и приурочила так опрометчиво разрыв к дням этой постановки.

В биографии же В. Ф. Комиссаржевской год работы Мейерхольда в театре на Офицерской явился последней яркой полосой. Сезон 1908 – 1909 был агонией самой идеи «своего театра». {355} А через два года после разрыва с Мейерхольдом, 15 ноября 1909 года, последовало, так называемое, отречение Комиссаржевской от театра. В необходимости продолжения индивидуального пути актрисы она потеряло веру. Смерть, последовавшая 10 февраля 1910 года, прервала дальнейшие метания ее души.

И для Мейерхольда год на Офицерской имел огромное значение. Им завершалось первая полоса его художественной жизни. Театр на Офицерской дал ему возможность стать тем, чем он хотел — режиссером условного театра.

Дальнейшая работа имела уже определенные теоретические предпосылки и большой практический опыт. Оставалось лишь одно — подвести прожитому итог. Этот итог статья: «Театр. (К истории и технике)» и великопостная театральная поездка 1908 года по западным городам.

## **{356}** IX На переломе 1907 – 1908 Свидание с В. А. Теляковским. — Издательство «Шиповник». — Статья-лекция Мейерхольда «Театр. К истории и технике». — Ее оценка А. Кугелем. — Лекция Мейерхольда в Москве. — «Жизнь человека» в Художественном театре. — «Старинный театр». — Проблема традиций. — Организация провинциальной поездки. — А. Дункан. — Гастроли в Минске. — Херсон. — Крушение реформ А. П. Ленского. — Разлад в Художественном театре. — Театральные лекции А. Р. Кугеля и А. А. Блока. — «Книга о новом театре». — Критика А. В. Луначарским. — Московский сборник «Кризис театра». — Записки К. С. Станиславского. — Режиссерский съезд. — Речь В. И. Немировича-Данченко. — Беспокойная зима.

Разрыв с Комиссаржевской в самом начале зимы поставил Мейерхольда в тяжелое положение. Правда, дирекция «Драматического театра» обязалась выдавать ему жалованье по срок контракта, но материальная компенсация не могла вознаградить Мейерхольда за потерю сезона. Его художественная энергия нуждалась в своем применении, а до начала следующего театрального года думать о систематической работе было нечего. В то же самое время Мейерхольд ясно сознавал, что ему, как художнику, необходимо остаться в условиях столичной жизни и не возвращаться больше в провинцию.

{357} Это было не легко, так как, кроме театра В. Ф. Комиссаржевской, другого идейного частного театра в Петербурге не было. Суворинский театр обслуживал обывателя и среднее чиновничество, на такого же зрителя рассчитывал «Петербургский театр» Н. Д. Красова, где в то время шли ежедневно «Черные вороны» Протопопова, а дальше уже стояли «Невский фарс» и оперетки.

Но неожиданно для себя самого Мейерхольд, в эти тяжелые для него дни, получил через художника А. Я. Головина приглашение явиться к директору императорских театров В. А. Теляковскому, который заинтересовался деятельностью Мейерхольда и решил познакомиться с ним на предмет приглашения его в труппу Александринского театра в качестве актера и режиссера. Это свидание состоялось 18 ноября 1907 года. Об истории своего знакомства с Мейерхольдом сам Теляковский впоследствии написал следующее:

Когда художник Головин пришел ко мне в кабинет и сообщил, что Мейерхольд в театре Комиссаржевской рассчитан, ибо там чуть всех не перестрелял до того увлекся новаторством, то я, не посоветовавшись даже со специалистами, с которыми всегда в художественных вопросах советовался, попросил Головина вызвать ко мне Мейерхольда; а когда он спросил зачем, я ответил, что должно быть человек интересный, если все ругают. На следующий день Мейерхольд, очень удивленный моему вызову, пришел и был, вероятно, еще более удивлен, когда выходил из моего кабинета, как {358} уже принятый на службу в казенный, правительственный театр.

Однако, хотя по словам Теляковского Мейерхольд вышел из его кабинета будто бы принятым, на самом деле это было не так, потому что переговоры с Мейерхольдом по настоящему велись только весною, а в ноябре 1907 г. вопрос решался только принципиально.

Так как переговоры с императорскими театрами имели в виду зиму 1908 – 1909, а впереди еще было несколько месяцев текущего сезона, то перед Мейерхольдом стал вопрос, как использовать для утверждения своих идей и для художественной работы остаток зимы.

Первое, на что решился Мейерхольд, это на то, чтобы выступить в Петербурге и Москве с лекциями. В качестве темы и материала он решил использовать текст своей статьи «Театр. (К истории и технике)», которую не задолго перед своим уходом из драматического театра он начал писать для «Книги о новом театре», подготовляемой издательством «Шиповник».

Издательство «Шиповник», во главе которого стоял художник З. И. Гржебин, было одним из самых интересных предприятий тех лет. В противоположность московскому издательству «Скорпион», или петербургскому «Оры», связанными с определенными литературными группами и имеющими целью выявить идеологию и творчество этих групп, «Шиповник» представлял из себя издательство, рассчитанное на широкий сбыт, с обширной программой и с коммерческой, а не меценатской основой. Его писателями были Л. Андреев, {359} Ф. Сологуб, Г. Чулков, А. Блок, С. Городецкий, А. Ремизов, Б. Зайцев, С. Сергеев-Ценский, О. Дымов, Н. Минский, А. Толстой. Его художниками — А. Бенуа, М. Добужинский, Л. Бакст, Е. Лансере, К. Сомов. В «Шиповнике» пересеклись линии символизма и молодого созерцательного реализма, в нем жило чувство большого города, перекликающееся с русскими националистическими мотивами, идущими от Блока, Городецкого, Ремизова. Веяния революции рождали памфлеты А. Амфитеатрова и Е. Аничкова о Победоносцеве, серию политических открыток «Симплицисимуса», книжку Л. Троцкого «Туда и обратно», книгу А. Луначарского «Религия и социализм». И в то же самое время та же характерная марка, изображающая раскрытый цветок шиповника, стояла на изящных томиках, посвященных рисункам Бердсли (под редакцией К. Сомова) и творчеству Гойи (со статьей А. Бенуа). В театральном же отделе издавались лирические драмы А. Блока, Ф. Ведекинд и та «Книга о новом театре», для которой и была заказана, среди прочих статей статья Мейерхольда.

В то время, когда Мейерхольд решил устроить свои лекции, этот сборник еще находился в печати, и с типографскими оттисками в руках Мейерхольд выступил перед переполненной аудиторией в субботу 24 ноября 1907 года, в концертном зале Тенишевского училища.

Мы уже имели случай неоднократно обращаться к этой статье — лекции. Сейчас, подойдя к ней вплотную, мы считаем нужным вкратце {360} изложить ее основные мысли. Как гласил подзаголовок статьи, она должна была заключать некоторые сведения, относящиеся «к истории и технике театра». Единственною неточностью этого подзаголовка был пропуск слова «условный», ибо все, о чем говорил Мейерхольд, относилось к истории и технике не театра вообще, а театра условного.

*Первая* глава статьи («Театр-Студия») содержала в себе ряд сведений по истории той работы, какую проделал этот неоткрывшийся московский театр в области создания условных методов инсценировки. Попутно Мейерхольд объяснял, как он понимает слово «стилизация» и говорил, что «стилизовать» эпоху или явление — значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения. Характеризуя «Театр-Студию», как театр искания новых сценических форм, Мейерхольд говорил, что спектакль там строился не на основе жизненного соответствия, а на основе выражения квинтэссенции жизни. Это отрицание нужности жизненных копий в театре заставило Мейерхольда сказать: «главными врагами моими стали принципы мейнингенцев, а так как Художественный театр в одной части своей деятельности следовал методу мейнингенцев, то в борьбе моей за новые сценические формы, мне и Художественный театр пришлось объявить своим врагом».

{361} *Второй* раздел статьи и был посвящен критике Художественного театра и его двум лицам — театру натуралистическому и театру настроений, созданному на пьесах А. П. Чехова.

*Третья* глава лекции-статьи носила название «Литературные предвестия о новом театре». Здесь Мейерхольд исходил из следующих положений: новый театр, новые методы инсценировки вырастают из литературы. Образцы новой формы дают сначала драматурги. Также будирует и критика, отвергающая старые формы. Лейтмотив рецензий со дня открытия Московского Художественного театра один и тот же — гонение против натурализма. Своими исканиями новых путей — говорит далее Мейерхольд — зачинатели условных театров обязаны, с одной стороны той пропаганде, какую повели на страницах единичных художественных журналов наши новые поэты (Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов), с другой — пьесам Мориса Метерлинка. Из намеков Метерлинка относительно того, как надо играть трагедию, вырастает принцип неподвижного театра со спокойной формой и в слове тихо сказанном. Анализ пьес Метерлинка и древних трагедий дает Мейерхольду основание сказать, что в каждом драматическом произведении есть два диалога: один внешне необходимый — это слова, сопровождающие и объясняющие действия, другой внутренний — это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений. Отсюда — делает вывод Мейерхольд — {362} для выявления внутреннего диалога художнику сцены предстоит подыскать новые выразительные средства. Эти новые выразительные средства должен дать актер, как самый важный элемент на сцене. Опираясь на статью В. Брюсова «Ненужная правда», Мейерхольд говорит, что «всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга через душу режиссера». Вместе с тем Мейерхольд подчеркивает слова Брюсова: «Сцена должна давать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить воображением обстановку, требуемой фабулой пьесы» и утверждает намеренную условность, как художественный метод.

Первым попыткам создания условного театра посвящена *четвертая* глава статьи. Здесь речь идет опять о Театре-Студии и о «Смерти Тентажиля», как постановки, наиболее близко подошедшей к идеальному условному театру.

Вопрос, который мучил Мейерхольда с первых же шагов его по путям условного театра, был вопрос о дисгармонии творцов театра. Не представляя возможным осуществить вагнеровский синтез искусства, Мейерхольд говорил, что театр должен отмежеваться от живописца и музыканта, слиться могут только автор, режиссер и актер. Четвертая основа театра — зритель.

Проблему слияния Мейерхольд тесно сращивает с вопросом о процессе творчества и говорит, что слияние возможно при условии совместной работы над пьесой. Претворив в себе автора, режиссер несет актеру свое {363} творчество (автор и режиссер здесь слиты), актер, приняв через режиссера творчество автора, остается один перед лицом зрителя (и автор, и режиссер за спиной актера). Так осуществляется взаимодействие двух главных основ театра, — лицедея и зрителя. Условия для нормального существования такого театра одно — верность понимания и передачи: автора — режиссером, режиссера — актерами. Если изображать графически данные взаимоотношения, то получится так называемый «театра-прямой», где автор-режиссер-актер образуют одну цепь, навстречу которой устремляется внимание зрителя.

Оставаясь на психологической почве, Мейерхольд рисует следующую конкретную работу «театра-прямой». Беседа о пьесе, где режиссер открывает свой план, после беседы — самостоятельная работа актера, затем установление гармонии отдельных частей, а затем, когда эта гармония достигнута, — актерам предоставляется свобода или «сжечь корабль пьесы», или «раскрыть свою душу» почти импровизаторскими дополнениями (конечно не текста) того, на что режиссер лишь намекнул. «Ибо, — восклицает Мейерхольд, — театр это лицедейство!»

Этому театру Мейерхольд противопоставляет «театр — треугольник», где режиссер, раскрыв весь свой план, во всех подробностях репетирует до тех пор, пока он не услышит и не увидит пьесу такой, какой он слышал и видел ее, когда работал над ней один. Говоря на современном кино-языке, «театр треугольник» это в сущности ничто иное, {364} как стальной сценарий Томаса Инса. Треугольником же такой театр называется потому, что зритель воспринимает творчество актера через творчество режиссера. Режиссер — вершина. Не составляет особого труда заметить, что принципиальной разницы между театром — «треугольником» и театром «прямой» нет. Отличие здесь почти исключительно количественное. Но Мейерхольд спешит спасти свое построение тем, что пролагает путь через психологическую постановку вопроса. В психологическом же ряду «театр-прямой» превращается в своего рода театральную общину, где есть единство, связующее участников настроения, единое сознание цели, где есть общий язык и где режиссер — первый среди равных, выдвигаемый на пост истолкователя потому, что он умеет это сделать лучше других. Отсюда и образные сравнения Мейерхольда: «“театр-прямой” однажды вырастет из школы, из единой школы, как из одного семени вырастает одно растение и как для последующего нового растения нужно снова бросить новое семя, так и новый театр будет вырастать всякий раз из новой школы».

«Условный театр» — название *пятой* и заключительной главы. Название не точно, так как темой этого заключения является не условный театр в целом, а условный театр, как путь возрождения античного театра. Возродить же античный театр, по мнению Мейерхольда, нужно потому, что «античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно сегодняшнему {365} театру: здесь нет декорации, пространства трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность». Приведенные нами взгляды Мейерхольда на античный театр свидетельствуют о понимании античного театра, как своеобразной организации сценического пространства. Репертуар же нового условного театра, использовавшего античную архитектуру, Мейерхольд видел преимущественно в пьесах новых авторов, в том «разноцветном букете» драм, который бросает на сцену русского театра современная драматургия. В этом своем сочетании античности и современности Мейерхольд, по собственному заявлению, следует планам Вячеслава Иванова, из книги которого «По звездам» и заимствует мысли об эволюции драмы, о театре зрелищ и судьбе маски. И Мейерхольд вслед за Вячеславом Ивановым, надеется, что театр перестанет быть только зрелищем, но местом, куда собираются, чтобы творить «деять» соборно, а не только созерцать. Но, прибавляет Мейерхольд, возрождение всенародного театра — театра действа, театра празднества может произойти только тогда, когда будет изжит натуралистический метод и форма интимных театров. Цель же всего условного театра — дать зрителю высшее и просветленное чувство жизни, не связывая его воображение и давая ему возможность творчески дорисовывать данные сценой намеки.

Нет нужды особенно указывать, что перечитывая статью В. Э. Мейерхольда через 20 лет по ее написанию, ясно различаешь в ней те наслоения времени какие легли в отдельных местах. {366} Но и в части критической, и в части положительной, отдельные высказанные Мейерхольдом взгляды носили для его искусства уже основоположный характер. Обоснование условного театра в противовес театру натуралистическому, признание за актером и зрителем значения главнейших элементов театра, утверждение права режиссера на несоблюдение технической ремарки, взгляд на движения, как на средства выявления истинных взаимоотношений, все это осталось неизменным и в дальнейших путях Мейерхольда. Если ушел в прошлое вместе с Метерлинком неподвижный театр, если потеряло свою остроту противопоставление «театра-прямой» и «треугольника», если, наконец, потускнели те литературные веяния, какие влияли на миросозерцание Мейерхольда, то осталась в силе его мысль о театре, как о искусстве, дающем высшее и просветленное чувство жизни. Изменилась история, изменилась техника, но сущность взаимоотношений отдельных элементов театра осталась. И также стремится Мейерхольд вызвать у зрителей чувство сопричастности совершаемого на сцене, и также в формах ли предыгры или других видах, культивирует он сценическое движение, и также разрушая рампу, стремится всемерно использовать орхестру-просцениум, как место встречи лицедея со зрителем. Все это заставляет нас придти к заключению, что корни деятельности Мейерхольда последних лет уходят в подпочву дальней поры, и что многие проблемы «театра В. Ф. Комиссаржевской» сохранили {367} свои силы и для «театра имени Всеволода Мейерхольда».

Однако, как это бывает очень часто, критика современная появлению статьи, обратила свое внимание, главным образом, на полемическую сторону заявлений Мейерхольда, на его наиболее крайние положения, оставив в тени основные и более глубокие линии его рассуждений. Впрочем, критическая работа началась, главным образом, не после лекции 24 ноября, а после выхода в свет сборника. Тем не менее А. Кугель счел нужным и лекции посвятить две больших статьи в «Театре и Искусстве».

Соглашаясь с Мейерхольдом в критике Художественного театра и считая, что задачей постановки должно быть воспроизведение души автора, жизни его героев, музыки его речи, Кугель говорит, что Мейерхольд, воздвигая здание условной инсценировки на месте натуралистической, налагает на театр железные кандалы, ибо также не возвращает театр на путь лицедейства. Идеалом же искусства, и в частности театра, для Кугеля, по его заявлению, является анархический индивидуализм.

Исходя из этих взглядов, Кугель критикует мейерхольдовскую теорию режиссуры. Доводя взгляды Мейерхольда до крайних выводов, Кугель говорит, что между актером и автором воздвигается средостение, что актер лишается права видеть собственными глазами, слышать собственными ушами. «“Театр Прямой линии”, — читаем мы в заметках Кугеля, — это интервью режиссера, при котором автор теряет свою {368} оригинальность и предстает перед актером в бесцветном облике режиссера-интервьюера». По Кугелю режиссер есть зло, которое необходимо терпеть в силу несовершенства человеческой природы, ему можно разрешать только ретушь на картине, создаваемой автором и исполнителем, и ничего более. Сближая Станиславского с Мейерхольдом, Кугель говорит, что они оба «одним миром мазаны». Только Станиславский ему представляется чем то в роде «центральной пересыльной тюрьмы», откуда режиссеры отправляют актеров по Владимирке, а Мейерхольд вроде «распределителя хлеба», который он предварительно жует для мягкости и стиля.

Мы нарочно остановились на статьях Кугеля, так как они отлично выражают основную позицию защитников актерского театра в то время. Проповедник анархического индивидуализма, Кугель входит в историю русской театральной мысли как очень яркий отрицатель режиссерского театра и теории спектакля, как самостоятельного объекта режиссерского искусства. За спиной же Кугеля шумела многоголосная актерская громада, в большинстве своем мало заботящаяся об интересах автора и только думающая о своей роли. Эта неорганизованная стихия и нашла себе выражение в темпераментных статьях «Homo Novus’а», идеалистически мечтавшего о будто бы непрерывно совершающемся творческом общении автора с актером, которому якобы мешало режиссерское средостение. Так, в диалектике русского театра Кугелю пришлось защищать тезис актерского {369} безначального театра, исторически неуклонно переходившего в антитезис театра, организованного режиссером. В результате противоборства этих различных точек зрения и сложилась большая часть современной театральной культуры.

Петербургскую лекцию Мейерхольд повторил в Москве в литературно-художественном кружке. Его выступление пришлось как раз на канун условной постановки «Жизни человека» в Художественном театре. Это совпадение двух фактов дало повод Н. Е. Эфросу написать, что на обвинение Мейерхольдом «станиславцев», Художественный театр ответил обвинителю не словом, а делом. «И если г. Мейерхольд видел спектакль — пишет Эфрос — ему, вероятно, стало неловко».

Декабрь 1907 года вписал в историю русского театра новую страницу. В пятницу 7 декабря, в доме № 61 по Мойке у Полицейского моста состоялся первый спектакль «Старинного театра». Для первого вечера шли «Три волхва» по рукописи XI века, миракль XIII века «Действо о Теофиле», пастурель XIII века «Игра о Робене и Марион»; для второго вечера шли фарсы: «О чане» и «О шляпе рогаче», моралите XV века «Нынешние братья» и «зрелища и забавы XIV века» — «Уличный театр».

Среди зрителей этого театра был и Мейерхольд. Его критика просмотренных им спектаклей в основе своей сводилась к обсуждению вопроса о том, как можно и должно в наши дни ставить старинные пьесы, инсценировка коих неразрывно связана с конструкцией подмосток, {370} на которых они представлялись. Мейерхольд считал, что «старинный театр безусловно возник во время, но, взяв подлинные тексты, он сел между двумя стульями, ибо пренебрег изучением старой техники и призвал современного художника стилизатора, сочетав, таким образом, подлинные образцы пьес с фонами, подчиненными свободной композиции. Отсюда, — по мнению Мейерхольда — получились порой черты пародии, особенно заметной в моралите “Нынешние братья”, исполняемом актерами с явной иронией».

Однако, несомненно, спектакли «Старинного театра» не остались бесследными для Мейерхольда. Они заставили его глубже взглянуть на истоки театрального искусства, пристальнее подумать о прошлых театральных эпохах. И критикуя приемы инсценировки средневековых представлений, Мейерхольд поставил перед собой проблему традиций, вопрос о том, что нужно воскрешать из техники старинных театров, с чем сочетать современность.

Мы уже не раз подчеркивали переломное значение 1907 года. Этот перелом захватил театр, музыку, литературу, живопись. Искусство становилось убежищем от нахлынувшей реакции, и задачей художников всех родов было сохранить достоинство и серьезность в это трудное и глухое время.

Подводя литературные итоги 1907 года. Блок писал: «Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни, проснувшейся было на долгие, быть может, годы. Перед нашими глазами — несколько поколений».

{371} Не легко было в эти дни и Мейерхольду. Будущее было перед ним темно, хотя он и имел такое выгодное для себя предложение, как казенная театральная служба. Поэтому как бы повинуясь стремлению еще раз на свободе проверить и испытать свою режиссуру, столь резко прерванную разрывом с Комиссаржевской, Мейерхольд вновь, не откладывая, хочет вернуться к практической деятельности. Совместно с Унгерном создает он труппу для поездки по провинции на время великого поста, в эту труппу входят: Л. Д. Блок, Волохова, Веригина, Буткевич, Гордель, Ильинская, Юшкевич; из мужчин — Голубев, Неволин, Зонов, Аркадьев, Давидовский, Гибшман.

Начинаются репетиции и одновременно с января 1908 года в музыкальной школе К. И. Данемана открывается драматический отдел: «Аудитория В. Э. Мейерхольда». Его время таким образом делится между школой и репетициями для предстоящих гастролей.

К событиям крупной для себя важности за это время Мейерхольд относит только посещение вечера Дункан. «9‑го был на Дункан с ее школой — читаем в одном из писем Мейерхольда. — Можно было плакать от умиления. Отсутствие выучки. Восторг радости у плясуньи, как на зеленом лугу. Веселый рой. Описать эту картину можно только в дифирамбе. Поэты будут слагать песни в честь Дункан. Граждане поставят на площадях золотые памятники той, кто дать хочет детям ту радость, которая вытравлена в них шумом трамваев и автомобилей».

{372} К этому же времени относится выступление Мейерхольда в концерте «Возрождение мифа в современной поэзии», под каким названием был устроен вечер в Тенишевском училище. На вечере участвовали Аничков, Ремизов, Городецкий, Кузмин, Вячеслав Иванов; из артистов — Мунт, Щеголева, Веригина, Давидовский. Мейерхольд читал стихотворений Чулкова «Шаман» и Бальмонта «Сладим-река». В этом же концерте исполнялся романс Игоря Стравинского «Весна монастырская». Произведения Стравинского, бывшего учеником Римского Корсакова, в зиму 1907 – 1908 начали исполняться на петербургских концертах.

Маршрут поездки, возглавляемой Мейерхольдом и Унгерном включал ряд западных городов. С 3‑го по 7‑е марта происходили гастроли в Минске. Эти минские гастроли имели для Мейерхольда огромное значение.

Как после падения Студии воскресила меня Полтава, — пишет 7 марта Мейерхольд — так теперь воскресил меня Минск. Я дал три опыта: 1) «Вампир» без декораций и японский метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны не только декорации, но и аксессуары. Звучат одни пятна, как у Малявина. Этот прием очень подошел к Ведекинду. 2) «Балаганчик». Вся пьеса на орхестре. Полный свет в публике. Вместо декораций по-японски легкие застановки и ширмы. Автор перед началом входит через маленький красный со звездами занавес на просцениуме и садится, приобщаясь к публике, и глядит на представление вместе с ней. Потом, когда после первой части занавес сдвигается, автора разболтавшегося «помощник» тащит за занавес за фалды. Когда Пьеро лежит один (впереди занавеса), на глазах у публики все исчезает. Остается пустой пол орхестры просцениум, остается одинокий Пьеро на нем. Самый эффектный момент, {373} когда паяц опускает руки в пространство между просцениумом (край рампы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке. 3) Третий опыт. «Электра» и «Победа смерти». Только на линиях без красок. Холст и освещение.

Минск воскресил Мейерхольда-художника, но не оправдал материальных надежд гастролеров. Настоящий успех имела лишь «Жизнь человека», но Мейерхольд не теряет уверенности, что дефицит будет покрыт в следующих городах. Кроме Перечисленных пьес, там должны были идти «Строитель Сольнес», «У царских врат» и «Сестра Беатриса», которую Мейерхольд также, как и «Балаганчик» распланировал по новому.

На пятой неделе поста Мейерхольд дает четыре спектакля в Херсоне. У публики, встретившей его, как старого знакомого, наибольший успех имели «У царских врат» и «Победа смерти». По свидетельству корреспондента «Театра и Искусства», гамсуновская пьеса была поставлена в реалистических тонах. В ней имели успех Буткевич-Эллина и Мейерхольд-Карено. Постановку «Балаганчика», несмотря на предварительное слово Мейерхольда, публика приняла за курьез, а впечатлению от «Сестры Беатрисы» очень помешало, что пьеса шла в декорациях монастыря, приспособленных из бывших в театре декораций «Эроса и Психеи». Это, конечно, никак не отвечало режиссерским замыслам.

Посетив еще несколько южных городов, в том числе и Киев, петербургские гастролеры закончили свои спектакли, так как материальный успех был ничтожен, и коллектив едва лишь свел концы с концами. Но Мейерхольду {374} эта поездка принесла моральную пользу. Она вновь пробудила его энергию и, если и не изгладила, то помогла забыть горечь, связанную с уходом из театра Комиссаржевской.

Если сезон 1907 – 1908 оказался погубленным для театра Комиссаржевской, то очень трудно сложился он и для некоторых других серьезных театров. «Старинный театр», несмотря на большой художественный успех, понес крупный убыток. В Московском Малом театре сезон 1907 – 1908, который должен был быть сезоном больших надежд, оказался сезоном больших и горьких разочарований. Также, как в театре у Комиссаржевской в эту зиму потерпел поражение Мейерхольд, так в Малом театре понес неудачу А. П. Ленский. Большая статья Н. Е. Эфроса в «Театре и Искусстве» отлично рисует крушение реформистских планов замечательного артиста. В этой статье читаем: «г. Ленский приступил к делу обновления с лучшими замыслами и искренним увлечением. И очень скоро… уперся в стену, в старый строй театра, который вовсе не собирался сдаваться. Канцелярия — вот вещь, искусство же — гиль. И не одна “канцелярия”. Сколько элементов канцелярий и в самой сцене, в самых так сказать, недрах искусства. Вицмундир — это только символ. И как много вицмундирного в свободных художниках Малого театра. Все это почувствовало себя угрожаемым новым курсом, который попробовал взять г. Ленский со своими немногими единомышленниками. И сердито заволновалось. И показало как оно сильно и множеством, и влиянием. Весь путь г. Ленского {375} к новому казался загроможденным». И Эфрос делает необычный для него революционный вывод: «Выход есть, но один, выход в перестройке всего здания, перекладке фундамента, выход в совершенно новой организации этого театра». Эта статья «забылась», как забылись потом предсмертные слова Ленского «увезите меня от этих людей», обращенные к Московскому Малому театру.

От процессов распада не остался в стороне и Московский Художественный театр. На эту же зиму падает и назревавший раскол К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, который удалось избежать лишь благодаря компромиссу.

Осторожный Н. Е. Эфрос, анализируя принципиальную подоплеку причин, почему «разладилась игра в четыре руки» и, ссылаясь на слова одного из художественников, в особой статье писал: «Вл. Ив. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский от начала шли к одному, к той же точке, и когда дошли и линии не встретились, каждый продолжал идти той же своей линией, никуда не сворачивая. Только как до этой точки пересечения обе линии все приближались одна к другой, так от этой точки стали все удаляться… И что ни сезон, линии разбегались все дальше. Главари театра и те, кто с ними, говорили уже на разных языках. Душа театра, продолжая жить в одном теле, раздвоилась. И когда Станиславский восторженно грезил о синих птицах, оказалось, что Немирович-Данченко мечтает о реставрации Островского. Или приблизительно так. И если не {376} обманываюсь, это расхождение началось тогда, когда Чехов стал для театра в прошлом. Я и здесь не разбираю, кто исповедывал верный догмат, кто заблуждался. Только констатирую факт и утверждаю его верно». Правда непосредственным поводам к конфликту было приглашение в Художественный театр в качестве одного из директоров В. А. Нелидова (чиновника московской конторы императорских театров), но как правильно писал Эфрос: «Случай с г. Нелидовым только обнажил противоречие, дал повод назвать трещину трещиной».

Все эти, перечисленные нами наиболее крупные расхождения в главнейших драматических театрах ясно подчеркивали, что в области сценического искусства наступали действительно «концы и начала». И согласие Мейерхольда поступить на службу в Александринский театр означало в сущности, что новый театр, как театр новой драмы, находится на ущербе. Работать над модернистами, и только над модернистами, не представлялось дальше возможным. Вместе с другими областями искусства, театр начал оглядываться в прошлое. В возрождении лучших традиций старого театра, как мы скажем дальше, видел Мейерхольд одну из своих ближайших задач.

Одним из признаков наступившего перелома в жизни театра было и то, что о театре в эту зиму стали больше, чем когда-либо, говорить и писать; и не только присяжные критики, но и художники разного рода, от поэтов до режиссеров, пытались в статьях и лекциях {377} подвести итоги и наметить дальнейшие пути. За лекцией Мейерхольда, прочитанной им в Петербурге и Москве, последовали лекции А. Р. Кугеля и А. А. Блока весной 1908 года в петербургском театральном клубе.

Лекция А. Р. Кугеля, названной им «Мысли о театре», сводилась в большей своей части к развитию тезисов о необходимости «*разлитературить*» чрезмерно «*олитературенный*» театр, при чем искомой точкой, для восстановления попранных прав театра, предлагалось взять сценическое амплуа, как несомненную реальность.

Основными мыслями лекции А. А. Блока было, прежде всего, утверждение о полнейшем вырождении старого традиционного типа актера, у которого выветрилось сознание великой ответственности, и остались одни лишь слова; «романтической биение в пьяную грудь, в которой дремали стихийные силы, превратилось в бутафорские удары по пустой пивной бочке». Благодаря такому вырождению лицедея, презрение писателей к сценическому воплощению произведений дошло до апогея, и вопрос о режиссере стал насущным вопросом, так как «режиссер это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, потом указывает автору ближайший выход из-за кулис театра (такие выходы всюду имеются “на случай пожара”) и вслед затем истолковывает актерам пьесу по своему разумению так, что автор, явившийся на спектакль посмотреть на свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного {378} слова». И Блок спорит с Мейерхольдом и его теорией режиссуры, «верно истолковывающей автора». По Блоку, даже режиссер семи пядей во лбу неверно толкует автора.

Как ни были разнообразны и интересны по затрагиваемым темам театральные лекции, они все же имели замкнутую и небольшую аудиторию; но эта аудитория сразу расширилась и приобрела всероссийское значение когда в начале 1908 года вышла «книга о новом театре» — «Театр», выпущенная издательством «Шиповник». По своему характеру эта книга представляла сборник статей десяти авторов, и в целом была посвящена издательством К. С. Станиславскому. Вспомним ее содержание.

Первым по месту напечатания шла статья *А. Луначарского* «Социализм и искусство», помещенная с оговоркой: «Мне не известны тенденции статей моих случайных товарищей по сборнику». Это характерное заявление указывало, что, во-первых сборник был лишен единого плана, а во-вторых давало Луначарскому «право или приятную обязанность высказаться об этом сборнике в целом по выходе его в свет».

Театру в статье Луначарского посвящена только вторая часть. В главе «Театр будущего» Луначарский говорит, что «общественный театр будет местом коллективных постановок трагедий, долженствующих подымать души до религиозного экстаза, бурного ли, или философско-спокойного». Но «рядом с театром для десятков тысяч, с театром ослепительно ярких постановок, великих “опер”», {379} огромную роль будет играть и «интимный театр» — театр личных переживаний, ибо «страшная чуткость души разовьется в этом театральном мире будущего». Новый театр, думает Луначарский, если ему суждено возникнуть, будет варварским театром, ибо «спасение цивилизации в ее варварах. Они несут настоящую культуру, они открывают светлые, длинные пути, а, так называемое, культурное общество гниет».

После статьи Луначарского шли статьи Е. Аничкова, А. Горнфельда и А. Бенуа.

Читая статью *Е. Аничкова* «Трагедия и стилизация», нельзя забыть о переломе веяний, происшедших в годы 1907 – 1908. Эта статья в отличие от других статей, в сущности, является прологом к воскрешению старинного театра, начатого средневековыми спектаклями Дризена и Евреинова. Аничкова волнует дилемма о постановках старых пьес на театре будущего, его интересует вопрос о примирении традиции с требованием оторваться от традиций, быть современным. Для того, чтобы разрешить это противоречие, Аничков предлагает призвать на помощь стилизацию, т. е. «правдивое извращение прошлого».

Свое мнение о новом театре *А. Горнфельд* высказывает в виде статьи о «Дузэ, Вагнере, Станиславском». Анализируя игру Дузэ, Горнфельд говорит, что результатом ее творчества явилось убеждение, что «теперь нельзя вернуться к старому, нельзя быть артистом, не производя впечатления значительной индивидуальности: никакое искусство не поможет». {380} Вклад театра Станиславского в культуру состоит в вовлечении зрителя в творчество сцены, в непрерывном действенном общении между зрителем и актером, в создании ансамбля, как стиля, как всеопределяющего закона сценического исполнения. Наконец, «с именем Вагнера навсегда связано то возрождение трагизма, которое, как освежающая буря, чувствуется теперь в поворотных порываниях европейского театра». Горнфельд считает, что только в атмосфере чрезвычайной серьезности можно создавать произведения искусства, как выражение величайших запросов личности создателя.

Свои «размышления о балете» *А. Бенуа* изложил в форме беседы балетомана и художника, причем художник и выражает мнение автора. Считая, что в «волшебную лампу балета нужно влить нового масла или, еще лучше, нужно прямо заменить прежнюю прекрасную, но фатально от времени затускневшую лампу, новой», художник развивает философию балета в плоскости литургичности, ибо танец в балете есть ни что иное, как «улыбка во весь рост», улыбка всем телом, и эта улыбка есть «улыбка божества».

Статья *В. Мейерхольда*, которой мы коснулись ранее, замыкала первую, большую половину сборника. За ней шли статьи Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Рафаловича, В. Брюсова и А. Белого. Таким образом, «Шиповник» на страницах своего сборника собрал очень значительное количество самых разнообразных высказываний, характеризующих почти исчерпывающе {381} театральную идеологию после революционного трехлетия (1906 – 1908).

Из всех статей, статья *Ф. Сологуба* «Театр единой воли» являлась лишь частным случаем общего миросозерцания автора. По Сологубу: «Весь мир только декорация, за которой таится творческая душа — моя душа» «Роком трагедии, случаем комедии является только автор. Не его ли во всем державная воля. Как он захочет, так все и будет». В театре Сологуба актер должен быть марионеткой. И, строя идеал театра единой авторской воли, Сологуб его мыслит, как театр, освобожденный от актерской игры, почти сводящийся к простому чтению пьесы. Лишь в конце Сологуб несколько неожиданно заявляет, что в будущем театре без хоровой пляски не обойтись, ибо ритм освобождения есть ритм пляски.

Обещая рассказать о принципах «будущего театра» *Г. И. Чулков* говорит, что «элементы нового театра надо искать не там, где находит удовлетворение своему вкусу буржуазия». Театр будущего ему представляется театром реалистическим, в смысле уверенности в абсолютную ценность «вещей», т. е. бытия свободного и безмерного, всегда сложного в самом совершенном единстве своем. Путь же раскрытия лежит через ритм символической драмы.

В противоположность Сологубу и Чулкову, стремящихся дедуктивно построить свои идеалы театра, *С. Рафалович* пытается «исторически проследить возникновение театра, его развитие и те условия, которые придали ему его современный {382} вид и теперь, с неоспоримой для всех очевидностью, ведут его к чему то новому». Рафалович приходит к заключению, что будущий театр будет театром всенародным, театром религиозным или мистическим, театром мистерий, и в нем не будет резкого разграничения между пассивным зрителем и активным исполнителем.

После статьи В. Э. Мейерхольда «наброски и отрывки» *Валерия Брюсова* — «Реализм и условность» была статьей наиболее театральной. Ее ход мыслей ясен и точен, и также ясны и точны выводы. Брюсов говорит, что условный театр родился из сознания недостатков реалистического театра, пытавшегося обмануть зрителей и передразнить жизнь и природу. Но на практике все будто бы условные постановки, по мнению Брюсова, оказываются полуреалистическими, условная же игра — недоигрыванием. Нужно помнить, что в каждом искусстве есть свой элемент реализма и своя условность. «Игра артистов должна быть реалистичной в том смысле, что должна являть нам действия возможные, хотя бы и преувеличенные в ту или иную сторону: в комедии — в сторону пошлости, в сторону величия в трагедии». В отношении же постановок Брюсов говорит, что пора решительно обратиться к приемам театра античного и шекспировского. «Только тогда мы вернем искусство сцены тому, кому оно принадлежит по праву — художественному творчеству артиста».

Статья *Андрея Белого* «Театр и современная драма» была последней в сборнике. Восходя {383} к основным вопросам философии жизни и творчества, считая жизнь одной из категорий творчества, а искусство началом плавления жизни, Белый отрицал необходимость превращения театра в храм, ибо «для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы». Нужно, чтобы современная драма освободилась от болезненных наростов «мистериального маньячества», Белый иронически замечает: «нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником». И добавляет: «пока существует классовая борьба, странны эти апелляции к эстетическому демократизму». По мнению Белого «лучшие образцы символической драмы надо читать, а не смотреть на сцене. Театр не есть место символической драмы, театр остается театром, когда мы смотрим Шекспира, Софокла, Корнеля». Поэтому нужно восстановить в скромном своем достоинстве традиционный театр. «Современный театр — говорит в заключении Белый — разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синематографа. Поскорее бы».

Завершая «книгу о новом театре», статья Андрея Белого на самом деле ставила крест на многом из того, что было сказано предшествующими авторами. Вместе со статьей Луначарского, хотя и с разных точек зрения, статья Белого являлась как бы критикой на остальные статьи сборника, подчеркивая их ретроспективный характер. 1908 год был не склонен к осуществлению соборного театра, {384} хотя бы и на основе демократизма. Этот этап был позади, так как он был связан с настроениями 1905 года, с желаниями художников найти эстетическую форму для проснувшейся общественности. Вместе с переходом от революции к реакции, отмирали и многие мечты. Сборник «Шиповник» кажется в этом смысле, не воротами в будущую жизнь, а воротами на кладбище. Лишь малая часть заключенных в нем идей осталась живой до наших дней. Осталась жива и часть идей Мейерхольда, о чем мы говорили выше. И эта жизненность идей Мейерхольда была обусловлена тем, что его статья была написана рукой практика театра, актера и режиссера. Идеи же кабинетные, в большинстве своем, превратились в груду опавших листьев. И «Книга о новом театре» входит в нашу театральную библиотеку, уже как книга по *истории* театральной идеологии.

Как и можно было ожидать, сборник «Шиповник» вызвал обширную критическую литературу. В этой литературе отмечался неорганический состав сборника, «не книга, а альманах», указывалось, что театральная проблема будущего обсуждалась в разных плоскостях, не пересекавшихся друг с другом. Один из авторов сборника, Луначарский, писал о книге в целом, что она представляет собой любопытную градацию «от чистого декадентизма к позиции социал-демократической». По мнению Луначарского, в статьях различных участников сборника чувствуется столкновение двух культур — отмирающей индивидуалистической {385} и наступающей — пролетарской. С точки зрения последней Луначарский и оценивает каждого из авторов. Сологуба он называет «некто в черном», Мейерхольда «заблудившимся искателем», Бенуа «мистическим балетоманом», Брюсова «поэтом буржуазной осени», Белого «человеком с надрывом».

Памфлетический тон полностью сохранен Луначарским на страницах, посвященных Мейерхольду, где он пишет, что Мейерхольд страдает декадентским инстинктом жизнебоязни, что в его статье собраны «старый сапог Метерлинка, пуговица от панталон Шопенгауэра, оброненные Брюсовым на перепутьи клочки черновок». Постановки Мейерхольда Луначарский считает плоскими, худосочными, увядшими и противопоставляет им «условные» постановки Станиславского («Жизнь человека» и «Драма жизни»), о которых, впрочем, пишет: «Постановок этих я не видел, но компетентная критика утверждает, что закоснелый натуралист Станиславский, вступив на дорогу стилизации, сразу оставил все ученическое кропание Мейерхольда».

Оппозиция «книге о новом театре» не ограничилось лишь статьями в журналах и газетах. Группа московских литераторов и доцентов (Ю. Стеклов, В. Базаров, В. Шулятиков, В. Чарский и В. Фриче) ответила на книгу книгой, выпустив сборник «Кризис театра», где Ю. Стеклов напечатал статью «Театр или кукольная комедия», В. Базаров — «Быт или мистерия», В. Шулятиков — «Новая сцена и новая драма», В. Чарский — «Художественный театр», {386} В. Фриче «Театр в современном и будущем обществе».

Хотя московский театральный сборник, по выражению его критика, того же А. В. Луначарского, и имел под собой тот же твердый остов пролетарской идеологии, т. е. марксизм, но помещенные в нем статьи, по мнению Луначарского, оказались слабы как раз с точки зрения марксизма. Говоря о статьях Шулятикова, Фриче и Стеклова, Луначарский писал: «Не могу брать на себя ответственность за такую марксистскую эстетику, которая дает, по моему мнению, возможность нашим противникам праздновать легкие победы над марксизмом». И далее — Луначарский говорит о поразительной упрощенности Шулятикова, приводящей к весьма дурным результатам. Мизантропию Шулятикова Луначарский считает вредной: «Классовые идеалы определяются экономикой, но не делаются от этого обязательно ложью, а остаются идеалами. Отрицать идеализм в истории не значит быть “материалистом”, ибо сущность материалистского метода в объяснении происхождения идеалов, а не в голом отрицании их». Также не согласен Луначарский и с теорией Стеклова о грехопадении театра («Золотой век» — натуралистический период), и с теорией Фриче о смерти театра.

Самой же значительной и глубокомысленной статьей сборника была статья В. Базарова, где автор ставил своей задачей «рассеять коренное недоразумение, в которое впадают теоретики условного искусства, придающие ему {387} универсально-философский смысл». Ставя вопрос о том, «какое же наследство оставляет своему преемнику современное условное искусство», Базаров отвечает, что в музей попадает лишь «философский, религиозный, мистический смысл». «Но некоторые, второстепенные, составные части, некоторые попутно выработанные приемы наверное войдут в сокровищницу искусства и, быть может, составят для нес далеко не Маловажное приобретение». Так Базаров считал правильным учение о том, что «каждая настоящая эмоция, поскольку она выражается голосом и жестами, имеет вполне определенный, соответствующий ей музыкальный ритм движений». Считая переживаемую эпоху романтической, Базаров говорит, что эти эпохи оставляют по себе чрезвычайно много интересных деталей, новых и оригинальных технических приемов; не создавая крупных ценностей, они подготовляют материал для них.

Таковы были главнейшие высказывания по вопросам театра в годы 1907 – 1908. Возвращаясь к Мейерхольду следует признать, что деятельность его, как режиссера Театра-Студии и театра Комиссаржевской, придала этим высказываниям очевидную остроту. Идеи символического и условного театра им были проведены в жизнь прямолинейно и резко. И, таким образом, критикам, рассуждавшим о кризисе театра, был дан конкретный и осязательный материал. Поэтому нет почти ни одной статьи, где бы имя Мейерхольда не употреблялось как мишень для полемических стрел, или как нарицательное название новаторства.

{388} И когда, например, в тот же сезон, 25 ноября 1907 года в Мариинском театре «увидел свет рампы» балет Александра Бенуа «Павильон Армиды», один из рецензентов писал, что «автор его г. Бенуа явился в своем роде “Мейерхольдом”. Он решил нарушить все традиции хореографического искусства и захотел доказать, что балет есть только соединение декорации и костюмов».

Потребность декларировать свои взгляды и убеждения была в ту зиму настолько сильна, что она побудила даже К. С. Станиславского начать печатать свои записки в журнале «Русский артист». Это опубликование хотя и не было доведено до конца, но и в своих отрывках является ценным документом эпохи.

В противоположность Мейерхольду, Станиславский придал своим запискам полубеллетристическую форму, назвав их «Начало сезона». Его целью было дать психологию театра, преломленную через душу актера, или, даже вернее, самую психологию актера. Эту психологию Станиславский и пытается проследить в различные моменты деятельности артиста. Первая глава, например, посвящена ощущениям начала сезона. И тут Станиславский дает любопытный очерк того физического страха, который испытывает актер, приступая к работе. «Перед поднятием занавеса я не верю, что искусство способно доставить счастливые минуты, я мысленно проклинаю свои заблуждения и твержу обещание никогда впредь не подвергать себя таким нравственным пыткам». И только, когда убегают за кулисы {389} полы раздвигающегося занавеса, только «в эту минуту начинаешь физически ощущать в себе какой-то центр, собирающий растянутые по всему телу нити нервов и натягивающий их, как вожжи».

Перебрасывая нить изложения от психологических заметок к рассказу об отдельных случаях, Станиславский попутно пытается выяснить, как звучит для артиста слово «театр». «Для артиста, — пишет Станиславский, — это совсем иное, важное слово». И пытается расшифровать это слово, то сравнивая его с большой семьей, с которой живешь душа в душу или ссоришься на жизнь и на смерть, то называя его второй родиной, которая кормит и высасывает силы, то уподобляя его любимой женщине, любимому ребенку, воздуху и вину.

Из всех опубликованных глав наиболее интересная третья. В ней рассказывается о процессе работы артиста (и режиссера). «Артист во время работы, которая не прекращается весь сезон, — пишет Станиславский, — ненормален. Точно в голову переселилось другое существо и овладело ею». «Такое состояние “невменяемости” не прекращается до тех пор, пока забравшийся в голову гость не кончит своей бесцеремонной и ни на секунду непрерываемой работы». Тут наступает новый, период, который Станиславский сравнивает с находкой назойливого мотива, который «целый день дразнит вас и не попадается». И восклицает Станиславский: «Какое счастье сразу прозреть и понять все до мелочей». «В этот {390} блаженный период — все улыбается, и иногда даже засмеешься от мысли, — как это похоже, т. е. как похоже то, что раскрывается фантазией». «Потом начинается период воплощения — самый мучительный для режиссера. Трудно передать другим свои ощущения во всех едва уловимых подробностях».

Описание того, что чувствует режиссер, особенно удалось Станиславскому. Задачу режиссера он сравнивает с задачей человека, которому «надо спасти его друга» (автора пьесы), судьба которого зависит от иностранца, плохо понимающего ваш родной язык, а вы едва владеете языком его родины. «А иностранец, — говорит Станиславский, — это артист, от которого зависит судьба всего спектакля». «Чтобы понять то, что испытывает режиссер или артист, когда его не понимают, наблюдайте за ним во время генеральных репетиций, или первых спектаклей. Я думаю, что полководец, следящий за ходом сражения, перечувствует не больше. Я думаю, что мать, присутствующая при операции над ее сыном, страдает так же». Особенно трудно бывает режиссеру, когда ему приходится еще и играть. «Тут, — говорит Станиславский, — режиссер оттирает актера, и тот принужден ждать своей очереди. Она наступает не ранее десятого спектакля, т. е. когда функции режиссера окончены. Только тогда актер может начать работу без помехи».

Записки Станиславского оборвались на четвертой главе, в которой автор в форме беседы с гимназисткой, пришедшей к нему за советом, поступать ли ей на сцену — пытается {391} объяснить, чем должен обладать актер. По Станиславскому «талант — это счастливая комбинация многих творческих способностей, в соединении с творческой волей». Актеру нужны: «наблюдательность, впечатлительность, память (аффективная), темперамент, фантазия, воображение, внутреннее и внешнее воздействие, перевоплощение, вкус, ум, чувство внутреннего и внешнего ритма и темпа, музыкальность, искренность, непосредственность, самообладание, находчивость, сценичность и проч. и проч.». «А еще что нужно?» — спрашивает гимназистка. И Станиславский отвечает: «Нужны выразительные данные, чтобы воплощать создание театра, т. е. нужен хороший голос, выразительные глаза, лицо, мимика, линии тела, пластика и проч., и проч.». — «А еще?» — «Еще нужно работать всю жизнь, развиваться умственно и усовершенствоваться нравственно, не приходить в отчаяние и не зазнаваться и, главное: очень сильно и бескорыстно любить свое искусство».

Заключительным звеном этого года споров о театре был съезд режиссеров, созванный союзом сценических деятелей великим постом 1908 года. Самое устройство такого съезда, на исходе десятого сезона Художественного театра, означало, что за десять лет необходимость культурной режиссуры вошла в сознание не только столичных, но и провинциальных деятелей сцены. Правда, влияние съезда было не велико, да и сам он не отличался многолюдством, но его следует считать одним из ярких фактов в переживаемой русским театром эпохе.

{392} На съезде приняли участие и провинциальные режиссеры, и москвичи. На заседании 19 марта (съезд начался 16‑го) выступил с речью В. И. Немирович-Данченко. Эта речь носила такой же декларативный характер, какой носили все выступления того времени. Интерес к речи Немировича-Данченко усиливался благодаря слухам о неладах в Художественном театре, о которых говорила в то время театральная Москва. Высказываясь на режиссерском съезде, В. И. Немирович-Данченко начал свое слово оговоркой, что он будет говорить не как режиссер, — ибо «я не профессиональный режиссер, а режиссер-любитель, дилетант», — а «как человек, любящий театр, близко стоящий к актерам, понимающий и уважающий их». В этом своем качестве Немирович сделал попытку различить два типа режиссеров: режиссеров, ставящих пьесу, как им подсказывает это их художественная фантазия, и режиссеров, мудрящих над постановкой и актерами. Едва ли такое разграничение имело под собою какую-либо методологическую почву, но докладчик выступал по вопросу о примирительных камерах в театре, и потому ему надо было указать на тех режиссеров, власть которых надо ограничить. Если второй тип режиссера является отрицательным, то исключительным явлением будет первый. По Немировичу «более нормальным типом является режиссер, умеющий понять, почуять характер пьесы, автора и объяснить тон пьесы различных авторов». «Работа этого нормального режиссера не во всякой пьесе будет очевидна, {393} но актеры оценят его работу и будут его любить». Таким режиссерам нечего бояться примирительных камер, и В. И. Немирович-Данченко приводит пример, что в «Художественном театре месяц тому назад образовалось нечто подобное примирительным камерам, и К. С. Станиславский никогда не подумает, что это создано для того, чтобы мешать его творческой работе». «Теперь я прямо и искренно, — говорил дальше Немирович, — раскрою картину жизни Художественного театра. Есть у нас необыкновенный режиссер — Станиславский и “глина”, но не ничтожная. Такой режиссер, как Станиславский, охотно отказывается от многих деталей своей постановки, если заметит, что “глина” — актер проявляет свою индивидуальность. Эта “глина” в Художественном театре талантлива. Я, как директор этого театра, могу сказать К. С. Станиславскому — “это надо переделать”, но первая и главная моя задача — это охрана таланта, старание дать простор художественной работе Станиславского». Возвращаясь далее к вопросу о примирительных камерах, Немирович счел нужным подчеркнуть, что «в Художественном театре права членов правления театра очень велики. Эта обширность прав и кладет в основание театра “коллегиальное начало”». Эту коллегиальность Немирович видит возможным осуществить и в других театрах в форме примирительных камер.

Режиссерский съезд 1908 обсуждал много существенных вопросов и по целому ряду проблем высказал свое мнение. Мейерхольд участия {394} в этом съезде не принимал. Ио, как говорил нам Н. А. Попов, он, по инициативе Мейерхольда, внес на обсуждение съезда вопрос о праве режиссерской собственности на оригинальную постановку, каковой вопрос и был решен съездом положительно. Обсуждался на съезде и вопрос об амплуа, и «амплуа», в согласии с традициями Художественного театра, в принципе было отвергнуто и предлагалось к сохранению лишь, как гарантии правового положения артиста. Много споров вызвал вопрос о цензе режиссеров, по которому была принята резолюция, признававшая необходимость для режиссера широкого, общего и специального образования и исполнения обязанности товарища режиссера не менее трех лет. Хотя решение съезда режиссеров не носило обязательного значения, но самый съезд свидетельствовал, что режиссерское искусство в русском театре укрепляется. Особенно было важно демонстративное значение съезда в сторону провинции, где нужно было усилить позицию режиссеров и перед актерами, и перед антрепренерами. И хотя последние и не посещали заседаний съезда, съезд все же не был для предпринимателей приятным. Как никак, но здесь была налицо попытка утвердить и в коммерческом театре начала художественности. Результатом съезда явилось учреждение постоянного бюро режиссеров в Москве, в которое вошло 16 человек с председателем А. П. Ленским и товарищами председателя К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко во главе. Но деятельность этого {395} бюро не оставила заметных следов в театральной культуре России.

Мы подошли теперь к самому концу сезона 1907 – 1908, стараясь показать, как много беспокойного и переломного произошло в эту зиму. Кончилась эпоха новой драмы и завершался первый цикл режиссерских исканий. Уже буря театральной реакции проносилась над театрами. И под его порывами рушились реформы Ленского, трещало здание Художественного театра и сходили на нет новаторские попытки театра Комиссаржевской. После крушения союза Комиссаржевской — Мейерхольд последний, как мы рассказали в начале главы, был принят в труппу Александринского театра. Едва ли это не было счастливой случайностью, всецело зависящей от личных взглядов широко смотревшего на вещи директора императорских театров В. А. Теляковского и заинтересованного творчеством Мейерхольда А. Я. Головина. Но как бы то ни было, эта случайность дала возможность В. Э. Мейерхольду и второй период своей театральной жизни (1908 – 1917) проработать столь же интенсивно, как и первый.

## **{396}** Заключение части Режиссер условного театра.

Режиссерская деятельность Мейерхольда началась в ту пору, когда передовым театральным течением было мейнингенство в том русском преломлении, какое оно получило в ранних работах К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Прямолинейность натуралистических тенденций смягчалась лишь влиянием чеховского репертуара, требовавшего при сценической своей передаче создания лирического настроения и раскрытия в игре актера внутренней музыки отношений. Но принципиальное задание быть жизнью в самом простом и непосредственном значении сковывало театр по рукам и ногам и превращало даже самого талантливого режиссера лишь в исправного копииста, если дело шло о современности, и в археолога и реставратора, если трактовалось далекое прошлое.

Однако, как ни был последователен ранний русский натурализм, он уже в самом себе нес элементы самоотрицания. Принципам точности и верности передачи бытовых условий противопоставлялись, хотя и робко, принципы более свободной композиции сценической картины. Уже летом 1898 года Мейерхольд, слушая режиссерские планы К. С. Станиславского к «Царю Феодору Иоанновичу» и «Шейлоку», особо {397} выделяет те моменты, которые свидетельствуют о более независимой игре воображения (расположение деревьев сада вдоль линии рампы в сцене у дома князя Шуйского; контраст между сияющей Венецией богатых кварталов и мрачной чернотой еврейского гетто в «Шейлоке»). Критическое отношение Мейерхольда к эстетике натурализма крепло и благодаря личному общению с А. П. Чеховым, о чем мы говорили в своем месте. Замечание Чехова на репетиции «Чайки», письмо по поводу роли Иоганнеса в «Одиноких» — все это формировало и развивало самостоятельную мысль Мейерхольда.

К созданию условного театра Мейерхольд подходил не только через новую драму (Метерлинк, Ибсен, Пшибышевский, Чехов), но и через воздействие символической поэзии, а еще более через влияние изобразительных искусств. Условный театр Мейерхольда в его первом становлении, несомненно, отразил в себе те принципы, какие были выработаны передовыми живописными течениями. Начала импрессионизма, стилизации были заимствованы от художников как западных, так и русских (К. Сомов). В то же самое время и музыка включается Мейерхольдом в систему условного театра, не как момент иллюстративный или аккомпанирующий, а как ритмическая основа пластического движения на сцене. Идей «драмы на музыке» родилась именно в эту раннюю пору условного театра («Смерть Тентажиля» с музыкой И. Саца).

Период Театра-Студии и театра В. Ф. Комиссаржевской был тем временем, когда формула {398} условного театра приобрела богатство постановочных оттенков. Окруженный молодыми живописцами, сосредоточивши свое внимание на новой драме, Мейерхольд работал все эти годы как чистый экспериментатор, увлеченный изобретательством инсеценировочных приемов и планов. Авторская ремарка сделалась необязательной, бытовая правда перестала быть целью, сценическая композиция строилась по своим собственным, театру присущим, законам. Это опьянение творческой свободой Мейерхольда и его сотрудников было не случайным, в нем несомненно отразилось общественно-революционное движение тех лет. Революция в театре, а условный театр был революцией, — могла успешно совершиться лишь потому, что «революция была и в жизни».

Полуторасезонная работа Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской дело условного театра продвинула значительно вперед. Серия мейерхольдовских постановок этого времени внесла в русскую режиссуру громадное разнообразие сценических приемов. Из писем Мейерхольда, относящихся к периоду репетиций «Гедды Габлер», мы видели, что в основе эстетики условного театра лежало начало импрессионизма. Мейерхольд инсценировал не текст, а впечатления от текста. Сопоставление различных спектаклей этого периода рисует с отчетливостью очень большой размах как по отношению к декорации и костюму, так и к актерскому жесту и позе. Панно и узкий просцениум «Гедды Габлер» и «Сестры Беатрисы» сменялись полным и глубоким раскрытием сцены {399} в «Балаганчике» и «Жизни человека». Архитектурная идея лестницы присуща и «Сестре Беатрисе», и «Вечной сказке», и «Победе смерти». Свет переставал быть только освещением, а включался как полноправный элемент в сценическую картину. Световое переключение было впервые применено в «Пробуждении весны», а в «Жизни человека» широко развита идея самостоятельных источников света, например, подвесных ламп над столом, дающих возможность во мраке сценического пространства создавать силуэтно очерченные фигуры и целые группы с мощной светотенью.

Вместе с тем Мейерхольд начинает все более чувствовать сценическую театральность. «Балаганчик» Блока, по его собственному признанию, служит поводом к счастливым выдумкам театрального порядка. На ряду с понятиями «живописность», «скульптурность», «архитектурность» и т. д. полноправно становится и понятие «театральность». Идеи театра-балагана, маски, просцениума, как главного места игры, здесь впервые осуществляются в применении к драматическому спектаклю, делая премьеру «Балаганчика» одним из поворотных пунктов в истории русского театра.

Весной 1907 г., после поездки в Берлин, Мейерхольд четко формулирует, что условный театр — это прежде всего особый метод режиссерского искусства, могущий применяться к любому произведению драматургии, как современному, так и классическому. Здесь ясно утверждалась основная мысль Мейерхольда, что всякий спектакль есть специфическая художественная {400} формам требующая для своего осуществления своеобразия своих выразительных средств, что есть особый «язык театра», а театральное время и пространство имеют другие законы, чем время и пространство действительности.

Но режиссер условного театра Мейерхольд далеко еще не был мастером. Его техника еще не учитывала театрального опыта прошлых веков, золотые эпохи старинного театра лежали перед ним неопознанными и неизученными. Зрелое же мастерство могло лишь возникнуть на основе усвоения подлинных театральных традиций прошлого, соединяемых со смелым экспериментаторством и изобретением новых идей.

Годы 1898 – 1908 поэтому могут быть названы в творчестве Мейерхольда старым гетевским выражением «годы странствий». Мастерство Мейерхольду дал следующий период, 1908 – 1917, когда Мейерхольд стал режиссером Александринского и Мариинского театров и в то же время вел большую студийную работу то в собственной школе-студии, то скрываясь под маской «Доктора Дапертутто». В этот период значительно расширяется круг деятельности Мейерхольда — к драме присоединяется опера и пантомима, кабаре и кино. Проблема традиционализма становится одной из главных проблем творчества. Всем этим исканиям Мейерхольда и посвящена следующая часть книги.

1. Прошу всех лиц, заметивших ошибки и упущения в моей работе, сообщить мне о них по адресу: Москва, Ильинка, 15, издательство «Academia», для Николая Дмитриевича Волкова. [↑](#footnote-ref-2)
2. В. Э. Мейерхольд, следуя указаниям Грота, первый стал писать свою фамилию через «х», до того в их семье писали «Мейергольд», так как до Грота «h» и «g» по-русски одинаково обозначались через «г». [↑](#footnote-ref-3)
3. Через много лет В. П. Далматову пришлось два раза работать под руководством своего юного «поклонника», ставшего потом режиссером Александринского театра: играя Абрезкова в «Живом трупе» Л. Н. Толстого и готовя роль Неизвестного в «Маскараде» Лермонтова. Об этой последней, прерванной смертью, работе Далматова мы потом в журнале Доктора Дапертутто (псевдоним В. Э. Мейерхольда) — «Любовь к трем апельсинам» прочтем: «Смерть [В. П. Далматова] прекратила работу, обещавшую стать артистическим откровением». Так вспоминает Мейерхольд об одном из героев своего детства, «удивительном актере», «который до самых последних часов своей жизни не уставал воплощать чудесные образы». [↑](#footnote-ref-4)
4. С образом Мюнхгаузена Мейерхольд встретился впоследствии на сцене Александринского театра, когда ставил там «Красный Кабачок» Юрия Беляева. [↑](#footnote-ref-5)
5. В женском персонале значились: Н. А. Буткевич, К. А. Заварзина, Е. П. Мельгунова, Е. М. Мунд, М. В. Мусатова, О. П. Нарбекова, М. К. Нежина, З. И. Попова, Л. Г. Решимова, Е. А. Степная, Е. С. Уманец; в мужском — А. Л. Блюменберг, Е. П. Гурьев, С. И. Карпов, Н. Ф. Костромской, А. С. Кошеверов, Ф. К. Лазарев, В. Э. Мейерхольд, М. А. Михайлов, А. К. Наворыгин, Г. Г. Мухин, Е. А. Пириани, И. Н. Певцов, А. Н. Орлов, В. А. Рокотов, Н. Е. Садко, Б. М. Снегирев. Заведующими художественной частью были А. С. Кошеверов, В. Э. Мейерхольд, Н. Е. Савинов. Художниками — декораторами М. А. Михайлов и К. А. Орлов. [↑](#footnote-ref-6)
6. В состав труппы сезона 1903 – 04 входили: Н. А. Буткевич. А. Л. Блюменберг, Е. П. Гурьев, Н. Г. Егорова, А. П. Зонов, С. И. Карпов, Н. И. Киенский, Н. Ф. Костромской, В. Э. Мейерхольд, М. А. Михайлов, Е. М. Мунт, О. П. Нарбекова, А. П. Нелидов, П. А. Немиров, И. Н. Певцов, А. А. Репнин, В. А. Рокотов, Л. А. Рудин, М. Н. Сазонов, Б. М. Снегирев, Х. М. Сперанская, Е. А. Степная, О. Э. Шварц, В. А. Шухмина, Е. С. Уманец. [↑](#footnote-ref-7)
7. В состав труппы третьего сезона вошли следующие силы: артистки — Весновская, Мунт, Заварзина, Нарбекова. Шухмина, Степная, Волохова, Мельгунова, Канина, артисты — Мейерхольд, Певцов, Костромской, Снегирев, Щепановский, Шатерников, Загаров, Россов, Нелидов, Канин. Режиссерские обязанности, кроме В. Э. Мейерхольда, несли Н. Ф. Костромской и А. Л. Загаров. [↑](#footnote-ref-8)
8. Последующая попытка возродить «Т‑во новой драмы» в Костроме, сделанная И. Н. Певцовым, — чисто внешне (по названию, да по некоторым участникам) связана с т‑вом, созданным В. Э. Мейерхольдом. [↑](#footnote-ref-9)
9. К началу сезона состав труппы представляется в следующем виде: кроме В. Ф. Комиссаржевской, артистки — Веригина, Волохова, Ганецкая, Глебова, Горная, Гурлянова, Каменева, Кондратьева, Карчагина, Крыжова, Мунт, Озерова, Пивоварова, Русьева, Сарнецкая, Филиппова, Шилова; артисты — Александровский, Аркадьев, Бравич, Бецкий, Василенко, Голубев, Гаренский, Грузинский, Жабров, Красов, Крыжов, Лебединский, Любош, Михайлов, Пронин, Таиров А. Я., Уралов, Урванцев, Феона. [↑](#footnote-ref-10)
10. Курсив наш. [↑](#footnote-ref-11)
11. Н. А. Буткевич, В. П. Веригина, Н. Н. Волохова, В. Г. Иолшина, В. Ф. Комиссаржевская, В. А. Македонская, Е. М. Мунт, О. П. Нарбекова, М. А. Русьева, Е. В. Сафонова, В. О. Тизенгаузен, Н. И. Тукалевская, С. А. Чарокова, А. И. Аркадьев, К. В. Бравич, М. А. Бецкий, К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, Д. Я. Грузинский, К. А. Давидовский, А. Я. Закушняк, А. П. Зонов, П. А. Лебединский, В. Э. Мейерхольд, А. П. Нелидов, П. И. Орлов, Р. А. Унгерн, А. Н. Феона, П. Ф. Шаров, С. И. Панаев. [↑](#footnote-ref-12)