**Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938** / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: **Артист. Режиссер. Театр, 2000**. 655 с.

Театр РСФСР I

Н. Крупская. Постановка «Зорь» Верхарна (В театре б. Зона) 5 [Читать](#_Toc198443755)

М. Загорский. «Зори». Этюд 6 [Читать](#_Toc198443756)

Виктор Шкловский. «Папа, это — будильник!» 10 [Читать](#_Toc198443757)

С. Марголин. Между митингом, мистерией и карнавалом 11 [Читать](#_Toc198443758)

К. Фамарин. Драма в Москве 14 [Читать](#_Toc198443759)

Юрий Соболев. Из московских наблюдений. На «Зорях» 16 [Читать](#_Toc198443760)

Эм. Бескин. Революция и театр. «Мистерия-буфф» Маяковского 19 [Читать](#_Toc198443761)

Садко. «Мистерия-буфф» 21 [Читать](#_Toc198443762)

Театр Актера

Садко. «Нора» в Театре Актера 26 [Читать](#_Toc198443764)

М. Загорский. «Нора», или буря в стакане воды (Театр Актера) 27 [Читать](#_Toc198443765)

Гонгла. Вс. Мейерхольд 31 [Читать](#_Toc198443766)

М. Загорский. «Великодушный рогоносец» 32 [Читать](#_Toc198443767)

С. Марголин. Мольеру — Мейерхольд 35 [Читать](#_Toc198443768)

А. В. Луначарский. Заметка по поводу «Рогоносца» 38 [Читать](#_Toc198443769)

С. Бобров. В театре у Мейерхольда 39 [Читать](#_Toc198443770)

Сергей Третьяков. «Великодушный рогоносец» 42 [Читать](#_Toc198443771)

Юрий Соболев. О «Великодушном рогоносце» 45 [Читать](#_Toc198443772)

Михаил Булгаков. Столица в блокноте. Биомеханическая глава 48 [Читать](#_Toc198443773)

Эдуард Старк. Мейерхольдовские дни 50 [Читать](#_Toc198443774)

А. Гвоздев. Этика нового театра 51 [Читать](#_Toc198443775)

А. Гвоздев. «Иль‑ба‑зай» 54 [Читать](#_Toc198443776)

Театр ГИТИС Мастерская Вс. Мейерхольда

Уриэль. «Левый фронт» или эксцентрический парад  
(«Смерть Тарелкина») 58 [Читать](#_Toc198443778)

В. Без / Ард. Мейерхольд и русский театр 59 [Читать](#_Toc198443779)

В. Тихонович. «Смерть Тарелкина». Пьеса. Режиссер. Актер 60 [Читать](#_Toc198443780)

Самуил Марголин. Балаганное представление 62 [Читать](#_Toc198443781)

Б. Ромашов. Веселые поприщинские дни  
(Впечатления после «Смерти Тарелкина») 67 [Читать](#_Toc198443782)

Эм. Бескин. Случившееся в театре (летопись третья) 70 [Читать](#_Toc198443783)

С. <Ю. М. Стеклов>. Балаган 72 [Читать](#_Toc198443784)

Э. С. <Э. А. Старк>. Балаган XX века 72 [Читать](#_Toc198443785)

Вл. Соловьев. «Смерть Тарелкина» 73 [Читать](#_Toc198443786)

Вас. Сахновский. Мейерхольд 75 [Читать](#_Toc198443787)

Театр Вс. Мейерхольда

Х. Херсонский. «Ночь» Мартине — «Земля дыбом» 86 [Читать](#_Toc198443789)

Александр Абрамов. «Земля дыбом» 87 [Читать](#_Toc198443790)

Садко. «Земля дыбом» 89 [Читать](#_Toc198443791)

С. Мокульский. «Земля дыбом» 90 [Читать](#_Toc198443792)

Театр Революции

Садко. «Доходное место» в Театре Революции 92 [Читать](#_Toc198443794)

Б. Ромашов. «Доходное место» Островского в Театре Революции 93 [Читать](#_Toc198443795)

Ю. Юзовский. Два варианта Островского на советской сцене 96 [Читать](#_Toc198443796)

А. Гвоздев. На спектаклях Театра Революции. «Доходное место» 100 [Читать](#_Toc198443797)

Б. Алперс. Островский в постановках Мейерхольда 105 [Читать](#_Toc198443798)

Х. Херсонский. «Озеро Люль» в Театре Революции 109 [Читать](#_Toc198443799)

С. Прокофьев. Театр Революции. «Озеро Люль» 111 [Читать](#_Toc198443800)

Мих. Левидов. Простые истины. «Озеро Люль» в Театре Революции 112 [Читать](#_Toc198443801)

Юрий Соболев. Комментарии к московским спектаклям 114 [Читать](#_Toc198443802)

Театр имени Вс. Мейерхольда

Влад. Блюм. Островский и Мейерхольд 118 [Читать](#_Toc198443804)

А. Гвоздев. Лифт и качели (В московских театрах) 124 [Читать](#_Toc198443805)

Б. Алперс. Блестящая шутка? «Лес» 130 [Читать](#_Toc198443806)

Штукарство: А. В. Луначарский о Мейерхольде 134 [Читать](#_Toc198443807)

Виктор Шкловский. Особое мнение о «Лесе» 136 [Читать](#_Toc198443808)

А. Кугель. По поводу постановки «Леса» 138 [Читать](#_Toc198443809)

П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах 142 [Читать](#_Toc198443810)

Б. Ромашов. «Д. Е.» (Театр В. Мейерхольда) 148 [Читать](#_Toc198443811)

А. Гвоздев. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда 150 [Читать](#_Toc198443812)

Вл. Соловьев. «Д. Е.» 153 [Читать](#_Toc198443813)

П. Марков. «Учитель Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда) 155 [Читать](#_Toc198443814)

А. Гвоздев. <Агиткомедия на музыке> 156 [Читать](#_Toc198443815)

А. Кугель. Гер Бубус (Дискуссионная) 161 [Читать](#_Toc198443816)

А. В. Луначарский. Пути Мейерхольда 163 [Читать](#_Toc198443817)

Вл. Соловьев. «Учитель Бубус» у Мейерхольда 167 [Читать](#_Toc198443818)

А. Гвоздев. «Мандат» (Театр им. Вс. Мейерхольда) 168 [Читать](#_Toc198443819)

А. Гвоздев. Трагикомедия бывших людей 170 [Читать](#_Toc198443820)

И. Аксенов. «Мандат» 172 [Читать](#_Toc198443821)

Вас. Сахновский. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда 175 [Читать](#_Toc198443822)

П. Марков. Третий фронт (После «Мандата») 177 [Читать](#_Toc198443823)

Г. Гаузнер и Е. Габрилович. Портреты актеров нового театра  
(Опыт разбора игры) 185 [Читать](#_Toc198443824)

А. Гвоздев. Трагедия массы  
(«Рычи, Китай!» в Театре им. Вс. Мейерхольда) 196 [Читать](#_Toc198443825)

Сергей Городецкий. Театр им. Мейерхольда. «Рычи, Китай!» 198 [Читать](#_Toc198443826)

П. Марков. Театральный сезон 1925/26 года 200 [Читать](#_Toc198443827)

Сергей Радлов. «Рычи, Китай!» 203 [Читать](#_Toc198443828)

Государственный театр имени Вс. Мейерхольда  
Возобновленные постановки  
Ленинградский Малый оперный театр

В. Пяст. «Ревизор» в эпизодах  
(Впечатления с монтировочной репетиции у Мейерхольда) 206 [Читать](#_Toc198443830)

М. Загорский. «Ревизор» в Театре им. Вс. Мейерхольда 208 [Читать](#_Toc198443831)

Виктор Шкловский. Пятнадцать порций городничихи 210 [Читать](#_Toc198443832)

Игорь Глебов. Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) 212 [Читать](#_Toc198443833)

А. Кугель. В защиту 214 [Читать](#_Toc198443834)

В. Блюм. Дискуссия о «Ревизоре» 218 [Читать](#_Toc198443835)

П. Марков. «Ревизор» Мейерхольда 224 [Читать](#_Toc198443836)

А. В. Луначарский. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда 226 [Читать](#_Toc198443837)

Мих. Чехов. Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда 240 [Читать](#_Toc198443838)

А. А. Гвоздев. Ревизия «Ревизора» 243 [Читать](#_Toc198443839)

П. К. <П. Керженцев>. «Окно в деревню»  
(Гос. Театр им. Вс. Мейерхольда) 257 [Читать](#_Toc198443840)

Д. Воеводин. «Окно в деревню» (В Театре Мейерхольда) 259 [Читать](#_Toc198443841)

Н. Осинский. «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды 261 [Читать](#_Toc198443842)

Юр. Соболев. «Горе уму» в Театре В. Мейерхольда 264 [Читать](#_Toc198443843)

Д. Тальников. «Горе уму» у Мейерхольда 267 [Читать](#_Toc198443844)

А. Гвоздев. «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда  
(В порядке обсуждения) 270 [Читать](#_Toc198443845)

Н. Пиксанов. «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда  
(В порядке обсуждения) 273 [Читать](#_Toc198443846)

Ал. Слонимский. Сценическая поэма о Чацком — декабристе 276 [Читать](#_Toc198443847)

С. Мстиславский. Одинокий (К дискуссии о «Горе уму») 279 [Читать](#_Toc198443848)

П. А. Марков. Очерки театральной жизни.  
К вопросу о сценическом прочтении классиков 283 [Читать](#_Toc198443849)

В. Д. <В. С. Попов-Дубовский>. «Клоп» (Пьеса В. Маяковского  
в Театре им. Вс. Мейерхольда) 286 [Читать](#_Toc198443850)

В. Городинский. «Клоп» в Театре им. Мейерхольда. Письмо из Москвы 289 [Читать](#_Toc198443851)

Н. Д. Волков. «Клоп» в Театре Мейерхольда в Москве 291 [Читать](#_Toc198443852)

С. Мокульский. Еще о «Клопе» 294 [Читать](#_Toc198443853)

Павел Новицкий. О культурной зрелости современного театра  
(Процессы и факты) 298 [Читать](#_Toc198443854)

О. Литовский. Театр им. Мейерхольда дает первый залп. «Командарм 2» 301 [Читать](#_Toc198443855)

Б. Алперс. «Командарм 2». Театр им. Мейерхольда 304 [Читать](#_Toc198443856)

А. Гвоздев. «Командарм 2» 308 [Читать](#_Toc198443857)

П. Марков. Очерки современного театра  
(О «Командарме» Сельвинского у Мейерхольда) 311 [Читать](#_Toc198443858)

Ю. Б. «Выстрел» (Театр Мейерхольда) 320 [Читать](#_Toc198443859)

М. Загорский. Диалог о «Бане» 322 [Читать](#_Toc198443860)

В. Б. <В. М. Блюменфельд>. «Баня» в Театре им. Мейерхольда 325 [Читать](#_Toc198443861)

Анкета «Вечерней Москвы». В спорах о «Последнем решительном» 328 [Читать](#_Toc198443862)

П. Марков. Поражение Вишневского и победа Мейерхольда 336 [Читать](#_Toc198443863)

А. Гурвич. Арифметика вместо диалектики 341 [Читать](#_Toc198443864)

И. Крути. «Список благодеяний» 348 [Читать](#_Toc198443865)

Уриэль. «Список благодеяний» 354 [Читать](#_Toc198443866)

А. Штейн. О флейте, которая не звучит.  
«Список благодеяний» Юрия Олеши 358 [Читать](#_Toc198443867)

С. Цимбал. «Дон Жуан» в постановке Вс. Мейерхольда  
(Ленинградский государственный театр драмы) 360 [Читать](#_Toc198443868)

В. Залесский. Через двадцать два года.  
«Дон Жуан» в постановке Мейерхольда 362 [Читать](#_Toc198443869)

Ю. Юзовский. Автора, автора…  
«Вступление» в Театре имени Мейерхольда 366 [Читать](#_Toc198443870)

А. Мацкин. «Вступление» 370 [Читать](#_Toc198443871)

Адр. Пиотровский. Философская комедия «Свадьба Кречинского»  
в Театре им. Мейерхольда 373 [Читать](#_Toc198443872)

А. Слонимский. «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда 377 [Читать](#_Toc198443873)

О. Литовский. Психология и эксцентрика.  
«Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда 381 [Читать](#_Toc198443874)

П. Марков. Письмо о Мейерхольде  
(К 60‑летию со дня рождения и 35‑летию сценической деятельности) 387 [Читать](#_Toc198443875)

С. Цимбал. Встреча двух Мейерхольдов.  
На возобновленном «Маскараде» 402 [Читать](#_Toc198443876)

Вс. Вишневский. После спектакля.  
«Дама с камелиями» в Театре Вс. Мейерхольда 404 [Читать](#_Toc198443877)

А. Гвоздев. «Дама с камелиями» (К постановке Вс. Мейерхольда) 410 [Читать](#_Toc198443878)

Ю. Ю. Юзовский. О «Даме с камелиями» и красоте жизни 417 [Читать](#_Toc198443879)

А. Граве. «Пиковая дама». Малый оперный театр 428 [Читать](#_Toc198443880)

С. Л. Гинзбург. «Пиковая дама» в постановке Мейерхольда 431 [Читать](#_Toc198443881)

Адр. Пиотровский. «Пиковая дама».  
Ленинградский Малый оперный театр 433 [Читать](#_Toc198443882)

Конст. Державин. Тема спектакля Мейерхольда 440 [Читать](#_Toc198443883)

В. Городинский. «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр 443 [Читать](#_Toc198443884)

И. Соллертинский. Письма из Ленинграда. «Пиковая дама» 447 [Читать](#_Toc198443885)

А. Альшванг. Мейерхольд в Оперном театре 451 [Читать](#_Toc198443886)

Иоганн Альтман. «33 обморока».  
Чеховский спектакль в Театре имени Вс. Мейерхольда 452 [Читать](#_Toc198443887)

Ю. Юзовский. «Тридцать три обморока» 455 [Читать](#_Toc198443888)

Г. Белицкий. Трагикомедия обморока 470 [Читать](#_Toc198443889)

А. Гвоздев. «Горе уму» 474 [Читать](#_Toc198443890)

Эм. Бескин. «Горе уму». В Театре им. Вс. Мейерхольда 479 [Читать](#_Toc198443891)

И. Эренбург. «Горе уму» 482 [Читать](#_Toc198443892)

П. Керженцев. Чужой театр 485 [Читать](#_Toc198443893)

Я. Варшавский. Третье рождение «Маскарада» 490 [Читать](#_Toc198443894)

А. Мацкин. «Маскарад» 496 [Читать](#_Toc198443895)

Список сокращений 502 [Читать](#_TOC198443896)

Комментарии 503 [Читать](#_TOC198443897)

Указатель имен 636 [Читать](#_TOC198443898)

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 647 [Читать](#_Toc198443899)

# **{****5}** Театр РСФСР 1[[1]](#endnote-2)

## Н. Крупская Постановка «Зорь» Верхарна (В театре б. Зона)[[2]](#endnote-3) «Правда», 1920, 10 ноября

«Зори» Верхарна очень своеобразная вещь. Действие происходит в неведомой стране, среди неведомого народа, в неведомой исторической обстановке. Идет борьба между правительством большого неведомого города Оппидомани и друзьями Эрениана[[3]](#footnote-2) — героя пьесы, угнетенными. Эрениан — могучий вождь, имеющий неограниченное влияние на своих друзей, на народ. Он влияет своей страстностью, искренностью, неподкупностью. Город Оппидомань окружен неприятельскими войсками. Эрениан ненавидит человеческую бойню и потому уговаривает своих сторонников пойти на мир с правительством и путем пропаганды в войсках неприятеля достигает братанья между войсками, их объединения. Наступает братство народов. Сам Эрениан гибнет, но дело его живет. Пьеса написана с громадным пафосом, правда, очень неопределенным, но в этой неопределенности вся прелесть пьесы, которая волнует и захватывает зрителя.

Как ставит Мейерхольд эту пьесу в театре б. Зона? Он стремится сохранить самую сущность особенности пьесы, всячески подчеркивает ее вневременность. Что такое? Большой круг из золотой бумаги, доска в воздухе — не то аэроплан, не то доска, которую подвешивают маляры, когда красят дом, какие-то кубы, цилиндры, плоскости, которые торчат в самых противоестественных, противных законам природы сочетаниях[[4]](#endnote-4). Люди в цилиндрических каких-то одеждах, нарочито грубых и некрасивых, бесстрастно, с каменными лицами выкрикивают стихи Верхарна. Мартобря какое-то[[5]](#endnote-5). Но когда после того, как посмотришь пьесу, стараешься представить себе действие в иной обстановке, — видишь, что в сколько-нибудь нормальной обстановке она немыслима. Остается только досада на тесноту сцены, хочется, чтобы тут было место громадным толпам народа, особенно в последнем действии.

{6} Но кто-то придумал не в добрый час приспособить «Зори» к русской действительности. Вместо «нищие», «угнетенные» вставим «пролетариат», вместо «правительство» — буржуазия, вместо «неприятельские войска» — «империалистские войска», явилась на сцену «власть Советов», «социальная революция» и т. д. И чудесная сказка превратилась в пошлый фарс, исчезло все обаяние «Зорь». Пока действие происходило вне времени и пространства и речь шла лишь о сторонниках Эрениана — заключая договор с правительством, он действует просто недостаточно осмотрительно. В русской обстановке, в обстановке классовой борьбы Эрениан — предатель, предатель, попавшийся на удочку лести. «Герой» вне времени и пространства — еще куда ни шло, но русский пролетариате роли шекспировской толпы, которую всякий самовлюбленный дурак ведет, куда ему вздумается, — это оскорбление. Пугливая жена-служанка в русской революционной действительности почти такое же оскорбление. И так во всем.

Только несколько слов и фраз изменено, и сказка о том, как наступило братство народов, сразу потускнела, золото превратилось в мишуру.

Великая русская революция сама самая прекраснейшая, самая чарующая, самая волшебная сказка. Дети не любят, чтобы в любимых ими сказках переставляли или изменяли хоть одно слово. «Ты не умеешь рассказывать…» — говорят они в таких случаях. «Ты не умеешь рассказывать…» — хочется сказать автору «Зорь» применительно к русской действительности. В настоящей нашей революционной сказке глубина бездонная, красота несказанная, и нам неприятно слушать фразистую трескотню перелицованного под русского революционера героя Верхарна… Надо восстановить текст Верхарна[[6]](#endnote-6).

## М. Загорский «Зори». Этюд[[7]](#endnote-7) «Вестник театра», 1920, № 74

Я отнюдь не собираюсь писать рецензию обычного типа о постановке «Зорь» в театре «Пяти магических букв»[[8]](#endnote-8). В то время, когда все установленные границы передвигаются, когда режиссеры делаются драматургами и пишут авторецензии, а рецензенты служат в театрах; когда агитаторы и партийные деятели превращаются в страстных поклонников театральности, а мастера сцены, наоборот, делаются агитаторами, — да будет позволено и мне передвинуть границы {7} рецензии и отказаться от роли оценщика, бесстрастно подводящего итоги спектаклю. Тем более, что перед нами не *только* пьеса, не *только* спектакль, а нечто значительно большее и нечто совершенно новое и своеобразное, не укладывающееся в обычные театральные термины. Выявить эту особенность, осветить это *событие* представляется мне более необходимым делом в данный момент, чем кропотливый анализ тех или иных промахов или достижений в области чисто театральной эстетики.

Прежде всего начну с самого главного и несколько неожиданного. Да простят мне товарищи Мейерхольд и Бебутов, если я скажу, что то, что получилось в результате их переделки Верхарна, отнюдь не сценарий «Зорь», не «поджарое тело» их сценического действия и вообще не то, что им представлялось, когда они их переделывали и ставили на театре[[9]](#endnote-9). Товарищи постановщики все еще пребывают в приятном заблуждении, что они имеют дело с «Зорями» Верхарна, приспособленного и приближенного ими несколько к революционной нашей действительности. Явное авторское заблуждение. Я утверждаю противное: отбросьте ту литературу, специфически верхарновскую, преисполненную значительной доли риторики, которая все еще осталась в переделке в монологах Эреньена и прорицаниях Пророка, и вы увидите: *перед вами схема сценария любого современного пролетарского революционного произведения, со всеми его особенностями и вопиющими недостатками*. Не этим ли объясняется тот налет митингования, который лежит на всем спектакле, те поразительные прорывы в ходе сценического действия, хаотичность и беспорядочность в развитии интриги, сумбурность, запутанность и неясность всего эпизода со стачкой рабочих и восстанием на Авентине, раздвоение симпатий зрителей между Эреньеном и его противником Эно, убивающее всякую возможность целостного реагирования зрителей и вовлечения их в действие, и вообще все то *несоответствие слов с тем пафосом и эмоцией*, которые вложены в них постановщиками и которое является одним из характернейших признаков нашего современного революционного литературного творчества. И все же, а может быть и *потому*, в результате перед нами некое театральное событие. Театрализуйте сегодня текст пьес Вермишева, Карпинского, Татьяны Майской, Никиты Тверского и сотни им подобных[[10]](#endnote-10), как вчера вы это сделали с текстом Верхарна, вложите его в найденную в данном случае сценическую форму, и *завтра оке перед зрителями «театра РСФСР» предстанет тот же удивительнейший спектакль со всеми его особенностями и эмоциями*.

Да, все так же будет необычайно, торжественно и поразительно.

{8} Так же откуда-то снизу, из орхестры, взлетят вверх звенящие реплики — возгласы рабочих, прохожих, нищих, крестьян и бродяг, все значение и действие которых — в их удивительной напряженности и поразительной трепетно-исступленной стремительности. Все так же сбежит со сцены в зрительный зал взволнованный противник всякого компромисса и соглашательства и обратится к зрителям с протестом против действий того или иного героя пьесы, и все так же зритель поразится не словам его, а той разительной четкости, той грубоватой, но животно-темпераментной силе, с какой явлен на театре этот проповедник кровавой гражданской войны (Эно — Надлер). Все так же в сухих и точных словах диспозиции перед вступлением войск в город, на совещании вождей на аванпостах, прозвучит ясно и отчетливо биение пульса революционного марша и в фигуре неподвижной и как бы высеченной из камня зритель почувствует «мужество и красоту высших народов» (Ордэн — Фрелих). Все так же взволнует и потрясет зрительный зал жена убитого вождя перед трупом мужа, посвящающая своего сына на службу народу, и потрясет не словами, а той удивительной исступленностью, тем громадным размахом скорби, сочетавшейся с победой, с которыми проводится артисткой эта последняя сцена на площади города (Клара — Демидова)[[11]](#footnote-3). И, наконец, разве не прозвучат так же торжественно-скорбно, шопеновски-траурно и вместе с тем проникновенно-победно речи друзей над гробом вождя (Фрелих, Кальянов) и не поднимут всех зрителей на ноги мощные звуки советского гимна и призывные шелесты бесчисленных федеративных знамен? И разве вся эта внешняя рамка спектакля, вся эта подлинность материалов и их конструктивность — железа, фанеры, веревок, так прекрасно сочетающаяся с подлинностью наших революционных переживаний *(революция не «сказка», а факт)*, — это уничтожение рампы, орхестра, веерообразная лестница со сцены в партер, выносной софит, освещенный зрительный зал, — разве все это так же крепко, точно и метко не охватит любой революционный сценарий, если только он будет действительно сценарием, а не упражнением в словесности?

{9} Вот в этой-то особенности спектакля «Зорь» я и вижу все его значение, делающее его неким событием в нашей театральной действительности. *Найден как бы секрет театрального оживления словесно-мертвых пьес, до сих пор пропадавших для современного театра из-за их абсолютной беспомощности*.

И мне кажется, что секрет этот может быть словесно выражен так: со сцены прямо в глаза зрителей смотрит сама современность, не в мелочности и раздробленности ее происшествий, а в глуби и величайшей значимости ее пафоса, эмоции и стремительной приподнятости ее чувств и устремлений. То, чего мы все жаждали и о чем тосковали: найти наше *время* в искусстве, почувствовать его ритм, прикоснуться к его учащенному пульсу и найти себя в целостном искусстве театра, — все это дал этот спектакль. *Помимо* слов, *над ними*, как бы пронесся дух революции, и только слепые и омертвевшие люди не узнали его. Он веял надо всем, что творилось на сцене, в орхестре и в зрительном зале. Разве в исступленных, как бы опаленных и летящих вверх, как стрела, возгласах из орхестры вы не узнали опаленности и стремительности всех наших чувств и взметенных желаний в эти революционные годы? Разве в этом величии, торжественности и победно-величавой печали последней сцены, кончающей «Зори», — разве вы не увидели и не почувствовали торжественности и величавости тех дней, когда на площади нашего города хоронили вождей, героев и мучеников революции? И разве в стремительно летящей доске, в сети этих веревок вы не узрели полета нашей судьбы и «рока пучок узловатый»? И разве в надорванности голосов почти всех исполнителей «Зорь», разве вы не почувствовали надорванности трехлетнего призывного *крика РСФСР над развалинами мира*?

Да, все это было именно так. Вот почему этот спектакль может быть назван воистину *первым революционным спектаклем* за все эти три года, несмотря на молниеносную его подготовку и связанные с этим многие промахи и ошибки в области обработки сценария и трактовки роли Эреньена, выпадавшего из современности и как бы забытого постановщиками на пороге к дням Октября. Живительный дух революции, как бы нашедший себя на подмостках, исправил все эти ошибки и разоблачил Эреньена как водителя и борца в дни восстаний и стачек и возвеличил его как провидца вселенского обновления, убийцу войны и подлинного интернационалиста, стирающего ужасные и отвратительные границы между нациями и народами, наполнил слова, как *пустые сосуды*, своей кровью, жертвами и победами и надо всем мелким и случайным, наспех скроенным и недоделанным высоко вознес победную силу творческих воль, согласных «*со звездным путем, и с путями времен*», ту подлинную согласованность творчества с целью {10} и смыслом эпохи, которая единственно дает современнику чувство гармонии в искусстве, в том числе и в искусстве театра. Было бы ошибкой и ослеплением видеть в этом спектакле нечто окончательно найденное и совершенное и не видеть его еще только эскизный характер. Наоборот. Я считаю, что он удивителен и необычаен *вопреки* всем его недостаткам. И если это так, то не является ли этот театр действительно «театром пяти *магических* букв», тем театром, в котором гениальнейшим режиссером является сама современность?

## Виктор Шкловский «Папа, это — будильник!»[[12]](#endnote-11) «Жизнь искусства», 1920, 10 – 12 декабря

Я был в театре Зон на постановке Мейерхольда и Бебутова «Зорь» Верхарна в переделке Чулкова, или в переделке Мейерхольда и Чулкова, или вообще в переделке.

Рампа снята. Провал сцены ободран. Театр похож на пальто с выпоротым воротником. Не весело и не светло.

На сцене контррельеф[[13]](#endnote-12) с натянутыми, вверх идущими канатами с гнутым железом, все это на фоне таком черном, что его почти не видно. Мне это понравилось, особенно если бы мне не мешали рассматривать несколько бритых людей без грима, в костюмах, представляющих нечто среднее между контррельефом и костюмом комиссара (галифе).

За сценой бьют в железный лист и кричат по-театральному, — на театральном жаргоне это обозначает бунт.

В оркестре пятнадцать человек в штатском, мужчины и женщины, судя по манере говорить, похожей на манеру актера Мгеброва, люди эти пришли из Пролеткульта. Сам Мгебров стоит на призме, но на сцене он пророк и говорит поэтому очень громко.

Люди в пиджаках в оркестре должны слить сцену с публикой, и для того, чтобы это было легче, сняли рампу.

Текст пьесы: Верхарн написал плохую пьесу. Так как революционный театр создается наспех, то и пьесу эту приняли наспех, наспех приняв за революционную!

Содержание: рассказ про то, как вождь Эреньен заключал коалицию с буржуазией.

Текст пьесы изменен, на сцене говорят о Союзе действия, о власти Советов. Действие осовременено, хотя не знаю, почему на сцене империалистские воины ходят с копьями и со щитами.

{11} В середине, кажется, второго действия вестник приходит и читает телеграмму о потерях Красной Армии у Перекопа.

Очевидно, это художественно рассчитано на вторжение трагизма жизни в трагизм искусства. Но так как действие осовременено, то телеграмма не вырывается из его текста, и художественного эффекта, на который она рассчитана, не получается.

Музыка играет, пролеткультцы в оркестре кричат, на сцене поют похоронный марш, публика встает и… стоит. Митинг не удается.

Из трех групп, которые должны играть, по мысли постановщика, в этом игрище: актеры (сцена), пролеткультцы (оркестр) и публика (партер), — публика бастует. В любом митинге она ведет себя оживленнее, чем на этом митинге в костюмах и контррельефных галифе.

Самая большая ошибка вечера то, что пьеса, пусть плохая пьеса, уничтожена митингом до конца; митинг не удался, не удалась и борьба между митингом и пьесой.

Чтобы удалась эта борьба, пьесу нужно было именно сохранить, разорвав ее неизмененное тело вставками современников.

У Тэффи есть рассказ о неудачном изобретателе, ищущем все время, что бы ему придумать[[14]](#endnote-13).

Раз утром, проспав, выходит к чаю и говорит: «Хорошо было бы изобрести машинку, чтобы ей сказать, когда разбудить, и она разбудила бы…» — но дочка перебивает его: «Папа, да ведь это будильник!»

За дочку

*Виктор Шкловский*

## С. Марголин Между митингом, мистерией и карнавалом[[15]](#endnote-14) «Жизнь искусства», 1920, 31 декабря – 1921, 2 января, № 648

Мы живем в дни гроз и обновлений весенних.

*Э. Верхарн. «Зори»*

Москвой поднят штандарт — «Театральный Октябрь». Это зов к революции в театре. Я ждал «Театрального Октября», как ждут весну, но когда вдруг я услышал ожидаемый, давно предчувствуемый лозунг искаженным в Первом театре РСФСР — моя весна мне показалась дождливой, неприютной, слякотной осенью.

{12} Я знаю, что революция театра, как и всякая революция, не появляется в парчовой мантии и герольдовом плаще. Я знаю, что болезненен и мучителен может быть и процесс перерождения театра, его раскрытие для своей чудесной эпохи, но я знаю твердо и то, что экстаз восстания в театре, энтузиазм бунтовства, подлинного театрального Октября — *зажигает*. «Театральный Октябрь» В. Э. Мейерхольда — никого не зажжет до конца, а многих не зажжет совершенно. Это не Октябрь театра русского и всемирного, это только октябрь осени, и притом осени бескровной, чахлой, туманной, свинцовой, даже без романтизма багряного осеннего золота в тонах и красках земли. Это фикция — мейерхольдовский «Театральный Октябрь», это манифесты, статьи, шумливые дискуссии, это миф об Октябре, правда, волнующий, но нереальный, — это самозванство в смутное время взбаламученного театрального моря, самозванство именем подлинного Октября в театре.

Не справа, не из «ассоциации академических театров»[[16]](#endnote-15) и не от ненавистников революции театра, а от ее друзей, *слева, только слева — мои возражения* реформам В. Э. Мейерхольда.

Моя критика — над откровениями Первого театра РСФСР.

Ведь и для «Зорь», революционной трагедии по Верхарну — Чулкову, все кончится только «саваном, сотканным из всех бесполезных слов, всех бесцельных споров, болтовни и цветов красноречия», брошенных с трибуны «Вестника театра» или шумливых «понедельников Зорь».

Филологи в ужасе от искажения текста, слов и букв. Фанатики литературы — в бешенстве от прикосновения к волшебным строкам мировой драматургии, если это прикосновение грозит самым пустяшным изменением. Ведь нам всем смешны и эти филологи, и эти фанатики литературы в театре. Театр — самодовлеющее искусство, у него свой язык, свои нравы, свои нервы, свои восприятия и своя единственная душа — современность.

Кто из друзей театра революции станет посылать упреки Мейерхольду — Бебутову в том, что они решились составить композицию текста Верхарна, приближающую «Зори» к современности? Само решение — удачно, смело и интересно. Но никакого внутреннего оправдания, увы, нет в том, как Мейерхольд — Бебутов переделали изумительную поэму Верхарна.

У Верхарна — океан слов, композиция текста должна превратить <его в> гармонию действа, у Верхарна — потоки лирических излияний, в композиции текста должна быть четкость и решимость отважных действенных поступков. У Верхарна своя симфония, свои ноктюрны, их нужно угадать и в театре текст пьесы сделать {13} музыкальной композицией. У Мейерхольда — Бебутова вместо симфонии — шорох и грубые всплески слов, «выплевываемых» актерами. У Верхарна действие вне времени и пространства, на фоне Великого Города, вбирающего в себя старую душу всей умирающей культуры всей прогнившей цивилизации целого мира. У Мейерхольда — Бебутова действие сужено от мирового масштаба к всероссийскому, а от всероссийского к масштабу одинокой сценической площадки бывшего театра Зон, скучающих в нем актеров и недоумевающей публики. Лишь скелет, лишь схема, без крови, без сердца, энтузиазма остаются у постановки «Зорь» в Первом театре РСФСР.

Нет хуже фальши, нет опаснее притворства в театре, не оправдываемого искусством. В «Зорях» Театра РСФСР — все фальшь, изобретение, измышление.

В постановке Мейерхольда *вместо театра — митинг*. Это новое в линии, в тактике, в путях театра. Это находка мейерхольдовского «Театрального Октября»: театр должен быть митингом. Мейерхольд если и примитивен, то, конечно, последователен. Если агитация, пропаганда — значит митинг. Долой театр переживаний, представления, игры, буффонады, иронии, гротеска, трагедии! Да здравствует всемирный житейский театр — митинг, где актеры с трибун выплевывают передовицы, заменяя радио и телеграммы РОСТА, выкликивают все новости дня величайших событий на сценической площадке и в зрительном зале. Но странное дело — митинг в театре не только никого не заражает, но раздражает и огорчает.

Неужели неясно, что каждый политический митинг очень часто хочется сделать живым представлением театрального действа и никогда ни один театр — митингом. Ибо в театре и театральности, в этой своеобразной манере действенности, игривой и захватывающей, куда больше волшебств для воздействия на человеческую психику, чем в любой риторике и в любых словесах.

Но митинг все же девиз «Театрального Октября». И мне даже ясно: «Театральный Октябрь» Мейерхольда это, собственно говоря, и есть митинг. Ничего больше, одно митингование, никакого реального действия — от Театра РСФСР к идеологии «Театрального Октября», к реформам и вехам обновлений.

Если не Московский Художественный с «Дядей Ваней» — то обязательно митинг. Такой наивнейший вывод «Театрального Октября». И даже возражения напрасны: курс на митинг признан государственной Реформой. Оппозиция напрасна: она повержена в прах контрреволюционности и отослана в «застенок Академических театров».

{14} Отныне всем Российским театрам от Вологды и Астрахани, от Москвы и до Владивостока — Москва, новый ТЕО[[17]](#endnote-16), Первый театр РСФСР шлют единственный завет представить всю мировую драматургию на митинговых трибунах, митинговыми речами, если верить режиссуре «Зорь», — созвучными современности. Всем Гамлетам теперь надлежит быть застрельщиками народных митинговых собраний, королям Клавдиям — председателями этих собраний, Офелиям — митингистками.

А ведь театр так хочет действительно на каждом подлинном митинге превратить многих ораторов не только в Гамлетов, но и в Фортинбрасов.

Нет, это уж наверно, когда придет настоящий Театральный Октябрь, то тогда все митинги станут театрами и ни один театр — митингом.

## К. Фамарин Драма в Москве[[18]](#endnote-17) «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3

Надо закрыть старую книгу, тот буржуазно-адюльтерный роман, в инсценировку которого превратился старый натуралистический театр, изгонявший всячески «театральность» и насаждавший взамен ее «литературность». Новый театр должен раскрепостить себя, освободить от засилия литературного анекдота, живописи и того академически-скучного ансамбля, где на первом месте машина, а на последнем актер. Театр не синтез всех искусств — это интеллигентская выдумка, клевета на него. Театр — это самодовлеющее, яркое, самобытное искусство. У него своя форма, свои законы, свои производители. Все остальное навязано ему, чужое, наносное, осевшее. Его форма — пластическое движение гармонически звучащего в жесте и речи человека, его закон — ритм этого движения, его производитель — актер, актер и актер. Не нудный шептун по ремаркам комнатных мизансцен, а подлинный гаер, комедиант, великий мастер позы и звука.

Не выделяя ни одного из наших профтеатров и относя все сказанное ко всем им и к каждому в отдельности, я должен остановиться на бывшем Новом театре, теперь Театре РСФСР, сделавшем из верхарновских «Зорь» первый революционный опыт театра, созвучного нашему времени и его переживаниям. Командному {15} составу этого театра в лице режиссеров Мейерхольда и Бебутова удалось наконец вырваться из сценического ящика и установить живую связь с зрительным залом.

Рампы нет. В полном смысле слова. Она отсутствует не так, как в маленьких студиях «художественного театра», где только нет нижней рампы, но в целом сохранена освещенная в контраст темноте зрительного зала сценическая камера. «Зори» поставлены на принципе сценической площадки, использована плоскость подмостков, и больше ничего. В зрительном зале полный свет. Актеры не только играют на том месте, где была рампа, но по широкой лестнице сходят в пространство, занимаемое прежде оркестром. Толпа, дающая авторские реплики, скрыта внизу, в углу помещения для оркестра, и создается впечатление, что эти массовые реплики летят из публики, к которой и обращаются в таких местах герои трагедии Верхарна. Это зажигает, это волнует. Это устанавливает токи живой связи, выражающиеся в аплодисментах зала на отдельные реплики. Сверху полно звучит скрытый хор, в нужных местах поддерживающий рокот толпы. Над гробом убитого вождя торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша. Я видел, как зрители-красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий ритм. А когда над гробом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки «Интернационала» в клятве построить новый мир.

Я не скажу, чтобы технически в опыте Мейерхольда и Бебутова все было бесспорно. Но это первая радость, первая светлая улыбка нового эстетического пути. Это революционно по сдвигу от скучных, разлагающихся форм профтеатра. Это экстазно по внутреннему революционному пафосу. Это первые робкие «зори» театра массового действия. Первый живительный опыт сценической «площадки», которая в будущем перенесет действие из удушливой театральной темницы в гущу народных масс.

И как жалки кажутся те наши старые театры, которые гордятся тем, что они ничего не растеряли, а сохранили свои «ансамбли», «традиции» и прочее. Жизнь захлестывает это старое, хотя и сохранившееся внешне искусство. Жизнь зовет вперед. И кто не идет вперед — тот идет назад.

В старом театре встретили недружелюбно эти «Зори»[[19]](#endnote-18). «Они ломают “академию”, они топчут “добрые нравы” старой эстетики».

Пусть ломают, пусть топчут — они строят нужное, новое, революционное!

## **{****16}** Юрий Соболев Из московских наблюдений. На «Зорях»[[20]](#endnote-19) «Вестник театра», 1921, № 80 – 81

Не странно ли сейчас писать о «Зорях» после всего того, что уже было наговорено о них? Писать о них после того, как эстеты из Камерного театра объявили о сумерках «Зорь»?.. Но именно потому и следует еще писать о них, что на дискуссии, на митинге, на улице, в обывательской уплотненной квартире — всюду спектакль Первого театра РСФСР подвергается всесторонней критике, а в прессе, и в специальной, и в общей, говорилось о чем угодно в связи с «Зорями», но о «Зорях» как о *спектакле* не было написано и десяти строк.

Ведь нельзя еще серьезно считать рецензией о спектакле, т. е. оценкой известного достижения режиссера и актеров, то, что под видом рецензии было написано, например, тов. Крупской, хотя именно на ее авторитет и ссылается А. Я. Таиров, когда в хлесткой своей митинговой речи пытается дать оценку спектаклю. А уж Таирову-то — этому изощренному театрспецу — казалось, следовало бы делать отличие между дилетантским суждением и настоящей рецензией!.. Но он, хитрый! — притворяется, что принял любительский разбор тов. Крупской за настоящую рецензию, и, вторя ей, говорит презрительно о «дисках» и «кубах», о «раскрашенных холстах» и прочих пустяках…

Не была рецензией, в точном понятии слова, и статья тов. Керженцева[[21]](#endnote-20), и тот «этюд» М. Загорского, на который почему-то так ополчился А. Я. Таиров. Что же касается авторецензий Мейерхольда и Бебутова[[22]](#endnote-21), то это очень любопытные документы, вскрывающие процесс режиссерской работы, но оставляющие еще широкое поле для суждения объективной критики.

Итак, попытаемся дать разбор как сценического воплощения режиссерами их замысла, так и актерского исполнения самой пьесы.

Я смотрел «Зори» во второй редакции, и мою оценку буду основывать только на ней. Впрочем, думаю, что от некоторых изменений в тексте вряд ли во многом мог нарушиться общий сценический подход и форма его осуществления.

Необходимо прежде всего отметить, что спектакль, мною виденный, отличался какой-то расхлябанностью. Не знаю, замечали ли это зрители, но от внимательного наблюдения театрального человека это никак не могло ускользнуть.

Были легкие заминки на выходах; была кое-какая путаница в репликах, была явная нечеткость в движениях толпы и, главное, была очевидная невнимательность и, я бы сказал, даже небрежность {17} в том, как вели себя актеры и актрисы, сидевшие в орхестре. Я нарочно останавливаюсь на этих мелочах, которые могут показаться малозначащими, ибо в этих развинтившихся винтиках сложного аппарата всего спектакля видится мне одна из главнейших причин недостаточной впечатляемости представления. Именно от этих мелочей, от этих как будто бы пустяков — от них зависит форма спектакля. Неряшливое, нечеткое движение актера, проглоченная реплика, торопливый жест, неспаянность толпы, раздробленность звукового аккомпанемента, который, по мысли режиссера, играет в «Зорях» столь важную и существенную роль, — и спектакль шатается.

Рампа уничтожена, но живой связи между сценой и зрителями нет. Те, кто должны были служить необходимейшим звеном, соединяющим публику с актерами — толпа в орхестре — она не заражала своим пафосом и не трогала своим волнением, ибо она — эти молодые люди с тросточками и барышни в шубках — были невнимательны и внутренне чужды и пафосу и волнению «Зорь»…

Да, я должен сказать, что уязвимое место спектакля — это оторванность его от зрителей, которые, по прекрасному замыслу режиссеров, должны быть вовлечены в действие, должны стать как бы соучастниками Эреньена в его страстной революционной борьбе. В огромной мере мешает этой слиянности сцены со зрительным залом — сама публика. Думаю, что только однородная масса — солдаты, матросы, рабочие и т. д. — может быть вовлечена в действие пьесы; та же публика, которую я наблюдал, публика на три четверти состоящая из советских барышень и злобствующих обывателей, она по самой своей природе остается холодной и никогда не отзовется на самый пламенный призыв хотя бы самого темпераментного актера, ибо она органически чужда революционному пафосу пьесы…

Замысел режиссеров мне кажется вполне воплощенным в той условной обстановке, в которой он оформлен. Ни на одну секунду мне не мешали ни кубы, ни диски, ни веревки, ни доски, ассоциирующиеся в моем воображении с четким представлением о городе с его железом, с его небоскребами и с его аэропланами… Но кажется мне эта условность формы не до конца выдержанной в некоторых своих деталях. Зачем, например, ворота, перед которыми ставят прах отца Эреньена во 2‑й картине, ворота почти реальные[[23]](#endnote-22)?.. Я бы предпочел и их видеть в той же общей условности всей декорации, в которой превосходно выдержана вся «декорация», построенная Дмитриевым.

Отмечу ряд отличных, чисто режиссерских достижений в смысле планировки отдельных моментов пьесы: 1) вся группа с прахом {18} отца Эреньена во 2‑й картине на лестнице; 2) положение фигур командующего и офицера в той же картине; 3) расположение действующих лиц на кладбище и в особенности очень смелый режиссерский штрих: одновременное обращение к публике Эно и Эреньена; 4) чрезвычайно четкое движение Эреньена, сбегающего с мальчиком по лестнице; 5) вся планировка последней картины, за исключением совершенно скомканного финала, в котором так спутанно выступают знаменщики.

Удачен весь звуковой аккомпанемент, в особенности «Интернационал» одной из последних картин. Но «Интернационал» заключительной сцены звучит бледно и немощно. Эреньена вместо Закушняка играл (и кажется, почти экспромтом) Бассалыго. Волнение в достаточной мере сказалось на его исполнении. Актер не овладел еще формой, владея уже содержанием роли.

Думается, что у него есть данные овладеть и формой. Во всяком случае, его темперамент созвучен революционному пафосу пьесы.

Превосходно, заражаясь и заражая волнением роли, играет Демидова. Я отмечу еще Букина (отец Эреньена), Нелли (офицер), Терешковича (министр) и Даревского (Эно). Очень плох актер, играющий Пророка (вместо Мгеброва).

Итак, выводы моей рецензии? Пусть сделает их за меня непредубежденный читатель. Только одно примечание: я сознательно не касался ни самой пьесы, ни тех изменений и добавлений ее текста, которые, видимо, главным образом и служат темой всех споров о «Зорях». Думается мне, что говорить обо всем этом, может быть, и интересно с точки зрения критики литературной, но совершенно бесцельно тогда, когда судишь о спектакле как таковом.

Не говорю я и о том, почему одеты актеры в раскрашенные одеяния из холста. Из холста так из холста. Почему же именно холст возбуждает гнев того же товарища Таирова — не понимаю. Если подойти к этому холсту с экономической, так сказать, стороны, то это, во всяком случае, приемлемее шелка и бархата. Впрочем, повторяю, я старался лишь дать оценку спектаклю, который далеко не бесспорен в смысле совершенства достижений, но очевиден в смысле яркого выражения основного задания: создать представление, созвучное эпохе. Если это называется митингом, то я скажу, что это театральный митинг.

И пускай «мастер Пьер мажет сажей всякого, кто говорит о политике», как утверждают в «Благовещении», я предпочту именно эту *политику* божественно туманной мистике Клоделя в Камерном театре. «Политика» меня волнует — мистика утомляет и раздражает.

Митинг в «Зорях» театрален — в этом оправдание и митинга, и театра[[24]](#endnote-23).

## **{****19}** Эм. Бескин Революция и театр. «Мистерия-буфф» Маяковского «Вестник работников искусств», 1921, № 7 – 9

Пролетарский театр должен освободить самоцветную ткань театральной формы, живую ритмику движений человеческого тела, его пластику и звук, вернуть театру его целостность, его балаган, его весело смеющегося в радости и плачущего в горе комедианта, комедианта, слитного со зрителем, не «священнодействующего», не «жречествующего», строящего новую жизнь, организующего новые чувства не изолированно, не за «закрытым занавесом», а в общем подъеме, широко, вольно, монументально.

Если в первой постановке Театра РСФСР — «Зори» Верхарна — и намечались эти пути, то во многом она все же оставалась на «том берегу», во многом чувствовалась еще интеллигентская рафинированность, которую новый зритель, впервые массово переступивший порог театра, не мог еще усвоить. «Мистерия-буфф» в этом смысле крупный шаг вперед. Здесь уже пригоршнями разбросаны семена пролетарского театра и в архитектонических принципах, и в чисто интеллектуальном учете психики зрителя. Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица. Ей мало этих нескольких сот зрителей, которых вмещает театр. Ей нужна масса. Она оторвалась от всей машинерии сцены, выперла локтями кулисы и колосники и взгромоздилась под самую крышу здания. Сорвала подвесные полотнища мертвой декоративной живописи. Она вся выстроена, выстроена легко, условно, балаганом, вся из деревянных станков, козел, досок и раскрашенных ширм и щитов. Она не копирует жизнь с колышущимися занавесками и идиллическими сверчками. Она вся из причудливых на взгляд и вместе с тем чрезвычайно простых рельефов, контррельефов и силовых линий, фантастически переплетающихся между собой. Но каждый рельеф, каждая линия, каждая ступень заиграет, приобретет смысл и движение, когда на нее ступит нога комедианта и упадет звук его голоса. Здесь каждая деталь не сама по себе, не декоративная или бутафорская Цеховщина, а производственный синтез нового театрального действия, где актер, автор, режиссер, декоратор, рабочий слиты «производством», творчеством данного спектакля, где все должны друг друга понимать и гармонично дополнять. Актеры приходят {20} и уходят на площадку-сцену. Рабочие тут же, на глазах зрителя, переставляют, складывают, разбирают, собирают, приколачивают, уносят, приносят. Тут же и автор, и режиссер. Кончилось представление, и часть актеров в костюмах смешивается с публикой. Нет «храма» с его великой дрожью «таинства» искусства, нет «жрецов», есть новое пролетарское искусство — труд, искусство — организованное производство. Нет «вишневого сада» старого академического театра с его белыми элегиями и неврастеническими настроениями. Есть первая борозда трактора нового массового театра, театра массовой психики, театра коллективных чувств пролетариата.

И те овации, которые в день Первого мая были устроены публикой-пролетариатом режиссеру Мейерхольду, автору Маяковскому, актерам, рабочим, художникам, были вполне заслуженны. Живое, большое и нужное дело делается в этом театре, и не спорить о нем, а всячески помогать его исканиям, исправлять его ошибки, поддерживать его взлеты наша обязанность, наш долг. Он и сам просит этой помощи, он не скрывает своей работы, делает ее не в тиши кабинета, а широко общественно, открывая двери каждому, кому дороги дело пролетариата театра, — на спектакле раздаются опросные листы-анкеты, подсчитывающие впечатления и суждения о спектакле. Не будем же отгораживаться от него всякими «академическими центрами» и «ассоциациями», будем помнить, что наш путь — единый путь к единому пролетарскому театру.

В самой пьесе, манере ее письма привлекательней всего ее размашистость, сочность, ее какая-то ядренность. Порывая со старыми метрами стиха, автор буквально купается в вольнице свободных размеров и самых неожиданных сверкающих и переливающихся рифм. Какой-то словесный каскад, освежающий и опять-таки, как и самые формы спектакля, порывающий с академическим «порядком» скучно-размеренного, холодного и аккуратного, как вексель, стиха в стиле Щепкиной-Куперник и др. Зритель поневоле заражается огромным темпераментом талантливого автора, смело выплеснувшегося за все барьеры классической эстетики. Это уже определенные и смелые шаги по пути от тихого шепота умирающего профтеатра, от книжной драмы лирического субъективизма к истинно театральной скульптурно-выразительной и остро звучащей речи. Талантливому автору много помог и не менее талантливый режиссер т. Мейерхольд, сумевший уложить авторский ритм и динамику в пластическую чеканность и тоническую звучность актера. В целом спектакль — первая мощная, зеленеющая поросль пролетарской культуры театра, первые художественные всходы революционного искусства. <…>

## **{****21}** Садко «Мистерия-буфф»[[25]](#endnote-24) «Вестник театра», 1921, № 91 – 92

Как известно, некогда мальчик Маяковский наряжался в желтую кофту. Многие хорошие господа и товарищи за это так сильно на него обиделись, что не могут простить детской шалости и взрослому Маяковскому, который давно уже носит приличный советский костюм, т. е. одевается во что бог послал… Эта желтая кофта до сих пор слепит им глаза, застит свет. Отсюда — эта враждебность ко всему, что от Маяковского; отсюда эта странная кампания за снятие «Мистерии-буфф» с репертуара[[26]](#endnote-25), под модным предлогом излишней (?), якобы нетактичной революционности; отсюда то скандальное положение, что постановка первой и пока единственной нашей оригинальной пьесы, производящей для всех очевидный революционно-агитационный эффект, *замолчана* московской печатью[[27]](#endnote-26).

Маяковский до сих пор продолжает себя называть футуристом, и людям с ущемленной сетчаткой этого достаточно: значит, он исчадие буржуазного гниения, значит, он кривляка, значит, он непонятен… И хотя в «Мистерии-буфф» он не только «понятен», но даже *простонароден*, хотя это изображение нашей эпохи клокочет революционностью, чувство *личной* обиды за былую желтую кофту заглушает все — даже преданность революции и охрану ее интересов.

Совершенно верно, что футуризм *как настроение* и *мироощущение* порожден империализмом, — и какой-нибудь футурист Маринетти, заменяя собой кустарного попа, слагает настоящие акафисты ad majorem gloriam[[28]](#footnote-4) всемонополизирующего капитала. Но эта почтенная задача требует, как и все «при империализме», повышенной *техники*, — и в этой последней заключается момент положительной ценности, известная «правда» футуризма, если не бояться страшных слов… Мы же принимаем от империализма автомобиль, взрывчатые вещества; с какой же стати отказываться от *более высокой техники* стиха, образа, поэтического мышления, метода заражающего эффекта? Все зависит от употребления, какое делается из этой высокой техники…

Правда, *новое* и в технике вызывает недружелюбное отношение в косной человеческой природе; но это вопрос особый, не так давно специально поставленный в одной из статей нашего журнала…

{22} Да не футурист же — в ходячем, штампованном значении этого слова — Маяковский в своей «Мистерии-буфф»! В своих проявлениях его футуризм очень и очень сродни «футуристичности» приемов и методов нашей коммунистической теории и политики — не более. Но право же, этого предостаточно.

И прежде всего — это сверхмировой, чуть не космический размах основного образа и вся прихотливая игра соответственных масштабищ… Величавый замысел «ковчега» и его *плавание* («житейское море»?) — разве не собирательная человеческая мудрость подсказала поэту этот образ крепкого библейского букета? Простота, схематизм, доступность и простонародность воскрешаемой здесь традиции «вертепного действа» внешне, если кому угодно, дает повод «обвинять» поэта в пассеизме. Черноземом пахнет от ядреного, сильного языка «Мистерии-буфф», от корявого, но могучего, «как мычание», ритма его стиха…

Он *эпичен* — этот «футурист». А эпос в нашей мужицкой стране все еще не может перестать быть мужицким, *народническим*. А. Блок попробовал было в «Двенадцати» прислушаться к зовам города, — ничего же не вышло: получилась вещь, которую хотя у нас и приняли за «революционную», но которую тем не менее сейчас переиздают и взасос читают… в Париже.

Сжать в «игру» все то огромное, что предшествует завязке «Мистерии-буфф», продолжив его в бесконечность, — объять это необъятное — какое хитрое и искусное мастерство! А сколько тонкости и чуткости надо, чтобы от «злобы дня» не пахло газетным листом!..

Ушибленные желтой кофтой ворчат на «публицистичность» представления, на «газетную» злободневность отдельных пассажей; все еще жуют старую жвачку «чистой» художественности. В тысячу первый раз: Аристофан был «злободневен», Эсхил и Эврипид были «публицисты». Вся суть в том, чтобы в этой «злободневности» обладать эсхило-аристофановской хваткой. И что Маяковский ею здесь в хорошей степени обладает, не видят только те, кто до сих пор не очухался от ударившего когда-то им в глаза снопа желтых лучей.

Недостатки — из того же источника, что и достоинства. У поэта, все еще не покончившего с традиционным *народничеством* (инстинктивным, бессознательным!), не может не встречаться промашек по части отчетливого восприятия развертывающейся перед ним «игры жизни»…

Совершенно «правильно» изображена пролетарская революция, отлично абстрагирован символ монархизма, — но будто бы буржуазная революция вызывается «ненасытностью» монархии? {23} Конечно, это не так, — и если поэт решил считаться с таким фактом (новым для поэзии), как *классовая* революция, отказавшись от традиционной для поэзии «революции вообще», то ему следовало бы найти художественную формулу для буржуазной революции как восстания… торгово-промышленного капитала против *помещика*.

Великолепен в «Мистерии-буфф» Меньшевик[[29]](#endnote-27). Но здесь Маяковский, беззаботный по части социальной базы меньшевизма, уперся в бичевание «соглашательства вообще», «компромисса как такового» и заводит своего Меньшевика уж слишком неправдоподобно далеко: его Меньшевик *открыто* призывает пролетариат к соглашательству с поповством, он готов на соглашательство в конце концов и с коммунизмом, — да какой меньшевик узнает себя в этом? Меньшевизм достаточно глуп, уродлив, импотентен и смешон, чтобы еще «нажимать» на карикатурность — с явным риском смазать портретное сходство.

Сценична ли «Мистерия-буфф»? Поскольку узлом этого эпоса становится все же *игра*, он содержит в себе элементы театральности; но заранее можно опасаться, что зритель «Мистерии-буфф» будет ощущать иные диалоги, отрывки, а то и сцены как длинноты… Растеатрить эту эпичность является основной задачей постановщика, еще более усложняющей и без того нелегкую задачу подыскания конструирующей формы для совершенно необычного стиля пьесы — и традиционного и нового, и простого и сложного.

Тт. Мейерхольду и Бебутову удалось удивительно удачно разрешить проблему «междупланетного» пространства — одновременно и мистериального, и буффонского. Вверху — рай, внизу — ад, — такие мизерные по сравнению с просторным «ковчегом», игралищем настоящей человеческой борьбы; на отлете — смело выброшенный в зрительный зал кусок земного шара. Как осколки этой насыщаемой и завоевываемой трудом вселенной рассыпались по ближайшим ложам бесхитростные, вертепно-наивные «вещи» — прозаические орудия труда…[[30]](#endnote-28)

Балаганство «чистых» и приподнятая настроенность «нечистых», непринужденная переброска действия на многочисленные площадки, грубоватый, но колоритный фон для схематичных ада и рая (для ада — аккомпанемент медных к пошлейшей затасканной мелодии, для рая — вокальный аккорд небожителей)[[31]](#endnote-29), клоунизированный «рыжий» — Меньшевик, виртуозная группировка и распланирование человеческих масс, ряд отдельных счастливых выдумок — все это делало неожиданно сценичным «изображение нашей эпохи», несмотря на его определенно эпическое звучание.

{24} И революционность, и «производственность» справляют здесь настоящую оргию, это здесь — среда, атмосфера, в которой зритель хочет не хочет барахтается и купается в течение целого вечера. Здесь ничего не доказывают, не объясняют — это не газета; но этот спектакль — мастерская революционно-психологических зарядов, в которых так нуждается всякий «понимающий» и которые, попадая в руки самоуверенно «непонимающего», нарушают устойчивое до того равновесие…

У рабочих представление имеет определенный, стойкий успех, — даже беспартийный пролетарий чувствует, что это — «их» пьеса, близкая им и насквозь понятная. Вот что значит не читать о желтой кофте и не болтать устарелого вздора о футуризме в выражениях, почерпнутых из «Русского слова» и «Русских ведомостей»!

Эта грандиозная постановка, осуществленная в невероятно трудных условиях, при наличии постоянных осложнений и трений технических, материальных и *моральных*, которые приходилось преодолевать, брать с бою (ведь театр — не «академический»!), представляет крупную заслугу Театра РСФСР, имеющего все права на признательность пролетариата.

Но я оказал бы плохую услугу молодому театру, если бы скрыл от него недостатки спектакля. Режиссерская работа мне представляется все же еще далеко не законченной.

Я бы еще расширил амплитуду качания от «мистерии» к «буфф»: пусть последний проводился бы с аристофановским нажимом — «по Фореггеру»[[32]](#endnote-30), пусть с рабочих на моменты стирались бы последние остатки быта; так было бы контрастнее, темпераментнее, театральнее… Мало разработана группа «нечистых». Рабочие совершенно не индивидуализированы, — и вся эта группа вопиюще статична: в преддверии Обетованной земли они такие же, какими даны с самого начала.

Нарастание, внутреннее движение отсутствует. Я не о мелких морщинках внешней суетливости говорю, — ее не надо, да и пьеса не дает для нее материала; но движение тяжелыми, широкими складками несомненно в плане «изображения нашей эпохи». А между тем — как скомканы обе революции в ковчеге! Одно дело — чтение, где достаточно «подтолкнуть» воображение; другое дело — сцена: здесь неизбежна ставка на время и пространство. Надо было, например, продумать какие-нибудь церемонии «восшествия на трон», нельзя было позволить рабочим так быстро провести свою «октябрьскую» революцию и так противоестественно скоро остыть после нее, как будто они ограничились вывозом на тачке мастера… Огромный опыт пролетариата, накапливающийся во время путешествия в ковчеге, не нашел внешнего выражения.

{25} Очень жаль, что стихи актеры читают прозой, отчего пропадает своеобразная ритмика Маяковского… Занавес психологически необходим, а то видеть, как из-за кулис неспешно выходит «дядя Ваня» в костюме эскимоса и располагается в театральную позу или как «дядя Сергей», служащий плотником в Театре РСФСР, потюкивает молотком где-то в расселине ада — по существу, так же интересно, как и созерцание тетей Мань и дядей Вань «сидящими на диване»… А ведь «дядей и тетей дома найдете»[[33]](#endnote-31) — не так ли?.. И еще одно важное: нужно много музыки или по крайней мере необходима увертюра — такая же, как «Мистерия-буфф» и ее постановка, лубочно-яркая и патетическая. Без музыки — отсутствие необходимого для необычного действа психологического «фона необычности» ощущается в усилиях и некоторой утомляемости зрителя.

Из отдельных частностей укажу на неприемлемый трюк с Толстым и Руссо[[34]](#endnote-32). Пусть с ними у Маяковского (может быть, от эпохи желтой кофты?) какие-то свои старые счеты; нам до них нет дела, — и насколько было бы ближе к правде, если бы режиссер изобразил их непонимающими, как это они попали в рай, и отчаянно отмахивающимися от дружеских объятий Меньшевика и благоговейного преклонения спеца-интеллигента…

Но я, кажется, уже начинаю придираться… Что ж, кому много дано, с того надо много и спрашивать. К тому же давно известно, что лучшее — враг хорошего; а желать лучшего — как-то никогда не устаешь…

А как-никак в постановке «Мистерии-буфф» мы имеем первый и пока единственный за четыре года *революционно-художественный* спектакль, осуществивший заветы постановки «Зорь», имевшей, на мой взгляд, главным образом декларативное значение.

# **{****26}** Театр Актера[[35]](#endnote-33)

## Садко «Нора» в Театре Актера «Известия». 1922, 25 апреля

Мы знаем, что в Театре Актера далеко не изжита организационная неурядица, но все-таки… Печать странного легкомыслия лежит на этой постановке.

Зачем — «Нора»? Что это — спектакль в пользу общества гувернанток и учительниц? Эти почтенные труженицы, вероятно, очень любят эту пьесу, — но, согласитесь, ее допотопный *буржуазный* феминизм не звучит в наши дни…

Скажут, это не «Нора», а «история о Норе Гельмер, которая предпочла яду буржуазной семьи трудовую жизнь» — композиция Мейерхольда по Ибсену. Но если даже помириться с неизвестно для чего присочиненным архаическим заголовком (вопиющее противоречие архимодерну декораций), то все-таки приходится констатировать, что переделано в героине Ибсена не то, что надо. Из роли Норы вычеркнуто все бытовое, все, что было плотью и кровью этой по-своему прелестной куколки, и оставлена в неприкосновенности вся «философия» (последнего акта), до которой она дошла своим маленьким буржуазным умочком. Если Мейерхольд хотел сделать из «Норы» *современную пьесу*, следовало бы поступить как раз наоборот. И то, что у Мейерхольда Нора забирает с собой ребенка, не меняет дела, — у Ибсена лучше, прямолинейнее… Но попробуйте подойти к «суфражистке» Норе с такими злодейскими намерениями — и вы увидите, как моментально рассыплется вся пьеса.

Беззаботное вычеркивание текста Ибсена привело к ряду неувязок, неясностей, немотивированностей, нелепостей, — и только. Не было «куклы», не было ее перерождения, ни к селу ни к городу выскакивают ее «танцы», табетик[[36]](#footnote-5) Ранк оказывается способным на… вакхический эксцесс; Торвальд упорно не замечает, что его «птичка» ведет себя, как сущая тигрица…

Декорация… У некоторых зрителей можно было прочесть в глазах немой вопрос: это футуризм? конструктивизм?.. Можем успокоить: ни то ни другое. Вспомните хотя бы декорацию {27} «Зорь», — и вы убедитесь, что на этот раз постановщик просто позавидовал лаврам Фореггера — Масса[[37]](#endnote-34)… Невозможно было удержаться *от хохота*, когда Торвальд, озираясь на эту неубранную от вчерашнего спектакля сцену, с полным убеждением произнес: «Как уютно у нас здесь!» А перевернутая задом декорация так удачно подчеркивала истинно норвежский колорит этого уюта, на чисто датском языке она гласила: «№ 199 К. Незлобин».

С так называемой световой декорацией также недолго мудрили. Один щит осветили красным рефлектором, другой — фиолетовым; получился очаровательный «шанжан»[[38]](#footnote-6), радующий сердце продавщицы из ГУМа.

Жалко было смотреть на безнадежно сбитую с толку Рутковскую. С самого начала — трагический нажим. Безотносительно все это было бы прямо хорошо, беда в том, что «Нора» Ибсена не трагедия, а мещанская драма. (Нора Мейерхольда — просто недоразумение.) Визаров (Торвальд) на премьере совершенно не знал роли и оттого не мог играть, несмотря на все усилия, называл Нору Еленой и вообще держался так странно, что хочется полюбопытствовать: наложено ли на артиста дисциплинарное взыскание?

Артисты переговаривались (все на той же премьере) с суфлером, почему-то вытащенным из будки и помещенным сбоку так, чтобы публике видны были его ноги. Нора танцевать уходит за кулисы, ее знаменитого танца не показали, — но зато отлично было видно, как за кулисами разгуливают все кому не лень.

— Знаете, — сказала мне моя соседка, — я считала фореггеровскую «Смерть Марата»[[39]](#endnote-35) неправдоподобным шаржем. Теперь я этого не думаю…

Что эта постановка — пародия или… шарлатанство?

## М. Загорский «Нора», или буря в стакане воды (Театр Актера) «Театральная Москва», 1922, № 37

Платон мне друг, но истина — еще больший друг… Нет для меня в области театра имени, более близкого и волнующего, чем имя Всев. Мейерхольда. Его давнее прошлое, как похождения Колумба, его вчерашний День, вот эти годы войны на театральном фронте под знаменем {28} «Октября», как знаменитые тезисы Ленина, предвосхитили наше завтра, а его сегодня — ирония великого каботина, оставшегося без театра…

Ибо это разве театр — этот Театр Актера, в котором нет ни денег, ни материалов, ни… актеров? Впрочем, актеры есть, и даже талантливые, но это именно те актеры, против которых два года тому назад выдвинул Вс. Мейерхольд свои октябристские тезисы и которые, увы! — никогда, очевидно, не превратятся в подлинных комедиантов великой эпохи.

И с ними-то, с этими ни в чем не виноватыми, но навеки искалеченными людьми вздумал Вс. Мейерхольд ставить «Нору»? По-новому, по-своему, по-сегодняшнему? В пять репетиций? Полно, это — очевидная шутка, ирония, пародия на самого себя, длинный язык, показываемый нэпу, но отнюдь не спектакль, связанный чем-либо с именем Вс. Мейерхольда…

Впрочем, чувство справедливости заставляет меня сказать, что все же почти единственным виновником этого печального приключения с «Норой» является сам… Мейерхольд.

Почему вдруг понадобилось представление трагедии о Норе Гельмер? Не желанием ли вырваться из плена незлобинского репертуара можно объяснить обращение к социальным драмам Генрика Ибсена, с попыткой истолковать их как современные трагедии, изгнав из них мещанский душок северной души маленького государства? Но в таком случае переделывайте, черт возьми, кромсайте, крошите и не церемоньтесь с этим солидным директором театра в Христиании, оказавшимся притом же и драматургом… Для нашего теперешнего слуха все эти домашние трагедии из-за позавчерашнего снега просто непереносимы… И вы, переделывавшие дважды Верхарна[[40]](#endnote-36), знаете это лучше меня…

Увы, Вс. Мейерхольд, редактор текста, подобно Дон-Кихоту, сломал совершенно напрасно свое копье о мощные крылья театральной мельницы Генрика Ибсена. Тщетно пытался он уничтожить «жаворонка», шалунью-девочку, мать-куколку в кукольном доме и *бурю в стакане воды* превратить во взбаламученное море страстей, мыслей и поступков. По существу, все осталось по Ибсену, и к нововведениям следует лишь отнести только замену трех Гельмеров одним мальчиком, которого взволнованная хозяйка дома в раздражении уводит с собой. Ах, как права была немецкая актриса Гедвига Ниманн-Раабе, правильно взвесившая силы милой куколки и любительницы пряников и домашних «тарантелл». Она прямо сказала:

— Не могу я бросить своих детей. Сделайте так, чтобы я оставалась, и тогда я буду играть, а «уходить» не хочу…

{29} И Ибсен переделал пьесу[[41]](#endnote-37)…

И если для немецких актрис, матерей бюргеров и мещан, даже Ибсен охотно переделывал «Нору», то для нас, живущих *в 1922 году*, Вс. Мейерхольд мог смело взорвать весь кукольный домик, если только вообще надо было прикасаться к этому и без того разрушенному строению.

Но ведь вся эта «шутка» понятна для нас, а не для той широкой публики, которая всерьез приняла эту якобы «новую» конструкцию спектакля. Куда целесообразнее было бы сыграть эту драму в обычном театральном павильоне или в сукнах, обозначив этот спектакль очередным спектаклем *сборным* и для сбора и не вводя никого в заблуждение.

Но кто же не знает, что Вс. Мейерхольд является не только постановщиком, но и замечательным мастером-вдохновителем новой актерской техники, замечательным учителем сцены. Что же мы видим в «Норе» по этой части? И удалось ли ему в пять репетиций совершить чудо превращения незлобинской водицы в крепкое вино нового искусства?

Несомненно, что даже в этот короткий промежуток времени Мейерхольдом произведена громадная режиссерско-педагогическая работа, следы которой возникали порой то здесь, то там в блестящих мизансценах. Но что же сделали те, в руки которых по несчастью попали эти мизансцены?

Визаров — Гельмер, с его хриплым грубым голосом, изношенным в халтурных воплощениях сиплой характерности и промозглого быта, так растерялся при виде того, во что обратил режиссер на сцене его «уютный уголок», что сделал абсолютно непонятным добрую половину доверенного ему текста. Он то впадал в разнузданный крик, то мурлыкал так, что пресловутые полутона Московского Художественного театра могли показаться гласом Иерихонских труб. Незнание роли перешло у него всякие границы. *Шесть* раз подряд он громко и убежденно назвал свою жену Нору… Еленой!!!

Все его поведение в последнем акте, утрированно пьяная походка и заплетающаяся речь придали Гельмеру характер невменяемости и обессмыслили и без того не особенно убедительный уход Норы. Какая уж здесь трагедия и предпочтение семейного уюта независимости и труду! Выспится пьяненький, бедненький, и все устроится по-милому, по-хорошему…

Рутковская — Нора. Я знаю, как эта артистка искренно томилась в удушающей атмосфере незлобинского театра и как велико ее стремление уйти навсегда от арцыбашевской «Ревности»[[42]](#endnote-38). Но… это {30} очень длинный и тяжкий труд, и особенно для Рутковской, лишенной простора, силы и здорового сценического обаяния. Какая это Нора? Нора, на которой ломали зубы великие актрисы прошлых десятилетий, вся сценическая работа которых была — сила, красота и огонь. Великая, страстная Дузе, выбрасывавшая целые монологи текста, с которыми бессильна была справиться, до сих пор цветущая в нашей памяти В. Ф. Комиссаржевская, даже она, лучшая из русских Нор, отказалась от заключительной сцены с мужем, поворачиваясь к публике спиной и не вырастая на глазах у нас в нового человека, подобно тому как это делала Дузе…

Нора Рутковской все еще пока из прошлого, из этих дешевых приемов изображения обольстительных дам-модерн посткартного типа[[43]](#footnote-7). Кое‑что из свойственных ей недостатков (о, эта ужасная гуттаперчевая растяжка слов!) уже сглажено режиссером и, возможно, ее собственными усилиями, но в общем и целом ее Нора еще должна когда-то родиться в процессе долгой и напряженной работы. Пока ее нет.

Крогстед — Толин. Не подобные ли ему профактеры заставляют предпочитать игру любителей с их иногда благородным докладом роли, без этих мучительно неприятных кивков головы, утрированной игры бровями и логически безграмотным произношением текста?

Христина — Лешневская и Ранк — Баженов — вот две фигуры, на которых можно остановиться с некоторым удовлетворением, отметив умелое владение диалогом и отсутствие манерной вычуры в движениях.

Чуть не забыл одного из главных действующих лиц спектакля, по небрежности не упомянутого в программе. Я имею в виду пианиста, выступившего с целым клавирабендом[[44]](#footnote-8), в программу которого вошли произведения Мошковского, Бизе, Шопена и Листа[[45]](#endnote-39). Это была, очевидно, попытка сахарной пудрой засыпать анемичность и отсутствие страстей у актеров, и это было поистине тем издевательством, которым, очевидно, кончается всякая шутка, идущая от оскорбленной и одинокой души каботина, несущего имя величайшего в Европе мастера сцены.

## **{****31}** Гонгла Вс. Мейерхольд[[46]](#endnote-40) «Театральная Москва», 1922, № 38

<…>[[47]](#endnote-41)

«Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина яду буржуазной семьи предпочла независимость и труд» — «провалилась» (Театр Актера. 20 апреля 1922 г.).

Полный провал. Публика шокирована. Партер раздражен. Журналисты не могут скрыть всю желчь и всю досаду[[48]](#endnote-42). Галерка веселится, свистит и рукоплещет. Актеры — «трагикомедианты» — растерялись…

Одна солидная особа спрашивает: «Что это? Репетиция? Зачем пригласили меня и публику на репетицию?»

Да, репетиция! Эксперимент!

*Мейерхольд всегда только репетирует и экспериментирует*.

И разве эта репетиция «Норы» не интересна, не значительна, не удачна!

Павильонного уюта нет. «Прелести» буржуазно-ресторанного комфорта: пуфики, кресла, камин с часиками, коврики и занавесочки, выметены вон. Сцена разворочена и раскрыта во всю глубину и высоту. Беспокойно, стремительно взбудоражены на ней осколки декораций, помосты, брусья; «исподней» стороной повернуты к зрителю куски каких-то павильонов. Все это по-своему конструировано, организовано и зажжено цветными лучами прожекторов. Свет и тени расчленяют воздух и перспективно, трехмерно выделяют плоскости строительного материала. «Кукольный дом», а не меблированная комната! Он готов развалиться, он уже взметен на воздух протестующим духом героини — Норы. Он уже знаменует ее трагедию, ее душевную борьбу, ломку и революцию.

«Нора» по Ибсену — трагедия в стакане воды. По Мейерхольду — она нечто общечеловеческое, значительное и современное.

То же пытался сделать Мейерхольд и с текстом, и с актерами, и со зрителями. Но тут материал оказался слаб, беспомощен и грузен.

Текст, несмотря на купюры и переделки, остался пьесой доброго буржуа. Стакан воды был разлит бурей Мейерхольда, но из него не забил фонтан, а потекла кисло-сладкая подозрительная лужица.

Актеры всего в несколько репетиций были буквально вытащены режиссером за волосы и поставлены на котурны трагедии из незлобинского бытового болотца. Но болотце их засосало… они не {32} расправили крылья. Попытка внезапно сыграть с ними трагедию — не оправдалась. Они сыграли не то «Осенние скрипки» Сургучева[[49]](#endnote-43), не то «Ревность» Арцыбашева. Но все же они, видимо, очень хотели принять все предложения режиссера и много сделали, сделали что могли… В некоторые моменты игра их сильно возвышалась над обычным уровнем. Во всяком случае, эту их попытку и старания надо приветствовать и поддержать.

Публика хотела приятно слаженного спектакля, а получила репетицию. Получила эксперимент и над Ибсеном, и над актерами, и над декорациями, и над собой и… этой операции не перенесла. Возмутилась. Была шокирована.

Итог. Спектакль легкомысленно выпущен «на публику». Ибсен и актеры не оправдали энтузиазма режиссера. Зрители же в своем большинстве оказались, как и следовало ожидать, мещанами.

Но экспериментальная «репетиция» явилась остроинтересной и несомненно будет чревата полезными последствиями.

Браво Мейерхольду!

Браво и актерам!

Они ищут, импровизируют: они в процессе творчества и не боятся экспериментов; они хотят идти вперед, и не беда, если шокируют пуританизм публики своим «чудачеством».

Разве для искусства спектакль не был в тысячу раз ценнее всей разжеванной жвачки с обывательски-мещанского театрального рынка? Он тем более уместен в театре, носящем имя Театра Актера. Пусть себе торгуют модные лавочки, пусть насыщается ими обывательское пищеварение… но и пусть экспериментирует Мейерхольд.

Suum cuique![[50]](#footnote-9)

А «в карете прошлого никуда не уедешь»[[51]](#endnote-44).

## М. Загорский «Великодушный рогоносец» «Театральная Москва», 1922, № 38

Вот спектакль, от которого будут вести летосчисление будущие театральные архивариусы, подобно тому, как их нынешние собратия волей-неволей принуждены считать днем рождения условно-символического театра день постановки «Балаганчика» Блока.

{33} Ох, как предательски быстро мчится в пространство машина нашего времени! Еще вчера между Художественным театром и Малым, между этим театром и Камерным зияли страшные пропасти, а сегодня только продавщица в академическом кооперативе точно знает индивидуальные запросы и вкусы господ академиков, а нам, грешным, не видно. «Провинциалка» мирно уживается на тех же подмостках с «Ричардом Третьим», а «Федра» с умиленной почтительностью прижимает к сердцу «Марию Стюарт»[[52]](#endnote-45). Там, где еще вчера был стан врагов, сегодня — общий запас дров и продовольствия, объятия и лобзания и поочередно целует всех в «сахарные уста» А. Луначарский[[53]](#endnote-46).

И вдали от этой академической идиллии, пронзившей сердце даже американских концессионеров[[54]](#endnote-47), шествует вот уже несколько лет Всеволод Мейерхольд, выпрыгнувший вместе со своим Пьеро из балаганчика картинных и бутафорских радостей и откровений в широкий и просторный мир человеческих дерзаний, поступков и страстей. Не случайно он — в революции и вместе с ней против *всего* старого мира. И не случайны, и не мимолетны «Зори» и «Мистерия-буфф» на его путях, так же как не случаен и теперь его «Великодушный рогоносец». Нет, внимательный глаз увидит и здесь, как этот мастер, единственный из всех наших режиссеров, нашел способ побеждать всемогущее время, так быстро состарившее на наших глазах самых юных и дерзких. И этот способ — уэллсовское путешествие[[55]](#endnote-48) *по времени*, вперед и назад, вверх и вниз, к Мольеру и… Маяковскому 26‑му[[56]](#endnote-49)… (В. Маяковский, не обижайтесь! Вы уже и теперь выглядите почтенным семьянином с обширным потомством, а ваш 26‑й скоро отправит вас в академию!)

Впрочем, дело не в Маяковском или Кроммелинке, авторе «Рогоносца», но в самом Мейерхольде. И если я считаю этот спектакль выдающимся событием, то не потому, что особенно поражен глубиной и оригинальностью пьесы, а потому, что восхищен той страной, куда доставил меня на своей театральной машине этот чудеснейший авиатор!

В самом деле. Представьте себе театр эдак лет через десять, когда будет закончена электрификация России. Вот перед вами некий спектакль передвижной труппы, играющей сегодня в Донецком бассейне, а завтра в Путиловских мастерских в Петрограде. Постоянное и притом закрытое помещение, занавес, декорации, костюмы, художники, профессора, площадки, софиты и прочее? Чепуха! В мастерских такого-то и такого-то режиссера строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок, спусков, переходов, лестниц, {34} катков. Втыкаете штепсель, и все приходит в движение: двери открываются и закрываются, лестницы ходят под ногами, какие-то огромные круги вращаются с ужасающей быстротой, катки отбрасывают от себя все, что к ним прикоснется, и все это не только в движении, но и в звуках, и в разнообразнейших шумах. И по всему этому фантастическому сооружению, по всей этой *театральной машине* снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают точно, уверенно, без перебоя десятки и сотни комедиантов, овладевших своим мастерством и соединяющих в себе ловкость и меткость циркачей, находчивость и остроумие эксцентриков, силу и размах страстей подлинных трагиков, остроту характеристик и глубину перевоплощений, свойственную сегодня только талантам, исключительно одаренным. Что «разыгрывают» эти люди на этой машине, которая уже не машина, не бутафория, а некий живой организм? Не знаю. Сегодня, быть может, политическое обозрение, завтра, быть может, трагедию, а послезавтра, быть может, какой-нибудь фарс или пантомиму. Зрители продиктуют, *что* играть, а быть может, сами примут участие в игре. Важнее другое: эта машина, живая, поющая и играющая, и будет *единственным* театром нашего будущего, тем театром, который впервые преодолеет реальность реальностью же, но взятой в ее *наиреальнейших* и заново сконструированных элементах.

Вот те мысли, на которые навел меня спектакль «Рогоносца», и вот та страна, куда занесла меня машина времени Мейерхольда. Не все, конечно, именно так в этом спектакле, как я только что рассказал, но все это уже дано в намеках и первых эскизах.

Поразительна же сама конструкция этой машины. Нечто подобное мы уже видели в «Копилке» в Опытно-героическом театре[[57]](#endnote-50). Нет. Удивительна та находчивость и верность глаза, с которой использованы все многочисленные площадки, переходы и возвышения, те радостные и динамические ситуации, которые возникают от соприкосновения движущегося тела актера с *играющей* вещью на сцене. Одна эта вертящаяся дверь, которая так больно бьет несчастного Эстрюго и которая, не выдержав, бешено вертится вокруг самой себя, — не заменяет ли одна нескольких персонажей и не является ли она одна лучшим комментарием к *вертящейся* мысли героя пьесы — Брюно, ревность которого пытается ущемить свой собственный хвост, а любовь которого, как волчок, пущенный ловкой рукой, описывает бесчисленные круги вокруг своей возлюбленной Стеллы?

И наконец, комедианты, работающие на этой машине. Неужели же она способна творить чудеса? Ну да, Ильинский хороший и способный актер, и я помню, как хорошо сыграл он Меньшевика {35} в «Мистерии-буфф» и, недавно, Тихона в «Грозе»[[58]](#endnote-51). Но кто же подозревал, что он так смело и ловко овладеет искусством сценической *быстроты*, этими моментальными превращениями и переходами из буффонады к трагедии, из лирики к клоунаде и из легкой комедийности к сочному фарсу? Откуда у него это проникновение в замысел Кроммелинка, эта призрачность и фиктивность, страдающая… животом, эта иллюзорность, ссылающаяся в доказательство своего бытия на испытываемую ею физическую тошноту. А этот Эстрюго — Зайчиков? Неужели же и этот замечательный эксцентрик, мимист и циркач, достигающий максимального эффекта минимальными средствами; неужели же и он нашел самого себя только тогда, когда оседлал эту чудодейственную машину Мейерхольда? И эта превосходная Стелла — Бабанова, а эти ученики мастерских, эта удивительная «стража», парни и девки — неужели же все они так верно, ловко и почти безошибочно разобрали труднейшую партитуру этой труднейшей пьесы только потому, что налицо оказалась верно сконструированная машина спектакля? И биомеханика? И… Вс. Мейерхольд?

Да, последнее — самое верное. Ибо и машину творит человек. А прекрасную, верную и живую театральную машину нашего ближайшего будущего мог сотворить только тот, кто всегда оказывался на пять минут впереди. У всех двенадцать, а у него уже пять минут первого. Так было с «Балаганчиком». И так с «Рогоносцем».

Наставлять рога даже времени, о, это — его специальность…

## С. Марголин Мольеру — Мейерхольд «Экран», 1922, № 31

Петру имела все исторические права воздвигнуть памятник Екатерина.

Шекспиру воздвиг памятник Мольер. Пушкину — Блок!

Русской литературе — Андрей Белый! Асенковой — Комиссаржевская!

Первому русскому актеру Волкову — первый современный актер Чехов!

Театру мятежнейшей эпохи — Вахтангов!

Искусству актеров и певцов современной России — Шаляпин!

… Но Мольеру — Мейерхольд!

{36} Гениальному комедианту XVII века… гениальный комедиант XX века!

И если вас шокирует тема Мейерхольда о «Великодушном рогоносце» Кроммелинка, и если вас оскорбляет фарс, и если вам не нравится впервые до конца нагая сцена и на ней колеса, крылья пропеллеров, станки и лестницы завода — что поделаешь? — вы не чувствуете ни ритма, ни темпа, ни языка современного театра в обращении к Мольеру.

Но Мейерхольд — Эдисон театра, изобретатель по призванию, первый механик и инженер на сцене, где до сих пор живут лишь маги и оборотни, волшебники и чародеи, знает все неумолимые слова, все железные решения, стиль стали и чугуна, всю жесткость камня, но и весь остов взглядов и мыслей современности.

Пусть не за вас, не на вашем наречии, не на вашей сцене, не в вашем театре говорит с Мольером Мейерхольд.

Неужели вас не интересует этот диалог Мейерхольда и Мольера, где за Мейерхольда выступают подмастерья его режиссерской мастерской (ГВЫРМ), а за Мольера вы сами, и не подозревая этого, со всеми своими восприятиями о Мольере.

Но вы негодуете!..

Сценический памятник Мольеру языком Кроммелинка, и памятник без пудры, париков, традиционных камзолов и фижм, без кружев, вееров, без Горжибюса, Люсиль, Валера, Сганареля, адвоката или доктора[[59]](#endnote-52), без ширм и масок.

Пудра не для современников, чувствующих себя вновь варварами, камзол их — плащ из резины, рабочая куртка, парик — открытое лицо.

Убранство Людовика XIV — винты, жернова, колеса, крылья мельниц, лестницы, ремни, станки, блоки…

Жеманство — откровенность, галантность — грубость, изящество — цинизм, медлительность — натиск.

Все Люсиль заменены Стеллой, все Валеры — фалангой мужчин, потерявших застенчивость и все фиговые листы, цинично отплясывающих чечетку, все Горжибюсы — образом Эстрюго, все доктора и адвокаты — полицейским комиссаром, все слуги — бдительными стражами, но Сганарель все тот же у Мольера и у Мейерхольда.

За триста лет — Сганарель не изменился ни на йоту, хотя бы вокруг него и совершалось землетрясение, перелицевание земли и несчитанное число политических, религиозных, общественных… и каких хотите переворотов.

Сганарель у Мейерхольда «великодушный рогоносец», но он Сганарель Мольера, он Мольер, бессмертный, живучий как {37} ртуть, озорной, нелепый, неувядающий, не воспринимающий понятия о старости.

И ему — Сганарелю — вечному Арлекину театра — также удобно жить у колес, винтов и на станках, как и в павильонах, будуарах, салонах.

Все другое, все изменилось, все неузнаваемо, все антагонично веку Мольера, от мысли и до корней волос, но инстинкт театра, но реальность игры, но чувство арлекинады, но Сганарель — все те же.

Сганарель у Ильинского в крови, как Мольер у Мейерхольда в существе его.

Мейерхольд в другую эпоху мог ставить самого Мольера реставрационно, как в «Дон Жуане», и может сегодня посвятить Мольеру — Кроммелинка в своем особом подходе и своеобразном изображении современного театра, и всегда в постановке Мейерхольда останется инстинкт, чутье, театр Мольера.

У Мейерхольда «Великодушный рогоносец» — изобретение, а не трактовка, постройка столько же, сколько и действие, организация столько же, сколько и интрига, механика столько же, сколько и свободное движение.

Театр или предчувствие нового театра, но театр такого письма и стиля, о котором мы еще не знали, но который уже готовится властвовать.

«Великодушный рогоносец» звучит как шокинг скабрезностью своего сюжета. Для скромных — это неприличие, для невинных — стыд, для солидных — фарс, для почтенных — пощечина общественному вкусу.

Для всей современности — вызов, хлесткий бич и циничное издевательство над бытом, перешагнувший через гротеск такими гигантскими шагами, что гротеск уже кажется миниатюрой иронии — наряду с этой исполинской издевкой.

Оголить сцену, поджечь все декорации, уничтожить всю бутафорию, изгнать все духи из театра, освободиться от призраков или доказать, что призраков и в театре не существует, — таковы законы театра Мейерхольда.

Каждому актеру быть инженером, конструктором, архитектором, механиком, электротехником, машинистом, *оставаясь актером*, — таков лозунг актерского мастерства Мейерхольда, если я его верно учуял.

Акробатами, жонглерами, эквилибристами актеры умеют быть или должны уметь быть издавна, но сегодня все свое старое искусство они должны использовать во имя строительства и изобретений {38} на сцене в момент действия, как призыв к бесконечному строительству и изобретениям в жизни.

Всем мистикам Мейерхольд объявляет непримиримый бой в театре, всем тайнам Мейерхольд грозит шрапнелями, которые ему ничего не стоит произвести в любом количестве на сцене.

Фантазировать Мейерхольд готов лишь так, как может фантазировать идеолог позитивистского театра.

Какие аксессуары могут быть у Мейерхольда в его театре, когда он принимает лишь вещественные элементы спектакля, предметы, а не иллюзии предметов?

И, конечно, снять занавес, чтобы скомпрометировать представление о чудесах и волшебстве искусства театра, которое для Мейерхольда больше наука об искусстве, чем самое искусство.

Театр Мейерхольда опрокидывает все театры, — наш театр, — он строит новый театр.

Откажемся ли мы в театре Мейерхольда от своего театра чудес, тайн, иллюзий и игры бытия и небытия, экстаза и веры?

Поверим ли в театре Мейерхольда, что его страна лучшая из стран в театре?

Пожелаем ли перебраться в его страну из своих фантастических земель, на которые мы забрались?

Примем ли голый позитивизм вместо идеализма театра, изобретение взамен вдохновения, науку вместо экстаза, цинизм издевки вместо иронии?

… И как отнесемся к ударам, которыми разит Мейерхольд-Эдисон современного зрителя в своем театре, к ударам орудиями, изобретенными его злым гением, в полной небрежности к ранениям от этих ударов?..

## А. В. Луначарский Заметка по поводу «Рогоносца» «Известия», 1922, 14 мая

Наконец и я увидел этот спектакль. Сначала я не хотел писать о нем, но, подумав, решил, что должен. Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали. Не в непристойности сюжета тут дело: можно быть более или менее терпимым к порнографии, а в грубости формы и чудовищной бесвкусности, {39} с которой она преподносилась. Жаль прекрасного актера Ильинского, кривляющегося и неважно подражающего плохим клоунам, жаль всю эту сбитую с толку «исканиями» актерскую молодежь. Стыдно за публику, которая гогочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так не в полутерпимом коммунистическим режимом притоне, а на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом, расхваленном критиками-коммунистами на наших глазах.

Для театра как такового, для театрального искусства это — падение, ибо это захват его области эксцентризмом мюзик-холла.

Что же, разве плох мюзик-холл?

Терпимо, иногда забавно, но что сказали бы, если бы гривуазный канкан стал вытеснять Бетховена и Скрябина на концертах? Все на своем месте. Здесь же дешевое искусство для пошляков или жаждущих развлечения пытаются возвести в «академизм без кавычек» — выражение одного серьезного партийного критика.

Все это тяжело и стыдно, потому что это не индивидуальный уклон, а целая, довольно грязная и в то же время грозная, американствующая волна в быту искусства.

Страшно уже, когда слышишь, что по этой дорожке катастрофически покатилась европо-американская буржуазная цивилизация, но когда при аплодисментах коммунистов мы сами валимся в эту яму, становится совсем жутко.

Это я считаю своим долгом сказать[[60]](#endnote-53).

## С. Бобров В театре у Мейерхольда[[61]](#endnote-54) Литературное приложение к газете «Накануне», Берлин, 1922, 16 июля

После премьеры он вышел на сцену, раскланивался перед ревущим залом, — в синей прозодежде Поповой; седоватый, высокий, сутулый, хитро и тонко улыбались исподлобья глаза; обернулся к молодежи, которая играла «Великодушного рогоносца», и аплодировал им, уютно складывая большие руки. «Гвытмовские» ребята не выдержали и бросились качать учителя. Двадцать душ в синих «прозодеждах» под веселый грохот зала на фоне голой стены с конструкциями качали Мейерхольда. Зал улыбался во весь рот, — очень уж приятно.

{40} Мы — умелые люди! мы — знаем, что делаем! мы — понимаем, что нам нужно! — мы книжек-то — во — сколько прочли! у нас!.. мы!.. нами!.. да мы!.. и т. д. — а Мейерхольд не имел театра, его ему не давали, ему всякое лыко шло в строку, каждый молокосос объявил ему, что он не так, не эдак, да не достаточно добродетельно, и, кроме того, с футуристами — пфуй! — путается. И кажется, кажется, — со зловещей внимательностью добавлял молокососик, — тут не в «Театральном Октябре» дело… нет, не в нем! У него какие-то свои мысли есть, он Чехова (актера из МХТ) хвалит, ох, дело не чистое[[62]](#endnote-55)… Недоставало только, чтобы это прокричали вслух и во всю глотку: мерзавец Мейерхольд — художник! долой его по этому случаю, — это не революционный театр, ибо там не было ни слова сказано ни о пользе Комсомола, не говорилось о гидравлизации выделок подвязок во всемирном масштабе с лозунгами трэд-производственного типа на каждой подвязке и пр. В этой странной атмосфере судьба дала Мейерхольду театр. Скверный театр — запущенный, грязный, сырой, бывший кафе-шантан… да и этот-то — *как* дала! Лучше и не вспоминать эту позорную историю. И вот Мейерхольд с Аксеновым и Поповой ставит «Великодушного рогоносца», фарс Кроммелинка. Увы, в этой пьесе и самый дотошный Фриче[[63]](#endnote-56) не найдет и следов того никому не очевидного наполнения, которое у нас зовется «революционной идеологией»: это фарс? — да, фарс. И в нем немало мест, смущающих добрую нравственность лицемера. Это фарс, написанный символистом: вы в нем можете обнаружить дюжину смыслов и тем, и ни одна из них не имеет ни малейшего отношения к ликвидации безграмотности и задачам красвоенвоздуха. И — вдруг что-то обломилось в прессе и среде театралов, а также в среде полутеатральных, полулитературных паразитов, живущих который год на счет курьезнейшей болтовни о новом (еще не открытом, но вот послезавтра обязательно уж…) искусстве. «Рогоносец» вызвал похвалы, да нет: он вызвал восхищение, почти энтузиазм. Паразиты хвалили тоже, осторожно, неумело, с затаенной злобочкой и подпольным визгом — не по бумажке; хорошо, грит, очень, очень мило — ну все-таки, знаете, это не то — не по книжке, одним словом. Они искали объяснений: помилуйте, они же теоретики! — тут такой-то прием, там то-то, — а слушатель скучал и предпочитал хохотать на «Рогоносце», не обсуждая, на каких это основаниях он хохочет. Но все хвалили, — откуда это? Что случилось? Ничего, — у Мейерхольда всего-навсего есть театр: и вот естественные последствия этого обстоятельства.

Сцена голая, сзади видно стену. На фоне этой стены стоит странное сооружение — «конструкция» Л. С. Поповой. Это несложно {41} по своему художественному заданию, это те же «станки», на которых укрепляются бутафорские скалы и дома на обычной, размалеванной сцене, самую чуточку эстетизированные и стилизованные в графико-футуристическом жанре. Эта стилизация придает им смысл некоторой слабости, которой отлично все наше «экспрессионистическое» современное искусство, но они мешают меньше, чем все импрессии Головина — Коровина и все интерьеры МХТ. Их живописная бедность — бедность нашей России (России № 1), их немая горечь — наша горечь. Их особая эрзацность и суррогатизм — наш — больной, но единственный суррогатизм. Их трагизм — сродни трагизму домов, пошедших на отопление год тому назад.

И среди всего этого бедного, умученного графизма — на сцену справа (в первом акте) бежит с гоготом Брюно — Ильинский, курьезнейший из ревнивцев. Он лезет по лесенке, несет какую-то дичь, обнимается со своей женой — Бабановой, мурлыкает, трется об ее лицо носом, катится вместе с ней по скату, таскает ее на закорках, показывает публике только что отдавившего себе палец дверью Эстрюго — Зайчикова таким тоном, как будто весь зал уже давным-давно знает, что за чудак и растереха этот самый Эстрюго… В чем дело? Вот тут, казалось бы, и надо развести самую нещадную из визготней русского «принципиального» человека или сунуться с головой в презреннейшее папиросничество революционного бонвивана, для которого нет разницы между «галифищами» и Дантовым раем.

Нет. Это не так. Брюно чудит и выдумывает невесть что, кажется уж нелепей нельзя, — а в следующем акте этот маньяк приготовит вам еще совершенно невероятный сюрприз. Он только не говорит почему-то грудным голосом задыхающейся жабы, который принят у актеров, — он вопит, рычит, гримасничает, — это чудно, дико, несообразно, смешно до невозможности, но отчего-то вы верите, что оно и действительно так. Хоть и чудно, а так и есть. «Да ведь ключи у тебя под подушкой», — возражает ему жена… «Не важно!» — отвечает он ей мрачным и подозрительным образом, — это глупо черт знает как, но так можно сказать, так говорят, — вы не возражаете.

Человек появился на сцене. Откуда его выкопал Мейерхольд! Только что говорили о «кризисе театра» (какая ерунда!), о том, что актеров нет и вот потому-то… Но откуда добыл их Мейерхольд, со студентами, почти детьми, почти сплошь дебютантами? Он вот Достал — потому что он знает и слышит, чего надобно современному искусству, — ему недостает человека. И его актеры послушно и плавно идут с ним по этому пути, ибо это ясно всякому, голову ломать нечего, — что это хорошо и нужно, знает всякий.

{42} Аксенов дал отличный текст. Его Кроммелинк облаконичен до формулятивной выразительности его собственных трагедий и его «Елисаветинцев»[[64]](#endnote-57), язык прост, богат и солиден. А Мейерхольд вдунул в эти слова трагикомедию современника, по тысяче деталей знакомую всякому. Зал живет и дышит на «Рогоносце» — это ли не «соборность», нужно ли ее заменять какими-то суррогатами, внешними и холодными по существу дела?

Ну, не все уж так прекрасно в «Рогоносце», совсем не все. Но когда кругом нас потчуют истинным кафе-шантаном или самой разнастоящейской мелодрамой и только ими да нудной безгрешностью райских садов МХТ, — дай Бог Мейерхольду еще сто лет жизни и двести постановок.

И дайте вы ему во имя вечной справедливости настоящий театр вместо этой поганой посудины Зона[[65]](#endnote-58).

## Сергей Третьяков «Великодушный рогоносец»[[66]](#endnote-59) «Зрелища», 1922, № 8

Я не теакритик. Даже — не спец по глядению пьес. Я издалечный. Не на моих глазах проходила театральная работа последних лет, если не считать виденной в прошлом году «Мистерии-буфф» в Первом театре РСФСР. Но, что касается «ахов» и «охов» по поводу «Рогоносца», то я из прессы их вкусил достаточно и, идя в Театр Гитис[[67]](#endnote-60), мог рассчитывать если не на испохабленный надписями забор, то, во всяком случае, на Сабурова[[68]](#endnote-61).

Забора не оказалось. Был пролом, в который уверенные и веселые работники вмащивали дорогу человеку-действеннику, человеку-изобретателю.

Не люблю театров и очень редко бываю в них. Больше люблю смотреть, как чинят паровозы, асфальтируют улицы, строят дома, взлазят на телеграфные столбы и натягивают проволоку. Даже больше — люблю видеть, как торгуют и торгуются на рынках, даже как цепляются и виснут на трамвае. Во всех этих случаях человеческие движения целесообразно выразительны. В них есть материал для оценки действенной и изобретательской культуры моего дня.

«Рогоносец» меня не тянет сопереживать. Мне не надо становиться ни Гамлетом, ни одним из бесчисленных «мхатовских» дворян, {43} ни даже… Отелло (не говорю уже о персонажах арцыбашевской «Ревности»). Я отчетливо ограничен от рабочей площадки сцены — я с соседями обступил ее кольцом, но не кольцом тупо соболезнующего рассмотрения палой лошади или перееханного трамваем человека, а обручем, замыкающим перепалку между милицейским и карманщиком, разгрузку бревен, футбольный матч, тир, где каждую минуту готова сорваться реплика содействия или сожаления или прыснуть смех, покрывающий нелепый итог действенного разряда энергии, попадающего не пулей в цель, а прикладом в скулу стрелка.

Любовь к производственному процессу, интерес к вещи в ее утилитарном назначении и к приемам ее построения характерен для наших дней и находится в несомненной связи с обострением производственных тенденций в плане русской революции и экономики. Леса и кладка кирпичей наблюдаются с большим интересом, чем дом; чертеж с большим интересом, чем картина (а разве не чертежные построения, не циркуль, линейка и ватерпас бьют из произведений художников-конструктивистов, правда, не без большой еще доли «стилизации» того же чертежа). В театре больше радует репетиция и перестановки декораций, монтировка их, чем отполированная (а стружки работы начисто выметены) фанера (под красное дерево) окончательной постановки.

«Рогоносец» удовлетворяет. Он — репетиция, над которой носится запах работы. Его прозодежда не отвлекает в психологию, быт и историю. Наоборот, в линиях и тоне одежды даны основные индустриально-рабочие ассоциации сегодняшнего дня[[69]](#endnote-62). Человеческое тело как выразительный материал, пущенный в движение с установкой на действие, а не на переживание, используется многообразно и широко.

Отброшен жестикулятивный мусор, ищется простейший, экономичнейший, бьющий в цель жест — тейлоризованный жест.

При этом он не впадает в однообразие, ибо сюжетная мотивировка диктует его применение в самых различных ситуациях, а конструктивная установка[[70]](#endnote-63) — это же леса строящихся домов, это наши лестницы и этажи, мостки и переходы, которые вынуждены преодолевать наши мускулы. Аколеса — ведь это же сами декорации улыбаются и острят по ходу действия.

Мало того, что есть четкая проработка элементов действия. Налицо невиданная ранее компоновка групп. Мне кричали — Ильинский, Ильинский, когда я смотрел «Рогоносца» без Ильинского.

И напрасно кричали, ибо нет Ильинского без Зайчикова, и наоборот. Есть двухтелое действующее лицо «Ильзай». Поэтому {44} однотелые действующие лица скучноваты. Интереснее действующие «системы» лиц. Превосходны массовые сцены, причем лучше мужские, ибо в них психология целиком переведена в гротеск. Женщины же хотя голосом, да дадут психологию. Не утерпливают.

В гротеске сила «Рогоносца», гротеск совершенно уводит внимание из плана «психологических сопереживаний» в план «сотрудничающего наблюдения». Благодаря гротеску сюжет отодвигается на третий план и становится только «поводом» к действию.

Хуже дело со словом. Там еще мусорно, непроработано, не четко. Слова не договариваются, раззваниваются в резонансе, в хорах сплываются в грохотливый шум. А слово — звуковой жест. И оно должно быть параллельно физическому. Голос и интонация Эстрюго и Брюно хорошо гротескны. Интонации Стеллы зачастую импрессивно-психологичны, что сдвигает спектакль в сторону психологизма и нарушает чувство мастерской.

Немного о сюжете. Кричат — фарс. А по-моему, с точки зрения литературной не фарс, а тяжелейшая трагедия[[71]](#endnote-64). Ревность, сделавшая человека дураком, со всем отсюда производным. И безвыходно. Я попытался перевести стрелку своего подхода на рельсы психологизма и ужаснулся: с этой точки зрения пьеса — сплошной крик севшего на кол человека. Порнография? Вопрос тонкий и сложный. По-моему, порнография не столь вопрос творчества (производства), сколь вопрос восприятия.

Я смотрел не только пьесу, но и публику. Я видел негодующих мамаш, зевающих пресыщенников театробжорства и хихикающих слюнатиков. Но я видел внимательных и хорошо хохочущих рабочих (и отнюдь не в «похабных» по тексту местах) и детей, совершенно захваченных смешным и стремительным действием.

А в итоге мне кажется, что хорошо было бы вместо сюсюка местных детских театров сводить детей на «Рогоносца». Ну, а «прюдеров»[[72]](#footnote-10)… тех, пожалуй, можно и в детские театры. Только… только ведь и там, пожалуй, слюну пустят. Физиологии, а особенно испорченной, дома не оставишь.

Путь, которым идет Мейерхольд, — от театра к жизни. Много еще и в «Рогоносце» эстетики чистого созерцания, но еще прощупывается заявление: «Театр — это место, где вырабатывается действенно-выразительный человек». Путь от старого театра к новой школе — в ее задачах обработки речежестикулятивного материала — лежит через «Рогоносца».

## **{****45}** Юрий Соболев О «Великодушном рогоносце» «Театр», 1922, № 6

Оторванный от Москвы в продолжение года, я только на днях получил наконец возможность посмотреть «Рогоносца». Тот спор, который вновь вокруг этого спектакля закипел, и та атмосфера слухов и сплетней, что нависла над ним, невольно создали интерес некоторой злободневности, в достаточной мере, конечно, мешающей чистоте восприятий и впечатлений от этой чрезвычайно знаменательной и — вне всяких превходящих суждений — весьма ценной постановки.

Я думаю, что и злейшие враги и Мейерхольда, и ГИТИСа, и всего левого фронта театра не станут отрицать ни знаменательности, ни ценности в том, что составляет значимость «Великодушного рогоносца»: значимость его режиссуры и всего его сценического оформления. Можно по-разному воспринимать то и другое, можно целиком — принципа ли, «священной» ли традиции или упорства ради — не замечать смелой новизны подхода к театральной сущности как самой пьесы, так и методов ее актерского воплощения, но нельзя не признать несомненной, убедительной и торжествующей победы Актера — актера с большой буквы — в том представлении, которое развертывается с такой причудливой стремительностью ритмов, в таком занимательнейшем уснащении рискованными, но всегда острыми, всегда находчиво-остроумными трюками…

Говорят: но ведь это акробатические штучки, это — своеобразная «партерная гимнастика», это — гимнастические упражнения, не *больше*!..

Не *больше*? А разве *этого* мало? Разве такая легкая, радостная, такая мускулистая, крепкая, такая ритмичная, широко и вольно разливающаяся игра актерского тела не убедительна сама по себе?

И разве, если уже на то пошло, разве этими только «штучками» вскрывается в спектакле первородство актера на театре?

А Ильинский, Зайчиков и Бабанова не *выразительны, не ритмичны*, не *убедительны*?

Но тут вместо прямых ответов приходится выслушивать ряд «но»:

Но — пьеса.

Но — вертящиеся колеса.

Но — вся конструкция сцены.

Но — прозодежда…

{46} Постараемся спокойно разобраться в этих «но», грозно растущих по вертикали.

*Пьеса*. Конечно, «Великодушный рогоносец» не для детей. И, конечно, продукт весьма утонченной в изысках своих архибуржуазно-упадочной культуры — эта странная, пряная, страшная в трагико-комической обнаженности темы о ревности, пьеса, в которой фарс, самый откровенный, грубый, звонкий, с пощечинами и с непринужденностью в языке, граничит с самой настоящей, глубинной потрясающей трагедией о ревнивце, чудовищно совмещающем в себе и Отелло и Яго, и о жертвенно любящей, безмерно страдающей и, несмотря на весь цинизм падения и «блуда» — хрустально чистой и невинной женской душе.

И вся эта забавно-страшная история о «великодушном рогоносце» — бичующая издевка над собственником, в конце концов одураченном, и радостное славословие любви, нашедшей все-таки свое оправдание, — она обильно уснащена подробностями, составляющими именно тот быт, разлагающая и гниющая сущность которого и порождает уродливые формы «законного брака».

Этими подробностями можно возмущаться, и особенно их много во втором акте, резкая и обнаженная яркость которого заставляла иных зрителей не дослушивать до конца спектакля[[73]](#endnote-65). А очень жаль, что расстающиеся с «рогоносцем» после второго действия не имеют мужества (или даже просто любопытства!) дождаться конца злоключениям этого смешного малого Брюно: они поняли бы, к чему клонил лукавый автор, заставив еще в первом действии невинную и верную Стеллу выслушивать любовное признание молодого пастуха. И они увидали бы, как в финале «непристойной» пьесы, якобы оскорбляющей достоинство женщины, — торжествует молодая, чистая, здоровая, яркая, как солнце, любовь. Как празднует свою заслуженную победу пастух, влекущий в горы свою милую — эту «развратную» Стеллу, убедившуюся в глупости, наглости, подлости своего мужа, мужа — собственника ее сокровенных чувств и интимнейших движений ее сердца.

Такова пьеса. Но — видите, и я добавляю одно «но», — если спросят меня, — революционна ли эта пьеса в том смысле, в каком революционна была, ну, скажем, та же «Мистерия-буфф», — я должен буду по совести сказать:

— Нет. Она продукт творчества упадочной культуры, она потребна современному зрителю — зрителю-пролетарию — в малой мере и лишь как яркая картина погнивших устоев этой культуры, этого буржуазного строя, этого мещанского уклада быта, старой морали, лицемерной догмы.

{47} Если «Зори», «Мистерия-буфф» и «Риенци»[[74]](#endnote-66) были идеологически революционными пьесами революционного театра, то «Рогоносец» революционен лишь сценическим своим оформлением.

Тут мы подходим к остальным «но», говорящим о сооружении Поповой, о прозодежде актеров и шумящих колесах машин.

Насколько я понимаю, В. Э. Мейерхольд, ставя «Рогоносца», прежде всего стремился к тому, чтобы явить пьесу в наиболее обнажающем ее сущность виде. Нужно было с беспощадностью, граничащей с цинизмом, показать всю «голую» правду о современном браке, доказать со всею откровенностью, легко принимаемой за порнографию, все лицемерие его морали. Тот абстрактный фон, который создает остроумная постройка Поповой, та однообразная «прозодежда» актеров, которая логически влечет за собой отказ от грима и париков, — вот сценическое оформление этой обнаженной сути пьесы. И подобно тому, как явлена ее правда «голой», — разоблачены и все «тайны» актерского лицедейства, все пышное декоративное убранство, вся фальшь румян, белил и накладных волос — совлечены. «Механизм» театра — в его неприкрашенном виде, без таинственного очарования «царства кулис», а с самими кулисами в их трезвой и будничной правдивости — показан в спектакле. Таков был подход режиссера. И теперь ясно, почему такое режиссерское толкование повело к тому эксцентризму, который столь усердно проявлен в акробатической и гимнастической изощренности исполнителей. Только в такой окраске и только в такой клоунаде можно явить, так сказать, *идею*, смысл постановки, стремящейся и в трактовке пьесы, и в сценическом ее оформлении обнажить и до конца вскрыть всю ее подоплеку.

А в смысле ритмического выявления такого замысла то движение колес и те вступления в текст пьесы шумового оркестра, которые как бы аккомпанируют актерам в наиболее «ударных» местах, чрезвычайно облегчают задачу — вскрыть подлинный *ритм* «Великодушного рогоносца».

Об исполнении, кажется мне, я говорил достаточно: оно в трех актерах — Ильинском, Зайчикове и Бабановой — настолько впечатляюще ярко, что нет нужды доказывать его добротность. Однако должен отметить, что и среди этих трех есть некая органическая несогласованность. В то время, когда Ильинский и Зайчиков играют в плане чистейшего актерского мастерства, в самом обнаженном его виде, Бабанова ведет роль явно психологически углубленно. Это прекрасно, но это — не в тоне общей трактовки.

Вообще же в смысле исполнения, за исключением этой тройки, ряд «но». Я не знаю, кого бы можно выделить из тусклой массы. В смысле мастерства это в достаточной мере нечетко, и в смысле {48} режиссуры не все на одинаковой высоте: третий акт определенно недоработан, а в первых двух есть досадная повторяемость одних и тех же трюков, как, например, надоедающая игра с вертящейся дверью.

«Великодушный рогоносец» — спектакль большой значительности, как ценный опыт нового подхода к искусству театра и к мастерству актера. Я совершенно сознательно не хочу сейчас вступать в личную оценку значимости, смысла и убедительности такого подхода. Мне хотелось лишь отметить то бесспорное, что спектаклем «Рогоносца» было явлено.

В самом же опыте кроется величайшая, на мой взгляд, опасность для Театра:

Подмена его живого искусства и его человеческого творчества мертвенным мастерством и бездушной машинерией.

## Михаил Булгаков Столица в блокноте. Биомеханическая глава[[75]](#endnote-67) «Накануне», Берлин, 1923, 9 февраля

Зови меня вандалом.

Я это имя заслужил.

Признаюсь: прежде, чем написать эти строки, я долго колебался. Боялся. Потом решил рискнуть. После того, как я убедился, что «Гугеноты» и «Риголетто» перестали меня развлекать, я резко кинулся на левый фронт. Причиной этого был И. Эренбург, написавший книгу «А все-таки она вертится»[[76]](#endnote-68), и двое длинноволосых московских футуристов, которые, появляясь ко мне ежедневно в течение недели, за вечерним чаем ругали меня «мещанином».

Неприятно, когда это слово тычут в глаза, и я пошел, будь они прокляты! Пошел в Театр ГИТИС на «Великодушного рогоносца» в постановке Мейерхольда.

Дело вот в чем: я — человек рабочий. Каждый миллион дается мне путем ночных бессониц и дневной зверской беготни. Мои денежки — как раз те самые, что носят название кровных. Театр для меня — наслаждение, покой, развлечение, словом, все, что угодно, кроме средства нажить новую хорошую неврастению, тем более, что в Москве есть десятки возможностей нажить ее без затраты на театральные билеты.

{49} Я не И. Эренбург и не театральный мудрый критик, но судите сами:

В общипанном, ободранном, сквозняковом театре вместо сцены — дыра (занавеса, конечно, нету и следа). В глубине — голая кирпичная стена с двумя гробовыми окнами.

А перед стеной сооружение. По сравнению с ним проект Татлина[[77]](#endnote-69) может считаться образцом ясности и простоты. Какие-то клетки, наклонные плоскости, палки, дверки и колеса. И на колесах буквы кверху ногами «с. ч.» и «т. е.». Театральные плотники, как дома, ходят взад вперед, и долго нельзя понять: началось ли уже действие или еще нет.

Когда же начинается (узнаешь об этом потому, что все-таки вспыхивает откуда-то сбоку свет на сцене), появляются синие люди (актеры и актрисы, все в синем). Театральные критики называют это прозодеждой. (Послал бы я их на завод, денька хоть на два! Узнали бы они, что такое прозодежда!)

Действие: женщина, подобрав синюю юбку, съезжает с наклонной плоскости на том, на чем и женщины и мужчины сидят. Женщина мужчине чистит зад платяной щеткой. Женщина на плечах у мужчин ездит, прикрывая стыдливо ноги прозодеждной юбкой.

— Это биомеханика, — пояснил мне приятель. — Биомеханика!! Беспомощность этих синих биомехаников, в свое время учившихся произносить слащавые монологи, вне конкуренции. И это, заметьте, в двух шагах от Никитинского цирка, где клоун Лазаренко ошеломляет чудовищными salto!

Кого-то вертящейся дверью колотят уныло и настойчиво опять по тому же самому месту. В зале настроение, как на кладбище, у могилы любимой жены. Колеса вертятся и скрипят.

После первого акта капельдинер:

— Не понравилось у нас, господин?

Улыбка настолько нагла, что мучительно хотелось биомахнуть его по уху.

— Вы опоздали родиться, — сказал мне футурист. Нет, это Мейерхольд поспешил родиться.

— Мейерхольд — гений!!! — завывал футурист.

Не спорю. Очень возможно. Пускай — гений. Мне все равно. Но не следует забывать, что гений одинок, а я — масса. Я — зритель. Театр для меня. Желаю ходить в понятный театр.

— Искусство будущего!! — налетали на меня с кулаками.

А если будущего, то пускай, пожалуйста, Мейерхольд умрет и воскреснет в XXI веке. От этого выиграют все и прежде всего он сам. Его поймут. Публика будет довольна его колесами, он сам получит {50} удовлетворение гения, а я буду в могиле, мне не будут сниться деревянные вертушки.

Вообще, к черту эту механику. Я устал.

## Эдуард Старк Мейерхольдовские дни[[78]](#endnote-70) «Красная газета», 1924, 21 мая, веч. вып.

«Великодушный рогоносец» — спектакль высокопримечательный.

Пьеса Кроммелинка остроумна, своеобразно задумана, интересно выполнена. Но не это главное. Хорошую пьесу, если внимательно поискать, всегда можно найти. И не этим силен театр Мейерхольда. Бесконечная значительность его в том, что он подлинно лаборатория нового актера. Мы очень много слышали о том, что Мейерхольд усиленно работает над созданием совершенно новой актерской техники, которая отвечала бы потребностям современного театра, но мы склонны были считать эту технику какой-то московской утопией, потому что у нас в Ленинграде и в помине нет театра, хотя бы минимально напоминающего подобного рода лабораторию. И теперь в эти Мейерхольдовские дни[[79]](#endnote-71) мы как-то особенно остро чувствуем, до чего мы в отношении театрального искусства — безнадежно затхлая провинция, ибо кое-какие одинокие проблески, конечно, не в счет.

И тем-то особенно и значителен «Великодушный рогоносец», что в нем так рельефно проявляется упрямая последовательность, с какой Мейерхольд ищет нового актера.

Что представляет собой сооруженная в «Рогоносце» конструкция, на первый взгляд как будто совершенно непонятная? По моему глубокому убеждению, она не имеет никакого прямого отношения к пьесе. Нельзя сказать, что именно вот это самое сочетание столбов, площадок, перекладин, лесенок как раз выражает самую идею «Рогоносца», сливается с его мыслью, гармонирует с его настроением. Эта конструкция преследует совершенно другую задачу, гораздо более важную для данного случая: подчеркнуть, всячески усилить, углубить динамику актера, сделать разнообразнее внешний рисунок его игры, в более выгодном свете подать его пластику.

И это удалось блестяще: мы до сих пор еще никогда не видели конструкции, которая до такой степени отвечала бы задаче. С ее помощью и с помощью актеров Мейерхольд создал удивительнейший {51} фарс, но какой? При одном этом слове нам сейчас же вспоминается фарс Сабурова, Валентины Лин, Смолякова, в лучшем случае фарс французских актеров Михайловского театра.

Ничего подобного и в помине нет у Мейерхольда. Его фарс — подлинный фарс наших дней XX века, но уходящий своими корнями, минуя все промежуточные наслоения, в самую глубь европейского средневековья. В нем откликаются нам старинные ярмарочные представления, он весь пропитан таким ярким светом чисто народного балагана, что, живи мы под другим, более благодатным небом, не в тесной коробке консерваторского театра, разыгрываться бы «Рогоносцу» где-нибудь на площади Урицкого[[80]](#endnote-72) или посредине какой-нибудь загородной зеленой поляны. Техника актерской игры в нем доведена до замечательного совершенства. Вся она насыщена живыми, бойкими ритмами и заключена в строгих рамках закономерной необходимости, будучи подчинена внутренней логике каждого отдельного сценического момента.

В ней нет ничего лишнего, ничего чрезмерного, никакой подчеркнутости; во всей игре чувствуется здоровая сила, жизненная бодрость, яркость переживания, причем весь рисунок взят в широких плакатных очерках.

И в нем яркими пятнами выделяются прекрасная актриса Бабанова в роли Стеллы и особенно Ильинский, который доминирует над всем исполнением. Вот драгоценный актер, который, воспитавшись в старой культуре у такого мастера, как Ф. Ф. Комиссаржевский[[81]](#endnote-73), сумел развить в себе все принципы новой культуры, потому что отныне мы можем смело говорить о подлинной культуре Мейерхольда, и стать действительным столпом нового театра, до такой степени все творчество Ильинского насыщено самой удивительной, самой яркой и самой виртуозной выразительностью, но на совершенно особый, чисто современный лад.

## А. Гвоздев Этика нового театра[[82]](#endnote-74) «Жизнь искусства», 1924, № 22

«Великодушный рогоносец» Мейерхольда — это ответ вдохновенного художника театра на запросы современности. Ответ, данный в пределах зрелого театрального мастерства, освобожденного от условностей и рутины, нависших над сценическим искусством в течение XIX века, в эпоху реализма, эстетизма, импрессионизма и прочих «измов», из {52} круга которых бессильны выйти другие театры. Отрекшись от наследия недавнего прошлого, Мейерхольд вобрал в себя весь живой и бодрый дух революционных лет, а вместе с тем и лучшее из древних традиций того искусства, которое мы называем искусством театра. «Рогоносец» — это произведение наших дней, прешедшее через очистительный огонь революционных сдвигов и переоценок. Но кто знаком со сценическим мастерством Запада и Востока в эпоху расцвета театра, тот найдет в этой замечательной постановке многие элементы, освященные исконными традициями сценического искусства.

«Рогоносец» преисполнен молодости. Нигде, ни в одном театре, ни в одной из бесчисленных студий наших дней не выносишь такого яркого впечатления от молодости, как в театре Вс. Эм. Мейерхольда. Здесь все свежо, все дышит бодрым и крепким здоровьем, смелой инициативой. Чувствуется полное освобождение от обывательщины, от того усталого недоверия ко всяким начинаниям, которое окружает многие наши порывы. Спектакль вскрывает перед зрителем новую форму театрального искусства и обнажает его будущее, то будущее, которое строится людьми, принявшими революцию до конца. Чтобы оценить постановку, необходимо снять дымчатые очки XIX века, сквозь которые сценическое искусство преломляется в искаженном виде, забыть театральное «вчера» и открытой душой воспринять творчество молодых сотрудников театра и их неизменно юного руководителя. Только при таком подходе раскрывается истинный, художественный смысл спектакля и становится ясным, что все негодование, брюзжание и издевательство над театром Мейерхольда вызвано косной отсталостью и нечуткостью к духовному бытию нашей современности.

То, что Мейерхольд сделал с пьесой французского драматурга Кроммелинка, поистине достойно изумления. «Великодушный рогоносец» — это типичный французский фарс, с характерными приемами игры на пикантных, двусмысленных положениях. Гримаса пошлости возможна здесь на каждом шагу. Парадоксальность темы адюльтерного фарса (ревнивый муж в поисках любовника жены заставляет ее пропустить чрез спальню всех мужчин села) с неизбежностью, казалось бы, наталкивает на альковную эротику самого сладострастного пошиба. Представьте себе этот фарс, разыгранный во французском театре, в исполнении лучших актеров вроде изумительного Макса Дирли, не так давно выступавшего в Ленинграде в фарсе «Mon bébé»[[83]](#footnote-11). Представьте себе этот фарс в обычных для театра декорациях, с настоящей дверью в спальню, {53} с бытовыми, хотя бы и архиживописными костюмами — и вы получите зрелище, нестерпимое для нас, но типичное для буржуазного общества довоенного времени, со всеми возможностями утонченного гутирования[[84]](#footnote-12) весьма и весьма скабрезных ситуаций.

Но у Мейерхольда этот фарс превращается в потрясающую драму, на исходе своем соприкасающуюся с трагедией. И достигается это вовсе не за счет комедийной веселости. Напротив, трудно себе представить более задорный, веселый спектакль, более насыщенный забавной, смехотворной игрой. И тем не менее этот смех не тот, которым мы смеемся в Пассаже, или в оперетте, или во французском театре. Нет, здесь, у Мейерхольда, наш смех очищен каким-то горным воздухом, каким-то широким простором нового, будущего человечества. Здесь все крепко, свежо и молодо. Спектакль бодрит и освежает, как всякое прикосновение с подлинным искусством. Здесь нет расслабленного эстетства, здесь нет пряной эротики, здесь нет полумастерства и недоговоренности дилетантизма, нет и потакания вкусам театральной толпы. Любование и гутирование изъято из восприятия зрителя силою режиссерской воли и порывом молодого актерского ансамбля. Здесь звучит новое художественное слово, обновленное в своем этическом содержании, и это завоевание театра Мейерхольда я считаю самым ценным достижением нашей театральной современности. Достижением, для меня неразрывно связанным с тем фактом, что этот театр принял революцию до конца. Отсюда — невольное перерождение фарса в драму, выявление человека в обстановке смеха и шутки.

С этой точки зрения и надлежит рассматривать режиссерскую технику спектакля, его изобразительные средства. Отмена декорации и замена ее станком сбрасывает бытовую, временную оболочку с пьесы и уничтожает тот привкус буржуазной культуры, который присущ французскому фарсу. В том же направлении воздействует и замена бытового костюма прозодеждой. Синяя рабочая куртка, в которую облечены все действующие лица, перерезает все обычные ассоциации, связанные с костюмом, и сбрасывает весь налет обывательщины, все мелкобудничное в наших страстях и чувствах. А то мощное, цирковое движение, тот вихрь акробатических жестов, которыми кипит игра ансамбля, словом, вся динамика спектакля, созданная на основе биомеханики, гениально разверстанная на конструкции, захватывает зрителя до конца, вытравляя в то же время из его восприятия все элементы гутирования и пассивной созерцательности. В силу такого построения спектакля {54} истинно человеческая трагедия героини и великая ослепленность ее ревнивою супруга доходят до зрителя в чистом звучании подлинной драмы.

В отличие от «Леса», «Великодушный рогоносец» не только режиссерский, но и актерский спектакль. Бабанова создает незабываемый образ с искуснейшим переходом от безоблачно счастливого мироощущения к душевному смятению и растерянности. В ее движении достигается редкая одухотворенность благодаря умению владеть своим телом, что не часто приходится наблюдать у драматического актера. Ильинский блестяще проводит трудную роль, в особенности в голосовом отношении. Его партнер в роли Эстрюго показал искусство пантомимы во всеоружии современной актерской техники. Массовые сцены мужчин идут с безукоризненной четкостью, в быстром, точно выверенном темпе.

В целом — «Рогоносец» несомненно лучший спектакль театра, и если бы мне предложили указать постановку, характерную для нового русского театра, я без колебаний назвал бы «Рогоносца», и только его одного. Ибо только здесь я чувствую современный театр с его острой напряженностью и бодрящей молодостью. Я уверен, что «Рогоносец» победит Европу так же, как победил ее Станиславский. Конечно, не сегодня, а тогда, когда настанет время. А оно не за горами.

## А. Гвоздев «Иль‑ба‑зай» «Жизнь искусства», 1924, № 27

Театр Вс. Э. Мейерхольда уехал. После пышного театрального празднества, длившегося целый месяц[[85]](#endnote-75), мы снова у разбитого корыта. В силу контраста еще острее чувствуешь окружающую нищету. Да, за месяц мы восприняли сильную дозу театрального мастерства. Воздействие ее огромно, и влияние гастролей Театра Вс. Мейерхольда не замедлит проявиться. Оно скажется на всех наших суждениях о театре, на нашем восприятии спектакля и на текущей театральной работе.

Новое *актерское мастерство* театра Вс. Мейерхольда настолько прочно вошло в мое восприятие, что самая яркая буффонада в «Укрощении» кажется бесцельной, суетной и неприятно навязчивой.

{55} А между тем и там и тут играет тот же Ильинский[[86]](#endnote-76). Но дело в том, что у Мейерхольда он входит как одно из звеньев в сложную цепь построения новой актерской техники, а в студии МХТ он существует сам по себе. Московская критика давно уже отметила этот факт, сказав при обсуждении «Рогоносца», что нет Ильинского без Зайчикова, и наоборот[[87]](#endnote-77). Что, в сущности, выступает двухтелое действующее лицо «Иль‑зай», поэтому прежние «однотелые» — скучны. В это определение необходимо внести существенную поправку: нельзя забывать о Бабановой, незаменимой партнерше Ильинского и Зайчикова. Представление о «Рогоносце» неразрывно сливается с этими тремя превосходными актерами новой школы, и формула ее гласит, конечно, не «Иль‑зай», а «Иль‑ба‑зай».

Эту формулу следует раскрыть, вычислить и преподнести всем тем, кто утверждает, что в театре Мейерхольда нет актеров, или кто упрекает его за неиспользование крупных актерских дарований старой формации. «Иль‑ба‑зай» означает прежде всего, что актер Мейерхольда входит в определенную *систему лиц*, подчиняется неизвестной нам доселе композиции групп. Сохраняя свою индивидуальность, актер развивает такое поразительное *чувство партнера*, такое умение согласовать все свои телодвижения с телом партнера, что, действительно, прежние навыки критической оценки актерской игры оказываются недостаточными и приходится говорить, нарушая обычную терминологию, о «трехтельных» персонажах.

«Иль‑ба‑зай» знаменует собой далее формулу нового театра XX века, театра, который должен стать носителем *коллективного* действия. Западная культура есть культура индивидуалистического Ренессанса. Весь XIX век продолжает ее развивать, культивируя индивидуальность актерского дарования. Нет театра, а есть актер-личность. Фанни Эльслер, Генриетта Зонтаг, Барнай или Кайнц и десятки других имен характеризуют сценическое искусство XIX века. Последний его блестящий отпрыск — Моисси[[88]](#endnote-78). Режиссура мейнингенцев и Станиславского пытается ввести индивидуалиста-актера в ансамбль. Но, по существу, дальше согласования или соподчинения актерских индивидуальностей — реформа не идет. У Мейерхольда же актер входит в «систему действующих лиц», в коллектив группы, сперва — для начала — немногочисленный (два‑три лица), с тем, чтобы после выработки новой техники слиться с цельным коллективом, не присоединяясь, а растворяясь в нем. Массовое действо будущего вырабатывается здесь пока что еще в простейших своих элементах. Таково требование эпохи.

{56} «Иль‑ба‑зай» проводит новую грань между старым и новым театром. Мне памятно одно заседание Художественного совета ак-театров, на котором известная артистка отклоняла одну за другой пьесы новейшего репертуара на том основании, что в них не было для нее роли. Ей нужна была пьеса типа «Орленка» Ростана, где она могла бы развернуть все свое дарование. И я понял трагедию, которую должен переживать сейчас актер старого закала. Ведь новейшая драматургия — хотя бы немецкие экспрессионисты и французские унанимисты[[89]](#endnote-79) — совсем перестала доставлять материал для актера-индивидуалиста. Нет центральных ролей, но зато множество коллективных и массовых сцен. Кочегары у пароходной печи, рабочие на митинге, сцены массового восстания — вот образы, которыми насыщены новые пьесы. И, конечно, с техникой, приуроченной к «Орленку» Ростана, под Сару Бернар и Дузе — такие сцены не сыграешь. Актеру старой индивидуалистической школы нужно переучиваться или уступать свое место новой школе, молодому коллективу типа «Иль‑ба‑зай».

Перечитывая воспоминания А. Кугеля («Жизнь искусства», № 21, 1924 г.) о Дузе, я нашел следующую знаменательную характеристику ее роли в «Трактирщице» Гольдони:

«Вот “Трактирщица” — какое скромное величие, какое чувство демократического превосходства! Никакие агитки и митинговые речи не могут дать такого представления об его величестве народе, как это лицо и вся поза Дузе, водящей с очаровательным презрением за нос своих поклонников аристократов».

Да разве у Гольдони есть народ? Народ — да не тот. Скорее — *мещанин во дворянстве*. На изображение такого «народа» — конечно, силы и средства у актеров старой школы найдутся. Но весь секрет в том, что мы живем не в эпоху добродушного филантропа Гольдони и демократизирующей Дузе, а в 1924 году, когда «под Дузе» играть уже поздно. Поэтому лозунг нашего ближайшего будущего гласит не Дузе, а «Иль‑ба‑зай», как символ преодоления индивидуализма актерской техники в целях воплощения явлений нового социального порядка.

Трудно подыскать более полное созвучие, чем триада Ильинский — Бабанова — Зайчиков. Выразительные средства человеческого тела достигают во взаимном усилении и скрещивании игры этих трех замечательных артистов незабываемой силы воздействия на зрителя. Из установки на *целесообразность движения* возникает цельная, новая гамма пантомимической речи.

Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно {57} точным скреплением всей жестикуляции. Словно хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей.

Движение разработано в этой системе с виртуозным мастерством. Трудно уловить и передать в слове многообразие ритмического рисунка. Сама *форма рецензии* должна как-то измениться и найти новые способы закрепления в слове сложных и искусных сочетаний телодвижений.

О Дузе можно писать, что в «Норе» она переживает всю свою биографию, стоя «совершенно en face к публике, у самой рампы». Но о Бабановой хочется рассказать, как она стремительно съезжает по скату, растягивается, поворачивается к двери, начинает ногой «играть» с дверью, затем повертывается лицом к публике и оказывается сидящей на полу в детски наивной, ясной и радостной позе. Но все это происходит в одно мгновение, и слова бессильны передать темп и ритм музыкального скерцо, иначе — выхода Бабановой на сцену. Если трудно пересказать движение отдельного актера, то еще сложнее очертить совместную их игру, когда Стелла, Брюно и Эстрюго разворачивают совместно блестящую технику нового актерского мастерства, пред которой все изысканные позы и группы Камерного театра кажутся дилетантизмом. А рассказать нужно. Формулу «Иль‑ба‑зай» надо вскрыть до конца и заставить увидеть, что в ней заключено. На днях мне показали японский театральный журнал. Несколько сотен мелких фотографий иллюстрировали в нем *одну* пьесу, показывая позы отдельного актера на всем протяжении его роли. Целые *ленты снимков* позволяли судить о том, что было на сцене. А у нас? У нас нет даже театрального *ежемесячника*, где бы можно было подробнее истолковать замечательные открытия нового театра — театра Вс. Эм. Мейерхольда[[90]](#endnote-80).

# **{****58}** Театр ГИТИС Мастерская Вс. Мейерхольда[[91]](#endnote-81)

## Уриэль «Левый фронт» или эксцентрический парад («Смерть Тарелкина»)[[92]](#endnote-82) «Известия», 1922, 2 декабря

Полубыт, полуфантастика, насыщенная гофманщиной, трагически-жуткая пьеса Сухово-Кобылина была преподнесена В с. Мейерхольдом в плане вульгарной буффонады с исполнителями ниже среднего и большей частью плохими.

Нельзя забывать, что пьесу, подобную «Смерти Тарелкина», целые акты которой развиваются на одном сплошном монологе или на длинном диалоге, нельзя играть *слабому* актеру. Здесь нужно исключительное мастерство. Глядя на Терешковича и Орлова, в достаточной мере беспомощно метавшихся между бытом и фантастикой, невольно вспоминаются виртуозные гротески Б. Н. Горин-Горяйнова и Кондратия Яковлева (тоже постановка Мейерхольда!).

И все это было подано на фоне плохо сколоченных и к тому же *совершенно не использованных* актерами конструкций, более похожих на дачную мебель; на актерах цветные тряпки, в одинаковой степени похожие на плохонькие театральные костюмы и на еще худшую прозодежду.

Все это сдобрено *бесшабашной эксцентрикой, сверхфореггерщиной*, с никому не нужными и сценически не оправдываемыми выстрелами и прочими «пороховыми» трюками.

Отдельные удачные моменты (участок, «вознесение» Тарелкина и т. д.) не могли спасти пьесу от провала.

Большой мастер Вс. Мейерхольд, но его театральная эклектика, не дающая ему возможности заранее знать, что у него выйдет из той или иной постановки, *безудержно тянет его к эксцентрическому параду Фореггера*[[93]](#endnote-83).

## **{****59}** В. Без / Ард Мейерхольд и русский театр[[94]](#endnote-84) «Зрелища», 1922, № 15

1. Имя Вс. Мейерхольда — синоним передовой театральной мысли. И в этом — лишний повод значительности каждой его работы.

О «Рогоносце» говорили восемь месяцев. Причем метод постановки волновал едва ли не больше, чем острый сюжет пьесы. Если «Рогоносец» устанавливал путь русского театра, то «Смерть Тарелкина» утверждает этот путь как реально сущую форму.

Потому что одно — показать в необычном виде нигде не шедший фарс бельгийца Кроммелинка, и другое — показать скелет производства в бытовой русской пьесе Сухово-Кобылина.

2. Из всего вороха напечатанного и сказанного о Мейерхольде за последнее время мы отмечаем две мысли. 1. Театр Мейерхольда диалектичен. 2. Мейерхольд — академик[[95]](#endnote-85). В отчетном спектакле мы устанавливаем: «Смерть Тарелкина» диалектически соединяет противоположное. В этой вещи — лучшие традиции Малого театра (Мочалова, Каратыгина) — игра актеров органически слита с приемами народного балагана — пузыри, дубинки, сундук — и реальнейшими химерами Гофмана — перемена обликов и имен, паузы вновь познающих друг друга действующих лиц. И на всем этом — действенный детектив современности.

Только академичность, как некая высшая квалификация техники, может безнаказанно оперировать подобным разнообразием методов.

3. В каждой постановке Мейерхольда нужно переварить столько устанавливаемых заново принципов, столько разбиваемых фетишей, что большая часть режиссерской работы отходит на второй план. Новатор заслоняет мастера. «Смерть Тарелкина» — не исключение.

Разрешение пьесы как актерской игры на абсолютно ровной площадке (не в павильоне). Строгая геометрическая обоснованность сценических переходов (от квадрата до восьмерки — в зависимости от рисунка момента). Играющая мебель (разгром II акта). Язык пьесы, подаваемый как самоценный элемент спектакля (отличие от превалирующего движения «Рогоносца»). Ритмы пьесы, едва ли не допускающие переложение их на музыку. Детали сценической реализации, всегда соответствующие характеру действующих лиц и коллизии момента. Все это — исключительное мастерство.

{60} 4. В центре спектакля несомненно актер. И выдумка постановщика целиком направлена на помощь исполнителям. Об этом ясно говорят все повадки, походки, трюки, жесты, полные эксцентризма и в то же время не стесненные корсетом режиссерских указок.

Мейерхольд не может работать с застывшим мастерством установившихся имен. Материал его работ (иногда лабораторных) — гибкая театральная молодежь, поэтому его спектакли каждый раз открывают новые приобретения русской сцены.

В «Рогоносце» мы увидели Ильинского и Зайчикова. «Смерть Тарелкина» являет нам Орлова — Расплюева. Вот актер, в котором приобретение данного спектакля. Можно не соглашаться с трактовкой роли, но нельзя обойти блестящего исполнения и поразительной легкости игры.

Остальное исполнение: бледен Терешкович. Хороши: Жаров, Темерин, Канцель, Охлопков, Сибиряк. Слабы Наврозова и Карабанов. Лишин, достаточно четкий в Полутатаринове, расплывается в Варравине. Наконец, плохо держатся участники массовых сцен.

5. Мейерхольду как-то не везет на художников. И «Смерть Тарелкина» немало страдает по вине монтировки.

Слаба мебель. Плохо сделаны многочисленные бумаги и документы. Неудачны, на наш взгляд, костюмы, почему-то названные прозодеждой, несмотря на явный *эстетизм* всех этих полосок, нашивок, карманчиков…

Удачным можно признать только «секрет» в участке (III и IV акты): идея представить застенок громадной машиной (нечто вроде мясорубки) несомненно хороша.

## В. Тихонович «Смерть Тарелкина». Пьеса. Режиссер. Актер[[96]](#endnote-86) «Зрелища», 1922, № 15

Какая изумительная пьеса! Какая *заслуга* Мейерхольда, который уже много лет назад в своей статье о «Русских драматургах» *открыл* для русского театра двух заброшенных великих — Сухово-Кобылина и Лермонтова.

До этой высоты сатирического пафоса — «всю страну взять под подозрение» — не доходил ни один драматург в своем гневном бичевании старой России.

{61} И вот жуткая сатира стала «комедией-шуткой». Но так ли уже давно, так ли уж полно мы отжили это царство *Охов и Расплюевых*, чтобы получить способность весело смеяться над ним как над шуткой, чтобы видеть его на том расстоянии, когда оно утрачивает реальный облик?

И постановка, построенная на принципе балаганного эксцентризма, выхолостила весь пафос «*Веселых* расплюевских дней». В. Э. Мейерхольд, конечно, был Мейерхольдом. Постановка еще раз показала в большом блеске *изумительную выдумку, исключительное остроумие*, беспримерную *оригинальность* мастера, давшего *неистощимое обилие* и мизансцен, и трюков, захватившего публику своим *дерзким подходом* к пьесе. Но это была подлинная комедия-шутка.

Второе. Аналитический театр требует учета и уважения к свойствам материала. В данном случае — актеров. Я не знаю, что дадут Ильинский и Зайчиков, но Орлов (Расплюев) и Терешкович (Тарелкин) не эксцентрики. Первый еще меньше, чем второй. Хотя это не помешало Орлову (превосходный актер!) сосредоточить на себе наше внимание не в меньшей степени, чем на постановке. Но, смотря и слушая его игру, против воли хотелось для него… грима и костюма, *театрального*, но *отвечающего* образу. Терешкович просто безобразен и *не дал* ни Тарелкина, ни Копылова. Лишин (Варравин) показал, что плохой *герой*, он значительно *сильнее в характерных* ролях. Особенно удался ему инвалид-офицер (не помню фамилии по пьесе)[[97]](#endnote-87), под видом которого Варравин приходит к Тарелкину после его превращения в Копылова. Совсем в плане постановщика Жаров (Брандахлыстова), все *растущий* как актер. В ином плане — реалистическом — хороша Мавруша (Наврозова). Из всякого плана и образа выпал Карабанов (Ох). Ученически сделаны роли Унмеглихкейта и Чванкина. Пропали Пахомов и Попугайчиков. Качала и Шатала — не ровная пара. И вот итог: наиболее ярок Орлов, совсем не актер-эксцентрик. Для *такой* постановки живого материала почти нет.

Еще дающие нечто в этом плане (по части свободных) жестов и интонаций, они *беспомощны в обращении с вещами*, с которыми не умеют играть, и никуда не годятся в смысле темпа, более обще — в смысле расчета времени: если бы с таким чувством темпа они играли на арене или над ареной, едва ли бы им удалось довести свою игру до конца. Цирк жестоко карает, вплоть до смерти, тех, кто *пренебрегает* или *не овладевает* соотношением пространства и времени.

Далее: проблема лицевой *мимики*. Она никак не разрешена, кроме одного-двух-трех актеров, и обычно честно реалистична: лучше маска, лучше грим, чем то, что мы видели.

{62} Последнее. «Рогоносец» и «Смерть Тарелкина» доказали в порядке лабораторного эксперимента, что главное *обаяние театра в самом актере*.

Не пора ли его снова одеть в сценический наряд?

## Самуил Марголин Балаганное представление «Театр и музыка», 1922, № 11

Когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом, так что уж Тарелкин был впереди, а прогресс сзади!

*Сухово-Кобылин. «Смерть Тарелкина»*

Вы воевали с Всеволодом Мейерхольдом за обладание театральным зданием и хотели изгнать его даже из артиллерийских казарм театра Зон, но он доказал вам, что в конце концов он может обойтись и без всякого здания.

Это вам во что бы то ни стало необходим особняк с колоннами и без колонн под театр, вам — ретроградам в театре, но *Мейерхольду — лишь площадь для игры* его лаборантов, инструкторов и студентов и их ручной и подвижной бутафории и, может быть, даже не нужны скамьи для публики.

*Спектакль Мейерхольда на площади можно смотреть и стоя. Играть же его можно везде*: на сцене цирка, в сквере перед Большим театром, в любом Luna-Parc, на любой станции, на любом рынке и даже на Марсовом поле.

Это вам — рутинерам в театре — еще нужны сценические площадки, рельефы и контррельефы, если, слава Богу, уже не декорации, а мастерской Мейерхольда — *только инструменты для игры*.

Мастерская Мейерхольда — на бивуаке — играет сегодня в театре Зон, но завтра, нет, еще сегодня же она *может свернуться и двинуться в поход и броситься в бродяжничество*.

*Мейерхольд возвращает театру его кочевой быт и его площадный дух*.

Довольно привязанностей к оседлым дням у вековых фронтонов, довольно бабьих слез о родных и насиженных местах, довольно привычек к традициям постоянного и стационарного театра.

У театра не должно быть *родины*, не может быть своего здания, своей оседлости или хотя бы какой-то длительно нанимаемой {63} квартиры. Театр на подводе, в балагуле[[98]](#footnote-13) — вчера, и на грузовике и аэроплане — сегодня.

Театр не смеет играть на одном месте и застывать в неподвижности одного квартала, когда его должно перебрасывать по обоим полушариям Земли и заставлять играть на Эйфелевой башне, чтобы эпатировать европейцев, на горе Арарат для Востока, на Гималаях для Севера и Юга.

В дни Скаррона слагался «Комический роман»[[99]](#endnote-88) об актерах, едва ли не на палках верхом со всем своим скарбом приезжавших на ярмарки и игравших там свои сценарии и пьесы.

В дни Мейерхольда — утвердится театр, врывающийся внутрь здания (если еще не вернулись к спектаклям на улице) на аэроплане и всех летчиков превращающий в лицедеев и все пропеллеры, винты, колеса и жернова — в приспособления для представления.

Вольная мастерская Мейерхольда — группа странствующих студиозов и школяров, знающих лишь один стиль — театра commedia dell’arte, но помнящих только одну эпоху — *сегодня*.

На площади ведь только и может быть *площадное искусство* и *площадной театр*, возвращаемый современности из дней Возрождения. Но современная площадь примет только то, что говорит сегодняшним языком, сегодняшними словами и передает лишь сегодняшние сенсации, поступки, события и мысли.

*На площади дается балаганное представление. И в нем хлещут*, а не иронизируют, и *в нем издеваются*, а не смеются, и в нем *бьют по голове*, а не упрекают, и в нем *стреляют* в лоб и в воздух, но, во всяком случае, ни в чем не колеблются и не сомневаются. В балаганном представлении играют резко, грубо, властно, не говорят — почти горланят, не ходят — почти бегут, не двигаются — почти скачут всеми частями тела. Здесь оттенки, нюансы, интонации, настроения, предчувствия и сами чувствования давным-давно растворились в месиве площадного масштаба и исчезли для здорового глаза. Здесь ощущения, нервозность, психологизм, иллюзии и т. д. и т. д. распяты на гильотине и заменены зубоскальством, дерзостью, стремительностью и откровенностью.

Здесь не к чему облачаться в костюм своего персонажа и гримироваться для создания образа. Костюм — тот же *нюанс* и грим — та же *интонация*. На площади же только чудаки из старообрядцев могут выносить все эти «субтильные тонкости», с верой в то, что они здесь нужны и что их здесь примут.

{64} Костюм театрального подмастерья и его собственное лицо — вот все, что нужно балаганному представлению на площади 1922 года.

Да отчего бы и не быть «балаганному представлению» в современности? Или после скоморохов, скарамушев, пикелькерингов, масок, арлекинов мы обязательно решили запереться в затворе камерного театра (слово «камерный» применяю с малой буквы); или после «Царя Максимилиана», после всех площадных хороводов, ушкуйнических и разбойничьих сценариев, лейпцигской мессы и парижского Micarême[[100]](#footnote-14) мы дали обет одиночеству закрытого крышей театра? Нет, каждое «балаганное представление» насыщено кровью своих дней, и мы не можем не принять его, если мы *живем*, а не умираем, если мы *бодрствуем*, а не угасаем.

Но «балаганному представлению» мы не отдадим всего нашего театра, ибо лишь в единовременном существовании театра и балагана — полнота театральности. Из театра к балаганному представлению — для раскрытия перед театром темпа и ритма эпохи, из балаганного представления в театр — для оформления, углубления и оправдания всех восприятий, всех созвучий и всех диссонансов нашего времени.

От духовного театра к Мейерхольду — для варварства, отлучения от ветоши и старости, для энергии и дерзости в театре, от Мейерхольда к театру — для того, чтобы его же — *мейерхольдовские*, может быть, театральные идеи — одухотворить и оживить биением настоящего сердца.

*Без Мейерхольда современный театр в отрыве от эпохи, но в браке с престарелыми и перезрелыми театральными предрассудками, без театра Станиславского — Вахтангова* Мейерхольд — лишь конструкция человеческого тела, обретшая кровь, но потерявшая живое сердце.

Как «балаганное представление» Мейерхольд пытается осуществить и свою последнюю работу: «Смерть Тарелкина». Эта работа недаром посвящены памяти Евг. Багр. Вахтангова[[101]](#endnote-89). Самим фактом своего посвящения вскрывается тоска Мейерхольда по живому духу и живому сердцу.

*И сколько бы ни изгонял Мейерхольд из театра балаган и из балагана — театр, «изнеженность душевности» и «излишества духовности», сколько бы он ни распинал экстатичность духа в тисках своего материалистического, позитивного и вещного эшафота на* {65} *театре, — роль палача и для Мейерхольда слишком трагична. Материалистическое миросозерцание Мейерхольда на театре — трагедия Мейерхольда*.

Или разве вы не чувствуете, что это именно *палач экстатического театра* в бессонную ночь тоски *по экстазу театра*, который ему, Мейерхольду, никогда уже не обресть, — посвящает свою последнюю постановку памяти Евг. Вахтангова?

Нелепо было бы возражать Мейерхольду, что «Смерть Тарелкина» — *трагикомедия, не поддающаяся форме балаганного представления*. Нелепо было бы доказывать Мейерхольду, что «Смерть Тарелкина» — даже трагедия, выросшая из трагического водевиля и всецело принадлежащая театру, а не балагану.

Нелепо было бы приводить Мейерхольду все доводы в защиту того, что из *трех бессмертных пьес русского театра: «Горе от ума», «Ревизор», «Смерть Тарелкина»*, последняя пьеса, греховно забытая и пропущенная театром, больше, чем какая бы то ни было пьеса, построена на *нюансах человеческого сладострастия и на извивах иронического цинизма. Вне нюансов и вне извивов* нет подхода к «Смерти Тарелкина», но все *нюансы* давно *осмеяны* Мейерхольдом на площади в его балагане и все *извивы* уже распяты.

… Но Мейерхольд, ставивший «Смерть Тарелкина» в Александринском театре с Расплюевым — Давыдовым и Кондр. Яковлевым, знает лучше кого бы то ни было секрет решения этой *гениальной пьесы. Сегодня же, подчиняясь органической целостности своего четкого миросозерцания, Мейерхольд может ставить «Смерть Тарелкина» только так, как он ее ставит*.

И подход к «Смерти Тарелкина» как к балаганному представлению для нас неверен и ложен, *но для Мейерхольда — неизбежен*.

По совету Мейерхольда, «Смерть Тарелкина» должен был ставить Вахтангов, разработавший всю постановку с художником Исааком Рабиновичем, и именно как единственную на русском театре «трагикомедию».

До Вахтангова, когда предполагалось, что Вахтангов ставит «Гамлета» с Хмарой в Первой студии МХТ, над «Смертью Тарелкина» работал Сушкевич с художницей Экстер. (В своей книге «Неосуществленный театр» я подробно рассказываю об этих опытах разрешения «Смерти Тарелкина»[[102]](#endnote-90).)

И Вахтангов, и Сушкевич — судя хотя бы по оставшимся у художников Рабиновича и Экстер материалам — подходили к «Смерти Тарелкина» совершенно иными, друг от друга различающимися путями, из которых каждый был *оправданнее* балаганного представления Мейерхольда.

{66} Мейерхольд же, которому в русском театре принадлежит честь раскрытия «Смерти Тарелкина» еще с дней Александринского театра и который когда-то, что явственно по сохранившимся следам постановки в одном первом акте, изумительно ставил «Смерть Тарелкина», — теперь ставит пьесу едва ли не в ее обратном плане.

У Вахтангова Тарелкиным должен был быть Чехов, Расплюевым — Москвин и Варравиным — Леонидов.

У Мейерхольда Тарелкина играет Терешкович, Расплюева — Орлов и Варравина — Лишин.

*Игра в балаганном представлении все. И если нет подлинной игры актеров — в балагане ничего не остается от представления*.

Но Терешкович совсем не умеет играть для *балагана*, у него нет *юмора* и *оттого нет ничего для роли Тарелкина*.

Его монологи погибают, как эхо в пустыне, он не заразителен и оттого губит спектакль. Обаятельнее Орлов в Расплюеве, заразительнее и острее.

Если бы не Орлов, «балаганное представление» стало бы *безнадежным представлением*, но Орлов, моментами, выручает его и доводит до зрителя площади очень многое из редкой изобретательности трюков балагана Мейерхольда. Когда Орлов в клетке ящика комнаты Тарелкина (гениальная выдумка балаганного представления Мейерхольда!) крестится и заставляет креститься своих квартальных — Орлов становится отличным площадным гаером. Орлов хорош и в доме у частного пристава и лишь бледнее во 2‑м акте у Тарелкина — Копылова.

Лишин — Варравин очень старается и иногда даже удачно старается, но скверно, что все время видно, как он старается играть, а не то, как он играет. Для балагана остры и Людмила — Жаров, и Мавруша.

Для балагана остроумны ящик-камера 4‑й картины, куда попадают свидетели по делу о Тарелкине — Копылове, и выстрелы в момент высшего напряжения пьесы, но непонятны хирургическое кресло и хирургический стол с механическим туловищем — мнимым трупом Тарелкина. Для балагана — зловещи могильщики[[103]](#endnote-91). И для балагана не хватает *непосредственности юмора площади* в представлении Мейерхольда. *Или на гильотине, по трагическому недоразумению, на площади вместе с духовностью театра распяли и непосредственность театра и даже балагана. А если нет, то, может быть, палачи вообще не умеют заразительно смеяться*.

## **{****67}** Б. Ромашов Веселые поприщинские дни (Впечатления после «Смерти Тарелкина»)[[104]](#endnote-92) «Театр и музыка», 1922, № 11

Странные казусы бывают на свете. Чудесные вещи. Что пред ними шутливый анекдот Сухово-Кобылина. Так. Фрр — и нет ничего. Вот это камуфлетец, доложу я вам. Нечто необыкновенное. Случается, что какой-нибудь чиновник, распростясь с земными краями до Великой Революции, появляется в наши дни и действует по новому своду. Это — в порядке вещей. В системе использования специальных знаний. Пускай действует, лишь бы не вносил своих старых бюрократических приемов.

Но если умерший заведомо (обратите на это внимание) чиновник, притом заведомо пошатнувшихся (или совсем измененных) умственных способностей, вдруг играет комедию на театре (и где: в ГИТИСе. На левом фронте нашего искусства), притом выдает себя то за Тарелкина, то за Копылова (в показаниях путается и других путает) — тут уж, как сказала бы почтенная Фекла Ивановна:

— Просто мое почтение!

Вы только подумайте, в чем суть этого дела. Надо вникнуть. Проследить. Вдуматься.

(Эх, Николай Васильевич, зачем вы так безвременно умерли. Вот сюжетец!)

Сначала никто не поверил бы. После бури вокруг «Рогоносца» стало чуть ли не каноном: биомеханика.

Акробатическое развитие здорового окрепшего тела.

(Дух человеческий вовсе ни при чем. О «духе» можно судить только по столь дежурному в ГИТИСе заглядыванию в обратную сторону человеческого тела.)

В ответ на яростные нападки — раздавалось обвинение в, так сказать, l’esprit mal tournè[[105]](#footnote-15).

— Поглядите. Все пышет здоровым юмором. Беззаботная издевка бодрого организма над дряблым.

Здоровый цинизм и т. д.

Действительно: трюкизм «Рогоносца» крепко насыщен здоровой игрой. (Не всегда. Вспомним некоторые недоуменные паузы. А Брюно — Ильинский — разве уже не подсматривал в щелку, как надевал костюм Поприщин?)

{68} Смешно. Молодо. И никто не замечал.

Говорили об отсутствии костюма и грима. (Кхи, кхи — слышалось за дверью. Разве столь комбинированная и непривычная для глаз прозодежда не веяла истой театральностью? А причудливый свет? Эти — «мистические сумерки». Поистине: «ни ночь — ни день, ни свет — ни тьма».)

Подчеркивали замену декораций — конструктивным построением. (В огромной и темной пасти сцены — беленькие скелеты предполагаемых зданий, озаренные причудливыми хвостами рефлекторов?)

И все же: обнажение актерского существа. Подлинный пафос актера. (О, сколько было в нем подчас драматической нервозности!) И все же: только намеки. (Поприщин умер! — гласила надпись на вратах ГИТИСа. Он доканчивает свои жалкие дни в 1‑й Студии МХТ, воображая себя Эриком XIV[[106]](#endnote-93). У нас его нет!)

Было ясно: нечего искать большого смысла там, где торжествует логика обнаженного мускула. Mens sana[[107]](#footnote-16) и т. д. (Как в хороших хрестоматиях.) И мы поверили. (Не все, конечно.) Мы вынуждены были согласиться: столь велико доказательство заразительной клоунады здоровых игральщиков.

И вдруг — прорвалось. (Были маленькие предположения о постановке у тех театралов, которые помнили петербургские сезоны.)

«Он вышел» — в том самом халатике (его покрыли уже полосами — тщетная предосторожность!). Вместо белого колпачка — белый череп. Но — его лицо: бледные щеки и смятенные глаза. Рефлективность движений. Он!!

Пусть это ошибка. Проследить. Вдуматься.

(В первом действии нас хотели обмануть мнимыми похоронами. Кто же эту мягко членную куклу принял бы за умершего? Вздор.)

Первое действие заставляло еще сомневаться.

Но дальше: тонкие кегельки вместо бутылок, которыми он угощает — увы! — похудевшего и желчного Расплюева. Мадам Брандахлыстова в образе приглуповатого верзилы (чудесный гротеск, достойный Кобылина! Мрачное злодейство Варравина). И наконец — Ужас! Настоящий и лишенный фокусничества. Ужас человека, похоронившего себя и силою возвращаемого в свое прежнее состояние. (О, как понимает Поприщин жуткую фантастику приспособлений — в виде «трюковой» мебели: орудия его пыток!) Они связывают его в деревянном шезлонге, чтобы втиснуть чужие зубы в его рот; они напяливают на его «голый» череп — чужой парик.

{69} («Матушка, пожалей свое бедное дитятко!» — лейтмотив этой сцены.)

Ширясь и растекаясь, оставляя в стороне самого проказника (Тарелкин — Терешкович — явно «не в своей тарелке»), ужас всесильно захватывает всех исполнителей, ужас ощетинивается рядом резких трюков (Расплюев в деревянном ящике. Ведро воды на его голову). Ужас превращает персонажей в кукол. И когда беспомощное тело Расплюева свисает с ящика («Балаганчик», ты приходишь на память!), и когда финал разрешается лихорадочной сумятицей (К черту эту мебель! К черту подмостки. Стреляй!) и трагически балаганным уходом, стало достоверным:

— Истерическая «правда» Поприщина победила!

— Граждане! отчего вы так мало смеетесь? Вам не нравится клетка, куда по колесу, как лопатой, сгребли чудовищную «тетю» Брандахлыстову?

А традиционная колотушка не приводит вас в восторг? Глядите: частный пристав лупит Расплюева по голове подвесным пузырем. Разве это не забавно!

(Поприщин, сидя за кулисами, ехидно прищуривает левый глаз! Забавно. Кхи, кхи.)

Уже во время беспорядочной стрельбы в конце 2‑го действия я видел, как странно перекосилась чья-то лохматая физиономия: съежилось несколько зрителей. Приумолкли веселые ребята в бельэтаже.

И вдруг — тишина. (Такая же, как там: где еще доживает свои печальные дни гоголевский психопростак, воображая себя королем!) Публика охвачена страхом. Ей не до трюков. Она чувствует «самое главное»: издевку смерти над человеком. (Подкузьмил ГИТИС Сухово-Кобылин! Ой как подкузьмил!)

Ничем не вернешь утерянного равновесия: ни крепким «юмором» сценок допроса, ни клоунскими падениями до бесчувствия, ни полуживым Тарелкиным (то бишь Поприщиным) в клиническом кресле.

Вот сейчас соберутся перед сценой и начнут хором скороговоркой:

— Смеха. Смеха. Смеха. Смеха.

(Варравин, издеваясь, со смаком пьет из стаканчика.) А они опять:

— Смеха. Смеха. Смеха. Смеха.

Что же тут поделаешь? Никакая механика не поможет, если человеку дышать нечем.

И вышло так: Мартобря такого-то дня.

По улицам первый мороз навастривает лыжи.

{70} Дует ветер. Холодно в мрачном зале.

На стенах таблицы: здесь надо смеяться.

На всех «документах» реквизита иронические надписи: Бокс. Биомеханика и т. д.[[108]](#endnote-94)

Толпится и аплодирует порядком встревоженная публика.

Еще бы. Пролетая на канате по авансцене[[109]](#endnote-95), Тарелкин, передают, бросил трагический афоризм:

— А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка!

## Эм. Бескин Случившееся в театре (летопись третья) «Эхо», 1922, № 4

И Мейерхольд трижды прав, когда взял анекдот «Смерти Тарелкина» не в его натуре, не в быте, а в оголении гротеска.

Не «случай», который и сейчас мог бы прозвучать как анекдот, если «переживать» его, и прозвучать «психологически» довольно скучно.

А — оголенная до костяка, до жути танцующего скелета, до садически хохочущей буффонады правда.

Разве не адский «хохот» — слова торжествующего «спасителя отечества», квартального Расплюева:

— Я всякого подозреваю, а потому следует постановить правилом: всякого подвергать аресту… Да‑с. Правительству вкатить предложение: так, мол, и так, учинить в отечестве нашем проверку всех лиц: кто они таковы? Откуда? Не оборачивались ли? Нет ли при них жал или ядов. Нет ли таких, которые живут, а, собственно, уже умерли, или таких, которые умерли, а между тем в противность закону живут!

Что остается после этого «пафоса», как не палить бессмысленно из пистолета в публику:

— Всякого подозреваю… всякого подвергать аресту!

Театр, отказавшись от «психологии» «Тарелкина», остановился на конструкции эксцентрической буффонады.

Но конструкция есть — организация, строение, точный учет и размещение материалов. В данном случае — темпа и формы внутренне оправданных телесных рефлексов.

Темп эксцентрического действия точен, как выверенные часы. Допустим ли провал в темпе и ритме у циркового эксцентрика? Конечно, нет. В такой же мере, как у акробата или жонглера.

{71} И поскольку в «Смерти Тарелкина» такие провалы есть, и немало, поскольку хромает основное требование эксцентрической конструкции в целом, постольку «установка» спектакля качается, валится.

Конечно, время многое сгладит, сцепит. Но основное препятствие — отсутствие надлежаще тренированного актерского материала. Старый актер не годится. Он видит в таком театре «оскорбление святынь». Брюзжит. И пусть. Новый еще не готов.

Хотя бы Терешкович — Тарелкин. Он начинает пьесу. Делает «музыку». Снимает перед зрителем старый актерский парик и остается в эксцентрически-буффонной лысой нашлепке. Вынимает из ящика жующую морковь Маврушу. Готово! — эксцентрический толчок дан. Но Терешкович, исполняя формально весь «парад», не может вытряхнуть из себя «ветхого Адама» и начинает ряд бессмысленных при его тоне «переживаний», тоне «страдания», фортелей. А когда является совершенно правильно задуманная Брандахлыстова в имитации мужчины-актера, Терешкович — Тарелкин топит и себя, и спектакль, и режиссера. Первый акт насмарку.

Не вытанцовывается и монтажная конструкция. Быть может, она не столько неудачна сама по себе, сколько нет еще актера, который мог бы оправдать ее, который рефлекторно в темпе и действии сросся с ней.

Какой, например, смысл в «чертовом колесе» ввержения в клеть участкового застенка (последний акт), раз актеры боятся этого акробатического колеса!

А вот уже независимо от актера неудачна «прозодежда» (хотя какая это прозодежда, если она от постановки к постановке меняется)[[110]](#endnote-96). Прежде всего эксцентрический стиль — одежда сразу и удобная и комическая. Здесь же была двойная задача — дать в эксцентрическом костюме намеки на эпоху «Тарелкина». Сделать ее исторически-гротескной. Все это не разрешено. И никак не вязался с таким костюмом шутовской пузырь на палке или акробатический полет Тарелкина в финале.

Кто виноват?

Никто.

Старый актер должен, «переживая», *доживать*. Новый должен и преодолевать сопротивление старого, и проделывать процесс собственного роста, не смущаясь никакими неудачами, ибо искусство — это труд преодоления материала, и если труд есть, материал будет преодолен. Уже есть Ильинские, Орловы, Зайчиковы. Есть великий мастер Мейерхольд. Будет победа. Сразу новое не рождается, а главное, не сразу старое умирает. Но обязательно умирает.

## **{****72}** С. <Ю. М. Стеклов> Балаган[[111]](#endnote-97) «Известия», 1922, 2 декабря

— Свобода, сколько преступлений совершено во имя твое! — так воскликнул один из деятелей французской революции. Левый фронт, сколько безобразий совершено, совершается и будет совершаться во имя твое! — так хочется воскликнуть при виде того балаганного искусства, которое вчера преподнес нам В. Мейерхольд своей постановкой «Смерти Тарелкина». Что Мейерхольд ничего другого дать не может, в этом мы никогда не сомневались. Но вчера он воочию доказал это даже тем неврастеникам, которые считали себя последователями «революционного новатора» в области сцены. Тут все раздражало и возмущало: и игра актеров, давших какого-то Петрушку, и бессмысленная постановка с вертящимися трапами и дачными кушетками, и идиотские костюмы, в которых нельзя было отличить помещика от дворника, генерала от городового, и клоунские пузыри, которыми актеры усердно потчевали друг друга, и выстрелы в зал, и все остальное. И когда подумаешь, что на это тратятся государственные деньги, хочется громко протестовать против этого шутовства.

Публика хохотала, возмущалась. Некоторые декаденты аплодировали, вызывали Мейерхольда. В то же время на веревочках сверху спускались в публику яблоки, за которыми устроена была настоящая охота. Это очень подходило к общему тону спектакля, к тому шутовскому балагану, который был нам преподнесен под флагом театральных новшеств в «революционном» направлении.

## Э. С. <Э. А. Старк> Балаган XX века «Красная газета», 1924, 9 июня, веч. вып.

«Смерть Тарелкина» у Мейерхольда — чистейший балаган.

Не примите это ни за иронию, ни за издевку, ни за порицание. Напротив, это величайшая похвала замечательнейшему спектаклю. Это блестящий опыт создания чисто народного балагана. Но, конечно, далекого от всякой малофеевщины[[112]](#endnote-98). Это балаганное представление вылилось из тонкой культуры своего {73} вдохновителя и насквозь пропитано духом XX века. Это балаган наших дней.

В нем бьет через край самая подлинная жизнерадостность. Он пропитан буйным хмелем веселья. От него отдает сырым черноземом, русской удалью, русской кряжистой натурой, размашистостью и ничем не сдерживаемой непосредственностью.

И Мейерхольд прав, превратив «Смерть Тарелкина» в клоунаду. Несомненно, он при этом имел в виду своего зрителя. Зрителя нового, не искушенного в сатирических тонкостях вообще, а сухово-кобылинских в частности. Облеченная в обычные театральные формы, «Смерть Тарелкина» до этого зрителя вовсе не дошла бы. Поданная в виде балаганного представления, она усваивается легко, возбуждая здоровый смех. Этот спектакль заразительно смешон благодаря тому, что его динамика, необыкновенно пламенная, полна острой выдумки. Это какое-то вулканическое извержение трюков, изобретательности которых нет границ.

## Вл. Соловьев «Смерть Тарелкина»[[113]](#endnote-99) «Жизнь искусства», 1924, № 25

«Смерть Тарелкина» представляет собою особый интерес для ленинградских театралов, теперь имеющих возможность сравнить обе мейерхольдовские редакции постановки третьей пьесы сухово-кобылинской трилогии. В 1917 г. Мейерхольд, ставивший на сцене б. Александринского театра «Смерть Тарелкина», прежде всего подчеркивал гротесковые элементы самой пьесы и все время как бы балансировал на лезвии бритвы между трагическим и комическим. Прием сознательного контрастирования придавал всему спектаклю характер особой двойственности, ведущей свое начало от истоков своеобразной немецкой фантастики в манере Теодора Амадея Гофмана и Жан-Поля (Рихтера). Элементы фантастики усиливали и декорации Б. А. Альмедингена[[114]](#endnote-100), ставившего себе целью создать фон наиболее чудесной и невероятной истории о Тарелкине, похоронившем себя самого и превратившемся в Силу Копылова. Вторая московская редакция (1922) «Смерти Тарелкина», резко отличаясь от первой, вовсе лишена художественно-декоративных и литературных надслоек. Текст драматурга, обнаженный до чрезвычайности, истолковывается только с *помощью игры актеров* и игрой актеров, некоторыми театральными приборами, необходимыми {74} по ходу пьесы для создания нескольких моментов особой напряженности сценического действия. Отсутствие каких-либо средств декоративной изобразительности выдвинуло на первый план всю ужасающую непривлекательность нашей российской действительности недавнего прошлого. А отсутствие во второй редакции элементов двойственности, навеянной чтением немецких романтиков, обнаружило, что театральные приемы русской преувеличенной буффонады не менее выразительны и ценны, чем приемы сценического гротеска.

Из театральных приборов, которыми пользуется Мейерхольд при постановке «Смерти Тарелкина», следует прежде всего отметить сооружение, ставящееся во второй части спектакля (1‑я и 2‑я картины 3‑го действия) и представляющие собою соединение решетчатой клетки с вращающимся турникетом, через который пропускаются все действующие лица, долженствующие быть посажены в застенок. Ящик слева от зрителей в первой части, в котором скрываются Тарелкин и Мавруша, отчетливо характеризует пользование приемами русского балагана и Петрушки. Ряд сложенных и окрашенных реек, изображающих гроб, где должно покоиться тело Тарелкина, подчеркивает всю нелепую торжественность печального церемониала.

Одеяния актеров на этот раз несколько отклоняются от типа «прозодежды» и скорее напоминают собой прием пользования «театральной униформой», где скрыты намеки на первичные формы театрального костюма.

Что касается исполнения, то оно лежало вне принципа психологической мотивации. Последняя здесь была заменена логикой сценических положений. Зайчиков (Тарелкин), разбив общий рисунок роли на отдельные моменты, сумел в достаточной мере убедительно и весело вести á parte разговоры с публикой, непосредственно горячо реагировать на все происходящее около него и вовсе как бы отсутствовать на сцене, когда по ходу действия центр внимания перемещался на других действующих лиц. Характерным примером такого актерского переключения может служить та часть финала пьесы, когда, судорожно цепляясь за жестяную кружку с водой, Тарелкин затем сейчас же совершенно спокойно вытаскивает из бокового кармана бутылку с вином. У Расплюева (Темерин) недоставало большого комического дарования, столь необходимого для истолкования этой роли. Но сценическая убедительность, с которой он весело расстреливал из револьвера все имеющиеся у него патроны в страхе перед упырем и вурдалаком, заслуживает похвалы.

{75} Достаточно ярким и выразительным был и Жаров, исполнявший роль портомои[[115]](#footnote-17) Людмилы Брандахлыстовой, любовницы Силы Копылова. Характерные по своей глупости и послушанию начальству фигуры дали исполнители ролей «блюстителей» порядка Качалы и Шаталы.

В общем — вторая редакция «Смерти Тарелкина» — веселый, занимательный и значительный спектакль.

## Вас. Сахновский Мейерхольд[[116]](#endnote-101) Временник РТО, 1924, № 1

<…>[[117]](#endnote-102)

В театре наступил период обнажений. Началось с обнажения декоративной обстановки, потом стали обнажать группировки толпы. Не стали показывать дробных движений по сцене, а также стали сводить к главному жест, и даже как бы звуковой жест, то есть интонацию, не стали показывать всей полноты и дробности возможных переживаний и, наоборот, стали усекать, элименируя, сведя к примитивизму. От примитивизма двинулись к конструкции, а в этой работе над упрощением обнажили актера. Сначала обнажили лицо актера: сняли с него грим, потом парик, сняли декоративный костюм и сейчас же одели в прозодежду. Опримитивили бутафорию и мебель. Монолог и характер тонирования приблизили к манере произносить речь перед сотнями невнимающих. Обнажение декорации через конструкцию потребовало и обнажения характера движения актера, прежде маскированного бытом и танцем. Обнажились разнообразнейшие движения актеров в биомеханике, наконец, примитивное и инстинктивное, прежде маскируемое стремление, обнаженное закрепилось в боксе. Похотливо-вульгарное, царящее в западных ночных притонах, живущее в танце, было синтезировано и сценически раскрыто не ради его эстетности, а ради обнажения эмоции, его вызывающей, и было это показано в обостренном «ява» и «фокстротах».

Театральный звук, театральный звуковой или шумовой фон был обнажен, и в театр вошел джаз-банд. Грани между театром и цирковой пантомимой, грани между эксцентриками эстрады и лицедеями сцены стали стираться, и нечто древнее и скрывавшееся {76} под землей в корнях того и другого искусства было выкорчевано, праисторическое стало самоновейшим. Кольцо замкнулось. И перед лицом историка процесс вернулся к своему изначалу. Во главе этого процесса обнажения театра стоял В. Э. Мейерхольд.

Я говорю стоял, потому что от этого периода, столь недавнего, который породил и подражателей, и учеников, сам Мейерхольд уже отстоит снова на огромную дистанцию.

Из всех русских современных режиссеров он, может быть, и не желая этого, оказался самым откровенным, показав все приборы своего чулана, в котором готовится перед фокусами театральной магии.

Но странно, Мейерхольд — обнажая театр, год за годом показывая один за другим приборы своей магии, в горячих схватках за только что выкинутые им лозунги опубликовывая целые протоколы своих мытарств по трудным путям театрального искусства, при всей решительности заявления о том, что он порвал с тем театром, который его выносил, вскормил и поставил на ноги, — в самом ядре своего существа, в самой главной основе своего дарования и вдохновения оказался сентиментальным сыном века.

Меняя маски, изменяясь до неузнаваемости как истый лицедей, мудрый, как химера, или внезапно исчезающий и вновь гуляющий по улицам, лицо из Гофмана или из Гоцци, в своих постановках очень чувствительный, иногда обиженный, иногда отчаявшийся, иногда ломающийся Христа ради, иногда убеждающий изо всех сил в своей убежденности, а в существе — сентиментальнейший сын своего отечества.

Он очень чувствует мрачную эстетику солдатского восстания[[118]](#endnote-103), он великолепно слышит глухой ритм музыки сотен стучащих машинок, печатающих приказы о расстрелах. Он, как никто, увидел трагическую силу молчания вокруг грязного пыхтящего грузовоза с одиноким красным гробом[[119]](#endnote-104). Он поэт черного дыма на улицах после затихшего боя. В его творчестве много рубцов от нанесенных оскорблений, давних обид. Он слышит тембр стона после нераздавшегося рычания. Он прекрасно видит старый, ветхий, проевший вещи и людей, как вонь русских канцелярий, быт.

Словом, все, что нужно для режиссерского расчета на эффект и для выражения, что называется, идеи толкования, идеи постановки, он узнает, подслушает, подсмотрит, выспросит, вычитает, даже позаимствует и, как теперь выражаются, подвергнет такому оформлению, что наблюдатель, даже внимательнейший изучатель, никак не проследит ловкости пальцев маэстро, — и опыт магии, и эффект опыта поразителен.

{77} Мало того, вся деятельность Мейерхольда за революционный период обнаружила в его театре родственные черты прошлому именно русского театра. При всей внешней искаженности и как бы отреченности театра Мейерхольда гораздо более в нем русского, чем, например, в существе Московского Камерного театра, который как бы иноземный театр в России.

Театр Мейерхольда по внешности производит такое впечатление, как будто он продолжает жить в ту эпоху, когда русская революция не укрепила своих свай, как будто в Москве еще не поправили домов после боя на улицах, как будто все еще ходят с мешками мерзлой картошки за спиной и радуются горячей печке и каше из пшена. Все еще куда-то едут, в квартирах сидят на чемодане, принесенном из подвала, в пальто, в платках на голове, повязанные шарфами. Кстати, сам Мейерхольд еще до самого последнего времени всегда ходил по своему театру в шапке, в шарфе, кутаясь и ежась в пальто, с озябшим носом. У него в театре так: как будто труппа остановилась в самый разгар революции на спешные гастроли. Взяли самое необходимое. Те же, что играют на сцене, они же работают и билетерами. У всех для удобства один костюм, даже одно лицо, один тип. Специально придумана на сцене такая обстановка, чтобы обойтись своими средствами. Играют тоже так, чтобы не очень отличался спектакль от митинга. Везут с собою лозунги и в акты пьес вставляют темы для агитации. Если не хватает людей, обращаются к красноармейским частям. Если к этому отнестись исторически и без педантизма, заставляющего рассуждать, что это все нарочно создано для того, чтобы оттенять эпоху, то — mutatis mutandis[[120]](#footnote-18) — перед нами труппа путешествующего Аркадия и Геннадия[[121]](#endnote-105), с той же щемящей тоской по прекрасной актрисе, с той же библиотекой Аркашки и его бутафорскими принадлежностями.

Еще одно замечание на ту же тему. В характере исполнения, в характере отделки, как бы своего рода сценописи, у каждого режиссера и в особенности театра — своя манера. Так, Мейерхольд, при большой точности и четкости, любит мазок, широкую манеру письма; его эстетика требует некоторой беспорядочности кисти, вздыбленности, взвихренности, а на первое впечатление это должно намеренно производить впечатление — незаконченного полотна. При такого рода вкусе в канон вводится эстетика некоторого неряшества, смазанности, что, однако, очень точно и фокусно учтено. Так как играют у него по большей части молодые актеры или если и старые провинциальные актеры, то сбитые со {78} старого пути новыми лозунгами, эффект получается поразительный. Получается, что со сцены нового вида глядит давнишний неряшливый театр, сцена которого — трибуна, зажигающаяся огнем игры или слова; театр бедно одетой, темной, нешикарной, неэстетствующей улицы или площади, вошедшей в зрительный зал. Так сделано, так задумано, так в основе, в элементах и есть, и это можно понять, но не всегда увидеть, хотя намерение, что так должно получиться, — очевидно.

Аккуратный, любящий силу механизма, именно силу, проявляемую механизмом, микроскопист, любитель эффектов департамента с могучим аппаратом делопроизводства, он же изобразитель поэтического беспорядка, он же воплотитель эстетики русского неряшества.

Но, хитрый механик и комбинатор всех сил и свойств сцены, он не просто показывает то, что каждый сразу поймет или прочтет из надписей и лозунгов на сцене, а именно наоборот: он показывает всегда нечто, за чем скрывается совершенно другое, а часто противоположное. Загадки, которые загадывает Мейерхольд как режиссер, загадки мудрого калифа Эль-Мамуна[[122]](#endnote-106).

Все пьесы, которые он ставит, им превращены в памфлет. Он так ставит пьесу, что персонажи, детали пратикаблей[[123]](#footnote-19), массы, лозунги, конструкции должны говорить политическому смыслу, классовому инстинкту зрителя. В манере, как это сделано, скрыто Мейерхольдом многое. Формально, повторяю, перед зрителем представление, превращенное в агитпьесу, политический памфлет. И вот зритель начинает гадать: действующие лица, их поведение, а часто и самый текст превращены в сценический материал, осовремененный настолько, что в них больше можно узнать оригинал, видимый режиссеру, чем оригинал, предстоявший драматургу. Однако работа автора-режиссера скрывает тысячи нитей и пружин его ремесла и вдохновения, и, глядя на его произведения, слышишь прямо поставленный вопрос: разгадай, кто я? зачем я сделал так? что мною руководило и какую цель я преследовал? чего я хочу, что я показываю и что я скрываю? Попробуй отгадать! Ты радуешься и тебя занимает картина превращений? Тебя тянет сюда посмотреть, как я преобразовал знакомое тебе в новое и незнакомое, но загадка имеет страшный смысл, а потому не отгадывай, а просто смотри. Загадка имеет страшный смысл потому, что я — не я. Я представленный — мое наблюдение себя самого, когда я, может быть, плачущий, может быть, страдающий, {79} может быть, убегающий. Я, взмывающий волны восторга и негодования, — не я. Я подлинный — не я видимый. «Не я» выдуманное прежде всего интересно моему «я» подлинному, о котором, впрочем, ничего не известно. И этого мало, я заинтересовал вас тем, что вы интересуетесь обратным. Я показываю ту обнаженность и подоплеку фокуса, по которой догадайтесь, как это было бы, если бы я показал так, как все это видят невооруженным глазом. Но я вдвойне умен. Показав, как можно обнажить, я ничего не обнаружил, потому что то, что показываю, не имеет плоти, следовательно, не может быть обнажено, то есть все осталось тем же, а вы думаете, что я показал новое; все осталось тем же, так как нового нет. Все осталось тем же, так как все — моя творческая фантазия. Где граница фокуса и глубинных переживаний? Отгадайте? Я показал вам, что в нашем ремесле нет этой границы или нет глубинных переживаний. Отгадайте! А может быть, и это все улыбка химеры, обман лукавых глаз, но чьих? загадка и загадка. Однако не следует, признав хотя бы и химерическим творчество Мейерхольда, покорно сложить пинцет и скальпель и не попытаться, произведя вскрытие, сделать некоторый анализ.

Я уже говорил, что Мейерхольд больше года как отошел от периода обнажения театра, где он был особенно смел и откровенен.

К этому периоду обнажения он подходил постепенно и, проделав опыт, а в сущности — потерпев неудачу, он двинулся дальше, словно позабыв о недавних утверждениях.

Самый решительный опыт, где, казалось, можно было проанализировать творческое «я» и «не я» Мейерхольда, — была постановка «Смерти Тарелкина».

Он не сразу подошел к новым задачам. Этому этапу предшествовала большая работа. Период до «Зорь», «Зори», потом период «Мистерии-буфф», потом период «Рогоносца» и, наконец, «Смерть Тарелкина».

Все, что было за «Тарелкиным», именно: «Земля дыбом», «Доходное место», «Озеро Люль», «Лес» и «Д. Е.», — было нисхождением от той высшей точки опытов самообнажения, а вместе и обнажения сцены, до которой достиг Мейерхольд в «Смерти Тарелкина».

Те требования, которые поставил Мейерхольд, и то прочтение текста Сухово-Кобылина, которое он обнаружил в своей постановке, было соединением переживания *подоплеки трагического* с приемами цирковой эксцентрики. <…>[[124]](#endnote-107)

Мейерхольд, видимо, в этой пьесе прощупывал тот нерв специфической черты чего-то неумирающего русского, что проступает и в плане Действительности и в плане Диалектики, в какой {80} бы эпохе и в какой общественной обстановке мы ни наблюдали это русское.

Для большего удобства показать это трагически и комически он обалаганил среду, в которой можно было бы, если бы это удалось актерам, художнику, а может быть и ему самому, это увидеть.

То, что он намеренно придавал пьесе черты детективности, по-видимому, об этом говоря актерам, пьесу шестидесятых годов прошлого века осовременивало.

Почти все встречи главных действующих лиц должны были создавать у публики следующее впечатление: все в недоумении, что они встретились друг с другом, они ли это? Как бы существовал актерский обгляд друг друга, должно было создаться впечатление, что каждый из них держит друг друга на подозрении. Какие-то встречи полицейского характера, словно встречаются два незнакомых сыщика, которые оба друг друга подозревают. Это чувство подозрения должно было насытить пьесу.

Так были сделаны следующие места:

Первая встреча Тарелкина и Варравина (по изданию 1869 года «Картины Прошедшего» (с. 399)). Далее встреча Расплюева и Тарелкина тоже в первом акте (с. 402), следующая встреча Расплюева и Тарелкина. Наконец, выход Варравина в виде капитана Полутатаринова (с. 420). Там было явно задание: люди друг к другу присматриваются, тот ли это человек.

Мейерхольд совершенно откровенно и явно для всякого провозгласил в этой постановке эксцентризм.

Актеры должны были, освобожденные Мейерхольдом от конструкций, как цирковые актеры, выносить с собой на арену, то есть на сцену, аппараты для своей игры. Это должно было быть легко, ловко, отвечая смыслу пьесы, незаметно, ненавязчиво для публики; актеры должны были играть как бы цирковой фарс, гениальный фарс эксцентрически, но на основе глубоко понимаемого смысла того, что происходит. Эта задача требовала почти мудрости от той вульгарной манеры, какой бы актер играл, наполняя своего рода пафосом свой эксцентризм.

Мейерхольд как бы говорил: нужно играть смешно, весело, а грустно это будет для зрителя. Но актеры об этом, о грустном, не должны думать. Когда в последнем акте выносят связанного Тарелкина и он просит по тексту Сухово-Кобылина только один раз, может быть и трагически, «воды», Мейерхольд потребовал и сделал, чтобы Тарелкин кричал эксцентрически, буффонадно «воды, воды, воды, воды!!!», быстро, торопливо, что называется, залпом, в один тон и много раз. В комнате Частного Дома в третьем действии лежали около клетки, «темной», пузыри на палках, аксессуар {81} совсем балаганный, из старинного театра или из цирка, которыми Шатала загонял детей Брандахлыстовой. Ими же в конце пьесы все били Тарелкина, когда он бегал по сцене, узнанный Варравиным, и кричали не по пьесе, а по режиссерской ремарке: «лови, держи!» Тарелкин же подбегал к левой первой кулисе, схватывался за веревку и на тросе пролетал через всю сцену по воздуху, а за ним бежала по сцене толпа с пузырями; Расплюев стрелял из револьвера ему вдогонку. Причем это последнее было вместо вымаранного заключительного монолога Тарелкина к публике с просьбами взять его управляющим в деревню. Эта буффонность и эксцентризм должны были не только в игре, но и во внешности спектакля иметь какую-то трагическую подоплеку. Внешне балаган, а по существу боль и скорбь.

Мейерхольд был недоволен костюмами, сделанными по эскизам художницы В. Степановой, но костюмы в себе заключали замысел: он добивался, чтобы костюмы выразили его план. Все единообразные по цвету: из синего материала и парусины — не то арестантские халаты и шапочки, но то больничные. Одежды приговоренных. Должно было это все выглядеть и цирково, и смешно, и оказаться удобно для работы, однако и — издевательски однообразно, но не вышло. За первой кулисой с двух сторон стояли прожекторы. Глубина сцены была темная. Граница сцены сзади должна была определиться мглой, куда бы все уходили и откуда бы появлялись. На встречном свете должен был создаться как бы световой занавес, за которым должно бы было быть темно. За освещенной полосой хотелось бы, чтобы было ничего не видно. Со светом тоже не вышло. Но задача была интереснейшая. Жуткий цирк. Народное представление. И какое-то всероссийское однообразие — теперь далекое и потому немного театральное, забытое, но и близкое и потому хватающее за сердце. Должно быть, Мейерхольд сам каждому показывал, что нужно делать. Его фигура просвечивала в движениях всех. Говорят, что после постановки он сказал: «Если бы сделать реальные костюмы, переделать мебель и дать грим (играли все без грима и без париков, кроме Тарелкина, у которого на голове менялось два клеенчатых пузыря — черный и белый), получился бы спектакль, который дошел до публики и был бы понятен». Но спектакль оказался очень труден по задачам.

Для осуществления эксцентрики на сцене была следующая мебель.

Должен был стоять стол, который сам подскакивал. Фокусный аппарат, который употребляют клоуны-эксцентрики в цирке. Стол был на пружинах. Можно было подавить его сверху рукой или ногой, и он распластывался, расползался, а когда его оставляли, {82} он должен был сам вскочить и, сложившись, встать правильно. Но его нужно было подталкивать, он сам не складывался. Стул вертящийся. На нем во втором акте на животе вертелся Варравин. Стреляющий стул. Стул спружинивался, в соответствующие пазы под сиденье клали пистоны. И когда на него садились, он стрелял. На него садился в первом акте Варравин. Его, вытянувшись по линии рампы, семь чиновников рассматривали, вертя в руках и передавая один другому, по режиссерской ремарке.

Стул с проваливающимся сиденьем. Сидя, можно было качаться как бы непроизвольно, от свойства самого сиденья. На нем во втором акте сидел Расплюев.

Стул со спинкой, которая качалась на пружинах. Качели на доске. Качающаяся доска. На ней качались дети Брандахлыстовой, на ней качались в четвертом акте Качала и Шатала.

«Темная» — клетка. Она была построена по принципу мясорубки. Туда сажали тех, кто по ремарке автора отводился в «темную», и их ручкой, как у мясорубки, крутил Шатала.

Гроб в первом акте был сделан на петлях так, что, когда его несли могильщики, он дергался, напоминая устройством детскую игрушку, которую делают кустари. Два мужика, которые сидят друг против друга и ударяют топором по дереву.

Сундук, в который прятались Мавруша, Тарелкин и Расплюев. В этот сундук Качала выливал ведро воды на Расплюева, когда он путался Копылова. Этот эффект тоже был цирковым. Расплюев сторонился, сидя в сундуке с высокими стенками, а в ведро или таз, рядом стоящий с Расплюевым, Качала лил настоящую воду, которую приносили в ведре.

Ширма, которая была так устроена, что в ней можно было комически застрять. В ней застревал во втором акте Тарелкин, когда его ловили.

По режиссерскому плану должно было быть так, что все эти аппараты как-то приносились бы с собой актерами, как это бывает, когда выходят на арену артисты цирка, но это не вышло и отменилось.

Вместо вставной челюсти Тарелкин брал в рот кольцо, какое дают детям, когда у них режутся зубы, но это не доходило до публики.

Мебель была окрашена белой масляной краской. Бутафория не имела однообразия, вещи на сцене были реальные и условные. Против ремарки автора и в пополнение персонажей были введены могильщики, которые проходили с гробом, одетые в мешки. Могильщики были одеты в костюмы-мешки, напоминавшие водолазные мешки, с мешками для рук и ног, или напоминавшие {83} мешки для санитаров у чумных. Головы тоже были завязаны, а для глаз прорезаны были дырки.

Был еще трюк. Документы, которые подавались Расплюеву, на обратной стороне, обращенной к зрителю, имели надписи: физкультура, бокс, механика, акробатика. И даже была такая игра у Расплюева. Ему подают документ, он читает, не понимает, догадывается: что-то не то, показывает публике — написано «бокс».

Тухлая рыба была сделана так. Подавались на сцену свертки, на которых было написано «селедка» и другие названия рыб.

В образе Тарелкина Мейерхольд искал какую-то странную фигуру. С одной стороны, это должна была быть фигура, напоминавшая Чарли Чаплина, с другой — фата сороковых годов, с третьей — «барина» в кавычках, поскольку он носил парик, может быть, в жизни не дурно носил костюм и перчатки. Но все это должно было быть пропущено через детектив. Так, по крайней мере, им было сказано в пояснении к работе над ролью. И, наверное, сам Мейерхольд все это мог слить в один образ.

В отношении ко всем ролям Мейерхольд ставил задачей, чтобы чередовался эксцентрический гротеск. Но, повторяю, нужно было, чтобы актеры играли весело, а у зрителя оседало бы на сердце чувство грусти.

Видевшие этот спектакль должны констатировать, что в иные моменты чувство жути, кошмара и какого-то внутреннего беспорядка, безнадежности дойти изображаемым на сцене людям хотя бы до границ душевного приличия — передавалось. Я думаю, что на тех двух-трех репетициях, когда Мейерхольд чувствовал подъем и играл за всех, показывая, как быть должно то, что смутно грезилось ему как новая форма сценического воплощения, что это можно было видеть воочию. И хотя его лаборанты записывали работу на репетициях, но записать то, что он играл — нельзя.

А взять от него его зерно очень трудно, так как студийно он не добивается воплощения своего замысла, может быть, даже и отрицает для театра надобность подобного метода работы.

Чтобы показать зрителю, что акт кончен, он распорядился таким образом. В публику стреляли из револьвера, и помощник режиссера кричал: ан-тррр-акт. Этот штрих давал что-то неуловимое, но то, чего хотел Мейерхольд от спектакля в целом. В антракте, так как занавеса в его театре нет, после того, как давался свет в публику, зажигался на сцене дежурный софит, а прожектора тушились.

Пьесу готовили с перерывами. Распределение ролей и читка пьесы были весной 1922 года. Летом над пьесой работ не было, осенью с середины октября начались репетиции, а пошла «Смерть Тарелкина» в середине ноября. Замысел режиссерский выяснялся {84} в процессе работы, так как речи перед началом работ Мейерхольд не произносил.

Итак, Мейерхольд в «Смерти Тарелкина» дал возможность заглянуть так глубоко, как никогда, в природу своего творческого «я» и «не я». Увлекшись показательством формального обнажения, может быть, для того, чтобы виднее было то, что составляет силу влияния театра на публику, Мейерхольд дал возможность на этом спектакле увидеть, как в нем самом, этом сложнейшем явлении театра, совершаются творческие процессы и каков он, выразитель русской революции в театре.

Он обнажил сцену, снял с актеров грим и парики, убрал все декорации, конструкции и установки, снял с актеров декоративный костюм, облек их в униформу, убрал цветной свет, уничтожил «психологическую» мизансцену.

На сцену дали только то, что нужно для работы актеров арены, актеров-эксцентриков, нужные им приборы и аппараты. И вот актер предстал перед публикой только с тем, что жило у него внутри, и с тем, чем он владеет как техник — своим телом, мимикой, импровизационной находчивостью и нюансами тона. Режиссер дал план, режиссер пунктиром прошел всю пьесу, решил каждый образ, дал темп пьесе и подчеркнул в решающих сценах тон.

На зрителя на протяжении всей пьесы смотрели грустные, из темной глубины глядящие глаза Мейерхольда. Печальная картина русской действительности судорожно дергалась в конвульсиях балаганно-цирковой формы, и, может быть, для того нужна была ему эта балаганно-цирковая форма, что, будь она искреннее, непосредственнее, проникновеннее у актеров, она бы была самой универсальной для той публики, которую предвидел входящей к себе в театр Мейерхольд. Мало того, патетика отчаяния развенчанного человека, патетика восторга затоптать в песок арены повергнутое и, может быть, преодоленное свойство натуры, свойство нации, — и то и другое исчерпало бы силы у актеров произвести это строго, без химерического зигзага и фиглярства, произвести это без помощи эксцентрической формы на фоне революции.

И мудрый калиф Эль-Мамуна решил загадать загадку: где я? Все мое, и везде я и только я. Тоскую ли я, проклинаю ли я, люблю ли ту Россию, как инфернальный человек, эту, как держащий в руках древко знамени. Отгадайте. Его грустные, мудрые глаза, глядящие в публику, как и всякие глаза, молчат. Но их мерцающий блеск и зоркость говорят о трудной работе внутри, может быть, даже агонии. Волны зрителей стонут, требуя новой выдумки, невиданных превращений. Пусть движутся и ползают стены, {85} пусть трансформируются на глазах в десятки образов актеры, но пусть еще и еще новое, невиданное показывает Мейерхольд. Пусть, если он отразитель русской революции в театре, покажет трагедию гибнущих классов, пусть глумится так, как может оскорбленный веками и ожесточившийся, восстав, заклясть смеху творивших над ним расправу и отдавших на позор, и пусть сделает это так, чтобы и слезы и смех публики сливались в один вопль оваций. Вопль оваций — пьедестал для монумента, лишь пьедестал; и аплодисменты публики — тот материал, из которого его строить. Мудрый калиф Эль-Мамуна все это знает, он знает волшебные превращения тысячи и одной ночи. Он изучил землю, по которой он ходит, неожиданными обходами нужно ему пробираться между хитрыми людьми, и со всех концов торжища смотрят, как проходит мудрый калиф Эль-Мамуна.

Тайны его волшебства в том, чтобы одним не показать, как он пользуется богатствами, нажитыми в прошлом, как весь его духовный опыт почерпнут из страстной привязанности к существу не меняющейся в своих недрах жизни; отсюда это проникновенное знание быта, колорит, любовь к предмету, любовь к детали, — другим показать двусмысленность всего, поразить смелостью проклятий тому, что любишь.

Чтобы казаться таким и быть неведомым, нужна в его искусстве ловкость пребывать на грани фокуса и фанатизма.

Так говорит его прошлое, но грядущее расскажет во сто крат занимательнейшую повесть.

# **{****86}** Театр Вс. Мейерхольда[[125]](#endnote-108)

## Х. Херсонский «Ночь» Мартине — «Земля дыбом»[[126]](#endnote-109) «Известия», 1923, 8 марта

Агитспектакль. Резкий, как плакат. Натуралистический. Театральная эстетика и соответствующая ей техника сцены почти изгнаны. Сделана попытка дать дубликат, инсценировку куска нашей жизни в ее натуре.

На открытой площадке, без занавеса, без живописных декораций, без рампы (часть действия перенесена в средний проход зрительного зала), без грима развертывается действие — ряд сцен, воспроизводящих окопную и штабную работу военного переворота. Массовые сцены исполняются статистами, опрощенными под натуральных солдат. Актерской игры у них никакой почти нет, это просто физическая работа с настоящими, не бутафорскими велосипедами, мотоциклами, телефоном, автомобилем, винтовками: маршировка, перестрелка, толпа митинга. Все на наш русский манер — приблизительное подражание красноармейцам.

Сделано все возможное, чтобы приблизить пьесу к нашей современности, к зрителю — участнику 1917 – 1922 гг. Советской России.

По методам техники спектакль ломает обычную камерную коробку театра. Эффектно освещение военными прожекторами. Лаконично — по-плакатному — схематизирована читка значительно сокращенного текста.

Удачно применение экрана, на который проектируются по ходу действия лозунги, подчеркивающие агитационные моменты спектакля[[127]](#endnote-110). Этот прием, так же как и другие детали монтировки, приближают спектакль к методу кино.

Режиссерская выдумка постановки во многом очень изобретательна. Из томительной пьесы «Ночь» в общем сделано зрелище с подчеркнутым драматизмом событий, с резким заострением моментов, имеющих острое агитационное и сатирическое значение.

Но исполнение в массе аморфное, слабо организованное и часто без нужного здесь пафоса. Многие сцены сухи, холодны и не волнуют.

Буффонные роли императора, генерала Бурбуза и депутата сделаны хорошо Зайчиковым, Орловым и Мологиным, так же как и {87} некоторые групповые сценки, в лубочном рисунке жестоко-остроумного гротеска.

В целом — занимательный, оканчивающийся с подъемом, хотя и рыхлый в исполнении, спектакль дает посильно современное, агитирующее зрелище,

В отношении театральном эта работа Мейерхольда, как и всегда, является спорной: ее можно принять как будирующую изобретательную инициативу «в дискуссионном порядке». Для привычек многих установившихся вкусов к театру она, быть может, явится эстетически неприемлемой, но вместе с тем ее оригинальность имеет свою цену как интересный опыт новых форм популярного зрелища.

Это пока единственная *частная*, не государственная, крупная работа театра, нелицемерно посвященная Красной Армии[[128]](#endnote-111), и, как таковая, усиливает агитационное значение спектакля.

## Александр Абрамов «Земля дыбом»[[129]](#endnote-112) «Зрелища», 1923, № 28

Помните плакаты военно-революционного периода? Иногда — остроумие, яркость, иногда — бесцветность, но всегда схематичность и простота. Помните внешность? Ничего от картины. Люди — схемы. Символы. Рабочие, красноармейцы — фигуры в их типическом обобщении. Отрицательные элементы — карикатура, шарж. Шарж, в котором уже не ирония, не гротеск, а какая-то исполинская издевка. Внешне ничего лишнего. Простота, доведенная до крайности. Тона смешанные. Натурализм пополам с карикатурой. Картинная значимость нуль, но утилитарная — огромна.

Посвящая свой спектакль Красной Армии и ее вождю т. Троцкому, Мейерхольд превращает «Ночь» Мартине в сотрудничестве с С. Третьяковым — в агитационный плакат со всеми его существенными признаками. Для Мейерхольда «Ночь» — это «Земля — дыбом».

Ее герои — только схемы. Их страсти — партийные лозунги. И ее аксессуары — только необходимые атрибуты революции. Это, конечно, не театр в обычном понимании этого слова. И то, что мы видели в театре Мейерхольда, не театральное представление. Это театр-плакат. Агитационный плакат со всей своей не всегда театральной, но утилитарно-агитационной значимостью.

{88} «Ночь» — пьеса не для театра. Это литература театрально безнадежная, театрально безвыходная. Герои ее на сцене — это живые фонографы. О пьесе этой много писали, и не только театральная, но и агитационная ее ценность подверглись сильному сомнению. Но вот Мейерхольд показал «Землю дыбом», и многие с готовностью признают ее ценность как *художественно-агитационного зрелища*. Все сделано под плакат — до мелочей. Не только лозунги и афишированное заявление Чичерина, не только люди, поданные как схемы (они и у Мартине сделаны в типическом обобщении: Фавроль и у Мартине только провокатор, Ледрю — только вождь и Дю Патуа — только дипломатический предатель), но и вся режиссерская трактовка персонажей сделана плакатно. Наряду с натуралистическими фигурами солдат — фигуры императора, Дю Патуа и Бурбуза.

Это даже не шарж, а что-то более острое, грубое, резкое. Смешение форм явное и сознательное. Может быть, не всегда оправдываемое в театре, но никого не шокирующее в плакате. Плакат — не Третьяковская галерея.

В костюмах — натурализм. Солдаты в обычных френчах, обмотках и сапогах. Генералы в мундирах. Сестры милосердия в униформе. (Хотя крестьяне в прозодежде.) Декорации (фактически их нет): конструктивные сооружения Поповой значительно проще, чем в «Рогоносце», порой не оправдываемые натурализмом костюмов и аксессуаров, но весьма удачно использованные (особенно сцена дезорганизации армии). Аксессуары — пишущие машинки, телефоны, пушки и т. п. По среднему проходу в зрительном зале несутся велосипедисты и мотоциклы. Солдаты строятся колоннами, шеренгами, маршируют, митингуют, стреляют и кричат «ура». Когда-то Мейерхольд хотел построить массовое действо на Ходынском поле. Там должны были двигаться, нападать и маршировать целые полки, там сражались бы целые армии, там двигались и носились бы сотни мотоциклов и автомобилей. Здесь — в помещении театра показан кусочек такого действия, сформированного по пьесе Мартине, и сформированного прекрасно.

Единственный его недостаток — это то, что все время чувствуешь, что не в театре это должно происходить и не с горсточками артистов и студийцев, а с сотнями настоящих солдат[[130]](#endnote-113).

Большинство молодежи — из мастерской Мейерхольда — играют пока плохо, надо отдать им справедливость. За исключением трех, четырех. Впрочем, они и не играют, они докладывают реплики героев Мартине. Для солдат, для массы, это даже неплохо, но не поэтому ли пропали, пропали совершенно, оба генерала и Фавроль.

{89} Очень средне — все остальные крестьяне. Пастор — просто плох. Дю Патуа шаржирует неудачно. Режиссерский рисунок совершенно не оправдан. Никак не принимается.

Остаются три фигуры, сделанные превосходно. Лишин — Ледрю. Сделан под плакат целиком. Помните эти фигуры, решительные и страшные, на плакатах 1918 – 1919 гг.? Великолепно сделан император у Зайчикова и Бурбуз у Орлова. Характерно и в то же время — с острым и резким шаржем плаката.

Но не все в спектакле только от плаката. Есть нечто от *театра* и главным образом от *мейерхольдовского театра*. Все сцены с императором, Бурбузом и Дю Патуа (особенно гирлянды крестьян — мотив «Рогоносца») сделаны с такой настоящей свежей и искренней театральностью, что порой она даже режет общий фон.

Мне лично все, что в постановке *от театра*, очень дорого и близко.

## Садко «Земля дыбом» «Правда», 1923, 25 марта

По чести говоря, как раз театральное искусство ставит Мейерхольда каким-то совершенно невиданным «дыбом» и, странным образом, подвергается жесточайшим нападкам со стороны тех, кто норовит «вздыбить» не то что искусство, а целую землю… Все соглашаются на формуле: «Новое сознание, новое искусство и новое содержание» и, стало быть, новое по форме, — а когда это самое новое «содержание» *ищет своей* «формы», начинают сердиться, осуждать, чуть ли не «пресекать».

Очередная работа этого неуспокоенного мастера является новой вехой все на том же пути ликвидации эстетики и преодоления косности зрителя.

Этот спектакль совсем как «настоящая» игра, как будто кто-то пришел и пригласил:

— Вот что, давайте играть в империалистическую войну и восстание. Товарищи красноармейцы, вы будете изображать окопников. Волоките сюда походную кухню, ставьте ее налево: это будет война, фронт и всякое такое. Направо — жатвенная машина: ясно, что тут деревня, крестьянин… Самокатчики, тащите мотоциклетки… Побольше телефонов… Начинаем.

Еще только небольшая часть этого натуралистического этапа обрисовывается, но уже чувствуется, что Мейерхольду скучно с {90} конструктивизмом «в себе»: макет Поповой[[131]](#endnote-114), в сущности, простоял без всякого серьезного дела…

Конечно, это не «первобытный» натурализм «сверчков» Художественного театра, это другой — пропущенный сквозь эстетические лабиринты условного театра и умудренный, «организованный» натурализм…

Мейерхольд берет за шиворот конфузливого зрителя и заставляет его принимать участие в «игре»: он пришпоривает его темперамент световыми агитплакатами (какая великолепная выдумка) и добивается — по нашему климату — значительных результатов…

Две беды портят эту сильно задуманную и в частностях поразительно выполненную работу.

Во-первых, пацифистская, интеллигентская, нимало не революционная пьеса Мартине («Ночь»). Как ни перерабатывал ее вместе с Третьяковым постановщик, ничего не получилось: ибо вся ее фактура держится на очень и очень патриотическом стержне (Бабушка Марьетта — «Р‑р‑родина» с прописной буквы). Нам этот пафос чужд, — мы знаем, что никакой революции на нем не построишь.

Во-вторых, среди студентов мастерской Вс. Мейерхольда не нашлось удовлетворяющих масштабам замысла мастера исполнителей.

Есть еще одна беда. Это то, что замечательнейший революционный художник располагает в своих исканиях мерзейшим театром (с невозможной акустикой) и хотя очень честной, но совершенно неприкрытой бедностью (изношенные костюмы, слабенькие прожекторы). Впрочем, это не его беда, а наша вина.

## С. Мокульский «Земля дыбом»[[132]](#endnote-115) «Ленинградская правда», 1924, 20 мая

После «Леса» Мейерхольд показал свою старую постановку — «Земля дыбом». Хотя спектакль этот и не выражает собою последних достижений Мейерхольда, тем не менее он имеет большую общественную и театральную ценность. Это — не освежение, «осовременивание» классической пьесы; это — вполне современный, революционный спектакль. Мейерхольд показал себя превосходным театральным агитатором. Политическую тенденцию пьесы Мартине он сгустил, подчеркнул и выявил всеми выразительными средствами театра. {91} Разбив пьесу на несколько частей, он посвятил каждую часть развитию какого-либо агитационного лозунга («Вся власть советам», «Долой социал-предателей» и т. п.). Эти лозунги слышатся со сцены, они мелькают на световой рекламе в зрительном зале. Таким путем создается определенное настроение спектакля-митинга, чему содействует также ряд сценических моментов пьесы (митинг, убийство пролетарского вождя, траурное шествие с его телом). И публика чувствует себя, как на митинге: она вмешивается в ход действия возгласами сочувствия, негодования, восторга и т. п. Общественная значительность подобного спектакля ясна сама собою.

Но этого мало. Мейерхольд не только агитатор; он громадный, исключительный художник.

Не ограничившись революционированием содержания, Мейерхольд задался целью разрушить обветшавшие формы традиционного театра литераторов, художников, эстетов. Он искал и нашел новую форму народного театра и сделал ее носительницей нового идеологического содержания.

Такое слияние формально-театральных достижений Мейерхольда с идеологией нашей революционной эпохи и было им впервые осуществлено в пьесе «Земля дыбом». В этом — громадное историческое значение этого спектакля, открывшего новую эру в истории русского театра.

Поразительна простота тех средств, при помощи которых Мейерхольд выявляет динамику драмы и актерского исполнения. Ничего сложного, громоздкого, отвлекающего внимание зрителя; никаких самодельных, надуманных режиссерских трюков. Совсем простые, голые стенки, необходимые для развертывания действия; искусное использование всего пространства сценической площадки для массовых и групповых сцен; виртуозное пользование электрическим светом как одним из средств усиления актерского воздействия на зрителя; изумительная тренировка и техническая выучка всех решительно участников спектакля; самые простые телодвижения и интонации без всяких декадентских подвываний и вывороченных жестов — вот некоторые из особенностей спектакля, да и всего театра Мейерхольда в целом. Внимательный зритель откроет в «Земле дыбом» элементы старого, «нутряного» реализма, условного и даже — натуралистического театра, но Мейерхольд вправе брать свое добро там, где он его находит. Важно то, что все эти элементы переплавляются им в некое организованное целое, которое ощущается нами как *новый сценический стиль*. Это — стиль *народного, массового театра могучих страстей*, громкого здорового смеха, гневной сатиры, социального пафоса и человеческой *простоты*. Искусство Мейерхольда — просто, как всякое подлинно народное искусство[[133]](#endnote-116).

# **{****92}** Театр Революции[[134]](#endnote-117)

## Садко «Доходное место» в Театре Революции «Правда», 1923, 23 мая

В Театре Революции, держащем курс на подлинно революционный репертуар, вспышка пиетета к Островскому — апостолу серединности и всяческого мещанства, совершенно придавленному «властью быта», а политически — наивному идеологу славянофильски-«демократической» монархии («Снегурочка», «Козьма Минин» и др.) — была бы совершенно необъяснима. Но после появления на подмостках нашего Театра Революции насквозь интеллигентской пьесы «Человек-масса»[[135]](#endnote-118), возводящей в перл создания терзания интеллигентской души, вынужденной принять революцию как неизбежное зло, ничему удивляться не приходится…

Пусть в других местах жалеют этих «спотыкающихся, но не падающих» героев; театр, претендующий быть революционным, должен быть к ним беспощаден. Жадова надо было спародировать, вышутить его гамлетизированную импотентность. Пусть в Малом театре призывают «назад к 60‑м гг., к разночинной интеллигенции», — Театр Революции должен в каждую свою постановку вкладывать максимум страстности. Никакого «историзма», «объективности»! Каждая пьеса — лишь внешний предлог, исходный пункт в борьбе с саботирующими революцию историческими силами и отношениями.

Полемика с самим Островским, умиляющимся над недоноском революции — Жадовым (после петрашевцев, когда уже стреляли Каракозовы), — вот единственная мыслимая форма участия Театра Революции в юбилее Островского[[136]](#endnote-119), взмыленном уцелевшими до наших дней остатками умеренно-либеральной интеллигенции, третьего земского элемента и т. п. Вместо этого Жадов и чета Вышневских были поданы с полной добросовестностью и либерализмом всех этих Малых, Художественных и прочих провинциальных театров.

Но с появлением Юсова и Белогубова в 1‑м уже акте в спектакль вторгается разнобой, который и сопровождает злополучную постановку до последнего занавеса.

На протяжении трех средних актов происходит ожесточенная борьба постановщика (тут, как известно, Мейерхольд очень и очень руку приложил) со стихией Островского — с его вялым, {93} водянистым словесным материалом, с мелко взятым и на плоскости показанным бытом, с неповоротливостью и косностью его действия, с прямой неуклонностью и пошлостью морали и т. п.[[137]](#endnote-120) Биомеханика, конструктивизм и прочие несоизмеримые со стихией Островского вещи одерживают здесь решительную победу. Но зритель захвачен здесь чистой театральностью, безотносительно к пьесе и к автору. Я убежден, что кто не знал раньше «Доходного места», так ничего и не понял.

Узенькие рамки бытовой островщинки были раздвинуты, и, насколько позволяли кандалы текста, игра актеров взлетала на хорошую театральную высоту.

Как обошлись в этой пьесе, пересыщенной литературой, историей и «психологией», без традиционных декораций? Установки Шестакова[[138]](#endnote-121) прямо великолепны: они остроумны, легки, целесообразны и действительно использованы актерами совершенно непринужденно. С большим удовлетворением можно констатировать, что эксцессы конструктивизма первой поры изживаются, — и каждое движение актера оправдано или внешним положением, или внутренней логикой. Что было совсем неконструктивно, так это освещение. Стоило ли расставаться с рампой и софитами, чтобы получить «освещение», при котором не видно ни лица актера, ни его фигуры, ни самой установки?

Но, повторяю, все это не имеет никакого отношения к Островскому. Фактура каждой пьесы уже содержит в себе свой стиль постановки. «Освежить» пьесу новой техникой постановки невозможно; если у кого пропала охота к этому — переделывайте пьесу, — вот вроде того, как это сделали в Пролеткульте[[139]](#endnote-122), где от Островского не осталось ни ножек ни рожек.

Иначе — будет не спектакль, а покушение с негодными средствами, или точнее: с отличными средствами над негодным предметом, если это такая слабая пьеса, как «Доходное место».

## Б. Ромашов «Доходное место» Островского в Театре Революции «Известия», 1923, 25 мая

Это, несомненно, знаменательный спектакль. В нем более, чем где бы то ни было, отразился своеобразный дух современных художественных исканий на театре. В нем обнаружилась во всей широте прихотливость современного сознания художника, путем жестокого {94} анализа пытающегося разрешить проблему о новых театральных формах.

Подчеркнутая психологичность отдельных моментов чередовалась здесь с чисто клоунадным разрешением других. «Оскальпированная театральность» была показана в вещественном оформлении, не только необычном для здорового вкуса, но и находящем оправдание только в самом себе и ради себя, и как диссонировало с этим «фоном» биение живого человеческого и трогательного сердца Полины (Бабанова). И тут же — жуткая фантасмагория трактира, не лишенное дьявольского привкуса веселье захудалых чиновников со своим патроном, и сам Юсов, расширенный в объеме до невероятных размеров (подлинно чиновник ли, не некий ли гофмановский доктор?)[[140]](#endnote-123), какая-то чиновничья свистопляска под модернизированным фонариком, где «По улице мостовой» из анатомированной шарманки звучит по-сацовски фатально и трагично[[141]](#endnote-124). И вдруг — при ярком пламени исчезновение во мрак. Пустота, в которой паясничающая фигура пьяного Досужева утешает графинчиком безликого чиновника в коротком сюртуке, растроганного «Лучинушкой» до слез. И опять мрак, а затем на лестнице, ведущей в скворечник[[142]](#endnote-125) — так по крайней мере запечатлелось четвертое действие — смех, пение и слезы Полины, истерическая мещанская сцена у Жадова с Кукушкиной и финальная «по старинке» декламация Жадова.

Не без романтической драмы: «тайным» символическим смыслом было отмечено все последнее действие, когда дама в старинном платье (не с картины Сомова?) в рембрандтовском освещении (впечатление ожившего офорта) разыгрывала с переживанием типичную для мелодрамы сцену с письмом. И поистине жалким казался «его превосходительство», уличенный в жульничестве, с трагической маской на лице, а живые жадовские слова «о суде общественном» совершенно пропадали в подобной обстановке.

Таковы общие впечатления.

И не могло быть иначе: только из мрака могли возникать и во мраке тонуть эти фантастически-причудливые картины театрального «Действа о Доходном месте», при осуществлении которого режиссером были израсходованы все средства театральных лабораторий последнего времени и старого мастерства актеров.

Глубокий и беспощадный анализ режиссерского подхода создал из комедии Островского… символический гротеск, спектакль изощренного вкуса, насыщенный романтизмом и фантастикой. Положительное, социально-бытовое содержание комедии всецело поглощено волей индивидуального мастера, делающего из драматического {95} произведения Островского специфически театральный экстракт. Отсюда крайняя типизация изображаемых характеров и абстрактность сценических форм. Изощренная выдумка режиссера не затрудняется создать, в весьма, впрочем, «законном» для общей композиции порядке, и причудливые мизансцены (выхода из боковых лож и лазание действующих лиц по перекидной лестнице во 2‑м действии!), и буффонные номера в стиле клоунады (у Юсова с Белогубовым)[[143]](#endnote-126), и сцены, насыщенные реалистическим правдоподобием (а таких сцен немало в этом спектакле), выделяются оазисами живой жизни, затерявшимися в фантасмагорической пустыне.

Дело не в том, что привычный театр Островского значительно реальнее, проще и положительнее. Конечно, современная его сценическая транскрипция не может не отличаться от старой и по своему идеологическому подходу, и по новым техническим средствам театра, но должно ли это идти вразрез с логикой спектакля в его целом виде и извращать самый театр Островского? В отчетной постановке было как раз соединение самостоятельных и не вяжущихся друг с другом элементов: непонятного конструктивистического оформления, гофмански-фантастического характера пьесы и… по весьма вкусной старинке налаженного исполнения, причем некоторые исполнители (особенно Бабанова — Полина и Орлов — Юсов) были заразительно жизненны и весьма правдоподобны, обнаружив прекрасные сценические данные. Иные же уклонялись в сторону сугубой мелодрамы (Юренев — Вышневский и Рутковская — Вышневская) или клоунской буффонады (Зайчиков — Белогубов), причем весьма характерно, что центральная фигура пьесы — Жадов — была сведена к многоречевому эпизоду (а ведь в Жадове, несомненно, положительное начало пьесы).

В результате современный Островский в Театре Революции оказался сумеречно-фантасмагоричным и запутанным до крайности многими ухищрениями, не оправдываемыми здравым смыслом театра. Между прочим, это уже третья постановка Островского в новом плане. Если 2‑я студия играла «Грозу»[[144]](#endnote-127), так сказать, «танцуя от Иверских ворот», и впала тем самым в мистический транс (от которого не вредно отрезвиться), а Пролеткульт свел социально-современное значение «Мудреца» к злободневной цирковой клоунаде, то постановка «Доходного места» в Театре Революции, извратив пресловутый специфически театральный характер пьесы и лишив ее общественно-психологической конкретности, вскрыла тем самым нездоровую сущность в осуществлении «нового» Островского.

## **{****96}** Ю. Юзовский Два варианта Островского на советской сцене[[145]](#endnote-128) «Молодая гвардия», 1932, № 10 – 11

<…>[[146]](#endnote-129)

Большой интерес вызывает постановка Мейерхольдом «Доходного места». Самым названием пьесы Островский и для себя и для театров указал тот путь, по которому следует идти, вскрывая действительность, о которой говорится в комедии. Следует сказать, что это указание театры в прежнее время пытались обойти, и даже сам Островский далеко не придерживался направления, которое он сам себе дал.

Доходным местом, по существу, определяются все стремления, все интересы, все идеалы, вся жизнь чиновников, жизнь которых изображена в пьесе. Важный чиновник Вышневский, обладатель и распределитель доходных мест, — бог и царь для всего покорного подведомственного ему чиновничества. Для самого Вышневского его привилегия распределять портфели является доходным местом. Главная фигура — чиновник Юсов. Это законодатель поведения, которому следует подчиняться, чтобы получить доходное место.

Подобострастие перед высшими и снисходительная улыбка покровительства к низшим. Взятка и обман — краеугольный камень благополучия. «Без этого не проживешь». Нужно уметь брать взятку, нужно знать, как ее брать. Целая наука. Одному столько-то, другому столько-то — соответственно занимаемому положению и чину. «Не по чину берешь» — нарушение правил, это безнравственно, это подло.

Устоявшуюся жизнь пытается нарушить молодой чиновник Жадов. Он хочет быть честным, он ненавидит обман и мошенничество, он не хочет вместе с другими искать жульническим путем доходное место, он готов обличать и бичевать подлецов и негодяев. Но долго не может он держаться морали, нарушающей привычный порядок вещей. Пути карьеры перед ним закрыты, — он невыгодный и опасный свидетель. Даже личная жизнь закрыта перед Жадовым. Он не в состоянии прокормить на свое жалкое жалованье жену Полиньку. А Полинька не намерена страдать и нищенствовать из-за отвлеченных, романтических идеалов своего непрактичного супруга. Сестра Полиньки прекрасно живет и одевается, а вышла замуж за такого же чиновника, как и Жадов. Но муж ее, Белогубов, не идет против течения, он покоряется, приветствует, помогает порядку. Ему награда! Жадов, сломив свою {97} гордость, идет на поклонение к дядюшке Вышневскому просить прощения и доходного места. Но, оказывается, Вышневский попадается со своими проделками. Герой падает с пьедестала. Прав, значит, Жадов — нужна честность и благородство.

«Доходное место» — сатира на чиновнические нравы царской России. Однако сатира и Островским и театрами ослаблялась, затушевывалась. Это затушевывание классовая критика времен Островского считала положительными, заслуживающими поощрения свойствами таланта Островского. Известный профессор Варнеке пишет по этому поводу:

«В мягкой кисти художника нашлись такие краски, благодаря которым недостатки героев встречали вместо сурового осуждения известное извинение, примиряющее с ними зрителя»[[147]](#endnote-130).

Как видим, это подлинно классовые «краски».

Нужно было во что бы то ни стало примирить зрителя с их героями, подкупить, обмануть зрителя, заставить поверить, что «так уже ведется на свете», «все мы люди, все человеки». Белогубовы с Юсовыми хотя и поступают нехорошо, но сами по себе они хорошие, почтенные, симпатичные люди, и много злиться и ненавидеть их не надо. «Краски», намеченные Островским, театр обычно усиливал.

Вот Юсов. Он на руку не чист, он сколотил всякими неправдами приличное состояние. Зато, взгляните, как он добродушен, как мил, как отечески печется о своих подчиненных, как заботится об их судьбе. И «краска» добродушия замазывала истинного Юсова.

Или Белогубов. Он подхалим, он превращается в восторженный восклицательный знак при виде начальства, он готов на любую подлость, лишь бы угодить и тем снискать милость, заслужить. Но зато обратите внимание, как любит он свою жену, свою милую Юлиньку, как предан ей, как любуется на нее, как готов ради нее на все, на все. Можно ли ненавидеть этого, в сущности, очень хорошего, семейного юношу?!

Или Кукушкина, мать двух дочерей, созревших для замужества. Она недовольна любовными ухаживаниями Жадова, она всячески впоследствии провоцирует Полиньку на уход от Жадова, она готова разрушить любовь. Не любовь, а деньги — счастье. Да, она неприятна, эта подлая сводня. Зато она любит своих дочерей, желает им беззаботной и сытой жизни — вот что!

Так стирались сатирические краски, так незаметно изымалось злое жало пьесы, так сатирическая драма превращалась в бытовую комедию, бытовую жанровую картину из жизни чиновничества.

Мог ли революционный художник пойти по музейным путям восстановления и согласиться с традиционным толкованием Островского? {98} Мог ли не поставить перед собой задачу реабилитировать Островского передним самим, Островским, заставить громко зазвучать сатиру и протест против строя царских держиморд, которые заглушены в пьесе?

Мейерхольд не пошел на поклон к традиции. Он точно принял «к сведению и исполнению» ключ к пьесе, указанный в заглавии.

Мейерхольд начал с ликвидации бытовщины, натуралистического антуража обычного спектакля: обстановка квартиры, мебель, тысячи домашних мелочей, составляющих одно целое с их обитателями — среду. Среда эта как будто тысячами нитей связывала персонажей, объясняла их и тем самым «оправдывала». Мол, так вся жизнь! Все вплоть до последнего комода или тумбочки в углу сложилось постепенно, естественно определилось, органически создалось. В такой среде люди родились, воспитываются, растут, умирают. Поймите, как трудно, как тяжело, какой это подвиг разорвать все это! А ведь герои Островского — «обычные люди». Такая постановочная линия подчеркивает мотив «смягчающих обстоятельств». Мейерхольд выбросил обстановку, привычный уклад, «сложившуюся жизнь» для того, чтобы герои не искали в этой среде «защиты», не прятались за нее, не оправдывались ею. Среда определяет человека. Это верно. Но это еще не значит, что можно простить человека, классового врага потому, что его таким сложила среда. Понять — простить, говорит французская поговорка. Ею пользовались и писатели и критики для защиты Юсова и Белогубова. Не может быть прощения! Долой среду!

И Мейерхольд создает конструкцию условного характера, которая разрывает с бытом, отрывает героев от защищающей среды. Система лакированных щитов — фон спектакля — нашим героям действительно не за что «прятаться». И если Мейерхольд применяет мебель и прочее, то не как обстановку, а как средство подчеркнуть, выявить идею пьесы. А идея — доходное место. Пусть же оно, «доходное место», выглядывает из самых невинных, естественных, обычных человеческих слов, жестов, которые часто не что иное, как «маски», скрывающие истинные хищнические намерения.

Прежде чем построить лестницу, по которой Белогубов взбежит наверх, Мейерхольд задает вопрос: как здесь обнаружить существо Белогубова, его классический подхалимаж? И строит со многими поворотами винтовую лестницу. Белогубов на каждом повороте оказывается лицом к залу, где сидит его начальство, и подобострастно кланяется. Эта цепь поклонов создается умышленным построением конструкции. Итак, среда в руках режиссера превращается из защитника в прокурора. Или, скажем, Юсов на {99} квартире у Кукушкиной. Он там чувствует себя царем и богом, благодетелем. Стоит ему шевельнуть пальцем — и счастье снизойдет на простых смертных: Кукушкину, Полину, Юлю, Белогубова. Поэтому Мейерхольд усаживает Юсова в широкое «тронное» кресло, где он полностью может дать волю своей честолюбивой жестикуляции. А у ног «трона» — крохотная скамеечка, на которой молитвенно-сладко замерла покорная и восхищенная Кукушкина. Все это — вместо обычного семейного стола, стульев да мирного «обычного» всегдашнего чаепития и «разговаривают».

Этой же цели служит грим. Можно, конечно, дать «честный», «добросовестный» грим чиновников прошлого века. Мейерхольд и не отступает от исторической правды, но он ее вскрывает, а не музейно копирует. Он заявляет какое-то отношение к ней, а не просто констатирует. Обычно Белогубов — просто молодой, радушный и расторопный чиновник. Но Мейерхольд издевается над Белогубовым. Белогубов весь как бы составлен из стрелок: стрелками — глаза, острая стрелка — нос, рот, брови, как на голове, руки, ноги; он весь — тысячи стрелок, готовых разлететься во все стороны, «разорваться на части», чтоб угодить, услужить, умереть за начальство.

Этой же цели служат мизансцены, то есть расположения действующих лиц на сцене, их положения и движение. Мизансцены тоже лишены бытовизма, натурализма, «естественности» в смысле их обычной и обязательной нормы. Юсов, скажем, двигается, садится, ходит, как старый человек; Белогубов — как суетливый юноша; Кукушкина — как эдакая не желающая стареть кокетничающая тетушка.

Далеки, далеки от этих принципов мейерхольдовские мизансцены. Каждая такая мизансцена — *задача*, построение, организация движения под определенным идейным углом зрения. Этот угол зрения опять-таки — «доходное место». Мизансцена, значит, служит идейной характеристике.

Возьмем для примера сцену, где Юсов после разговора с Белогубовым направляется в кабинет Вышневского. Мейерхольд нарочно удлиняет этот путь, чтоб продемонстрировать кривую метаморфозу юсовской походки. В разговоре с Белогубовым Юсов полон величия, упоения собственной властью, олимпийской покровительственности к своему подчиненному. С таким выражением в фигуре, в походке, в лице он отходит от Белогубова. И тут шаг за шагом соскальзывают все его божеские качества, он мельчает на глазах, стираются все, одна за другой, «краски» добродушия, важности и величия и в мимике, и в фигуре, и в походке. И вот он в трех шагах от кабинета Вышневского. Тот же Белогубов, только {100} постаревший, опытный в угодничестве. Кровь подхалима забурлила в нем при одном виде хозяйской двери, почти ползком он всасывается в кабинет под злой, уничтожающий смех зрителя.

Так создался спектакль, сорвавший бытовую и комедийную пелену с пьесы Островского, обнаживший с предельной резкостью и выпуклостью драматические линии. Весь спектакль — саркастическая и откровенная издевка, бичевание алчности, подлости, пошлости, наглости.

Приблизительно так каждый из сегодняшних строителей социалистического общества мог бы читать Островского. Это восприятие Мейерхольд превратил в активное формующее начало, пересоздавшее в новой сценичной интерпретации знаменитую комедию Островского.

Конечно, не обязательна именно такая сценическая характеристика Островского. Можно не снимать, а, наоборот, «выдвигать» среду, разоблачить, раскрыть ее; можно рельефно показать именно «связь» героя со средой. Работы наших режиссеров нужно рассматривать лишь как поиски наиболее меткого и исчерпывающего «критического пересмотра» классического наследства. <…>[[148]](#endnote-131)

## А. Гвоздев На спектаклях Театра Революции. «Доходное место» «Рабочий и театр», 1935, № 19

<…>

Гастроли московского Театра Революции в Ленинграде открылись показом «Доходного места». Театр поступил совершенно правильно, включив в свой ленинградский репертуар эту постановку В. Э. Мейерхольда, созданную им 12 лет назад, в годы ранней юности Театра Революции, и затем проредактированную при возобновлении в 1932 году. Ленинградский зритель получил возможность ознакомиться не только с замечательной работой Мейерхольда, оказавшей веское влияние на развитие критического освоения классики в советском театре, но вместе с тем и возможность проследить творческий рост революционного театра, возникшего после Октября и в настоящее время вступающего в период своей художественной зрелости.

Спектакль «Доходное место» относится в своей первой редакции к ранним годам становления советского театра, когда проблема {101} критического освоения классического наследия впервые разрабатывалась небольшой группой театров, примыкавших к тому театральному фронту, который под руководством Мейерхольда стремился осуществить программу политической и формальной «левизны». Последующая корректура спектакля, проведенная Мейерхольдом, сняла резкости и угловатости полемического задора, направлявшегося в свое время против традиционной академической трактовки образов Островского. Но здоровое и крепкое зерно, найденное при вскрытии обличительной струи классического произведения, сохранилось нетронутым.

В чем основные особенности этого спектакля? На наш взгляд, главное его достоинство в том, что при всей новизне и смелости режиссерского замысла спектакль все же исходит от классика, от существа авторского замысла, а не от субъективистских фантазий режиссера. Играют Островского, а не фантазию режиссера на тему об Островском. Играют главную ведущую тему пьесы, а не периферийную подтему, развиваемую за счет сущности самой пьесы. Недавняя практика ленинградских театров заставляет нас подчеркнуть эти моменты. Мы видели «Грозу» Островского, в которой блестяще развертывался мотив Феклуши, но главное — тема Катерины — уплывало куда-то вдаль. Мы видели то же «Доходное место», где десятки «введенных режиссером» персонажей и сцен уводили нас от Островского к надуманной «трагедии русского идеализма», снимая силу социального обличения и комедийность пьесы. Здесь же, в постановке Мейерхольда, крепко завязан основной узел пьесы. С первых же реплик спектакля слышим мы страстный, дышащий злобным человеконенавистничеством голос Вишневского, видим его горящий взгляд властолюбивого лихоимца и самоуверенного «столпа» хищного общества. И дальше, на протяжении всего спектакля, в разнообразных образах развивается суровый и обличительный показ старой чиновничьей России и вскормленного ею косного и отвратительного мещанства. Что это — Островский? А где же его «мягкая кисть художника», где же его снисходительное примирение, где же его добродушие и незлобивость?

Мейерхольд берет наиболее сильные стороны творчества Островского, усиливает его наиболее активные черты и, опираясь на них, развертывает свои обличительные характеристики Вышневского, Юсова, Белогубова и других. Он обвиняет до конца там, где Островский останавливается на полпути. Ни одна сатирическая черта, найденная Островским, не упущена режиссером. Все, что позволяет глубже проникнуть в подлинную социальную действительность, вскармливавшую казнокрадов и подхалимов, людей {102} с «мертвой хваткой» Юсова и взяточническим «гением» Вышневского, — все это собрано, очерчено в четком рисунке и дано зрителю «крупным планом». Прекрасное исполнение актеров помогает почувствовать, как местами Мейерхольд поднимает Островского на высокую ступень реалистического искусства, подводя его к реализму Бальзака, снимая вместе с тем пассивность жанрового натурализма прежних трактовок. Правильно ли подобное истолкование Островского? Да, в основном оно верно, так как именно сильные стороны Островского нужны советскому зрителю.

Там, где Островский отступает к примирению с обличаемой им действительностью, там ослабевает его творческая сила и его значение для нас. Это знает теперь и тот театр, который является хранителем реалистических традиций русского театрального искусства, — Малый театр. Вспомним хотя бы замечательный рисунок роли Манефы, созданный Массалитиновой. Но то, что в Малом театре достигается разрозненными усилиями отдельных выдающихся актеров, то здесь, в Театре Революции, начертано уверенной рукой режиссера, направляющего силы актерского коллектива к единой цели, к раскрытию *единого* замысла спектакля.

Обличая, Мейерхольд остается в пределах комедийного жанра. Актеры Театра Революции разыгрывают классическую комедию, не выпадая за рамки данного жанра в соседние области трагикомедии или мелодрамы. При этом они говорят со зрителем необычайно ясным, общепонятным языком, но в то же время новым, в сравнении с жанрово-бытовыми традициями истолкования Островского. Вспомним первый выход Юсова в исполнении Д. Н. Орлова. Выход без слов, пантомимой рисующий зрителю низкопоклонника-чиновника, все сильнее сгибающего свои колени по мере приближения к своему начальнику. Вспомним заразительный, потрясающий все его существо смех, когда он, Юсов, торжествует над «образованным» Жадовым. Вспомним его пьяный пляс в кабаке, самодовольный и разгульный, но в то же время как-то омраченный присутствием в трактире ненавистного ему Жадова. Незабываемыми звучат и его интонации зарвавшегося дельца и сладострастника в сцене с Кукушкиной. Все это — краски необычайной яркости и сочности, со смелым размахом нанесенные большим художником-актером. Нам дорог его отказ от робости жеста и звука интимно-психологического театра, и в плакатной силе монументального жеста и глыбами поданного сатирического смеха исполнение Орлова поднимается на большую художественную высоту, критически осваивая лучшие традиции комедийного реалистического искусства театра. В разнообразии и {103} живописности создаваемого Орловым образа чувствуется полнота характеристики, в которой типичное и индивидуальное срастаются в неделимое целое. И вместе с тем его Юсов страшен в своем обличье «законника», который умеет кормить волков так, чтобы и овцы целы были.

Устремление к большой обобщающей форме присуще и А. И. Щагину в роли Вишневского. И он тоже страшен в своей волчьей страсти к наживе, в своей тяжелой поступи сановника, раздавливающего «мелких сошек», со своим бледным, окаменелым лицом, освещаемым вспышками грубой, прямолинейной страсти. Когда наступает в финале пьесы катастрофа и самоуверенность покидает Вышневского, ярко преображается вся его фигура, и кажется, что рушится тяжелое тело раненого дикого зверя, столь долго являвшегося неуязвимым. Мощный облик бюрократа и взяточника создан без гротесковых черт, на крепкой реалистической основе, с громадной наблюдательностью и большой выразительной силой. Но некоторые черты «масочности» образа, известная скупость в нахождении индивидуальных, «случайных» черт напоминают о нашем недавнем театральном прошлом, когда обобщающая характеристика плакатного образца преобладала над заботой об индивидуализации типического характера. Но и в таком рисунке Вышневский — Щагин предстает в монументальных очертаниях. И в нем ясно просвечивает «бальзаковская струя» режиссерской работы Мейерхольда, бесстрашие и решительность в охвате подлинных кусков отвратительной социальной действительности и грозная нота их разоблачения.

Очень тонко и продуманно ведет роль Белогубова артист В. В. Белокуров, как бы рисуя Юсова в молодости, со всеми задатками будущего матерого волка. Линия беспощадности характеристики выдерживается им последовательно, без отступлений в «сентиментальных» сценах с Юлинькой к снисходительной лирической обрисовке, которую вводят многие исполнители этой роли. Его Белогубов до конца смешон в этих любовных сценах, не делающих уступок в плане оправдания «маленького человека» и поисков «доброго» в «злом». Нигде не переходя в шарж и не сбиваясь на поверхностную карикатуру, артист с большой четкостью очерчивает образ подхалима, трепещущего перед начальством и с упористой цепкостью совершающего свое восхождение по ступеням чиновничьей карьеры. Большая подвижность жеста придает рисунку комедийную легкость, сохраняя при этом всю остроту сатирического обличения.

В наиболее тонких обрисовках предстает комедийная линия спектакля в образе Полины, созданном М. И. Бабановой. Не случайно, {104} что этот образ привлек к себе внимание наших графиков и запечатлелся в рисунках В. А. Фаворского и М. И. Пикова[[149]](#endnote-132). Одна из основных черт режиссуры Мейерхольда — требование, чтобы каждое положение актера на сцене было достойно перенесения на картину художника-живописца, — с исключительной полнотой доводится артисткой до восприятия зрителя. Достигается это редкой насыщенностью содержанием каждого отдельного сценического момента и поэтической выразительностью каждого жеста и интонации. Играя мещанскую «дурочку» и разоблачая своей игрой весь мирок мещанской затхлости и косности, расцветающий в доме Кукушкиной, Бабанова оставляет за Полиной какое-то зерно здоровой человечности, сдавленное всей окружающей средой, но способное на развитие. Отсюда становится понятным, почему умный Жадов увлечен ею. Эта Полина не только «ошибка» Жадова, как изображают ее иные актрисы. Но при всей «дурости» Полины, очерчиваемой в игре Бабановой с безукоризненной определенностью, за нею сохраняется способность сказать простое и искреннее слово любви. Это тот же, но в комедийном плане разработанный и легкими штрихами поданный «луч света в темном царстве», просвет в мещанском болотце. Но подается этот просвет без тени душевного надлома и морально-этических философствований, сентиментально «оправдывающих» обиженного судьбой «маленького человека», а просто как выражение глубокого оптимизма современного советского художника, умеющего прощупать живое и ценное там, где оно скрыто в действительности. При всем этом Полина Бабановой остается до конца смешной; комедийная сатиричность, обличающая шуткой и насмешкой, доминирует в сложном психологическом образе. Особенность этого образа заключена еще и в том громадном мастерстве, с которым Бабанова умеет находить «случайные», глубоко индивидуальные черты, ведущие к широкому обобщению. Порой даже кажется, что это обобщение настолько широко, что оно выводит Полину из круга русского Замоскворечья Островского к синтетическому облику европейской «мещаночки» западной комедии, впервые зарисованному талантливой артисткой[[150]](#endnote-133).

Трактовка Жадова (в исполнении Т. Д. Соловьева) избегает каких-либо намеков на «трагическую обреченность» одиночки-идеалиста, отказываясь от возведения Жадова на пьедестал героя пьесы. Это правильно. Но вместе с тем все же усиливаются черты Жадова-протестанта, восстающего против окружающего мира подхалимства. Не превращаясь в «положительного героя», Жадов несет с собой волю к борьбе, оступается, изменяет своим идеалам, но черпает новую силу из своего падения. В такой трактовке несколько выпрямляется неопределенность очертаний Жадова, {105} данная Островским, но недоговоренность протеста все же остается. Сильная сторона пьесы — в показе отрицательных сторон действительности, в ее критическом реализме, а выход из обнаруженных противоречий остается все же недосказанным.

Таковы основные очертания образов, занимающих центральное место в пьесе и спектакле. Театр Революции рисует их ярко, не забывая уделить тщательное внимание и эпизодическим персонажам. Декоративное оформление спектакля, выраставшее в окружении раннего театрального конструктивизма и созданное одним из ведущих художников этого, в свое время столь ярко заявлявшего о себе направления, предстает в проредактированном виде, сохраняя нетронутыми живые и жизнеспособные моменты стиля и отбрасывая случайное. Сцена в комнате Жадова, развернутая на лестнице, может служить образцом того, как найденное в годы увлечения конструктивизмом и проверенное с точки зрения сегодняшнего дня входит в прочный фонд художественных достижений советского театра.

## Б. Алперс Островский в постановках Мейерхольда[[151]](#endnote-134) «Театр», 1937, № 1

<…>

Мейерхольд — противоречивый и необычайно разносторонний художник. В его творчестве зачастую почти в одно и то же время находят осуществление самые разнообразные тенденции. Создатель «Леса» — глубоко парадоксального спектакля, послужившего образцом нигилистического подхода к творчеству Островского, — Мейерхольд в то же время является автором постановки другой пьесы Островского, постановки, в которой уже в первые годы революции был намечен органический путь к новой сценической интерпретации произведений русского классика.

За полгода до выхода «Леса» Мейерхольд поставил «Доходное место» в Театре Революции. Интересно, что судьба этого спектакля оказалась противоположной судьбе «Леса». При своем появлении на сцене он не вызвал больших дискуссий, обычно характерных для мейерхольдовских постановок, и не имел широкого резонанса ни в критике, ни в зрительном зале[[152]](#endnote-135). Так называемый левый фронт расценил «Доходное место» Мейерхольда как явно компромиссную работу, не представляющую серьезного значения {106} и не нужную советскому театру. Само обращение Мейерхольда к Островскому этой группой критики рассматривалось как шаг назад в его деятельности новатора.

Академический лагерь почти не обратил внимания на мейерхольдовскую постановку. Она ничем не угрожала этому лагерю, так как не имела успеха у зрителя и не посягала в резкой форме на Островского. Она оставляла нерушимой монополию академии на великого русского классика. Но уже тогда отдельные крупные актеры с интересом приглядывались к актерскому исполнению некоторых ролей «Доходного места». Я помню спектакль, на котором присутствовала Лешковская[[153]](#endnote-136). Игра Бабановой в роли Полины глубоко взволновала старую актрису. Знатоки и критики отмечали и прекрасную игру молодого актера Орлова в роли Юсова. И в то же время долгие годы спектакль оставался в тени, иногда на целые сезоны исчезая с афиш Театра Революции.

Но чем дальше шла сценическая жизнь этой мейерхольдовской постановки, тем сильнее и крепче складывалось в театральной общественности представление о спектакле как одном из самых глубоких и значительных в репертуаре советского театра. Удельный вес этой работы Мейерхольда рос с годами. И когда спектакль был возобновлен пять лет назад, он вызвал широкий отклик в печати. Его как будто открыли заново. Правда, нужно сказать, что и в этом своем новом рождении спектакль не был правильно понят критикой. Его силу видели в сатирической трактовке комедии Островского и в создании символов эпохи, изображенной Островским, в создании острых масок прошлого. Критика, правильно почувствовав внутреннюю свежесть и новый, как будто даже неожиданный характер этой мейерхольдовской постановки, в то же время применила к ней уже готовый ассортимент определений, который сложился по отношению к более позднему Мейерхольду, к Мейерхольду «Ревизора», «Горя уму» и «Свадьбы Кречинского».

На самом же деле своеобразие и большое принципиальное значение этого спектакля для советского театра в его освоении наследия Островского и заключается как раз в том, что в нем нет ни приспособления Островского под сатирика, ни схематичных масок, ни обесцвеченных символов. В «Доходном месте» Мейерхольд подошел к Островскому гораздо тоньше, глубже и реалистичнее.

В противоположность «Лесу» Мейерхольд в «Доходном месте» оставил в неприкосновенности композицию и текст комедии Островского. Он не внес в нее сколько-нибудь существенных изменений. В «Доходном месте» отсутствует и система пантомимических этюдов, которые в «Лесе» создают самостоятельную партитуру спектакля, идущую параллельно с текстом. Действие развивается последовательно. Ничто постороннее не прерывает его {107} течения. Каждая режиссерская деталь, каждый постановочный штрих в мизансценах, в режиссерском построении актерского исполнения отчетливо согласованы со смыслом текста Островского.

Мейерхольд сохранил историческую обусловленность событий комедии. Юсов, Вышневский, Белогубов носят характерные для эпохи вицмундиры и ведут себя, как чиновники времен Островского. В своем поведении они держатся субординации чинов и рангов. Светской дамой осталась жена Вишневского. Кукушкина сохранила житейский облик незамысловатой мещанки. Жадов не превратился ни в героя-обличителя, ни в хлюпика, над которым можно вдоволь посмеяться. Он сохранил тот облик, который дал ему Островский, облик честного и благородного, но слабого человека. Полина с Юлинькой остались такими же кисейными барышнями, какими видел их когда-то Островский в квартирах небогатых московских чиновников. И Досужев не потерял облика трактирного философа, незаметного наблюдателя мелких человеческих горестей и радостей.

Нет, это не сатира и не собрание масок и символов. Здесь идет перед зрителем простая, обыкновенная жизнь мелкого чиновного люда времен Островского. Здесь люди после выпитой водки плачут горькими слезами о своей загубленной судьбе под печальную музыку «Лучинушки». Здесь молодая жена дрожащим голосом умоляет своего незадачливого мужа купить ей бархатное платье. Здесь бедные чиновницы с ужимками и с хозяйственной деловитостью сбывают с рук своих дочерей и чиновники берут взятки совсем запросто, не делая таинственных, злодейских лиц.

И вместе с тем какая-то новая острота проступает в этом хорошо нам известном быту, в этих хорошо известных людях. Такой остроты еще не было в прежних постановках «Доходного места». Исчезает благодушная мягкость в трактовке гражданской темы, в чем до сих пор упрекала Островского критика, оценивая «Доходное место». Обыденная жизнь становится немного страшной и жуткой.

В «Доходном месте» Мейерхольд подошел к Островскому не как к сатирику, которым Островский не был. Мейерхольд обнаружил обличительное начало, скрытое в этой комедии Островского под спокойной манерой художника-реалиста. И в этом — большое, еще не оцененное как следует значение постановки Мейерхольда «Доходное место». Такое раскрытие Островского Мейерхольд провел через новую трактовку человеческих образов комедии и главным образом в ролях Юсова, которого с прекрасным мастерством играет Орлов, и Полины, остающейся до сих пор лучшим созданием Бабановой.

{108} Юсов у Мейерхольда взят как живой реалистический образ. Мало того, Орлов наделяет его свойственным ему самому обаянием. В его голосе проскальзывают временами ласковые, добродушные ноты. На какой-то момент герой даже вызывает к себе отдаленные симпатии зрительного зала. Но постепенно Орлов накладывает одну за другой черты, изменяющие лицо персонажа, и неожиданно переходит к заострению образа.

На мгновение показывается оскал зубов или вырывается резкое, грубое движение, и под добродушной личиной персонажа возникает образ бытового хищника николаевской эпохи[[154]](#endnote-137).

В тех же приемах трактована Бабановой и Мейерхольдом роль Полины. Полину очень легко сыграть сатирически. Глупенькая, пустая девица, думающая только о нарядах, бессодержательная мещанка, которую можно резко и беспощадно высмеять.

Но Полинька Бабановой вызывает сочувствие зрительного зала. Актриса не ограничивается простым высмеиванием Полины. Она углубляет этот образ. На сцене появляется не взбалмошная, капризная девица, но милый ребенок-подросток, искалеченный мещанским воспитанием и пошлой буржуазной средой.

Бабанова подчеркивает в Полине наивность и простодушие. У нее чистое сердце. Но она «дурочка», как сама же она называет себя с покоряющей искренностью. Она не умеет думать, как ни морщит свой маленький лоб, как ни старается собрать разбегающиеся мысли.

Полина Бабановой говорит со своим мужем заученными словами, истинный смысл которых ей неясен. Это лепет несмышленого ребенка, умственное развитие которого искусственно задержано пустыми и пошлыми людьми. И в то же время где-то глубоко внутри этого образа живет легкая ироническая улыбка актрисы по адресу Полины.

Такой образ Полины при всей его внутренней теплоте гораздо сильнее разоблачает быт старой России, чем самые резкие сатирические маски. В Полиньке Бабановой очарование, искренность и простота уродливо сплетаются с бессознательно заученной моралью взяточников, бездельников и плутов.

В этой постановке Мейерхольда все же не было полной цельности. Временами в спектакль вторгались отдельные детали, стоявшие в противоречии с реалистическим замыслом Островского.

В трактовке Юсова Мейерхольд временами допускал чрезмерное эксцентрическое заострение актерской игры, иногда разрывавшее целостную реалистическую ткань образа. К таким моментам прежде всего относится игровой кусок у Орлова, когда Юсов входит в кабинет Вышневского, постепенно пригибая колени и на глазах у зрителя превращаясь в карлика. Этот клоунский трюк {109} переводил действие в условный план, заменяя сложную социально-психологическую тему подхалимства Юсова карикатурным плакатом или цирковой выходкой.

И танец Юсова в трактире, среди полыхающего пламени от бумаги, зажженной на подносе, терял значение реалистической детали в характеристике Юсова и переходил в отвлеченно-гротесковый план.

Вообще, на всей трактирной сцене в мейерхольдовской постановке лежал колорит фантасмагории, впоследствии с такой силой развитой Мейерхольдом в его «Ревизоре».

Нецельность трактовки сказалась на других моментах спектакля. В раскрытии образов соблюдая в основном верность исторической правде, Мейерхольд в то же время дал спектакль в схематичном, абстрактном внешнем оформлении.

Конструкция «Доходного места» с ее фанерными щитами, с неуклюжей садовой мебелью и с железным заводским мостиком снижает историческую конкретность спектакля. Она идет вразрез с общим его замыслом и придает ему черты холодной абстракции.

Именно этой нецельностью спектакля нужно объяснить, что работа Мейерхольда в «Доходном месте» не получила настоящего резонанса.

Так в одном Мейерхольде скрещиваются две противоречивые тенденции в подходе к Островскому. Одна из них уходит в прошлое, отмирая на наших глазах, как это мы видели на судьбе «Леса». Другая, выраженная в «Доходном месте», хотя и с недостаточной цельностью, идет в будущее и таит в себе еще неизведанные возможности в раскрытии Островского через живые человеческие образы его пьес.

## Х. Херсонский «Озеро Люль» в Театре Революции «Известия», 1923, 10 ноября

Таинственное озеро — штаб революционеров где-то в глубинке капиталистического острова. Его нет на сцене, но подпольные руки пронизывают всю пирамиду отелей, контор, магазинов, финансового мира капиталистов. Массы революционеров только слышны в последнюю минуту пьесы, во мраке ночи, вокруг вождя, раздающего первые приказания «первым батальонам революции». Пять актов пьесы рисуют среду капиталистов, куски их быта, взаимной борьбы в {110} центре столицы. Среди них делает карьеру бывший политический, ныне авантюрист типа Гарри Пиля.

Если автор серьезно хотел показать в идее пьесы крах индивидуалистического сознания анархиста-революционера, оторвавшегося от коллектива, — то не достиг этого. Антон Прим, конечно, никакой не революционер, даже не бунтарь, как об этом хотят намекнуть ссылки на тюрьму в его прошлом и патетические восклицания: «Озеро Люль! Там моя родина, моя школа. Для тебя я готов разбиться в лепешку». Это звучит смешно. Прим действительно разбивается в лепешку только ради того, чтобы «свободно наслаждаться жизнью» в виде комфорта, министерского портфеля и т. д. От первого до последнего момента — это трюковой герой бульварного кино, и его страдания, сомнения — не убеждают. Напрасно Б. Глаголин усиленно неврастенически страдает, экзальтированно декламирует, смахивая на немного сумасшедшего. Хлестаков должен быть легче, глупее, непосредственнее. Таким он в действительности выглядит для нас по ходу действия, и потому зрители недоумевают и смеются, когда автор и актер силятся навязать Приму какую-то внутреннюю психологическую коллизию «Сильного человека»[[155]](#endnote-138).

Пьеса сделана во многом остроумно, сочетая мелодраму с современным тяготением к детективу и к кино. Не только в сюжете, но и в самом методе композиции она многое черпает от эффектов киномонтажа. Она занимательна именно благодаря этому и выиграла бы еще больше в своем стиле, если бы постановка вся была сделана легче, динамичнее. Анемичен весь второй акт. Натуралистические «ужасти переживаний» четвертого акта достигают обратного эффекта (смех), выпирая из плана схематического реализма, в котором ведется, в общем, спектакль. Репортеру, герцогу фон Куртцу, Бульмерингу-старшему, многим группам буржуазии в отеле и магазине не хватает той легкости игры в стиле гротеска-скетча, с которой ведет, например, роль Бьенэмэ М. Бабанова.

Хорошо, просто играет старого революционера Кабраля А. Петровский. Среди других лучше: Богданова — Мэзи (особенно в пятом акте), Терешкович — Бульмеринг-младший.

Четырехэтажная урбанистическая установка Шестакова[[156]](#endnote-139), забавная в первом акте, слабо развивается по ходу действия. Вот здесь бы пустить вращаемый динамично перестраиваемый станок!

Между прочим, постановка не рассчитана равномерно на разные места зрительного зала. Четыре параллельных этажа, на которых протекает действие, видны лучше всего с бельэтажа. Правая нижняя сторона зрительного зала упускает некоторые моменты, происходящие глубоко вверху направо.

{111} Режиссура: Мейерхольд в сотрудничестве с Роомом и Успенским[[157]](#endnote-140) подали пьесу во вполне соответствующем ей рисунке. Прожектора, освещающие поочередно только фигуры и лица подающих реплики, среди остающейся в тени общей постройки, подчеркивают кинофикацию спектакля. Так же кинематографичны и некоторые мизансцены и движения. Но общие массовые планы освещены слабее (кино это умеет хорошо показать).

В итоге — предложение Мейерхольду и Файко поработать непосредственно в кино. Этот спектакль — ускорить и облегчить в общем темпе, а также за счет переработки второго и четвертого актов и облегчения грузно натуралистической игры отдельных исполнителей (5 актов на 4 1/2 часа утомительно).

Демонстрация постановочных трюков, вроде кинофикации театра, естественно, вызывает также обратную потребность: больше ясности, простоты, глубины, внутреннего оправдания, а не одну лишь трюковую, зрелищную занимательность.

## С. Прокофьев Театр Революции. «Озеро Люль»[[158]](#endnote-141) «Труд», 1923, 20 ноября

К пьесе, сплетенной из пряных соблазнов большого города — погони за деньгами, продажной любви, карьеризма, предательства, уголовщины, — наивно приделан красный ярлык в виде четырех скучных личностей с озера Люль, которое, если поверить автору, является очагом пролетарской революции.

Этот нескладно приклеенный разудалой буржуазной мелодраме революционный ярлык, казалось бы, не мог ввести в заблуждение и маленького ребенка, однако его оказалось достаточным, чтобы пьеса была принята к постановке в московский Театр Революции.

И как больно и удивительно слышать, как с революционных подмостков акт за актом настойчиво пропагандируются наиболее острые нэповские соблазны, не на шутку опасные для менее стойких и организованных пролетариев, живущих в нэпманском окружении.

Герой мелодрамы, перебежчик из лагеря революции в лагерь прямых ее врагов — капиталистов, упоенный порочными и неотразимо влекущими страстями большого города, жадно глотает жизнь, наполненную женской любовью, богатством и честолюбием.

{112} В ответ на угрызение совести он пылко и настойчиво повторяет:

— Мы живем только раз! Жить нужно ярко и весело! Кто нам заплатит за потерянные радости, если мы не сумеем ими воспользоваться?[[159]](#endnote-142)

И пьеса на протяжении четырех актов подтверждает эту «философию» живыми и убедительными образами.

Изображать такую «теорию в жизни» на театральных подмостках с таким крайним «объективизмом» можно лишь в том случае, если ей противополагается пламенный пафос революции, глубина ее идеологии, ее грандиозные перспективы. В пьесе же «Озеро Люль» любой буржуазный персонаж внушает больше симпатии, чем фигуры картонных революционеров, лишенные малейшей убедительности, каждым своим появлением вызывающие скуку и недоумение.

Исполнение отдельных ролей, как и общий ансамбль, за самыми малыми исключениями, позволяет считать «Озеро Люль» одним из ценнейших спектаклей в настоящем сезоне.

## Мих. Левидов Простые истины. «Озеро Люль» в Театре Революции[[160]](#endnote-143) «Трудовая копейка», 1923, 10 ноября

Критиковать легко — хвалить трудно. Но иногда стоит. Меня неприятно резнуло, когда в первом акте «Озера Люль» управляющий «Атлант-Отеля» весьма подчеркнуто и энергично произнес:

— Оль-райт!

Если есть желание шикануть английской фразой, то нужно правильно произнести ее. Кто же не знает, что нужно говорить:

— Олл-райт!

Ну, а потом уже пошло! Взыгралось желчное рецензентское сердце. И то не нравится, и это не годится. Автор путается в развитии фабулы. Исполнитель роли купца — слишком буффонит. Массовые сцены третьего акта поставлены вяло — в стиле живых картин. Революционеры в пьесе Файко — слишком лубочны. Зачем среди них китаец? Его наличность в пьесе не оправдана — он не выявлен. Индус — слуга злого героя пьесы, Антона Прима, очень стертое клише, очень использованный штамп, а сцена между Примом и слугой — в ней этакий неприятный налет достоевщины для детей среднего возраста. Второй акт непомерно растянут — {113} будто актеры сами скучают на сцене. Очень уж густо подает свою роль Терешкович (Крон), чуть-чуть тоньше нужен рисунок. Меньше истерики хотелось бы видеть (главное, слышать) у Глаголина (Антон Прим). Богданова (Мэзи) должна быть горда, непреклонна — она ведь героиня, а вот в сцене третьего акта некоторые ее реплики звучат плаксиво. Термин «желтый» в применении к Приму в устах Иды Орманд звучит несколько странно, да и вообще вся сцена между Идой и Примом производит впечатление вставленной «морали для». Сцена 5‑го акта с ракетами проходит несколько замедленным темпом…

И пошло…

А в общем все эти замечания — чепуха, то есть, если бы спектакль весь не понравился, то чепуха эта приобрела бы большое значение. Но вышло так, что спектакль мне очень понравился, и потому все то, что плохо в спектакле, можно отбросить и припасенное мною словечко «нижегородский американизм» можно оставить неиспользованным.

Нет, серьезно, А. М. Файко написал свою мелодраму умно, крепко, строго, дал захватывающее развитие сюжета. Персонажи в меру подчеркнуты, тактично, без карикатуры штампизированы. Диалог местами по-настоящему ярок и блестящ. Разрешение мелодрамы очень удачно.

А Мейерхольд, Роом и Шестаков прекрасно использовали данный им материал. Именно чувствовалось в спектакле общее руководство, виден был в нем стержень, нигде не гнущийся, нигде не слабеющий.

Этот стержень — условный реализм гротеска, так сказать, *вытяжка из реализма, не слепки, а сгустки*. Многое внес в этом отношении Шестаков: его конструкция и установка — эффектно просты и максимально красноречивы, словно яркий музыкальный аккомпанемент мелодии текста. Идея, данная слишком навязчиво и абстрактно в «Рогоносце», не оправдалась текстом и общим духом спектакля в «Спартаке»[[161]](#endnote-144), эта оригинальная и необычно смелая идея Мейерхольда, комбинирующая условный реализм — *шекспировский театр XVI столетия с острым гротеском XX века*, здесь, в «Озере Люль», выявилась вполне уместно и убедительно.

И потому вот, а может быть и по другим причинам, спектакль смотрелся, слушался, вообще воспринимался — с очень большим интересом, с подлинным удовлетворением. Не потому, что спектакль нес какие-то новые «достижения» и «откровения» (надеюсь, умная и глубокомысленная дискуссия не будет иметь места по поводу «Озера Люль»), а просто потому, что хотелось все время {114} знать, что будет дальше и как это дальше будет показано, потому что общее впечатление хотелось выразить все тем же, но правильно произнесенным:

— *Олл-райт*!

## Юрий Соболев Комментарии к московским спектаклям «Художественный труд», 1923, № 4

Я смотрел в Театре Революции «Озеро Люль», и неотступно перед моими глазами возникал образ некоего джентльмена, изображенного на плакате, анонсируещем новую фильму детектива: руки глубоко засунуты в широчайшие карманы моднейшего пальто — фасон «реглан», с хорошо выутюженной складкой на спине; длиннейшие ботинки с узкими носками; цилиндр на голове, полумаска на лице… «Из‑под таинственной, холодной полумаски…». И без всяких пояснений ясно, что перед вами сыщик. Конечно, это он, бессмертный Пинкертон, неустрашимый Ник Картер — любимец советских барышень, млеющих от восторга и замирающих от ужаса в те унылые московские вечера, когда скользящей тенью, милым призраком проносится он на мигающем экране в душном кинотеатрике «Волшебные грезы» на Разгуляе. О, романтика комиссариатской машинистки, о, юный бред папиросника, о, превыспренние мечты любителей детектива, романа приключений, американских фильм и немецких Мабуз[[162]](#endnote-145), — сколько наивной экзальтации, сколько восторга таите вы в себе!.. Но с таким же увлечением читают теперь и «Тарзана», тем особенно привлекательного, что выходит он все в новых и в новых сериях, и «Атлантиду»[[163]](#endnote-146), тем приятную, что не требует от своего читателя никакого умственного напряжения, и тем очаровательную, что в ней история, география, геология, здравый смысл и логика событий спутаны с легкостью в мыслях положительно хлестаковской. И не одного разве порядка это увлечение кинодетективом и Пьером Бенуа? И разве не в расчете на одного и того же потребителя работают издательства, выпускающие «Тарзанов», и кинопроизводства, изготовляющие «Людей без имени»[[164]](#endnote-147). Однако при чем тут Театр Революции, спросят меня читатели? Совершенно верно, отвечу я им: при чем здесь Театр Революции? Что общего между репертуарными заданиями, которые положены в основу деятельности Театра *Революции*, и теми устремлениями, которые лежат в плоскости бульвара, как бы этот {115} бульвар ни назывался — «Атлантидой» или «Тарзаном», «Мабузой» или «Человеком без имени».

Но разве не должен Театр Революции отражать и романтику нашей эпохи? Как не должен? Разумеется, *должен*! Только какая же романтика эти «Атлантиды» и «Мабузы» и какой же романтический герой этот истерический провокатор Антон Прим, фигурирующий в мелодраме Файко «Озеро Люль»? Неужели можно принимать всерьез эту, якобы революционную, таинственную организацию, скрывающуюся на не менее таинственном озере Люль? Романтика революции… Но неужели весь ее пафос, весь смысл и все социальное содержание в том только и состоит, в том только и заключается, что агенты революции шпионят друг за другом и вообще действуют так, как подобает порядочным героям американских детективов, но как не может вести себя ни один настоящий революционер?

Защитники «Озера Люль» указывают на динамичность пьесы, на превосходно развернутый сценарий, на остроту динамики, на насыщенность ритма, вскрывающего темп американизированной современности[[165]](#endnote-148). Совершенно верно — всего этого автор достиг. Я подпишусь обеими руками под всеми комплиментами, которые он слышит насчет своей талантливости: он несомненно талантлив. Но то, что он написал — это только прекрасный материал для кино. И для этого требуется одаренность. Что ж, Файко блестяще это и доказывает. А разве не талантлив Бенуа? И тем не менее, разве имеет какое-нибудь социальное значение его «Атлантида»! Занятно, интересно, увлекательно; в смысле же, так сказать, большой литературы, разумеется, второй сорт, но, повторяю, конечно, талантливо сделано.

Файко мне кажется в этом отношении очень напоминающим Бенуа: остро и не лишено выдумки и тоже, в смысле большой литературы, второй сорт — впрочем, не всем же быть Достоевскими. Однако о Достоевском я упомянул не случайно. «Озеро Люль» то имеет с ним сходство, в частности с его «Бесами», что невольно, без всякой тенденции со стороны автора, заставляет вспомнить о тех «пятерках», действующих по таинственным инструкциям, которые насаждает Верховенский. А разве не в таком плане работают люди с Озера Люль? Разве не получают они таких же секретнейших инструкций, какие сочинялись Липутиными и Верховенскими?

Не напоминает разве вся «революционная» тактика агентов штаба с озера Люль тактику героев романа Достоевского? Но ведь «Бесы» — злая и ядовитая карикатура на революцию, а пьеса Файко должна раскрывать романтику, пафос и утверждение революции? А вот, подите же, отрицание сошлось с утверждением, {116} проклятие — с благословением. Прошу не понять меня ложно, ни одной минуты не заподозреваю Файко в неискренности его личной революционной настроенности: убежден, что «Озеро Люль» писалось им с самым пылким желанием провозгласить осанну революции и пропеть ей гимн, а если и получилось в результате нечто обратное этой нелицемерной тенденции нашего автора — так это только потому, что в его блестяще скроенном сценарии есть все, кроме социального содержания. В отношении идеологическом — «Озеро Люль» вещь маловесомая. Во всяком случае, ее социальная значимость не выше все той же «Атлантиды», с той только разницей, что «Атлантида» и не предназначалась для тех зрителей, которые ходят в Театр Революции и которым предстоит теперь смотреть «Озеро Люль».

Я скажу прямо: на мой взгляд, мелодрама Файко — вещь ненужная для Театра Революции, и больше того: в известной мере этот превосходный, в смысле формальных достижений, спектакль даже вреден: он с чрезвычайной яркостью подчеркивает те опасные устремления к детективу, к бульвару, к романтике пинкертоновщины (и пинкертоновщина имеет свою «романтику»), от которых не воздержался автор.

Да, я не могу не признать, что «Озеро Люль» — один из самых острых, самых ярких и самых интересных спектаклей не только этого сезона, но, может быть, и последних лет. Вс. Эм. Мейерхольд был, что называется, в ударе: он дал постановку поистине замечательную в смысле целостности и выдержанности замысла. Стремление Файко к кино он облек в стройную и четкую форму. Воспользовавшись всей техникой своего большого театрального мастерства, Мейерхольд построил спектакль на динамике, по остроте своей ничуть не уступающей кинематографу. Своему замыслу он подчинил исполнителей, дав им такую форму для проявления той же динамичности кино, которая передана в конструкции Шестакова. Эта форма — плакатность. Не все участники представления в этом отношении на одинаковой высоте, но потенциально все заряжены динамичностью; и в те моменты, когда спектакль приобретает особую выразительность как бы американизированной действенности (поднимающиеся и опускающиеся лифты, движущаяся вверх и вниз толпа покупателей в универсальном магазине, сбегающаяся по сигналам гонга прислуга отеля, звонки телефонов, работа телеграфных аппаратов, огни семафоров и проч.), — тогда все на сцене начинает жить ритмически согласованно с тем темпом, в каком оформлен спектакль с внешней стороны.

Наибольшей выразительности достиг Б. С. Глаголин. Это очень ярко, сочно, выдержанно. Эффект того плаката, о котором я вспоминал {117} (сыщик в полумаске) подан с легкостью замечательной. И, несмотря на всю, так сказать, кинематографическую тенденцию замысла[[166]](#endnote-149), — это прежде всего *театрально* выразительно и *театрально* эффектно. Вот уж где торжествует романтика шерлок-холмского тона и окраски!

Затем следует назвать Рутковскую (она, однако, ярче играет, чем говорит: ею не совсем верно схвачен лексический тон, словесный рисунок роли, а в такой американизированной мелодраме нужно найти и особый тон и темп речи), Орлова, особенно яркого в третьем действии, Лишина, Терешковича. Никак на могу принять исполнение Бабановой: то, что она делает, совсем не в тоне американизированной фильмы — это мило, весело, молодо, но что общего в той очень московской шансонетке, которую изображает Бабанова, со «стопроцентной» американкой, данной в пьесе[[167]](#endnote-150)? Что называется — из другой оперы. Из другой оперы и Васильева, и в особенности Нелидов. Но за исключением только что упомянутых, неважно чувствующих себя по привычке своей к бытовым пьесам в павильонах, — все остальные очень хороши. Вот только еще не могу не указать на очень вялое исполнение ролей «революционных»: то ли у самого автора вышли они уж совсем голубыми, анемично-блеклыми, то ли исполнители их (Карташева и Петровский) не нашли для них нужных красок, но факт тот, что прошли они в этом спектакле бледными тенями.

Несомненный успех спектакля вызывает на ряд горестных размышлений: победа режиссера, построившего весь спектакль на чисто кинематографических приемах монтажа, достигнута полным упразднением идеологической значимости. Детектив в маске романтизма, под которой лишь плоское лицо сыщика, острый и занимательный сценарий, сработанный по всем правилам бульварного романа, — замечательно ярко и убедительно оформлены на сцене Театра Революции. Если это и победа, то, боюсь, она заставит руководителей театра вспомнить об одном древнем полководце, который однажды воскликнул: «Еще одна такая победа, и я останусь без войска!»…

Победа Файко и Мейерхольда в Театре Революции — воистину пиррова победа.

От редакции. Постановлением Коллегии Наркомпроса «Озеро Люль» признано пьесой, идеологически не отвечающей репертуарным заданиям, поставленным перед Театром Революции[[168]](#endnote-151). Статья Ю. В. Соболева была написана и сдана в набор до появления в печати дискуссии между Главреперткомом и МОНО.

# **{****118}** Театр имени Вс. Мейерхольда[[169]](#endnote-152)

## Влад. Блюм Островский и Мейерхольд «Новый зритель», 1924, № 4, 5

### I. В поэтовых странах

Коль ты понять поэта хочешь,

Иди в поэтову страну.

*Гете*

Вспомните наши последние впечатления от «Леса» Островского: длинно, тягуче, сентиментально, местами фальшиво (роман с самоубийством Аксюши), нечетко («символизм» пьесы, ее общественная сторона), — в «Лесе» вы смотрели только эти две великолепные *испанские* маски (Несчастливцев и Счастливцев — Дон Кихот и Санчо Панса). А выходя по окончании *мейерхольдовского* «Леса» на Триумфальную площадь, зритель упирается глазами в столб с часовым циферблатом — и не верит: «неужели уже 1 час?!»

Это — чтоб убить тех, кто уходит с этого спектакля, пофыркивая и ворча:

— Оставили бы Островского в покое!.. Балаганщики!..

Это не спектакль, а какое-то вулканическое извержение эмоций — шумных, пенящихся, рокочущих, громоздящихся друг на друга, как снежный ком — нарастающих, как солнечные «зайчики» — трепещущих, как ударивший в глаза прожектор — искрослепительных.

Если говорить о *гамме импрессий*, не дающих здесь зрителю передышки, то поистине это была не старая, темперированная гамма, а богатейшая — «четвертьтонная»! — последовательность смешного, трогательного, иронического, гневного, саркастического, пошлого, забавного, мещанского, героического, стихийного, рассчитанного, примитива, изысканности, грубого, нежности, пленительного, отталкивающего…

Недаром сырая туша текста Островского раскромсана Мейерхольдом на 33 «эпизода»: «акт» — его всегда волей-неволей приходится брать и подавать за одну скобку, — насколько свободнее темпераментный постановщик в «эпизоде»! «Акт» пьесы Островского — это почтовый перегон в неторопливом дормезе на перекладных. Согласитесь, что этот способ передвижения немножко… устарел.

{119} С ошеломляющей смелостью Мейерхольд этот допотопный экипаж разломал. И откуда взялась прыть у «исторического», у «старичка» — Островского!.. При помощи весьма несложного кинематизирования (контрастности законченных кратких эпизодов, «надписи» на экране) вяло плетущейся ткани словесно-драматического действа придана невиданная дотоле *упругость* и *движение*.

Это не значит, конечно, что так именно отныне можно и должно омолаживать *каждую* старую пьесу. Печально было бы, если бы этот гениально изобретенный технический прием (вероятно, глубоко *индивидуальный*) превратился в канон и штамп; так, между прочим, случилось с оформлением «Рогоносца»…

Своим «Лесом» Мейерхольд пробил широкую брешь в стене, опоясавшей заветное кладбище «вечных святынь», и показал, что *современный* театр — он везде, хоть за тысячу лет до нас, при условии *творческого* к нему подхода: он напомнил, что в драматическом *представлении* и самая гениальная пьеса есть только *сценарий*.

Пусть он очень хорош — «Лес» Островского. Но это — уже историческая пьеса. Что она представляет в традиционной постановке?

Усадебный жанр и пейзаж. Овеянные романтическим уютом intérieur-чики. Дама бальзаковского возраста, немного смешная в своем увлечении юношей, ревнующая его к молодой девушке; но все это — в *мягких* тонах, в известных пределах, многое извиняющих. Крепкий хозяйственный мужичок — правда, плутоватый, но так *забавно* плутоватый. Помещики: честный, прямой вояка и захолустный философ, пропущенные сквозь призму *юмора*, — а юмор, как известно, очень снисходительная стихия. Условно-мелодраматическая воспитанница, которую «обижают» (и уж, по чести говоря, не настолько, чтоб бежать топиться!) исключительно по амурным побуждениям… С уходом Несчастливцева и Счастливцева, возмутивших это болото векового быта, водворяется, к общему *(и для зрителя) благополучию*, прежнее тихое и мирное житие… Размякший, разнеженный, успокоенный после некоторого душевного моциона (немножко жалости и опасений за девушку, чуточку восхищения благородством Несчастливцева), объевшийся эстетикой «дворянского гнезда», зритель засыпает спокойно.

Такого «благополучного конца» Мейерхольд своему зрителю не даст!

«Ага, ты привык сосать “усадебные” конфетки борисово-мусатовских фабрик[[170]](#endnote-153)? Так вот же тебе!..». И Мейерхольд с истинно *революционным* энтузиазмом выпихивает со своей сцены этот коварный, одурманивающий «быт»: сцена — *пустая*. И свой *собственный* быт творит он на ней — быт, играющий гневом и ненавистью, с {120} одной стороны, необузданным весельем и гимном молодости — с другой.

«Нет, вам не удастся полюбоваться дамскостью Раисы Павловны» — и Мейерхольд «вгрызается» в эту *барыню* со всей остервенелостью мужика, выгоняющего из усадьбы своих вековых «отцов родных»: — «будя, попили кровушки!» Вон она какая — Гурмыжская: курносая, злая, грубая, кулак в юбке, развратная, баба-халда, нестерпимо фальшиво распевает жестокие романсы…

И так поступлено со всеми персонажами «Леса».

Традиционный — «историчный» — Островский, с его претензией на «объективизм», всегда хочет *понять* и… *простить*. Ну, а мы не хотим в театре ничего «понимать». В театре мы хотим любить и ненавидеть!

Островский писал (и умел писать!) для тогдашнего театра, как раз по мерке тогдашней техники — по сравнению с нашей, конечно, бедноватой. Случаи, когда художник «не влезает» в рамки современной ему техники, когда он перерастает «форму», вообще говоря, редки: если бы Бетховену «дать» современный Бехштейн, Appassionata прозвучала бы иначе. Чего же ради блюсти какой-то пиетет к *технической* стороне произведения, которая всегда более или менее тяжелым камнем висит на шее «вдохновения»?

Поскольку он не собирался воссоздать «исторический спектакль», Мейерхольд пользуется всеми завоеваниями *современной* театральной техники. Пусть другие «оскопляют» себя, забавляясь клавесином (особый вид гурманства!) в наше время перекрестных струн, трех педалей, мощных резонаторов и т. д.; Мейерхольд устанавливает у себя концертный рояль последнего выпуска — и великолепно разыгрывает на нем *нового*, своего собственного Рамо, Глюка и кого там еще.

Прежде всего он разрешает себе *выразительность* совершенно исключительного «громогласия». Пьеса подана со всей яркостью и стремительностью современного «лубочного» плаката. И до чего «нехитро» это достигнуто — нажимом на мелкие, чуть заметные детали, развертыванием их в маленькие самостоятельные эпизодики!

Гениальная сцена — «Бери!.. Бери!..» — когда Восмибратов бросает к ногам Несчастливцеву вслед за бумажником (как у Островского) и содержимое всех карманов, потом верхнюю одежду, свои сапоги, снятый с сына кафтан, — вовсе не такой бесцельный «шутовской» шарж, как это может показаться. Этот шарж *необходим* — как демонстрация *силы*, дающей власть этому мелкому на вид жулику над целым, может быть, уездом. «Если меня раздразнить, {121} я ничего не пожалею», — кричит он. Мейерхольд это и *показал*. Обрисовываются масштабы этой фигуры, — и кулак-кровосос сразу встает перед нами во весь свой рост…

От предполагавшегося сначала конструктивного «станка» Мейерхольд отказался, оставив только минимально необходимую кривую лестничку с площадкой вверху. Мейерхольд, отец нашего конструктивизма, оказался в плену, страшно сказать — у… *изобразительности*!.. Да, спектакль оформлен, несомненно, под знаком «ИЗО». И никакого смертного греха в том я не вижу.

К тому вели прежде всего *сюжетные* соображения: фабула требует изобразительности, будучи насыщена бытом. Стиль *балагана*, переходящего местами в чистый примитив, настаивает на том же. Наконец, разве мыслим агитплакат без «аляповатой» краски, без этого самого «ИЗО», — лишь бы этого «реакционного» снадобья было отпущено lege artis[[171]](#footnote-20) и *целесообразно*. Так Мейерхольд и сделал.

И никакой «реакционности» тут нет. Что же тут уж поделаешь, если «реакционна» сама пролетарская революция, которой у нас пришлось творить чисто буржуазное дело — упразднять феодализм! И если *коммунист* Мейерхольд кроет крепким мужицким матом ненавистные гнезда будущих земских начальников (так он и рекомендует в одной надписи Буланова), — так ведь это и есть одно из выражений знаменитой *смычки*, первейшей из заповедей *ленинизма*!

Станок и прозодежда тут были бы *нецелесообразны*, не… конструктивны.

### II. «Лес» — что хорошо и что плохо

Сквозь всю игру проходит планомерное смешение *примитивного* натурализма с самой изысканной, с самой абстрактной *театральностью*.

Знаменитая встреча Счастливцева и Несчастливцева разбита на несколько эпизодов, перемежающихся рядом других сцен. В самом деле, так гораздо… правдоподобнее: встретились, расположились на основательный привал, отдохнули, поспали, поговорили, вскипятили чайку — и только после этого (а не после двадцатиминутного разговора) могла явиться мысль не расставаться… Но как подан этот «иллюзионизм»! Вместо опушки леса — какая-то лесенка с площадкой наверху: так играют *дети*, забирающиеся на шкаф и твердо уверенные, что у них действие происходит на скале…

{122} Правда, у Мейерхольда и скалка, и зеркало на сцене, и растопыренные голые ноги Гурмыжской — все «настоящее»; но ведь то, что называется реализмом, плохо не тем, что пользуется «настоящим», а единственно тем, какое из него делают употребление. Не так ли?

Эта сцена смонтирована великолепно. Единственно, что ее портит, это техническая невозможность убирать ее с «экрана» — как-нибудь затенять ее.

Надписи на экране — заголовки эпизодов. В большинстве случаев они составлены превосходно. Есть в них размах, удаль и какая-то лубочность. Так и кажется, что в их составлении принимали участие… Аксюша и Петр.

И это очень хорошо, что, незаметная у Островского, эта молодая пара так «выпячена» Мейерхольдом — и даже вздыблена экраном. Надо ведь не только «матом» крыть эту кулацко-помещичью гнусь, — надо противопоставить ей какую-то *грядущую, здоровую* силу, и Мейерхольд заново создает Аксюшу и Петра.

Петр здесь совсем не тот затурканный полудурак, какого мы знаем из Островского: это — немного эпического извода «удал добрый молодец», «*писаный красавец*», в котором неожиданно есть что-то… от Ренессанса. Именно таким увидела однажды «в крещенский вечерок» своего суженого Аксюша. Кругом себя она таких не видела: он отложился в ее представлении из народной песни, от чтения «Францыля Венцыана»[[172]](#endnote-154), ей попалась картинка на подносе… Пробил урочный час — и первый попавшийся Петруха Восмибратов стал живым воплощением ее наивной «*романтической*» мечты… Тут у Мейерхольда и исчерпывающая, исключительная *по театральности* «характеристика» Аксюши, и некоторое несомненное благословение такому здоровому романтизму — всецело *земному*, данному в плане пышного оперения чувствующего себя пола.

Оба дуэта Аксюши и Петра — и на гигантских шагах, и объяснение ночью — настоящие шедевры по своей необычайной внутренней *музыкальности* (совершенно независимо от действительно аккомпанирующей ночному дуэту гармошки). На «слова» не обращаешь никакого внимания; совершенно достаточно того, что видишь: улыбки, жесты, движения, дух захватывающее парение на гигантских шагах — все понятно. Переживаний — никаких. Потому, что ясное дело, все это — игра, что *молодая жизнь возьмет свое*. И гармошка настойчиво твердит об этом, внезапными широкими взрывами время от времени подавая основной лейтмотив всей игры. Никогда не думал, чтобы «пошленький» мотивчик мог звучать так гениально!..

{123} И неужели после этого непонятно, что этим лейтмотивом нужно было и закончить пьесу, — хотя бы для того пришлось (перед чем Мейерхольд, конечно, не остановился) приделать к «Лесу» собственный финал? Получился немножко «балаганный», лубочный, но *захватывающий* «апофеоз» всех, *кто обижен, кто социально ниже* тех, других, что сейчас пировали…

В лице Коваль-Самборского Мейерхольд нашел понятливого, но довольно скромного исполнителя для своего Петра. Гораздо труднее была задача Зинаиды Райх (Аксюша) — и артистка, начавшая так бодро и хорошо (в первых эпизодах), с ней не справилась, ударившись в традиционную слезливость и штампованные «переживания». «Элегический» тон нужно было, думается, поискать где-нибудь у истоков романтизма этой «красной девицы» — в каких-нибудь причитаниях, обрядовых песнях и т. п. Ведь «причитания» — это тоже театральный обряд, без тени психологизма…

Счастливцев и Несчастливцев. Оба — *озорники*, глубоко бесчувственные ко всему, что ценится в Пеньках и «окрестностях». Два *анархиста*, в стиле «Озорника» Мусоргского. А когда нужно по бревнышку разметать усадьбу, — анархиста на это и взять! Но с большой чуткостью коммунист Мейерхольд не за ними оставляет последнюю импрессию спектакля — не за этими разрушителями, «чистыми художниками», а за теми, кто *будет строить*…

Несчастливцев тоже «озорник»? Да, он тоже совершенно заново намечен постановщиком; к сожалению, до Мухина эти замыслы явно не дошли, и он беспомощно, как говорится, «плавал», нередко вовсе скрываясь под водой…

Но как зато легко, должно быть, было Мейерхольду с Ильинским — Ар кашкой! Что за гомерический тарарам они инсценировали перед обалделым Восмибратовым! Да и как же иначе, — ведь перед нами актеры, изнывшие, надо думать, по «творчеству»!.. Можно, конечно, Аркашку трактовать и иначе — с долей тоскливости, усталости и т. п. Ильинский дает образ изумительной четкости и насыщенности — шута и хулигана, какое-то воплощение *всеопрокидывающего* смеха.

Гурмыжская — Тяпкина приемлема, но не более… Впрочем, почти обо всех исполнителях «Леса» приходится сказать навязшее в зубах общее место: трагедия Мейерхольда в том, что ему приходится работать с актерами, которые (по молодости ли, или по нехватке таланта) не могут вместить размеров его дерзновенных замыслов.

Но в «Лесе» в этом отношении кое-что и от вины Мейерхольда. Пырьев (Буланов), видимо, довольно податливый инструмент, — но слишком смутны контуры поставленного перед ним рисунка. {124} Совершенно несчастна мысль — Бодаева «загримировать» плакатным попом, оставив за ним в неприкосновенности его характерные разговоры и ситуации. Жидковат Восмибратов (Захава), но когда он разделывает за волосы притянутую, лишенную всякой логики «деталь» с очками (в 19‑м эпизоде), — вина лежит на Мейерхольде.

Ну, что еще плохо? Сколько угодно отдельных провалов, непроработанных полос… Хорошо задумано, но ничего не вышло из сцены с фокусами. Ни к чему это введение сцены с портным-французом. Не доходит — надоедающий «мордовский хор», честно, по-юховски[[173]](#endnote-155) распевающий за сценой что-то вроде… аллилуйи. Гениален дорожный костюм Несчастливцева; но прямо преступно было добровольно лишать себя чисто театрального мотива — смены костюмов (и как странно звучит в конце пьесы (!) удивление Гурмыжской по поводу костюма Несчастливцева)… Есть даже грубые режиссерские промахи, — когда, например, «недействующий» персонаж[[174]](#endnote-156) отвлекает внимание от главного действа. Изумительно, с истинно фальстафовским темпераментом построена и проведена сцена заключительного пиршества, — но она слишком *неорганизованно* шумлива: ее героя и «инсценировщика» — Несчастливцева — как-то мало видно и очень плохо слышно…

Но все эти дефекты, конечно, совершеннейшие пустяки по сравнению с высотой той волны радостной *действенности*, какая заливает, хлынувши с подмостков, зрительный зал. Ибо в этом все и дело!

Моментами хочется: вытащить всех этих актеров из этой глупой и далекой коробки — сюда вот, в самую середку, — чтобы *вместе* с *ними* раскрошить, расплясать, рассмеять этот старый, дохлый, мертвый, но — черт побери — все еще *хватающий живое* «быт» и его постылые хари.

## А. Гвоздев Лифт и качели (В московских театрах) «Ленинградская правда», 1924, 10 февраля

«Лес» Островского в постановке Вс. Мейерхольда, бесспорно, самый боевой спектакль текущего московского сезона. Первые два представления (19 и 20 апреля) прошли с шумным успехом, вызвали бурю одобрения и негодования и пробудили множество споров «за» и «против» {125} остросовременного истолкования Островского, как-то совершенно заново вскрытого Мейерхольдом[[175]](#endnote-157).

Острота интереса, с которым Москва ждала этой постановки, оправдывалась также и тем обстоятельством, что недавно брошенный Луначарским лозунг «Назад к Островскому», превратно искаженный консерваторами театра в целях прикрытия отсталого натурализма на сцене, — должен был найти в театре Мейерхольда свое новое разрешение. Быть или не быть Островскому помимо традиционного его истолкования в реалистических тонах?

И Мейерхольд сказал — быть! Он показал совершенно иного Островского, чем мы привыкли видеть на сцене академических театров. Больше того, он превзошел самого себя и в сравнении с мейерхольдовским же «Доходным местом» в Театре Революции. Его «Лес» кажется смелой и свежей новинкой. Резкая сатира на бюрократию, выпукло преподнесенная в «Доходном месте» в целом ряде причудливо-забавных сцен, сама по себе как тема не нова (кто только не высмеивал чиновников в комедии!), да и осуществлялась она в театре, где много актеров старой школы, не прошедших через выучку у Мейерхольда. Но в своем театре, в тесном сотворчестве со своими учениками, Мейерхольд мог развернуться свободнее и, широко размахнувшись, мог набросать рисунок, захватывающий своим простором и ширью.

Прежде всего ощущаешь определенно новый *социальный* подход к миру людей, сталкивающихся друг с другом в барском имении Гурмыжской Пеньки. В истолковании Мейерхольда нет ни тени прекраснодушного, мягкого, бережно-сентиментального отношения к русскому барству, ни тени академической объективности в трактовке помещичьей среды. Напротив, он дает резкие, беспощадно-жестокие образы, чудовищные маски звериного хищничества (Восмибратов, Бадаев), наглого авантюризма (Буланов), сладострастного эгоизма (Гурмыжская), прикрытого религией ханжества (Милонов — у Мейерхольда «Отец Евгений»). Эта помещичья Русь охвачена взглядом современного человека, со всей неумолимой беспощадностью переживаемой в наше время классовой борьбы.

Да, современная жизнь далеко унесла нас от умиления перед гибнущим «Вишневым садом» у Чехова и от созерцательно симпатизирующего отношения к распадающемуся дворянскому «лесу» у Островского. Освобождение от морального равнодушия эпохи эстетизма принесло с собой определенность утверждения и отрицания, четкость «да» и «нет», уничтожило расплывчатость оценок и тем самым создало возможность переоценки знакомых издавна сценических образов, что и нашло свое воплощение в {126} инсценировке Мейерхольда. В этом отношении его спектакль глубже захватывает зрителя, основательнее взрывает почву, чем самая блестящая агитпьеса, наиболее яркий образец коей можно увидеть в театре Пролеткульта, где в агитгиньоле Третьякова «Слышишь, Москва»[[176]](#endnote-158) стремительно развертывается техника острых аттракционов и мастерски выполняются бурные монтировочные задания.

Насыщенная динамикой жизнь последних лет настойчиво требует своего воплощения в искусстве и прежде всего в театре как в наиболее чутком отражении волевой напряженности нашей эпохи. Движение на сцене — таков лозунг современной театральной мысли. Осуществление его на практике привело к замене неподвижной декорации — конструкцией, станком с движущимися частями («Великодушный рогоносец» Мейерхольда 1922 г.) и устремилось затем по стопам кинематографа к динамичному конструктивизму «Озера Люль» (постановка Мейерхольда в Театре Революции 1923 г.), где сложные станки, площадки, лифты, световые рекламы и лучи прожектора создали новую романтику города, напряженный темп жизни американского кино.

Аналогичные приемы инсценировки использовал и Камерный театр, обработав для сцены роман Честертона «Человек, который был Четвергом». Здесь несколько лифтов, движущаяся площадка, подъемный мост, транспарантный качающийся маятник, электрические рекламы — целый арсенал киноэффектов, живописная иллюстрация детективного романа. Но изобретательно, технически великолепно выстроенный станок не в силах прикрыть ту внутреннюю пустоту, которая зловеще зияет во внешне занятном спектакле. Зато постановка определенно запоздала: она появилась в тот момент, когда театр стал преодолевать увлечение американизмом, когда популярный за последние годы детектив изжил себя (надо надеяться — окончательно) и чисто формальные достижения театра породили искания новой, углубленной содержательности.

В этом процессе переоценки заданий театра «Лес» Мейерхольда знаменует собой новое и веское слово. Здесь мы не находим продолжения пути, намеченного им в «Озере Люль» и сближавшего театр с кинематографом. Вместо сложного станка и диковинных технических эффектов — в «Лесе» дана крайне упрощенная конструкция, тем не менее выявляющая во всей полноте динамику сценического действия, вскрывая ее каким-то более углубленным, внутренним подходом. С левой стороны сцены, с самого верху снижается узкий, висящий в воздухе мост, который, закругляясь внизу, заходит в зрительный зал. На этом мосту развертываются {127} все сцены Аркашки и Несчастливцева до их встречи с Гурмыжской, по этому же мосту они и уходят в конце пьесы. Все же сцены в барском доме идут внизу, на сценической площадке, и таким образом вся косная помещичья среда оказывается отделенной от представителей свободной, вольной мысли (Аркашки и Несчастливцева) в самом зрительном оформлении спектакля. Конструкция обнажает внутреннее строение пьесы крайне простым, наглядно-убедительным приемом.

Отсутствие декораций открывает полную свободу проведения спектакля на актерской игре. Движение актера — основной стержень всей постановки. Несколько турникетов определяют ее динамику. Широкий размах и неистощимая изобретательность Мейерхольда проявляются ярче всего в любовной сцене между Аксюшей и Петром, проведенной на «гигантских» качелях (столб с подвешенными на веревках петлями). Сперва качается Аксюша, подавая свои реплики после разбега, при взлете вверх, затем к ней присоединяется и Петр, а когда их любовное объяснение разгорается бурной жаждой свободы и счастья — они уже несутся в стремительном полете, высоко взлетая, кружась в воздухе, словно птицы. Рисунок фигур, распластанных в воздухе, нарастание их кружения вместе с подъемом настроения с изумительной силой передают буйную вольность чувства, стихийную безудержность.

Перед нами не затейливый трюк талантливого режиссера, а нечто гораздо большее. Новая, не статичная, а динамичная сценическая картина, в сущности даже не картина, а *ритмический* рисунок, театральный до конца, ибо он весь дан в движении.

Ряд других сцен так же броско и сильно доводят до зрителя скрытую в отдельных ситуациях напряженность (пьеса разбита на 33 эпизода, названия которых появляются на экране над сценой).

Изобразительные средства общедоступно просты и выразительны. Самая оживленная театральная игра развивается, например, на качающейся на козлах доске, и гротеск любовного дуэта Аркашки и Улиты вскрывается в преуморительных позах, когда Улита, сидя верхом на доске, подбрасывается вверх и с испуганным взвизгиванием замирает в сладострастном силуэте. В иных случаях ритмика сцены определяется музыкой: изгоняя Несчастливцева из дому, Буланов ведет весь разговор непрерывно танцуя (в паре с Улитой) краковяк.

Дерзость обнаглевшего любовника — «будущего земского начальника» — тем самым сугубо подчеркивается и безошибочно впечатляет зрителя. Ночная любовная сцена Петра и Аксюши идет под гармонику[[177]](#endnote-159), причем неожиданные переходы аккомпанемента, то бравурного, разгульного, то задушевно-мягкого, так полно {128} обнаруживают простор народной лирики, что зрительный зал действительно захвачен. На генеральной репетиции для прессы эта сцена была покрыта шумными аплодисментами и требованиями «бис»: со сцены уже объявили, что «эта сцена повторяется во второй раз», актеры уже стали на места, но недруги Мейерхольда криком и шумом сорвали повторение.

Такими приемами Мейерхольд, как никто, умеет задеть за живое и как-то по-настоящему взволновать зрителя. Ясный, простой рисунок сцен дышит здоровьем и свежестью. Здесь не приходится мучиться над разгадыванием умственного замысла режиссера, все говорит само за себя с наглядной очевидностью.

Народные песни, популярные романсы, качели «гигантские», качели на доске — все это близко и понятно самому неискушенному посетителю театра.

Благодаря любезности сотрудников 3‑й студии Московского Художественного театра мне удалось увидеть накануне генеральной репетиции «Женитьбу» Гоголя в постановке Завадского, — тонкую, филигранную работу молодого режиссера, с замечательной игрой света, в оригинальных декорациях. Гоголь, взятый в стиле Гофмана, был в окружении фантастики, и фантастика среди быта. Вполне учитывая художественную значимость работы, я старался разгадать тонкую нить режиссерского замысла, но тщетно. Для этого потребовалось бы, вероятно, повторное посещение, разъяснения и проч. А у Мейерхольда без всяких комментариев что-то действовало и говорило с лаконичной резкостью, была выразительность *народного театра* и не было туманной неопределенности «камерного» спектакля.

«Лес» Мейерхольда насыщен движением, преисполнен динамики. Но это не динамика американского кино и не внутренне опустошенное движение американизирующих кинопьес. Здесь не мечутся лифты и не слепят электрические рекламы, здесь не гоняются до одури за сыщиками и сыщики никого не преследуют. И все же — ощущение стремительности темпа современной жизни не покидает зрителя. Здесь вскрыта бурная подвижность русского духа и изгнан чуждый нам, но почему-то ставший модным американизм. Здесь летают не на лифтах, а на простых качелях, но летают так, что могут дать сто очков вперед любому американскому спортсмену. В народном танце, в буйной гармонике, в стихийной вольности русской души заключена своя динамика. Надо в ней именно найти опору, и тогда американизм, все эти лифты и движущиеся площадки с гоняющимися по ним без толку сыщиками отпадут, как ненужный хлам.

{129} Качели у Мейерхольда убедили меня больше, нежели самые красочные эффекты Рабиновича на введенной в действие вращающейся сцене, которые можно увидеть в «Лизистрате», неизвестно зачем превращенной в вульгарную оперетку[[178]](#endnote-160).

Говоря о «Лесе», нельзя умолчать о замечательном актере — Ильинском, исполнявшем роль Аркашки. Счастливцев и Несчастливцев задуманы Мейерхольдом как Санчо Панса и Дон Кихот. Несчастливцев — в огромном черном испанском плаще и широкополой шляпе, трагик-идеалист, защитник угнетенных, подобно Дон Кихоту, бессильный справиться с окружающим его миром преступной косности и зла. Счастливцев — его кривое зеркало, испанский грасиозо, арлекин — слуга в одном лице, стремительный, подвижный, жадно влюбленный в земные блага и все же свободный актер водевиля. Немая игра Ильинского неотразимо увлекательна. В нем оживает во всей красе традиция народных комиков, ярмарочного балагана, актеров итальянской народной комедии. Перед нами первоклассный буффон, современный, динамичный, а главное, народный до конца.

В целом — «Лес» Мейерхольда являет собой спектакль нового типа, выросший из исканий и мироощущений последних революционных лет, на почве прозорливого знания театра и его исконных народных основ. Отказ от эстетизма, уничтожение автономии художника на сцене, освобождение актера от сценической картинности, утверждение динамики театральной игры, социальный, современный подход к истолкованию сценических образов — все эти моменты перестраивающегося в наши дни искусства театра претворены Мейерхольдом в новой формуле. Характерным ее признаком служат отказ от американизированной кинодинамики и обоснование спектакля на народной динамике русской песни, игры и ярмарочного балагана, выявленной через мастерство нового актера. Продолжая работу над созданием народно-комедийного театра, начатую в постановке «Смерти Тарелкина», Мейерхольд в «Лесе» еще глубже подходит к вскрытию «нутра» русской комедии на основе вызванной революцией переоценки всех ценностей. Но все же эта работа проделана еще далеко не до конца. Настоящим, подлинным театром в Москве все еще приходится признать «Гадибук» студии Габима. У них есть «нутро», есть глубокая связь с народной душой помимо и сверх чисто формальных достижений сценического искусства. У других же театров этого нет, нет ни в «Лизистрате», ни в «Четверге», ни в «Женитьбе». И только «Лес» Мейерхольда дает предчувствие неистощимо богатых возможностей народной комедии, дает отдельными яркими местами {130} ощущение *народного театра*, который должен быть построен обновленной русской жизнью[[179]](#endnote-161).

## Б. Алперс Блестящая шутка? «Лес» «Еженедельник академических театров», 1924, № 15

Всего четыре месяца прошло с первого спектакля «Леса», и за этот короткий срок критика успела исчерпать весь запас лестных и восторженных эпитетов, которые только могут быть приложимы к театральному представлению. Десятки тысяч зрителей перебывали на «Лесе», заполняя каждый раз обширный московский зал Театра Мейерхольда до пределов возможности. Многие приходили в театр предубежденными, с заранее сложившимся намерением протестовать против того насилия, которое якобы учинил Мейерхольд над Островским, и уходили побежденными необычайной силой обаяния и заразительности, бьющей из каждой поданной фразы, из каждого сценического положения этого глубоко современного спектакля.

Книжки Добролюбова, Незеленова[[180]](#endnote-162), школьные руководства, полувековые традиции в сценической интерпретации Островского оказались бессильными перед тем непосредственным чувством зрителя, которое заставляет его на спектаклях «Леса» аплодировать, вызывать среди действия актеров и режиссера и требовать повторения отдельных сцен.

Успех «Леса» в современной массовой аудитории может быть сравним по своему значению только с успехом первых чеховских спектаклей в среде сумеречного интеллигентского зрителя Московского Художественного театра.

Это неизбежное и невольное сравнение позволяет ясно оценить величину расстояния, отделяющего нас от театра прошлого, до сих пор еще пытающегося удержать за собой влияние на зрителя, и дает право противополагать ему театр новой исторической эпохи, впервые до конца раскрывающий в «Лесе» новые и притягательные черты своего лица.

Как двадцать лет назад, в эпоху безвременья родилось искусство, не знающее радости, зовущее к отказу от жизни, так в наши дни для аудитории современной России слагается театр, насыщенный жизнерадостностью, умеющий смеяться вместе со зрителем и превращающий отдельных посетителей театра в единый, сплоченный коллектив зрительного зала.

{131} Единство аудитории на «Лесе», проверенное на десятках тысяч всегда новых зрителей, — явление исключительное для нашего театра за долгий период, когда любой, хотя бы и выдающийся спектакль вызывает к себе самое разнообразное отношение: от восторженности до полного равнодушия.

Отметить отношение зрителя к «Лесу» можно не только для вящей славы Мейерхольда и труппы его театра. Единство зрительного зала — факт большой социальной важности. Он знаменует выход современного театра из леса исканий и экспериментов, подводит под него прочную социальную базу и впервые точно устанавливает сумму проверенных приемов — сценическую систему, обладающую наибольшей силой воздействия на современную аудиторию.

Ибо постановка «Леса» в театре Мейерхольда — не случайная находка более или менее удачной новой интерпретации Островского. Постановка «Леса» — результат долголетней, систематической работы Мейерхольда в направлении к точно поставленной цели.

В ней получили практическое разрешение основные задачи, стоявшие перед театром на рубеже революционных годов и требовавшие новых мехов для нового вина: новой сценической формы, способной вместить в себя чувствования, мысли и настроения зрителя зачинающейся исторической эпохи.

Для непосредственного зрителя «Лес» в театре Мейерхольда — почти шутка, блестящая театральная шутка, легко разыгранная компанией весело настроенных молодых людей и девиц.

Как будто случайно собранные костюмы разнообразных стилей и эпох, разноцветные парики, как будто случайная мебель и предметы домашнего обихода, приносимые и уносимые со сцены во время действия, как будто самые элементарные, «шарадные» трюки и дурачества актеров — все это производит впечатление импровизационной легкости и почти инсценировочности. На самом же деле за этой кажущейся непосредственностью, за этой шарадностью скрывается сложная сеть выверенных и взвешенных приемов — новая система современной сцены, социально оправданная и обоснованная, которой суждено войти в историю русского театра под именем системы Мейерхольда[[181]](#endnote-163).

В основе мейерхольдовского «Леса» лежат: новая техника актерской игры (биомеханическая система), новое понимание сцены как машины (конструктивизм) и сумма драматургических приемов, устанавливающих связь современного театра с национальным народным театром (русский балаган).

{132} Вся долголетняя подготовительная работа как сумма коллективного опыта, вся сила изощренного режиссерского мастерства брошены на сцену для создания той легкости и инсценировочности, посредством которых Мейерхольд ловит зрителя и заставляет его, иногда помимо его воли, принять участие в осмеивании старого быта — не быта времен Островского, но быта близкого прошлого, еще не изжитого в наши дни и показанного Мейерхольдом в «Лесе» со сцены своего театра.

В этом — агитационное значение «Леса».

«Современность» мейерхольдовского «Леса», восприятие его зрителем как пьесы, написанной чуть ли не сегодня, достигается не изменением текста (очень незначительным), но главным образом режиссерской трактовкой ролей пьесы, перекомпоновкой сценария с разбивкой актов на эпизоды и с перестановкой отдельных сцен, введением мимических моментов, костюмами и гримом действующих лиц и, наконец, чрезвычайной быстротой темпа.

Персонажи «Леса», обычно трактуемые как бытовые типы, взяты Мейерхольдом как маски современного быта, закрепленные современной агитационной литературой и карикатурой.

Каждому из персонажей дана определенная схема движения, жеста и интонаций, характеризующих его как маску. Той же цели служат костюм и грим актеров.

Поповская ряса и золотые волосы Милонова, военный сюртук, мохообразные волосы и борода Бадаева, теннисный костюм Буланова, костюм современного эстрадника у Аркашки — все эти внешние детали превращают так называемые типы Островского в современные фигуры-маски, вызывающие ряд чисто современных ассоциаций у зрителя.

Исторические бытовые отношения, связывающие действующих лиц в пьесе Островского, в мейерхольдовской интерпретации оказались затушеванными и сведенными на нет. Этого Мейерхольд достигает новым размещением отдельных явлений — разбивкой их на более мелкие сцены, либо обратно — сведением нескольких сцен в одну — введением мимических кусков, изменяющих смысл отдельных фраз и целых диалогов и сцен, и, наконец, построением игры данного актера на движении определенного характера и на игре с вещью.

Так, например, все сцены с Гурмыжской актриса, играющая Аксюшу, проводит на быстрых, размашистых движениях и на постоянной игре то со скалкой для белья, то с простынями, то с обеденной посудой. Благодаря этому для зрителя почти стираются те отношения подневольной зависимости Аксюши к Гурмыжской, которые обычно выступают вперед в традиционных постановках {133} «Леса» и выявление которых здесь помешало бы восприятию «Леса» как современного спектакля вне исторических перспектив.

Интересно — как одно из многих средств, примененных Мейерхольдом в «Лесе» для изменения смысла текста, — пользование механическими аппаратами, «остраняющими» действие (качели, гигантские шаги, гимнастические приборы и т. д.). Прием, широко использованный Мейерхольдом еще в «Смерти Тарелкина».

Благодаря этому приему отдельные куски действия, диалога приобретают новый, обостренный смысл, сам по себе не присущий данному положению или словам.

Быстрота темпа в «Лесе» прежде всего достигается игрой актеров с вещами. Каждая лишняя вещь, входящая в игру на сцене, имеет тенденцию поглощать время у зрителя. Актеры в «Лесе» беспрестанно, от начала до конца спектакля ведут игру с вещами. Игра с мячом, с удочкой, с чемоданом, с чайником, со шкатулкой, с тарелками, с кувшином и т. д. сопровождает каждую сцену «Леса».

Дальнейшее развитие темпа получается от разделения пьесы на эпизоды с беспрестанно сменяющимися сценами и предметами обстановки и, наконец, контрастными переходами от шутовского к лирическому, от комического к серьезному.

Новый формальный прием, испробованный Мейерхольдом в «Лесе», — намеренное смещение различных стилей и фактур. Кусок сапуновского периода самого же Мейерхольда (беседка Гурмыжской), кусок из его же «Грозы» (сцена свидания Аксюши и Петра), костюмы разных эпох и стилей и т. д. — весь этот готовый материал Мейерхольд размещает в самых неожиданных и острых комбинациях, формально окрашивая весь спектакль в тон насмешливой иронии.

Значительная доля признательности аудитории за радость, испытанную на «Лесе», должна отнестись к актерскому коллективу театра Мейерхольда.

Прежде всего нужно отметить Ильинского (Аркашка) — первоклассного современного актера с блестящей техникой, в совершенстве владеющего своим телом и голосом. Легкого движения ноги, пожимания плечами, одного взгляда достаточно для Ильинского, чтобы заставить смеяться зрителей.

Аркашка в транскрипции Мейерхольда — современный куплетист-эстрадник. Это дает возможность Ильинскому развернуть серию эстрадных номеров с куплетами и танцами и с изумительным мастерством строить на них свою игру в отдельных сценах (например, разговор с Карпом в эпизоде «Аркашка-куплетист»).

{134} За недостатком места ограничиваюсь кратким упоминанием: о Мухине, исполнившем роль Несчастливцева, сложно задуманного режиссером, З. Райх (Аксюша) — актрисе с большим сценическим обаянием и развивающейся индивидуальной техникой и Ремизовой — гротесковой актрисе, с большой тактичностью, без малейшего шаржа сыгравшей Улиту.

## Штукарство: А. В. Луначарский о Мейерхольде[[182]](#footnote-21) «Еженедельник академических театров», 1924, № 15

На недавнем совещании о целях и задачах академических театров А. В. Луначарский, возражая т. Ионову, заявившему, что «Лес» по Мейерхольду «был для него откровением», подробно остановился на критике этого спектакля.

Спектакль «Лес», указал А. В. Луначарский, запечатлен такой же печатью талантливости и изобретательности, которая у Мейерхольда вообще имеется рядом с некоторой беспринципностью, остающейся у него и сейчас, несмотря на то, что он коммунист. Крайне неприятна у него погоня за эффектами, которыми он думает воздействовать на не очень культурную публику[[183]](#endnote-164). От спектакля к спектаклю Мейерхольд меняет свои подходы. В сущности говоря, «Лес» в постановке Мейерхольда есть кинематографирование МХАТ. В этой работе сразу можно узнать ученика МХАТ[[184]](#endnote-165).

Что делает Мейерхольд? Детализирует в бытовом порядке элементы театральной речи. Несчастливцев у него на сцене бреется. Девушка гладит белье. На заднем плане в течение всего спектакля зрителю подаются интересные режиссерские трюки, которые отводят от содержания пьесы к внешним непривычным эффектам. Видны гигантские шаги, которые влетают в публику. На сцене гармошка: она имела большой успех, но успех этот падает полностью на самую гармошку, а не на долю Мейерхольда. Раз пять или шесть поют фальшивыми голосами различные романсы. Бывают моменты остроумные и интересные, но уже на четвертой-пятой картине мне стало скучно. Разве спектакль делается для забавы? В спектакле требуется проведение центральной идеи, а не погоня за внешними эффектами.

{135} Многие говорят, что «Лес» по Мейерхольду — пьеса революционная. Я не знаю, что делает эту пьесу революционной. В чем эта революционность сказывается? Я утверждаю, что в хорошей постановке Малого театра пьеса эта производит впечатление более революционное. В чем, в сущности, революционные ноты «Леса» по Мейерхольду? В том, что Гурмыжская представлена не расслабленной дамой, а в амазонке, кричащей и горланящей бабой? В том, что один из помещиков превращается в попа? Если искать в постановке Мейерхольда выявление классовых противоречий, то я утверждаю, что в ней нет ни одной тенденции, ни одной идеи, приемлемой с революционной точки зрения.

И тем не менее — это блестящий спектакль, в котором имеется много отдельных находок, в которых Мейерхольд показал себя виртуозом. Мейерхольд, к счастью, смотрит на дело глубже, чем его апологеты. Он говорит: «Я все время ищу, но пока еще не нашел».

Искания Мейерхольда я глубочайшим образом уважаю. Ни один режиссер не подходит так близко к театру будущего, как Мейерхольд, но и он еще далек от него. Я считал бы бедствием для театра, если бы Мейерхольд почему-либо замолк, ибо он представляет собой неустанного искателя. Когда он говорит о принципах своего театра — он слаб и даже беспомощен, — он не знает, из каких принципов он исходит, и лишь артистическим чутьем находит новые пути, из которых на девять ошибочных и случайных — один гениален. И за это одно Мейерхольда следует уважать и ценить.

И все же: каким образом некоторые апологеты Мейерхольда, посмотрев «Лес», пришли к выводу, что это революционный театр, что Мейерхольд углубил Островского, что подобная постановка и есть самый настоящий подход к революционному театру? На этот вопрос я ответить не могу и готов был бы допустить лишь следующее объяснение: все новое, блестящее новым блеском, кажется неожиданно интересным. На фронтоне театра Мейерхольда написано, что это театр коммунистический, пролетарский, и люди, предрасположенные к этому, невольно для себя заражаются симпатиями к этому театру, принимая все преподносимое им как нечто безусловно свежее и революционное. В этом субъективном восприятии я вижу единственное объяснение тому вопросу, который я выше поставил.

## **{****136}** Виктор Шкловский Особое мнение о «Лесе» «Жизнь искусства», 1924, № 26

Мейерхольд дублировал «Лес», переложив его, как старую картину, на холст.

Все диалоги положены на подкладку действия.

Диалог Петра с Аксюшей — гигантские шаги. Несчастливцев с Улитой — качание на доске.

Алексис с Несчастливцевым — в первом случае гимнастика, во втором случае танец.

Петр с Аксюшей (второй раз) — гармоника.

Эти подкладки нарочно шумны: Аксюша так хорошо катает белье, что ее разговора с барыней не слышно.

Деление пьесы на кинематографические отрезки еще более подчеркивает постоянность этих пар, состоящих из 1) текста Островского и 2) мимического действия, выдвинутого на первый план.

«Подкладка» неожиданно поворачивает действие и изменяет характеры героев.

Блестящая сцена с гигантскими шагами превращает мечты забитого человека о побеге почти в реальное путешествие.

Прыжки со словами «Казань — Саратов — Самара» в театральном плане равны самому путешествию.

Они перерождают героя так, как его может переродить слишком удачно скомпонованный костюм. Такой костюм, одетый на второстепенного героя, обращает его на сцене в главного. В дальнейшем развитии пьесы для перерожденного Петра роли нет, и тщетно поддерживается он трюком «жених под столом».

Мейерхольд сейчас нравится всем.

Я помню время, когда он нравился немногим. Мне и сейчас нравится Мейерхольд, но я должен сказать, что он нравится не как истолкователь Островского, а как трава, на Островском выросшая.

Существует объективная пьеса, ее основная конструкция, эта конструкция Мейерхольдом разрушена.

Никто этого не заметил.

Это показывает, что даже (при чем тут даже?) те, кто зовут назад к Островскому, Островского сейчас не понимают.

Поэтому считаю не лишним объяснить построение «Леса».

«Лес» — пьеса актерская.

Это трагедия амплуа.

Во всех пьесах Островского участвуют трагики, комики и драматические актрисы, но во всех пьесах этих «роли» загримированы, прикрыты фамилиями, мотивированы бытом.

{137} Трагик, например, не трагик, а Любим Торцов. В «Лесе» трагик — трагик (Несчастливцев), комик — комик (Счастливцев).

Фамилии эти не фамилии, а перефразы амплуа.

У этих амплуа есть своя трагедия — они ищут третье основное «амплуа» — драматическую артистку.

Две сценические маски ищут третью.

На пути они сталкиваются с бытом, с людьми, имеющими фамилии.

Эти люди на сцене изобретают *быт*, а Счастливцев и Несчастливцев — *чистый театр*. Они произносят речи, «дозволенные цензурой», и делают театральные поступки. Драматическая артистка в результате найдена, но ей «чувство для дома нужно».

Маски терпят неудачу.

Остается театрально реализовать столкновение «театра» (условного) и быта.

Это и делается путем речи и поступка Несчастливцева.

Величайшей ошибкой Мейерхольда являются цветные парики (зеленые, красные и золотые) и итальянские костюмы у героев бытовой части комедии[[185]](#endnote-166).

Они уничтожили двуплановость пьесы. Уничтожили столкновение «театральной схемы» с бытом. Поэтому пьеса не имеет конца.

Речь Несчастливцева, заглушаемая и заигрываемая другими актерами, не кончает пьесы.

С другой стороны, у Мейерхольда на руках выдвинутый гигантскими шагами Петр.

Мейерхольд прибегает поэтому к типичному для упадочной манеры приему — ложного конца.

Если новелла лишена конструкции, то к концу ее, для создания иллюзии разрешения, прибавляют описание захода солнца или звуков замирающей музыки.

К «Лесу» тоже прибавлен ложный конец. Полутьма на сцене, опять гармоника, и Аксюша с Петром лирически и безмолвно уходят по мосткам за сцену.

Эта необходимость ложного конца показывает, что Мейерхольд сыграл «Лес» мимо.

Островского в этой пьесе не оказалось.

Его здесь меньше всего.

Островского можно сейчас играть как угодно, его мертвая конструкция уже не ощущается.

Даже Мейерхольдом.

Он прошел сквозь Островского, как слепой сквозь призрак.

## **{****138}** А. Кугель По поводу постановки «Леса»[[186]](#endnote-167) «Рампа», 1924, № 5

«Лесу» исполнилось 52 года. Превосходная пьеса Островского не только ничего не потеряла от долгой жизни, а, наоборот, много выиграла. Ее стали глубже и тоньше понимать. Когда-то она ценилась главным образом из-за чудесных бытовых черточек. Аркашка и Несчастливцев были как бы две ипостаси русского актерства былого времени, когда, по выражению одного из театральных бытописателей, актеры были «что тучки небесные, вечные странники». Но шли года, и постепенно из-за реального, настоящего «леса» помещицы Гурмыжской стал рисоваться другой «лес» — дремучий, непроходимый бор всяческой пошлости и прозы, и как просвет, как выход из мещанского леса — романтизм театра. Жизнь скучна, глупа и тривиальна. Жизнь — тяжелая, неповоротливая материя. Но «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», и по столбовой дороге идут Геннадий Демьянович и Аркашка, — один восторженный, безумный друг Шекспира и другой — дурашливый пересмешник; один театральный образ Дон Кихота, другой — театральная разновидность Санчо Панса, и с появлением их все устраивается как-то по-иному, по-новому. Романтика побеждает косность жизни и разгоняет на время мрак «леса». Живут люди в лесу, выхода не знают. «Да вот выход!» — говорят им. Немного иллюзии, немного театра, обманчивых грез, — и вы на опушке.

В этой пьесе Островского есть какая-то умилительная прелесть. В ней все душисто. Пахнет лесом, ароматом трав и листвы. Как наливающаяся почка, зеленеет юная, наивная любовь Петра и Аксюши, и рядом, под ногами, шуршит перегной пожелтевших, свалившихся и увядших листьев, — Гурмыжской, Улиты и других. Как старый дуб, стоит большой дворовый человек Карп, твердый и спокойный, ушедший корнями в землю. Всякой породы тут есть дерево. Немного поэзии, чуточку иронии — и лес оживет.

Когда несколько лет назад я прочитал газетное сообщение о том, что Художественный театр собирается ставить «Лес», то ощутил в душе некоторое беспокойство. Я знаю манеру Художественного театра, его тяготение к натурализму и подмене поэзии житейской убедительностью. Конечно, это будет, думал я, тщательно, умно, занимательно, но не слишком ли много будет деревянного леса и не слишком ли мало символического? Так тревожился я, чудак, в то время, когда судьба уже решила, быть {139} может, в таинственной неисповедимости, что пошлет мне «Лес» в трактовке и постановке Всеволода Мейерхольда.

Всеволод Мейерхольд трактует «Лес», во-первых, как агитку, во-вторых, как commedia dell’arte. Так как Несчастливцев и Аркашка — актеры, то почему бы им не быть Полишинелями и Арлекинами из балагана? Так как Петр говорит где-то: «что я, мордва некрещеная, что ли», — то можно ввести мордовский хор, который неизвестно зачем поет, кстати и некстати, за кулисами. Так как в школе Всеволода Мейерхольда обучают биомеханике, то Петр и Аксюша ведут тихий, интимный разговор свой, катаясь на гигантских шагах, а Буланов в гимнастических трусиках, напевая какой-то современный романс, делает акробатические упражнения. В этом виде его застает Гурмыжская в то время, как Геннадий Несчастливцев бреется (это при тетушке-то, такой томной и лицемерно-брезгливой барыне!). Черная пара Несчастливцева так и не вынимается из чемодана, и он, полковник, все время щеголяет в каком-то полуцыганском костюме, в шляпе сомбреро, окутанный фантастическим театральным плащом. В таком виде его, конечно, не пустили бы на порог барского дома в Пеньках, но это мало смущает Всеволода Мейерхольда. В свободное время Геннадий (отпрыск старого дворянского дома, не утративший еще ни предрассудков, ни предубеждений своего круга, романтик и мечтатель, безумный друг Шекспира) показывает фокусы дворне. Улита поет «Не искушай меня без нужды», — это дворовая-то женщина! Милонов, представитель сахарного, маниловского либерализма, превращен в попа, и самое действие «Леса» начинается с молебствия от засухи. Бадаев — помещик старого закала — тискает руки всем (и Гурмыжской) так, что они визжат. Театральная сцена с Восмибратовым проводится так: Аркашка сотрясает театральный гром и тыкает вилами в Восмибратова. Чудесную комическую сцену притворного приготовления к самоубийству Несчастливцев заменяет тем, что, как налетчик, приставляет пистолет к виску Гурмыжской. Карп из старика превращен в молодого человека. Во время лирического объяснения с Аксюшей, перед тем, как ей пойти топиться, Петр играет на гармошке. Она-то разливается в слезах, а он-то наяривает на гармошке! Восмибратов снимает с себя сапоги, отдавая деньги Несчастливцеву. Гурмыжской моют ноги. Улита катается на качелях с Аркашкой. Сцены с Карпом вовсе нет. Встречи Аркашки с Несчастливцевым также нет. Вся картина разбита на коротенькие разговоры, которые без всякого внутреннего оправдания внедряются в действие. Я не говорю уже о том, что три простыни, повешенные на веревке, изображают «интерьер» Гурмыжской и прочее в таком же роде. Реализм и даже натурализм {140} без реализма и вероподобия, романтика театра без романтики; благородно-комический образ трагика, превращенный в балаганного шута; этикетки, приклеенные к «эпизодам» и напоминающие доброе старое время, когда афишу расписывали безграмотными названиями картин. Сколько в свое время над этим смеялись, как это громили! Для чего? Чтобы вернуться к малограмотной вывесочной пачкотне как последнему слову «нового театра»!

Беседуя со мной о постановке «Леса» в театре Мейерхольда, А. И. Южин сказал, что собирается выступить, в качестве представителя Общества драматических писателей, в защиту авторского права[[187]](#endnote-168).

Может быть, действительно, это самый прямой и лучший путь. Зло пустило слишком глубокие корни, самый вопрос из плоскости театрально-эстетической, допускающей всяческие толкования, и вкривь, и вкось, просится, так сказать, в плоскость если не уголовно наказуемую, то гражданскими законами охраняемую. Я готов даже стать на точку зрения тех, кто считает режиссера Мейерхольда «явлением чрезвычайным» («Пушкин есть явление чрезвычайное», — писал Гоголь). В качестве «явления чрезвычайного» режиссер Мейерхольд может себе разрешить все, что угодно. Как во времена Юстиниана — были юристы, которые слушались закона, а были и такие, что творили закон (Quibus permissum est juracontre, — точное выражение Пандект[[188]](#footnote-22)), так — допустим для уяснения дела — режиссеры чрезвычайные имеют неограниченные, генерал-губернаторские, что ли, полномочия: могут вязать, вешать, резать, уродовать, реквизировать авторов, но ведь и это нужно как-то оговорить. Режиссеру Мейерхольду выдан генерал-губернаторский патент, и он «неограниченные возможности» имеет, а режиссеру Мерехлюдову патента на умерщвление и ограбление авторов не дано, почему ему надлежит действовать по силе существующих на сей предмет правил и узаконений. Ведь в конце концов должен же автор иметь какой-либо документ на «право жительства», знать, по крайней мере, кого ему опасаться. Тут, мол, на семи дубах живет режиссер, по прозванию Соловей-Разбойник, которому на основании такого-то декрета принадлежит большая дорога, а потому выберу я себе (так рассуждает автор) дорогу проселочную, тропочку узенькую, маленькую, — там живут режиссеры обыкновенные, и они меня трогать не смеют. Даже такое положение было для автора облегчением в сравнении с тем, что ему выпадает на долю теперь, когда пьеса объявляется {141} не более, как «предлогом устроить режиссерский пир на весь мир».

Когда я смотрел «Лес», мне было не то что неинтересно или скучно — эти понятия и определения, как говорится, «в состав не входят», — мне было невообразимо грустно. До какого пренебрежения, до какого презрения к основным понятиям культурного общежития мы дошли. Взять одно из лучших произведений русского классика, извратить, оболванить, накуралесить, насмеяться, — и выходить на шумные вызовы толпы специального подбора, в значительной мере уже подготовленной к мысли, что театр есть «беспредметное», никем и ничем не ограниченное творчество режиссера. Я помню: стреляли пушки, трещали пулеметы, сверкала и грохотала буря революции, но и тогда, в грозные дни исторической схватки между двумя мирами, находили и время, и возможность создавать защиту и охрану для памятников художественной старины. Ну, а что же — классики русской литературы и русского театра не являются такими памятниками? Власть режиссера, неограниченного царька театрального мира, огромна и без извращения текста. Даже сохраняя наружное почтение к тексту, режиссерский Соловей-Разбойник так насвистит с высоты своих семи дубов, что смысл пьесы в значительной степени либо извратится, либо вообще утратится. Но «опыт» с «Лесом» ужасен тем, что даже внешний декорум уважения к автору отброшен, что тут бравада какая-то, цинический вызов, дескать — «чего моя нога хочет». Тут даже с расчетом на афише напечатано, что «режиссером введены новые действующие лица» и что пьеса разделена на «эпизоды». Тут режиссер определенно и решительно заявляет о своих авторских правах, противополагая себя автору и вознося себя над ним. Дескать, он сам свой высший суд, и разумейте языцы! И так как это вызов, плевок в лицо истории русской культуры, то на него и ответить следует надлежащим образом, т. е. не в том смысле, что это неудачно, а вот то, пожалуй, ничего, а то-то совсем никуда не годится, — а в том, что среди нас имеется еще достаточное количество людей, воспитанных на образцах русского художественного слова, и мы считаем неслыханным варварством такое обращение с великими поэтами. Я не знаю, будет ли это иметь какое-нибудь практическое последствие. Как учит меня опыт жизни, хороший результат будет уже в том, что внутри театра произойдет какое-то размежевание и будет устранена, хотя в известной мере, опасность заражения через дурно понятую и еще хуже усвоенную моду. В литературной среде было у нас весьма определенное мерило: вот это, одесную, литература, а вот это, ошую, не литература, а «распивочно и на вынос», хотя, пожалуй, бойкое и даже {142} по-своему талантливое. Так должно быть и в театре. Одно есть репродукция театральной литературы, а другое есть «зрелище», и там валяй что хочешь, снимай сапоги, купец Восмибратов. Теперешняя беда именно в том, что «смешались шашки», что клоунада объявлена «высшим достижением», что «книга идей» стала одновременно и цирковой афишей, что кафешантан воцарился в классицизме и классицизм — в кафешантане. До сих пор было так, что вали валом, после разберем. Пора начать разборку[[189]](#endnote-169).

## П. Марков Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах[[190]](#endnote-170) «Печать и революция», 1924, № 4

Центром театральной жизни оказались постановки Мейерхольда — «Озеро Люль» в Театре Революции и «Лес» в Театре имени Вс. Мейерхольда, не столько по новизне приемов, сколько по резкой и категорической постановке ряда вопросов современного театра и еще более по силе режиссерской изобретательности. В сущности, названными постановками, вызвавшими большой шум и споры, Мейерхольд подводил итог своим театральным поискам за эти годы; завершением поисков и было парадоксальное применение режиссерских методов Мейерхольда к старой комедии Островского; постановка в таком плане «Леса» была тем парадоксальнее, чем громче раздавался призыв «Назад к Островскому!»[[191]](#endnote-171).

Начиная с «Мистерии-буфф» московской редакции и кончая «Лесом», Мейерхольд утверждал в противоположность господствующему классическому театру принципы Шекспирова театра в плане эстетическом и театра обнаженной агитации — в плане общественном. Эти принципы яснели уже тогда, когда Мейерхольд, казалось, только разрушал, яростно и непримиримо, установленные каноны привычного нам театра, по существу, ведущего начало от французского классицизма с его сценической коробкой и правилами строгого стиля и единства. Уже в процессе самой ломки вырисовывались основоположения строимого Мейерхольдом театра. Подхватив лозунги конструктивизма и найдя в нем верного союзника своим разрушительным стремлениям, отменив архитектурную и живописную декорацию, Мейерхольд использовал своего союзника по-иному, чем другие мастера театра, — Мейерхольд {143} пришел к освобождению сценического пространства от всех живописных и эстетических украшений и к его пространственному расширению. Провозгласив борьбу против эстетизма и так называемого иллюзионизма в театре, Мейерхольд в конечном итоге неизбежно должен был прийти к опытам новой эстетики и вместе с тем к попытке утверждения новых театральных законов и канонов.

Было бы вполне ошибочно видеть новизну дела Мейерхольда *только* в сценических приемах, им употребленных, подвергнутых такому яростному оспариванию и вызвавших такую острую полемику; непререкаемая убедительность последних постановок Мейерхольда заключена в *принципах*, которые положены в их основу и при признании которых вопрос об отдельных приемах становится второстепенным и получает преимущественно технический интерес и значение. Применительно к «Люлю» и «Лесу» вопросы о реализме и натурализме, неожиданно проявленные Мейерхольдом, о возвращении живописных и эстетических украшений, о новой ломке автора — все эти вопросы находят объяснение в зависимости от основного принципа, которым были продиктованы те или другие детали спектаклей.

На одном из диспутов Мейерхольд заявил о своем «традиционализме». Кажущееся парадоксальным заявление имеет все права на полную убедительность. Своими работами последних лет Мейерхольд подает через столетия руку площадному театру средневековых мистерий, испанских драматургов и Шекспира. Более того: театральные принципы, проводимые Мейерхольдом, нельзя признать абсолютной неожиданностью даже применительно к нашей современности. Мейерхольд дал четкое и сильное оформление тем неясным мечтаниям и неудачным опытам, которым предавались в свое время теоретики и практики театра, подобно Фореггеру с его «театром шарлатанов»[[192]](#endnote-172), авторам массовых действ, спектаклей под открытым небом и проч. В этом давнем стремлении к балаганному площадному и патетическому театру — театру народному — сказалась воля эпохи. Мейерхольд воплотил это стремление в жизнь, найдя для него точно учтенные формы и вдохновенную изобретательность при его сценическом воплощении, потому что бывает очень трудно отделить в постановках Мейерхольда верно угаданный принцип от силы художественного режиссерского обаяния самого Мейерхольда.

Не из Шекспирова ли театра возникло демонстрированное Мейерхольдом соединение резкой трагедийности и откровенной клоунады? Или мнимый натурализм исполнения, позволявший английским комедиантам показывать отрубленную голову, а {144} Мейерхольду — клюквенным соком изображать пролом головы у одного из героев мелодраматического «Люля»? Или драматургическая композиция, рассматривающая драму как ряд быстро сменяющих друг друга противоположных по построению ударных и сильных эпизодов? Или упорное нагромождение событий, явлений, действий, придающее окраску глубины и захвата жизни широтой и многочисленностью изображаемых эпизодов, а не только глубоким анализом каждого по отдельности? Или этот взгляд с птичьего полета, который бросил художник на развертываемую им жизнь, показывая то одну, то другую из иногда *одновременно* развертываемых сцен, как это сделано в первом акте «Леса»: то дорогу и поместье Гурмыжской, то гигантские шаги, столовую, беседку, птичий двор и т. д., — этот взгляд на жизнь в ее горизонтальном, а не вертикальном разрезе? Или резкий субъективизм, в освещении которого показаны отдельные персонажи — то резко карикатурные, то преувеличенно уродливые?

Ставя любопытную пьесу А. Файко «Озеро Люль», Мейерхольд соединил начала Шекспирова театра с приемами современного кинематографа; в «Лесе» этим же принципам режиссер дает живописное оформление и освобождает в пьесе Островского струи народной лирики. Из двух постановок менее интересной была первая. Драматургический материал здесь незначителен. Сюжетно занимательная, но внутренне неубедительная и противоречивая история об индивидуальных дерзаниях авантюриста Прима, колеблющаяся между шаблонами западного урбанизма и наследием символизма, лишенная твердых линий действия, наполненная случайными и ненужными образами, — она все же дала Мейерхольду повод построить на ее основе спектакль урбанистической мелодрамы. В «Люле» были замечательны: убыстренный и прерывистый темп, которым передана жизнь западного города; действующие лица, появляющиеся и исчезающие в его сумерках; пение фокстрота; глухая враждебность, связывающая героев пьесы в одно целое. Может быть, вообще в «Люле» было больше Мейерхольда предреволюционных годов, чем в последовавшем за ним «Лесе». Революционная тема «Люля», изображающая быстрое и мрачное тление капиталистического общества, была дана Мейерхольдом в окраске резкой тревоги; тревожность вообще была основной музыкальной нотой спектакля. И в самом методе постановки, в которой передавали его основное ощущение графические линии движений, сочетания персонажей, быстрые и глубокие взгляды, рассеянный и тусклый свет прожектора, освещающий одну часть сцены и погружающий в сумрак остальную, — и в манере {145} игры несомненны и явны были отзвуки символического театра. В этом отношении очень интересно было ясное и графически четкое исполнение Лишина и Терешковича. В них намечался особый, подчеркнутый стиль игры, обозначенный короткими, резкими движениями, четкостью речи, сосредоточенностью жеста, экономией средств сценической выразительности — любопытная «театрализация» приемов кинематографа.

В своем увлечении типом театра, противоположным господствующему, Мейерхольд пришел к раскрытию в «Лесе» Островского начал испанской драматургии. Это было некоторым единоборством с Островским, вернее — с сущностью данной пьесы. Переставляя явления, разбив пьесу на ряд эпизодов, Мейерхольд достиг утверждения своего театра, но прошел мимо основного смысла «Леса». Воспользовавшись пьесой как предлогом для проведения своих художественных тенденций, Мейерхольд не учел того явного обстоятельства, что «Лес» — подобно всей драматургии Островского — создан под преобладающим влиянием сценических требований современного Островскому театра. В этом коренился противоречивый характер спектакля, в продолжении которого непреодоленный драматургический материал мстил за себя. Почувствовав народную и разгульную стихию Островского, Мейерхольд купил ее освобождение ценой ломки остальных элементов художественного миросозерцания и творчества Островского. Он не был в состоянии одновременно убедительными средствами сделать Островского в своей интерпретации интересным, живым и действенным до конца. «Возрождения» Островского через его «преодоление» достигнуто не было. Романтизм Несчастливцева, мрак обитателей «леса», суровость и кряжистость мужика, слово Островского — не звучали. Звучало другое: разгул, ширь, бесшабашность — все то, что и ранее чувствовалось в Островском, но в первый раз было показано с такой силой на сцене Мейерхольдом. Выдвинутый Мейерхольдом сценический принцип торжествовал полную победу, по крайней мере мощное обаяние этого спорного спектакля лежало именно в этом глубоко прочувствованном принципе стихийного балаганного театра, полнокровной народной мелодрамы, а не только в отдельных приемах и не в проблематичной схватке с Островским, обещавшей пляску победителя над трупом поверженного врага и тот сатирический оскал на прошлое, которые были идеологической сутью спектакля.

В области художественной вызывал преимущественные споры натурализм, возвращающий, по мнению многих, театр к натурализму раннего Художественного театра. Однако средства сценического {146} воздействия в одном и другом случае противоположны. Противоположно и их применение. Натурализм Мейерхольда, по существу, есть натурализм *приема* — отнюдь не образа. Подобно площадному театру, Мейерхольд резок, определителен и категоричен. Он натуралистичен в деталях при глубоком условно-театральном реализме целого. Для того чтобы данная деталь дошла до зрителя — в этом новом плане площадного театра, — необходима ударность, резкость. Попутчики Мейерхольда искали ее в отвлеченном эстетизме и неожиданности цирковых трюков; Мейерхольд — в резкости натуралистических приемов, выделяющих существеннейшие моменты. В «Лесе» натуралистические приемы не требуют соответствующего окружения: реальный стол, беседка без кулис и сукон, клетка с птицами вместо квартиры, построенной в реальном театре, и живописно оформленной условной сцены стилизационного театра. То же и применительно к игре (резкость деталей, отсутствие пресловутого психологизма и красивости и т. д.).

С этим связано и стремление к изобразительности: в «Лесе» — впрочем, и в «Люле» — нет беспредметных декораций. В «Люле» конструктивно построенная сцена путем незначительных перестановок обозначает — магазин, железнодорожный мост. В «Лесе» детали постановки обозначают — вьющуюся лесную дорогу и весь быт помещичьей усадьбы. В «Лесе» отчетливо проступило лукавство и хитрость Мейерхольда-художника. Одновременно с агитационным назначением спектакля Мейерхольд вводит момент яркой и мужественной лирики. Мейерхольду стала свойственна мелодраматичность. Несмотря на резкие краски сатиры и шаржа, которыми он окрашивает помещицу Гурмыжскую, помещиков, попов, следуя приемам «Крокодила» и «Безбожника», — он утешителен и мягок в плане лирическом. Он выделяет сцены любви Аксюши и Петра. Вместо резкого звука шипящих мотоциклов и автомобилей он вводит мягко звучащую «гармошку». Вместо жестокого света прожекторов — синий рассеянный свет для изображения ночи. Он строит спектакль, исходя из требований живописного порядка, но не прибегая к помощи декоратора-художника. Это балаганное представление, вмещающее патетику, лирику и буффонаду, было оформлено согласно законам строгой эстетики: сочетания цвета костюмов, разноцветных париков, группировка персонажей давали определенную декоративную композицию, вызванную волей режиссера.

Такими различными путями было достигнуто оформление Шекспирова театра российской современности в двух последних {147} постановках Мейерхольда. Не все было в них до конца завершено. Оба спектакля были вполне заразительны в области эмоционального воздействия на зрителя, несмотря на то, что были неясны и нечетки в плане рационалистической идеологии. Вряд ли можно согласиться с трактовкой декадентского героя «Озера Люль» его автором как индивидуалиста, терпящего крушение из-за упорной верности своему индивидуалистическому миросозерцанию; вряд ли можно живо интересоваться насмешкой над Гурмыжской и другими давно ушедшими образами — если такое рассмотрение ставится во главу спектакля. Мейерхольд правильно учел имевшийся в его распоряжении материал, выдвинув на первый план непосредственное воздействие на художественные эмоции и ощущения зрителей и этим подготовляя пути воздействию агитационному. Не переносится ли этим вопрос об агитации через театр в более глубокую область, не только рационалистической организации сознания зрителя, но непосредственного влияния на его подсознательные переживания и ощущения, которыми будет подготовлена организация сознания, и не будет ли правильным такое перенесение агитации из сухого схематизма в плоскость живого творчества?

Принцип обязывает. Возвратив на сцену лирику и подняв спектакль на высоту героическую и патетическую, Мейерхольд должен поднять на такую высоту и актера. Между тем актерское исполнение в значительной мере казалось мелким, разбросанным и несосредоточенным — наряду с безудержной широтой размаха мейерхольдовского подхода. С другой стороны, очень многие из блестяще намеченных эпизодов остались только намеками, требующими своего дальнейшего раскрытия и не получившими должного завершения. Очищение принципов этого театра, доведение их до наибольшей действенности и сосредоточенности — стоит перед Мейерхольдом или его последователями, если только они останутся верны так счастливо выдвинутому принципу. Еще более этот принцип требует новых современных пьес, в которых бы цели агитации были соединены с теми новыми приемами, на которые намекнул Мейерхольд своей постановкой «Леса». Применительно к «Лесу» справедливость требует отметить исполнение Аркашки Ильинским, в последних спектаклях комедии Островского преодолевшим чаплинизм, ранее досадно мешавший его игре, и развившим фигуру Аркашки — актера, первого любовника, суфлера и комика, прошедшего через все испытания актерской жизни, — до пределов законченного и классического образа.

## **{****148}** Б. Ромашов «Д. Е.» (Театр В. Мейерхольда) «Известия», 1924, 18 июля

В сценарии Подгаецкого, сделанном из двух романов: «Трест Д. Е.» И. Эренбурга и «Туннель» Келлермана, прежде всего нет вольной художественной фантазии, и оттого в целом представлении (кстати сказать, с драматической стороны представляющем беспорядочный набор эпизодов, лишенных связующего стержня и никак не построенных) немало наивного, нарочитого и скучного (особенно вся вторая часть представления). Но *спектакль* все же воодушевляет, волнует и заражает. Этим мы обязаны исключительно мастерству В. Мейерхольда и некоторым актерам театра.

Режиссер весьма остроумно придает всему спектаклю характер скетча. Рыхлая драматическая масса укладывается механически в рамки быстро сменяющихся моментов, передающих — в плане своеобразного обозрения — отдельные сценки, кусочки каких-то событий и «крохи» политической ситуации. Монтировка напоминает детективную кинофильму — особенно благодаря молниеносной смене явлений, их напластованию друг на друга, лаконическим перерывам и чередованиям параллельно протекающих сцен. Спектакль создается *режиссером*. Вся эта пустопорожняя, в сущности, пьеса расцветает в прихотливый узор режиссерской композиции. В ней можно различить две резко выраженные стороны: фокстротирующую дегенерацию Запада и крепкомускульную новь молодого Союза Республик, вступающего в первую фазу своей новой культуры с лозунгом: «Даешь Европу!» И та и другая часть поданы сценически совершенно своеобразно.

В первой — удушливо мятущийся в оголенном безобразии шимми, под непрерывный шум джаз-банда — подчеркнута мрачная «фатальность», зловещая тоска изнемогающей в блудливой пляске гнилой цивилизации. Фигуры танцующих в кафе и на улице перед взрывом на редкость удачны. Ритм сцен и какофония городского «веселья» взяты с реалистической остротой. Введение в сценическое представление шумового оркестра (в боковой ложе) усиливает впечатление, вовлекая зрителя в гущу действия. Персонажи, олицетворяющие буржуазный Вавилон, дают ряд ярко выразительных масок. Не забудешь И. Ильинского, прекрасно играющего, если не ошибаемся, короля консервов и с тонким остроумием дающего (во второй роли) фигуру польского политика. С большим юмором передает Захава небольшую роль председателя палаты депутатов. Выразительны и остальные персонажи {149} (председатель треста «Д. Е.» — Терешкович, стальной король — Темерин, американка — З. Райх, парикмахер в пустыне, дирижер джаз-банда, танцовщица в баре — Бабанова и др.). Во второй — простая до натуральности обстановка нашего быта выдвинута с резкой убедительностью для противоположения искусственной мрачности Европы. Спортивное поле, играв футбол, упражнения в биомеханике, марш военморов и т. д. — открывают широкую сценическую площадку, дыша здоровым спокойствием, заразительным весельем и бодростью.

К сожалению, сценические персонажи советского быта (мы не говорим об участвующих в представлении военморах и спортсменах) оказались бледны и малоубедительны, а подчас и не лишенными ходульности (Лишин). Виною тут, разумеется, все тот же неудачный сценарий (в данном случае его совершенно «рыбьи диалоги»).

Построив замысел на противоположении двух начал современного мира («цивилизация» Запада и советская культура), режиссер подчеркивает агитационный характер спектакля рядом лозунгов, то и дело проектируемых по ходу действия на экране и вызывающих бурные аплодисменты публики[[193]](#endnote-173). Оценку эпизодов и их наименование дают надписи на боковых экранах, иногда занимаемых диапозитивами необходимых для понимания действия деталей (карты Европы, телеграммы).

К особенностям спектакля надо отнести чрезвычайно удачное введение т. Мейерхольдом передвижных стен, — их бесчисленные комбинации дают прекрасное разрешение сценической площадки. Пользование ими для усиления динамики действия (сцена погони) создает с применением блуждающего света большой эффект.

Применение трансформации актерами — весьма подходящий прием по характеру спектакля, но не давший острого результата во всех случаях.

Изобилуя неистощимым запасом трюков, насыщенный большой динамикой действия и разнообразием остро переданных моментов (бар ночью, фокстрот на улице, взрыв в шахтах, погоня, лекция, парламент и т. д.), спектакль «Д. Е.» представляет яркий тип нового зрелища характера политического ревю-скетча, далекого от глубокого содержания, чуждого социально-психологической природе большого комического театра современности, но удовлетворяющего ее злободневным запросам и вносящего в нашу театральную культуру образец типичного урбанистического спектакля.

## **{****150}** А. Гвоздев Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда «Жизнь искусства», 1924, № 26

Наконец-то, после долгих лет прозябания, Ленинград пережил *настоящую премьеру*. На фоне гастролей московских театров, на исходе ленинградского сезона — мы стали очевидцами знаменательной в истории новейшего театра победы. Мы пришли на спектакль, остро заинтригованные тем, какое новое слово скажет Мейерхольд; с жадным любопытством следили мы за каждой подробностью спектакля, волновались, обсуждали, спорили в антрактах; аплодировали вместе с залом в моментах подъема и, встревоженные новизной зрелища, уходили из театра поздно ночью, с твердым решением вернуться и еще раз посмотреть замечательную постановку. Такая премьера — лучший подарок, который мог привезти Мейерхольд в Ленинград, с которым деятельность его связана столь многими нитями в прошлом.

*«Д. Е.» — это мощный удар по старому театру*. Удар, с полной последовательностью расширяющий ту брешь, которая была пробита Мейерхольдом в старой театральной системе сперва «Рогоносцем», затем «Озером Люль» и «Лесом». Уничтожив статичность перспективных декораций мастерски оправданным станком «Рогоносца», усилив динамику действия путем разверстки его в вертикальном плане, а также введением лифтов («Озеро Люль»); показав новые возможности русской, а не американизированной динамики в «Лесе» (качели и гигантские шаги), — Мейерхольд нашел изумительно простой, но вместе с тем поразительно действенный прием оформления сценического зрелища, изобретя «*передвижные стены*» (les murs mobiles), впервые им показанные в «Д. Е.». Тем самым был нанесен не только окончательный удар перспективной сценической коробке, доставшейся нам по наследию от придворного театра Ренессанса, но и сложным конструкциям, вроде станков в «Человеке, который был Четвергом» и в «Бунте машин», которые теперь, после «Д. Е.», кажутся уже детски беспомощными[[194]](#endnote-174). «Передвижные стены» уничтожают то, что порождено самим же Мейерхольдом, и открывают *новую эпоху* в оборудовании сценической площадки XX века, являясь могучим средством театрального оформления жизни революционной эпохи.

По существу, устройство «передвижных стен» крайне просто. Ряд высоких или широких деревянных щитов поставлен на колеса {151} и снабжен источником света. Разнообразные сочетания в установке на сцене этих щитов открывают безграничные возможности расширения и ограничения места сценического действия, каждый раз сопровождаемые новыми световыми эффектами. Вся сила этих «движущихся стен» — в стремительности перемены места движения от эпизода к эпизоду. На глазах у зрителей лекционный зал превращается в улицу, улица — в зал заседания парламента, в свою очередь мгновенно раскрывающий новый вид на спортивный стадион и т. д. Таким путем — без помощи кулис, задников, писаных полотен и перестановок — творится новая феерия XX века. Мы все мечтали об электрификации театра нашего времени, но как применить ее, мы не знали, ибо на старой перспективной сцене ее применять не стоит. Но представьте себе электрификацию в театре, примененную к этим «передвижным стенам», — и пред вами предстанет во вполне осуществимой форме увлекательная картина театра будущего.

Но и без электрификации эффекты, достигнутые в «Д. Е.», поразительны. Появление улицы, когда «стены» вытягиваются в одну линию по диагонали, когда сверху спускается дуговой фонарь, а сбоку выдвигается афишный киоск, обнаруживает такое бесподобное театральное мастерство (к тому же достигнутое до крайности простыми средствами), что невольно вспоминается блестящая страница из истории театра, когда гениальный Торелли[[195]](#endnote-175) поражал всю Европу блеском мгновенных перемен декораций на глазах у зрителей (changements á vue XVII века). Но соприкасаясь с мастерством театра далекого прошлого, Мейерхольд творит новый, современный театр XX века: те две «погони», которые он показал в «Д. Е.», заставив актеров двигаться среди двигающихся, нарастающих, раскрывающихся «стен», знаменуют собой высшее достижение в области современной динамики театра[[196]](#endnote-176). Здесь театр бросает дерзкий вызов кинематографу[[197]](#endnote-177) и с редкой силой передает напряженность и стремительный темп нашей современности. Вовлечь декорации в действие театру ренессансного типа не удалось. Мейерхольд же нашел способ разрешения проблемы, веками тяготевшей над театром, и показал, что даже при современных наших недочетах технического оборудования, работая в чужом театре, при крайне неблагоприятных внешних условиях, возможно осуществить чудеса театральной техники. Для дальнейшего развития новых театральных форм необходимо, однако, и новое театральное здание. Построить его специально для режиссера-революционера Мейерхольда было бы задачей, достойной СССР, в котором творится театр будущего.

{152} Наряду с многозначительным новаторством в области театральной техники, «Д. Е.» представляет огромный интерес просто как увлекательное, неисчерпаемое по разнообразию зрелище. Зритель насыщается здесь театром и проводит в напряженном ожидании и волнении настоящий театральный вечер. Контраст «фокстротирующей» Европы и новой, Советской России, положенный в основу инсценировки, открывает широкий простор ярким театральным эффектам. С одной стороны, перед зрителем проходят кабаретные сцены и эксцентрические или апашские танцы, с другой — спортивные упражнения на стадионе «Красного моряка» и демонстрация биомеханических упражнений по системе Вс. Мейерхольда. Надо отдать справедливость, что и то и другое сделано по-настоящему. Для характеристики Франции играют настоящую, действительно современную французскую музыку (отрывки из киносимфонии Мийо «Бык на крыше»[[198]](#endnote-178)), Америка передается приемами американского тинг-тангля шумовым оркестром (джаз-бандом, организованным В. Парнахом[[199]](#endnote-179)) и т. д. «Фокстротирующие танцы» выполняются мастерски. Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма показал в своих резко угловатых, геометричных танцах В. Парнах. С редкой игривостью и легкой музыкальностью танцевала и пела Бабанова[[200]](#endnote-180) — пожалуй, даже лучше, чем в прославивших ее в Москве танцевальных сценах «Озера Люль», несмотря на то, что танцы, поставленные для нее и для З. Райх балетмейстером Голейзовским, кажутся вялыми в сравнении с приемами В. Парнаха. На фоне этих американизированных танцев отлично оттеняются свежесть, бодрость и здоровая крепость, присущая всем движениям на спортивном стадионе «Красного моряка». В этом последнем эпизоде дан замечательный прообраз революционного балетного празднества, и здесь, в сжатой схеме, указаны пути, по которым следует пойти нашему балету, если он захочет внести свою лепту в дело оформления народных празднеств новой России.

Трудно перечислить все увлекательные моменты зрелища: отметим жуткий эпизод «кольцо в супе», нарастающий до зловещего ужаса; искусно проведенную Зинаидой Райх сцену у Версальского фонтана; грозное напряжение катастрофы в туннеле; замечательную трансформацию Гарина в семи различных обликах; на редкость забавные превращения Ильинского, играющего семь различных ролей, и пр. и пр. Молодой, гибкий состав труппы блеснул стремительностью движений, четкостью игры с вещами и выпуклым оформлением быстро сменяющихся ситуаций. Театр Мейерхольда настолько приучил нас к новому темпу и к четкости игры, что даже самая развеселая буффонада старого театра, как, например, «Укрощение строптивой» в I студии МХТ, кажется теперь {153} скучной и ненужной, а «Жирофле-Жирофля» — дряблой и претенциозной.

Кроме чисто театрального мастерства «Д. Е.» глубоко заинтересовывает как новый опыт агитационного спектакля. В этом отношении «Д. Е.» — огромный шаг вперед по сравнению с «Землей дыбом». Борьба лозунгов Советской власти с капиталистической Европой, показанная на сцене и на экранах, преисполнена острого интереса и захватывает своей злободневностью. Агитационное значение «Д. Е.» огромно: постановка ввергает неискушенного в политике зрителя в самую гущу острой политической борьбы мирового значения, а зрителя, хорошо знакомого с политикой, она поражает остротой и меткостью формулировки агитационных тезисов. Но агитационная значимость спектакля — тема сложная и ответственная, и о ней следует поговорить особо.

Слабее всего — драматургическое построение пьесы[[201]](#endnote-181), сотканной из различных романов. Блестящая инсценировка не спасала таких вялых драматургических эпизодов, как «Польша», и в особенности финальных сцен, где необходимо заострить и показать на сцене борьбу двух трестов («Д. Е.» и Радиотреста), иначе пьеса лишается необходимого нарастания интереса,

В целом — перед нами замечательный спектакль, целая школа для режиссера, актера и нового драматурга, ибо Мейерхольд не только ставит пьесу, но и творит ее. И хоть драматургическая нить, сотканная Подгаецким из романов, и неудачна, все же постановка «Д. Е.» дает возможность полной грудью вдохнуть здоровую и бодрую атмосферу современного театра и предчувствовать его славное будущее. Одно лишь печально: «Д. Е.» — последний спектакль гастролей Мейерхольда. А осенью снова ждет нас уныние старого театра, сугубо ощутимое после освежившего нас театрального празднества, именуемого «Театр Всеволода Эмильевича Мейерхольда».

## Вл. Соловьев «Д. Е.» «Жизнь искусства», 1924, № 26

Постановкой «Д. Е.» Мейерхольд блестяще закончил текущий ленинградский театральный сезон. Если в «Лесе» намечены новые пути театрального Действа, то в «Тресте Д. Е.» Мейерхольд показал такую виртуозность своей режиссерской техники, о которой мы, ленинградцы, Даже не могли мечтать. Разрешение формальных заданий притом у {154} него логически связано с основным устремлением: создать большой, волнующий, подлинно агитационный и подлинно современный спектакль.

Прежде всего Мейерхольд воскресил на современной сцене умершее и давно забытое искусство machinerie[[202]](#footnote-23), придав ему необычайную динамику сценической выразительности. И, пожалуй, тайна приема сосредоточена не столько в изобретении les murs mobiles, движущихся и перемещающихся деревянных, покрытых лаком плоскостей, сколько в разрешении пространственных и временных отношений путем создания особого театрального контрапункта, где отдельные темовые задания ведут: актеры, свет, музыкальные шумы, агитнадписи и чертежи на трех висящих над сценой экранах. И характерным моментом такого сложного сценического построения следует считать лежащее вне плана психологической мотивации нарушение приема симультанной иллюзии, когда во второй части первого эпизода Темерин, изображающий Джебса, покидает Енса Боота и переходит, освещаемый лучом прожектора, к Парнаху, рьяно танцующему под звуки джаз-банда[[203]](#endnote-182). Специального описания и длительного изучения требует режиссерская партитура отчетного спектакля.

Несколько наблюдений над техникой актеров. Согласно драматургическому построению — СССР и трест четверых — Мейерхольд пользуется двумя различными приемами сценической игры: техникой профессионального и самодеятельного театра. Если первая строится на исключительном актерском мастерстве, то вторая основывается на непосредственной внутренней передаче всего произносимого на сцене. И вполне естественно, что убедительность шестого эпизода («Даешь Европу!») возрастает от присутствия на сценической площадке настоящих военморов Балтийского флота[[204]](#endnote-183).

В Ленинграде в театральных кругах все более и более устанавливается печальная привязанность к психоаналитическому методу, по мнению многих, являющемуся универсальным средством лечения всех театральных болезней («Да здравствует актер!» Какой актер?). Отчетный спектакль явственно нарушает эту романтически-слезливую мечтательность. Движение плоскостей и сложный рисунок режиссерской партитуры требуют от актера гораздо большего, чем только одни волевые устремления. Один из наиболее владеющих этим методом актеров театра, Захава (лорд Хэг), в эпизоде «Ужин лордов или кольцо в супе» затягивал темп, тем самым превращая сцену из «театра ужасов» в ряд отрывочных психологических {155} наблюдений над состоянием голодного человека[[205]](#endnote-184). И какой радостью актерской игры насыщен эпизод «Вот что осталось от Франции», где Зинаида Райх (Сибилла), Липман (грум Хардайля) и Кириллов (парикмахер) в строгом соответствии с музыкальным рисунком аккомпанемента заразительно весело строили свою игру с театральными приборами. Первая — дала сценически законченный образ капризной представительницы американской кинокультуры с ее склонностью к иронической усмешке. У Терешковича (Енс Боот) четко намечены и надлежащим образом выполнены задания, вытекающие из тех сценических положений, в которых он принимает такое деятельное участие. Чрезвычайно любопытен и прием трансформации, вытекающий из необходимости показать зрителям полное количество театральных персонажей[[206]](#endnote-185). В этом между собой успешно соревнуются Ильинский и Гарин, исполняющий один все семь ролей изобретателей на приеме у министра Джебса. Для достижения большей выразительности последнему можно посоветовать обнажение приема: где-то и как-то показать зрителям свое настоящее лицо без грима и наклеек.

## П. Марков «Учитель Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда) «Правда», 1925, 1 февраля

Спектакля не было. Был урок режиссерского педагогического мастерства. Представление могло называться «Учитель Мейерхольд». Пьеса служила предлогом для воспитания актеров и построения отдельных сцен. Режиссер находился в пренебрежительном разрыве с автором[[207]](#endnote-186).

Файко хорошим языком написал несложную, легкую комедию, почти фарс, переходящую в последнем акте в мелодраму. Она рассказывает об учителе Бубусе, неумелом проповеднике «начал добра и справедливости», трусливом борце против «насилия», колеблющемся защитнике всего «вечного» — о том, кого теперь можно называть нарицательным именем Бубус. Это — комедия игрушечного государства.

Но пьеса Файко не для Мейерхольда. Его темпераменту тесно в ее скромных рамках и скучно в ее небольших масштабах. Он пытался придать ей отсутствующую монументальность, которая подавляла быструю и легкую комедию Файко. Комедия-фарс шла в медленном темпе под ироническое музыкальное сопровождение Шопена и Листа. Плакаты и политические лозунги напрасно пытались {156} подчеркнуть элементы политической сатиры, которой нет в этой простой «комедии нравов». Отсутствие встречи между автором и режиссером губило пьесу и делало бесплодной работу режиссера.

Оставалось любоваться режиссерским блеском дела Мейерхольда, как любуются беспредметным сочетанием звуков и красок. То, как он строил систему движения актеров, как он передвигал их по сцене, в какие сочетания ставил, как была использована декорация из бамбука[[208]](#endnote-187), как простейшей комбинацией цвета и света он создавал красочную картину; как музыкальный аккомпанемент заставлял актеров музыкально строить речь; как принцип «предыгры»[[209]](#endnote-188) вводил в отличное искусство пантомимы — все это было наглядным обучением законам режиссерского мастерства.

Зритель был допущен в лабораторию Мейерхольда. Актеры прилежно выполняли задания режиссера. За каждым из них виделось лицо их учителя. Вероятно, такой сделанности ролей в их мелочах давно не было в мейерхольдовских постановках, и послушные ученики, пока еще не преодолевшие законов мастера, долго будут вспоминать ту актерскую работу, которую их заставил проделать Мейерхольд. Бубуса играл Вельский, вошедший в общий строй спектакля за несколько дней до первого представления; он показал себя очень приятным и в иные моменты острым актером.

Холодное великолепие мейерхольдовской постановки вызывает и холодный отклик: восхищение мастерством Мейерхольда и тоскливое равнодушие к судьбам героев пьесы. Но более всего: жажду увидеть Мейерхольда, который издевается, ненавидит, смеется, страстно агитирует, любит — Мейерхольда «Леса» и «Земли дыбом», который, право, глубже и значительнее этого великолепного и иронического «учителя сцены», каким он демонстрировал себя в этот вечер.

## А. Гвоздев <Агиткомедия на музыке>[[210]](#endnote-189) «Красная газета», 1925, 3, 5, 7 февраля, веч. вып.

### 1. Агиткомедия на музыке

Первое впечатление от спектакля — потрясающее. Его можно сравнить только с впечатлением, производимым сложной симфонией в исполнении гениального дирижера. И подобно тому, как наши музыканты, истосковавшиеся по крупному дирижеру, жадно глотали звуки оркестра {157} в перевоплощении Клемперера[[211]](#endnote-190), так и ленинградский театрал жадно воспринимает огромное мастерство театра, вложенное Мейерхольдом в постановку пьесы Файко «Учитель Бубус».

Да, здесь дано *мастерство театра*, которое не учесть в двух-трех рецензиях. Спектакль ведется по сложной партитуре, где вещь, свет, звук, музыка, движение, голос и слово играют роль отдельных инструментов в *оркестре*, объединенном твердой целевой установкой и твердой художественной волей режиссера.

«Бубус» Мейерхольда — это театральная симфония, новая страница в истории русского театра, — следующая, вторая глава ее, после первой, написанной в свое время Станиславским.

Но это мастерство театра — не самоцель. Это искусство — но не для искусства, а для агитации. Целевая установка выражена ясно и определенно: спектакль являет собой общественный акт и ставит своей задачей «дискредитирование вредной утонченности погибающего в своем разложении класса».

Но это задание осуществляется здесь не домашними средствами, не любительскими силами и не приемами старой техники буржуазного театра. Оно проводится в жизнь на основе коренной переработки и пересмотра всей театральной техники в целом, на почве громадного опыта, накопленного в театральной работе за годы революционного подъема, на фундаменте театрального знания и мастерства.

Ведь что нужно делать сейчас театру для того, чтобы быть общественно-современным — это ясно каждому.

Но как это делать — в этом вся загадка революционного театра, и постановка Мейерхольда дает, в дополнение к прежним его опытам, новый способ ее разрешения.

Для заострения агитационного стержня и для усиления воздействия на зрителя в спектакль вводится музыка. Но не так, как то делалось до сих пор в театре. Не случайно, не время от времени, не для аккомпанемента и не для иллюстрации. Подобно тому, как Мейерхольд заменил декорацию — конструкцией («Великодушный рогоносец»), так здесь декоративная музыка заменена служебной музыкой, превращена в своеобразную «соконструкцию».

С небольшими перерывами, почти весь спектакль идет на музыке. Пианист-виртуоз (Лео Арнштам) сидит, видимый для зрителя, на верхней площадке конструкции и играет на концертном Бехштейне искусно подобранные пьесы Шопена и Листа. Всего 46 пьес на три акта. Этюды и прелюды Шопена сменяются фантазиями, сонатами, «утешениями», «любовными сновидениями», канцонами и другими пьесами Листа.

{158} На фоне этой музыки слово актера звучит как свободный речитатив. На том же фоне протекает его немая игра, широко развернутая пантомима. Иногда пианист своим исполнением соприкасается с вещественным оформлением сцены, с многообразными шумами и гаммой световых эффектов. Музыка как бы втравлена во все элементы спектакля. Она ритмизует его, поднимает и подготавливает внимание зрителей.

А главное, музыка дает звуковую характеристику душевного быта буржуазии и интеллигенции. Она раскрывает полноту ассоциаций, связанных с представлением о раздвоенности, изысканности и утонченности погибающего класса[[212]](#endnote-191). Здесь дана жуткая, дерзкая в своей откровенности пародия на изощренный культ личных переживаний, на эротико-лирическую культуру интеллигентного Запада. В Большом драматическом театре тоже давалась пародия, но «интеллигенции», в настоящем западном смысле слова, там и в помине не было[[213]](#endnote-192). А здесь, у Мейерхольда — дискредитируется «аполитичная» интеллигенция с ее культом Шопена и Листа, а тем самым, быть может, и А. Блока, Малларме и пр. и пр.

Это сделано жутко — и в то же время мастерски.

Но это только одна часть спектакля. Об остальных — необходимо поговорить отдельно.

### 2. Звучащая декорация

Создавая агиткомедию на музыке, Мейерхольд не мог воспользоваться прежними видами декоративного убранства сцены. Ни живописная декорация, ни конструктивный станок не соответствовали бы музыкальному построению всего спектакля.

Но Мейерхольд нашел способ ввести «звучание» в само вещественное оформление сцены и разрешил сложную проблему необычайно простым приемом, создав «звучащую декорацию», невиданную или, вернее, неслыханную еще ни в одном театре.

Он окружил сценическую площадку индийскими бамбуками, подвешенными на медных кольцах. При входе и выходе актеров постукивание бамбуковых шестов дает *звучание*, которое, во-первых, устанавливает связь с музыкой пианиста; во-вторых, ритмизует, выделяет и подчеркивает появление и уход действующих лиц.

Звучащий бамбук создает целую гамму аккомпанирующих звуков. То он резко подчеркивает взволнованный уход актера в момент напряженного аффекта. То он мягко шелестит в созвучии с полутонами лирической мелодрамы. То он создает грозную тревогу и мощное нарастание шума, как, например, в последней сцене, {159} когда красные солдаты врываются в дом буржуа, знаменуя своим появлением торжество революции.

Все это страшно просто — теперь, когда это видишь сделанным на сцене. Но, чтобы найти это, нужна не только гениальная изобретательность. Нужен метод. Необходима твердая воля, направленная на разрушение старого, придворно-буржуазного театра с его неподвижными сценическими картинами художников-живописцев.

И каждая новая постановка Мейерхольда пробивает новую брешь в старой форме театра. Станок («Рогоносец»), движущиеся щиты («Д. Е.»), «звучащая декорация» («Бубус»). Но тем самым смысл понятия «декорация» коренным образом видоизменился. Перед нами уже нет «картин», а есть вещь, перевоплощенная в ритм и введенная в работу, в действие. Отсюда становятся уже видны очертания динамичной передвижной и звучащей сцены. А это несет с собой действительно революцию в искусстве театра. Пока что — это опыт, блестящий опыт, чреватый огромными последствиями.

В остальном вещественное оформление сцены несложно. В первом акте сад дается при помощи фонтана, в третьем акте в глубине стоит огромный несгораемый шкаф. Зато обстановка второго действия много раз меняется при помощи вносимых на сцену вещей (ширмы, кресла). В целом — внешнее оформление дает характеристику упадочно-модернистской культуры (изысканности, сочетающейся с пошлостью).

Среди этой обстановки развертывается движение под музыку и средствами театрального искусства достигается бытописание буржуазной рафинированности. Не только в слове, в тексте, а главным образом в движении актера.

Так, например, три сцены развернуты в плане пантомимной игры, спортивного движения и танца. Игра в мяч, перебрасываемый от одного участника к другому: «светские барышни», пастор, генерал и т. д., — дает бесподобную иронию, когда, например, пастор умиленно, склонив голову набок, присоединяется к «светской» игре «общества». Теа с Тильхен изображают вдвоем конькобежцев, замирая на мгновения в позах, или же Теа ходит «по кругу» — Hopkins solo[[214]](#footnote-24), — причем диалог развертывается на отдельных Движениях с изумительной динамикой.

А наибольшего эффекта пародия на «изысканное общество» Достигает в тот момент, когда Теа появляется в образе балерины, в трико и в пачках, танцуя «умирающего лебедя» с поддержкой {160} кавалеров — министра изящных искусств и председателя Торговой палаты[[215]](#endnote-193)! Все эти три сцены Бабанова (Теа) проводит с неподражаемой легкостью, подвижностью и мастерством[[216]](#endnote-194). Здесь достигнута музыкальность пародии и сатиры такой тонкости, какой мы не найдем ни в опере, ни в балете. Вместе со «звучащей декорацией» здесь зазвучало по-новому и тело актера.

### 3. Актер-трибун

Старый актер доживает свой век. Не сегодня-завтра появится новый актер, выросший в условиях Советской России.

Новый актер не сможет до конца перевоплощаться в инакомыслящий облик, не проявляя к нему своего собственного отношения и оценки.

Учитывая назначение нового театра — быть агитационной трибуной, Мейерхольд давно уже ищет новых изобразительных средств театра. Он осознает необходимость пересмотра элементов актерской техники, установившейся в театре в периоды реакции, и хочет использовать мастерство театра, восстановив его по лучшим образцам восточного и старинного европейского театра, для новых заданий нашей современности.

Инсценируя «Бубуса», Мейерхольд поставил актеров своего театра перед задачей огромной трудности. Они должны были не только играть сценические положения и творить образ, но и вскрывать природу этого образа, корни сценических положений и слов драматурга.

Средством *переключения игры*, проведенного как метод построения всего спектакля, явилась широко развернутая пантомима, предшествующая произносимому слову. Мейерхольд называет ее предыгрой и видит в ней залог новой техники актера. Но, кроме того, той же цели служит и игра ансамбля, по группам разбитая, а также «реплики в сторону» — à parte актера. В конечном итоге — игра с вещами, использование света и музыкальная партитура — все это устремляется на помощь новой технике актера-трибуна.

Московская критика признала огромное мастерство, вложенное в постановку, признала и идейную современность его, но устрашилась его осложненности. Но нет сомнения, что так же, как новые для слуха диссонансы новейших композиторов вскоре усваиваются музыкантами, так и новый метод игры, найденный Мейерхольдом, будет усваиваться другими театрами. Это мы видели на опыте всех прежних его постановок. Сперва — буря протеста, а затем — использование, иногда весьма беззастенчивое.

{161} Опираясь на новую технику игры, актеры создали ряд характерных типов, крайне выпуклых в своем классовом значении, которые раз и навсегда отмежевались от аналогичных им фигур буржуазной оперетты и фарса. В этом художественно-социологическое значение постановки.

Словесный и идейный материал, созданный Файко, оказался слишком легковесным для замысла Мейерхольда, который додумывал до конца там, где автор снижал социальную проблему до легкого водевиля.

Не находя достаточного материала в тексте слабой пьесы, Мейерхольд широко развил пантомиму и в ней действительно вскрыл местами поразительно яркую, острую, злободневную сатиру.

Метод Мейерхольда, направленный к созданию актера-трибуна, должен быть учтен современными драматургами.

Навстречу актеру-трибуну должен пойти и драматург, также став агитатором и трибуном не только на словах, но и в приемах драматургической техники.

## А. Кугель Гер Бубус (Дискуссионная) «Искусство трудящимся», 1925, № 12

На представлении «Бубуса» в антрактах у меня был обмен впечатлениями с несколькими знакомыми. Все говорили: «скучно», «неинтересно». По мере возможности я защищал эту постановку, т. е. я не говорил, что это весьма занимательно, а только то, что все вместе взятое — и пьеса, и пристегнутая на пуговицах и на живую нитку сметанная якобы «революционность», и игра, и режиссерские приемы нисколько не хуже, чем то, чем меня всегда кормит В. Э. Мейерхольд. Впечатление же зависит от того, что веселость находится в жестоком противоречии с автоматизмом режиссерщины вообще, а проистекает из легкого, порхающего духа иронии и юмора, заключающихся в актере.

Не было остроты и свежести первых впечатлений. Лучи прожекторов — видели. Опереточно-кинематографическая игра, построенная на нарочитых «аттитюдах» и условном подчеркивании интонаций, — видели. Необычайные преувеличения гротеска — видели. Музыка, которая играет в опасно-скучных местах и отвлекает внимание от творческого бессилия автора и актера, подобно тому, как музыка наигрывает марш, когда фокусник делает {162} яичницу в цилиндре: «раз‑два‑три, алле марше», — это мы слышали. Бутафорские принадлежности и мебель, которую приносят на сцену самодействующие, — это было. Весь аппарат арлекинады, все внешние приемы commedia dell’arte — видано-перевидано. И, наконец, полное отсутствие пьесы как логического, стройного в авторском измерении и понимании развития сюжета — неизменный канон нашего нового театра — наблюдается в «Бубусе», как наблюдалось всегда. Даже второстепенные детали, как, например, злополучная карикатурная фигура «министра изящных искусств», имеется в «Бубусе», как она имелась в целом ряде пьес, виденных нами в последние годы. И пиротехника, и красный свет, как заря революции, и выстрелы. Все есть в «Бубусе», но в 101 раз. Ergo, bubamus, т. е. bibamus[[217]](#footnote-25) за здоровье самодовлеющей режиссерщины. Конечно, это скучно. Это не может быть не скучно, потому что неисчерпаемы, бесконечны оттенки художественного творчества, поэзии, душевных сплетений и комбинаций интеллекта, но крайне ограничена природа режиссерского трюка, которым самоновейший театр пытается заменить душу, ум, поэзию, интеллект и психологию. Трюк есть забава пресыщенных. Он бывает иногда полезен и желателен, если помогает уяснить темное и воспринять трудно воспринимаемое. Но в наши дни режиссерский трюк объявлен высшим и едва ли не единственным началом театра. Фокусник, выдумщик, постановщик, бутафор, технический ловкач — будто бы и есть владыка театра. Чего же ждать от «Бубуса» в таком случае? И чем «Бубус» плох с этой точки зрения? И можно ли требовать от Мейерхольда, при всей его изобретательности и технической смелости, чтобы он каждый раз придумывал и сочинял невиданные и неслыханные трюки и фокусы-покусы?

Эмоции, чувства не имеют пространственного измерения. Это обстоятельство ставит в большое затруднение современную опытную психологию. Пока эта проблема не разрешена и в ожидании того, когда она будет разрешена, — нам поневоле приходится говорить о неуловимых опытным путем настроениях, о загадочности интуиции, вдохновения, о подсознательных явлениях художественного творчества. И все это, в своей метафизической основе, не имеет никакого органического соприкосновения с миром театральной эмоции: подлинная динамика подлинной эмоции — совсем не то, что беспрестанное марширование и полубалетное ступание по сцене, которое будто бы также называется динамикой. Эти хождения только ускучают представление, затягивая темп, что мы и видим в «Бубусе».

{163} Да, все это скучно. Скучно прежде всего смотреть пьесы, в которых есть все — большая готовность, большое желание словить революцию, отличная способность разобраться в оттенках программы, — но нет безделицы: искреннего пафоса и вдохновения. Очень скучно слушать пьесу, которая могла бы быть типичной немецкой Posse[[218]](#footnote-26) (которая, может быть, таковой и была до переработки ее А. Файко) с типичным немецким школьным учителем, излюбленным водевильным персонажем немецкой сцены, — и вдруг стала революционной пьесой, изобличающей мелкобуржуазную сущность интеллигентского меньшевизма. Когда-то у Корша эта пьеса называлась: «Столичный воздух», «Княгиня Капучидзе» и т. п. Теперь это — «Бубус». Вспоминая свою молодость, я не скучал, как мои знакомые. Здравствуйте, гер Бубус. Wie gehts[[219]](#footnote-27)? И как вам живется на новой квартире (с ограниченной жилой площадью) у А. Файко, после того, как вы жили у Рассохина, Мансфельда и др.? Революционный френч не очень жмет вам под мышками? Ну, очень рад, Aufwiederkuken![[220]](#footnote-28)

И я ушел из театра, насвистывая песенку ранней своей юности. Приятели же мои, молодые, шли, мрачно насупившись.

## А. В. Луначарский Пути Мейерхольда «Искусство трудящимся», 1925, № 21

Мне не кажется интересным вспоминать все пути Мейерхольда за последнее время. Я остановлюсь только на главнейшем.

В свое время я призвал Мейерхольда к общему руководству театральным делом Республики, сговорившись с ним заранее, что он будет строго различать два русла театральной жизни: 1) охрану старых академических театров и их молодых студийных порослей, которым надо было предоставить некоторую свободу самоопределения, чтобы не запугать и не загубить их, а затем осторожно, в связи с влиянием самой жизни, способствовать их ускоренной эволюции в сторону потребностей нашего времени. С другой стороны — 2) молодые, революцией порожденные театры, в которых можно сразу создавать экспериментальные, показательные спектакли, вполне созвучные нашей эпохе. Но Мейерхольд, отчасти {164} увлеченный своим собственным боевым темпераментом, отчасти очень горячей молодежью, которая его тотчас же окружила, скоро, так сказать, перепрыгнул через все заборы и, надо сознаться, не очень-то много создав (так это было в то время), стал проявлять явную склонность заняться более легкой работой, так называемой революционной работой разрушения. Я же и сам не хотел этого, к тому же имел определенные директивы всемерно сохранить все, что только удастся из ценного наследия прошлого.

В этом было наше первое расхождение.

Мейерхольд, конечно, и сейчас стоит на старой точке зрения, но она сейчас уже не так далека от моей. Почему? Во-первых, мне кажется, что Мейерхольд, как это будет видно из дальнейших строк моей статьи, сам приближается все больше как раз к той театральной линии, которую я старался охранить, защищая академические театры, а во-вторых, сейчас пришло время дать серьезный толчок академическим театрам в движении их вперед. Они и сами это сознают и ищут для себя приемлемых путей. Очень тормошить их, конечно, и сейчас было бы неразумно и нерасчетливо, но некоторое постоянное, систематическое давление в этом отношении становится вполне своевременным. Перед академическими театрами есть теперь два пути. «Всерьез и надолго» расселся некий средний обыватель мещанского облика. Можно зацепиться за него, можно определиться в качестве *его* театра, а это уж никак не в наших видах, а между тем сюда же дует и экономический ветер — оплачиваемость! Пока мы бедны, это — наше проклятие; необходимо социально-воспитательное учреждение, театр, ставить в какую-то зависимость от того именно зрителя, который имеет лишний рубль в кармане, но как раз является отнюдь не самым важным в культурном отношении.

Другой путь академических театров — все более опираться на *организованного* зрителя. Мы и административно-экономически будем строить соответственные мосты для всех театров, и идеологически будем направлять их в эту сторону. Повторяю, сейчас для этого время.

Вторым расхождением моим с Мейерхольдом было его заявление, что театр не должен быть «психологическим», что он не должен быть идейным, что его главная задача есть блестящее развлечение, веселая полуцирковая, полукинематографическая «игра» в самом прямом смысле этого слова[[221]](#endnote-195). Правда, Мейерхольд не долго стоял на этой точке зрения. Не мог он не понять, в самом деле, что если он хочет создавать *революционный* театр, то этот театр должен быть проникнутым революционным *содержанием*, и что «революция формы» есть просто игра словами в глазах подлинного {165} революционера. Но когда Мейерхольд пришел к *идейности*, он понял ее исключительно как плакатность, поэтому постановки его были большими эксцентрическими обозрениями на ту или иную тему со многими веселыми режиссерскими находками и устремлением к поверхностному, но иногда довольно удачному плакату.

Однако и в этом виде биомеханический театр Мейерхольда был для меня совершенно неприемлемым, или, вернее, я искренно желал, чтобы он скорее завершил свою эволюцию и превратился в хороший революционный мюзик-холл. К этому, собственно, и шел в то время Мейерхольд.

Серьезный поворот начинается с «Бубуса». Конечно, и в чисто плакатный период Мейерхольда он должен был создавать *социальные типы*, хотя и плакатного же, чисто карикатурного характера, но типы эти были заслонены общей цветистостью и шумностью действия. Они были слишком явно куклами в руках фокусника режиссера, чтобы к ним как-нибудь относиться серьезно. «Учитель Бубус» — маленькая, во многом подражательная, но веселая комедия даровитого Файко. Правы, конечно, те, кто говорят, что она никак не могла сама по себе явиться «моментом» в развитии нашего театра, и поскольку Мейерхольд превратил ее в такой момент, он, конечно, погреб это хрупкое существо под массивными своими замыслами.

Я не пишу здесь критики на «Бубуса»; я имею намерение написать довольно большой этюд о советской комедии, но жду эрдмановской пьесы[[222]](#endnote-196) для того, чтобы сразу осветить целую серию этих произведений. Здесь я хочу наметить только основные вехи Мейерхольда, как я их понимаю. В постановке «Бубуса» есть много недочетов, промахов, и почти все эти недочеты и промахи происходят от остатков увлечения биомеханикой. Однако здесь выступает довольно сильно вперед и *социомеханика*. Позволю себе предложить здесь это слово, которое ввиду популярности выражения *биомеханика* имеет шансы быть усвоенным.

Биомеханика — это, конечно, хорошо, поскольку дело идет об изучении механизма человеческого тела, в том числе и его выразительности. Но выразительность человеческого тела, которая имеет особое значение для театра (в отличие от цирка, за некоторым исключением клоунады), есть явление *социальное*; все, что может быть важным в представленном персонаже в построяемой театром ситуации, — не индивидуально; строение тела и физиономии, костюм, манера держаться, те или иные привычки и тики, особенности реакции на те или иные внешние раздражения — все это свойственно данному человеку как социальному типу, т. е. как {166} винтику или клетке в большом социальном организме или «механизме», если вы хотите.

У человека та или другая складка его натуры, которую никаким утюгом не разгладишь, есть социальная складка; она прошла *через него и ему подобных*. Изучить человека в его социальной среде путем живого художественного наблюдения и создать тип из этого материала — вот задача актера. Однако мы не пойдем при этом по пути натурализма, по пути обезьяньего отражения того или другого облюбованного *оригинала*; мы должны будем *творить*, опуская все маловажное и отбирая только социально многозначительное, и это социально значительное мы можем давать в гиперболическом и даже карикатурном отражении. В этом направлении, при сохранении внутренней социальной правды, театр может идти далеко за пределы узкого реализма. Вот этим-то поворотом к глубоко продуманной социальной карикатуре, от которой путь может вести к еще более глубоко продуманному социально-групповому портрету, словом, путь к театральному *реализму*, я и приветствую в «Бубусе», что и было мною во всеуслышание сказано на диспуте по его поводу[[223]](#endnote-197).

Мне было чрезвычайно отрадно слышать от Мейерхольда, что он в этом со мной согласен[[224]](#endnote-198). Конечно, он при этом заявляет, что *всегда* имел в виду именно такой театр. Что же, не будем об этом спорить. Для меня ясно, что жизнь выпрямляет перегнутую Мейерхольдом палку. Он думает, что она всегда была прямая. Некоторый уклон от здоровой линии развития театра он считает этапом своего пути, якобы заранее предусмотренным. Это случилось не с ним одним, и стоит ли об этом спорить? Дело ведь не в том, что я указывал правильные пути театра, и что Мейерхольд и некоторые другие сбились с этого пути, и что можно было бы идти прямее, — а в том, что тропинка выводит такой большой талант, как Мейерхольд, на широкую дорогу развития театра, и шагать по ней он сумеет никак не хуже других, пожалуй, даже своеобразнее и быстрее. Это я и приветствую.

Еще два слова. Профессор Сепп, и я, и Аксенов в своей небольшой речи коснулись вопроса о психологии театра, конечно, не о психологии с «душой», а о том, что можно было бы назвать социальной рефлексологией; при этом профессор Сепп кое-чего не договорил (за краткостью времени), я тоже наметил лишь некоторые вехи моих мыслей, а Аксенов после этого безнадежно напутал. Вопрос этот важный, и в ближайшем будущем я дам по нему маленький этюд, а потом, может быть, и более широкую работу.

## **{****167}** Вл. Соловьев «Учитель Бубус» у Мейерхольда «Жизнь искусства». 1925, № 38

Ленинградцам хорошо знаком «Бубус» Файко по постановке Большого драматического театра, где эта пьеса была трактована как современная салонная комедия с некоторым уклоном в сторону политического фарса. В среду, на премьере у Мейерхольда, мы увидели новую пьесу, с содержанием политически более острым и по форме ничего общего не имеющую с тем, что было создано европейским театром. В отдельных моментах пьесы перед зрителем воскресали традиции старейших театральных культур: Японии и Китая.

Нет сомнения, что сложнейшая режиссерская партитура Мейерхольда к «Бубусу» заслуживает особого театроведческого исследования, где будут учтены и описаны все изменения вещественного оформления, будет проанализировано музыкальное сопровождение к пьесе с точки зрения влияния на ритм движений актеров и будет вскрыта тайна особой системы театрального освещения, примененной здесь Мейерхольдом.

В краткой театральной рецензии хочется остановить внимание только на одной стороне отчетного спектакля: актерском исполнении. «Бубус» еще раз подтверждает положение, что Театр имени В. Мейерхольда вырабатывает новую актерскую технику, зачатки которой уже были заметны в «Лесе». В области слова прежде всего — подчинение речи мелодическому рисунку сопровождающего текст музыкального отрывка. Затем следует особенность выбрасывания некоторых фраз, которые режиссер спектакля считает наиболее ценными для характеристики данного сценического положения. Быстрая смена различных интонационных окрасок завершает собою общую картину долгой работы режиссера и актеров над культурой слова на сцене.

В области движения в «Бубусе» особо примечательно введение Мейерхольдом приема «предыгры», ряда сконцентрированных пантомим, с помощью которых зрителю дается разъясняющая предварительная характеристика того или иного действующего лица или даже отдельной сцены. Быстрая маршировка с палочкой взамен ружья Кампердафа четко обрисовывает его как строгого блюстителя порядка и представителя монархических тенденций. Еще одна особенность режиссерского построения мизансцен: актер, окончив произнесение фразы, как бы застывает в своей последней позе. Постоянное наличие на сценической площадке {168} напряженно-неподвижных актерских фигур и групп чрезвычайно содействует развитию общей выразительности всего спектакля. Общий фон несколько замедленного темпа «Бубуса» прорезан неожиданным вкраплением ряда остро динамических моментов, к числу которых следует отнести игру в баскетбол и шансонетку, исполняемую Мартинсоном и сопровождаемую появлением труппы шумового оркестра.

Отчетный спектакль опровергает обывательские толки и пересуды об отсутствии актеров у Мейерхольда. Вельский и Захава, оспаривая первенство между собою, создают образы глубокой значимости, обобщая частичные жизненные явления в социальные типы. Как характерна для финансового дельца то величаво-плавная, то слегка подскакивающая походка Захавы, как убедительна по своей интеллигентской беспомощности рассеянная улыбка Бубуса — Вельского, повторяющего множество раз с различными интонациями «это очевидно». Молодой актер Яхонтов сдержанно-резкими мазками передал образ барона Фейервари. Коренев и Охлопков создали четкие фигуры представителей меча и креста.

У Зинаиды Райх особенно ценным является отказ от пользования обычными театральными приемами ingénue. Ее Стефка — трогательна и привлекательна по своей простоте. И вместе с тем Райх захватывающе проводит последнюю сцену, заканчивающуюся прыжком в окно.

Ремизова и Бабанова, со свойственным им тяготением к формам эксцентрического гротеска, занимательно передают вымирающие типы доктора философии в юбке и девушки «из общества», танцующей в гостиной «умирающего лебедя».

## А. Гвоздев «Мандат» (Театр им. Вс. Мейерхольда)[[225]](#endnote-199) «Красная газета», 1925, 24, 26 апреля, веч. вып.

Премьера комедии Николая Эрдмана принесла с собой долгожданное событие: соприкосновение нового театра с новой драматургией.

Наконец-то после долгих лет исканий они встретились: театр и драма, современное содержание и современные приемы сцены. «Мандат» знаменует собою первое крупное литературное произведение, отражающее современность в драматургических формах, {169} порожденных приемами нового театра, в частности, достижениями театра Вс. Мейерхольда.

«Действие происходит в Москве на Благуше, в наши дни». Этот заманчивый подзаголовок вполне оправдан. Здесь дана не только копия, фотография бытовых явлений последних лет, но уловлен дух эпохи в широком художественном отражении. Два основных контраста наших дней вскрыты здесь в ярком освещении. С одной стороны — дух косного, тупого, но крайне упорного протеста мелкобуржуазной среды против всего нового, что принесла с собой революция; с другой — яркая, гневная, беспощадно обличительная сила, низвергающая и отрицающая все устои старорежимной культуры. Идеология мещанина-обывателя на Благуше, вскрывающаяся в ряде бытовых сцен, опрокидывается и уничтожается до конца в смелом, искреннем обличении драматурга-сатирика. А театр доводит это обличение до зрителя безошибочно верными приемами молодого сценического искусства, выросшего в обстановке революционных лет.

Пьеса дорабатывалась автором в процессе репетиций[[226]](#endnote-200) — отсюда ее действенная сценичность при наличии бесспорных литературных достоинств.

Трудно себе представить, чтобы эта пьеса могла родиться без завоеваний сценического мастерства театра Мейерхольда — без «Смерти Тарелкина» или без «Леса» и «Земли дыбом» в истолковании Мейерхольда. Здесь мы становимся лицом к лицу со знаменательным фактом: театр Мейерхольда вызвал к жизни новую драматургию, которая, опираясь на словесное искусство Гоголя и Сухово-Кобылина, дала наконец животрепещущий отклик на нашу современность. Теперь можно смело утверждать, что если бы у нас имелись одни только академические театры, то современная комедия никогда бы не родилась.

Возьмем для примера хотя бы только одну сцену, где мамаша Гулячкина молится у себя дома, перед иконами — и перед граммофоном, из которого несутся басовые ноты диакона и пение сопровождающего его церковного хора. Горят свечи перед иконами, горят они и в трубе граммофона. Мамаша крестится и отвешивает поклоны. Затем приходит прислуга, тоже желающая помолиться. Она снова заводит граммофон, хозяйка снова начинает отвешивать кресты и поклоны, но, к великому их изумлению, из трубы доносится теперь не диаконская эктения, а голос опереточной певицы. Все это происходит согласно авторского текста. Но за ним стоят уж, во всяком случае, не традиции академических театров, а смелость дерзаний режиссера Мейерхольда — «Леса» и {170} «Земли дыбом» так же, как и более отдаленные, но не менее веские влияния антирелигиозных инсценировок самодеятельного театра.

Огромный успех, выпавший на долю постановки, может сравниться только с успехом «Леса». Но значение «Мандата» шире и глубже. Театр и драматург создали произведение искусства — *современную комедию*, не только забавно-смешную, но и значительную. Ибо из глубины ее, в особенности из патетического третьего акта, звучит подлинный голос русской комедии: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!»

Как это воплощено на сцене — об этом в следующей статье.

## Трагикомедия бывших людей

Страх обывателя перед коммунистами и тайные помыслы о возвращении старого режима, необходимость «лавировать», подсматривая революцию «в дырочку» и оберегая себя «знакомыми из рабочего класса» и коммунистом, полученным «в приданое», готовность пасть ниц перед «ее высочеством» в чаянии возвращения земель и фабрик — вся эта психология «бывших людей», остроумно очерченная в комедии Н. Эрдмана «Мандат», развернулась в постановке Мейерхольда в злободневную сатиру с широким размахом социально-бытовой характеристики.

Для внешнего оформления Мейерхольд использовал принцип вращающейся сцены, своеобразно видоизменив его.

Вращается не вся сцена, а только два внутренних кольца ее — два тротуара. На них и выезжают, при смене картин, *вещи* — обстановка мещанского быта, с *актерами*, уже расположенными на вещах.

Выезжает таким образом комната прислуги (постель, табуретка, сундук), или барыня на сундуке, спасающая себя и платье императрицы от обыска, или же столовая, гостиная и проч.

Таким образом создается обстановка быта отдельными характерными вещами обихода, на которых и развертывается игра актера. Вместе с тем достигается ритмическое деление пьесы на эпизоды, своеобразная динамика спектакля, вместе с необычно новым декоративным эффектом своей новизной невольно вызывающим аплодисменты публики.

Спешность работы не позволила целиком использовать движущиеся тротуары для движения актера. Только в одной сцене {171} Мейерхольд дал почувствовать возможности, скрытые в таковом устройстве сцены, и показал блестящую пантомиму человека, неожиданно сосватанного и поэтому совершенно растерявшегося (Мартинсон)[[227]](#endnote-201). Сценическая установка превосходно разработана И. Шлепяновым, изготовлена мастерски на фабрике и является новым вкладом в столь богатую изобретениями русскую сцену последних лет. Нет сомнений, что полное использование ее, являющееся делом ближайшего будущего, принесет с собой существенное обогащение сценической динамики.

Первые два акта комедии веселят и развлекают зрителя забавнейшими ситуациями, сочетающимися с неподражаемым комизмом слова. Гротескная фигура прислуги Насти (Тяпкина), необычайно тучной, флегматичной особы, говорящей почти что басом, танцующей камаринскую под шарманку, а затем вылезающей из сундука, как «Анастасия Николаевна» в платье императрицы, — такие сцены сочного, здорового, крепкого юмора захватывают зал веселым смехом.

Но в третьем акте комедия углубляется и дает те острые, жуткие тона, которые по стилю близко напоминают начало и конец «Смерти Тарелкина». Третий акт массовый, с разнообразно развернутыми мизансценами и характерной для Мейерхольда сложной партитурой спектакля, заставляет зрителя призадуматься и ощутить пьесу в трагикомическом плане. Ликование бывших людей по поводу прибытия «великой княжны» чередуется речами о возврате «земель и о любви» оплеванной интеллигенции к «народу», срывается затем при речи подставного коммуниста, резко обругавшего «княжну», снова нарастает до ликующего пения «боже, царя храни» и затем опять разрывается, на этот раз до конца, и переходит в жуткое, печальное осознание своей ненужности, бесцельности и оторванности от жизни. Все оказывается не настоящим, даже мандат, все чувствуют себя «заброшенными» и задают себе вопрос: чем же нам жить?[[228]](#endnote-202)

Этот грандиозный третий акт вскрывает мрачную картину отмирающей старой России и венчает собой постановку, вскрывающую в ярких сценических образах «все, что от России в России осталось», — галерею ненужных, бывших и лишних людей, по инерции доживающих свой век в обстановке послереволюционных лет.

## **{****172}** И. Аксенов «Мандат» «Жизнь искусства», 1925, № 18

На контрольных листах ТИМ, учитывающих реакции зрительного зала[[229]](#endnote-203), значится, что в течение трех часов сценической игры, образующей представление пьесы Николая Эрдмана «Мандат», поставленной теперь В. Э. Мейерхольдом, публика прерывает спектакль смехом или аплодисментами, сопровождаемыми смехом же, — 350 раз в среднем. Это значит, что московская публика, приходящая в театр вовсе не для того, чтобы там смеяться, а для того именно, чтобы показать всем свою выдержанность и неуязвимость, свою неспособность к какому-либо удивлению и свою одаренность в деле порицания, — эта самая публика теряет самообладание через каждые четыре минуты предложенного ее вниманию спектакля. Полагаю, что такой случай заслуживает внимательного рассмотрения. Как случилось, что люди, сдержанные и обычно весьма за собою следящие, не устают хохотать до слез через каждые четыре минуты и, проводя таким образом три полных часа, уходят, конечно, весьма утомленные, но удовлетворенные исполненной тяжелой работой? И не только не жалуются, а еще похваливают представление?

Николай Эрдман, написавший много маленьких смешных пьесок[[230]](#endnote-204), не позволявших до сих пор судить о полной мере его одаренности как драматического писателя, создал бытовую, современную комедию, имеющую в основе своего сюжета старую, как сама комедия, тему смешения (кви про кво) — одно принимают за другое. Осуществляя принцип пластического конструктивизма, Эрдман этот заданный темой тезис смешения перенес и на мельчайшие детали фабулы, и на мельчайшие построения словесного материала. Он не забыл оправдать это явление и психологически. Получилось здание отменной прочности и сокрушительного воздействия.

Одного человека принимают за то, что он не есть на самом деле, и другого тоже. Одного потому, что у него есть бумажка с надписью «Мандат», другого потому, что его зовут «Анастасия Николаевна». Принадлежность (атрибут) отождествляют с сущностью. Чтобы получилось смешно — надо, чтобы этот злокозненный атрибут был в полной противоречивости с сущностью его носителя. Так оно и сделано: за коммуниста, благодаря мандату, принимают юношу, не знающего, что значит РКП, а за великую княжну — кухарку. Тождество положений обоих смягчается тем, {173} что герой из кожи вон лезет, чтобы заставить окружающих уверовать в его коммунизм, а кухарка пробует убедить в своей высокородности верующих. Только ей не верят. Почему? Автор мимоходом обронил комментарий: «… старые мозги нового режима не выдерживают». Это может быть и материалом для комедии, но и для трагедии тоже. Реально страдающий сумасшествием человек — не смешон. Эрдман убирает временно (а может быть, хотел и совсем; после станет видно, почему я не берусь прямо ответить на этот вопрос) признаки реальности: он типизирует своих лицедеев до степени маски, сохраняя весь аппарат бытового реализма. Что и говорить, дело трудное.

А получает он это таким путем. Это люди, не желающие выйти из пределов своего допотопного мироощущения и желающие устроить свое существование на доисторических СССР основаниях. Оторванность от подлинной действительности уводит их в область нелепейших чаяний («посмотри, Тамарочка, в окошко — не кончилась ли советская власть»). В таком положении свои желания легко принять за действительность. Нужно спекулянту иметь «домашнего коммуниста», до зарезу нужно — он и уверовал в первого же молокососа, изображающего «партийца». Хочется ему воскресения монархии — Анастасия Николаевна Пупкина, чем она не Романова? Пупкина наизусть выучила романы вроде «Кровавая Королева Страдалица», мечтает о сладостях «принцесской жизни» — она с величайшей радостью принимает любезности придворного этикета, каким ее в меру сил и сведений снабжают обладатели не приспособленных к новому режиму мозгов. Это одно уже смешно. Но это комизм положений. Комизм словесный достигнут тем же путем. Люди пользуются трафаретными выражениями, комбинируя их с неподобающими предметами изложения. Я уже приводил заголовок романа: двойной эпитет к слову «королева» образован из взаимно исключающих себя слов. Этот прием — единственный, применяемый Эрдманом на всем протяжении комедии. Автор показал себя замечательным виртуозом в пользовании этой формулой. От такого простого сопоставления, как приведенное, он развертывает свою смешную систему в такие усложненные реплики: «Пусть он в милиции на кресте присягнет, что он коммунист», «Если я в нашем доме — жертва, я требую, чтоб меня все боялись», «Дети не позор, а несчастье». Действие этой системы безошибочно — она действует как щекотка. Изобразительность новых комбинаций кажется неистощимой. У них есть опасность — они готовы поглотить пьесу и задавить сюжет. Комедия способна рассыпаться на остроты. Автор нашел некоторый путь к спасению: острота некоторых его фраз создается несоответствием тона их произнесения с тем, что произносится («… если вы {174} меня, Анастасия Николаевна, за дурака считаете, то вы этим меня удивить не можете»), или внешним обликом лица (фраза: «отвечай барыне» обращена к женщине, одетой в золотое платье и императорскую порфиру; фраза: «как же вы это, молодой человек…» обращена к седому генералу). Здесь автор указывает границы действия своего текста и предает себя в руки режиссера и актера. Это о пьесе.

В. Э. Мейерхольд мог поставить эту пьесу с необычайной легкостью. Не он ли первый в свое время формулировал на русской сцене понятие маски? В мире маски он — дома. Но В. Э. Мейерхольд не удостоил своим вниманием примитивного разрешения комедии. Далеки времена, когда достаточным казались темы Гоцци — ставить «Принцессу Турандот» научились и младшие. Дав зрителю полюбоваться бытовыми масками нашей современности, притом современной жизневраждебности, мастер вздернул на дыбы всю пьесу (III акт) и заставил персонажей снять маски, согласно давней традиции трагического эпилога, объясняющего смысл происшедшего на сцене. Не теряя ничего в смысле смешного, организованный таким образом текст раскачивает ощущения аудитории от взрыва хохота до сострадания и подавленного ужаса перед гибелью существ, которых он только что принимал за маски, но которые оказываются современниками его существования, современниками, кое в чем не чуждыми и самому зрителю. Так воскресает старая гоголевская теза: «Посмотри, а нет ли в самом тебе Хлестакова!»

Как это сделано Мейерхольдом? Можно ли это изложить? Можно. Изложить и объяснить все можно: только для этого потребуется не заметка, а книга. Ее несомненно напишут. Это о постановщике.

Принять и пронести через все три часа спектакля тяжесть двойного задания, как видите, было делом не легким. Исполнители мало того, что сумели ни на волосок не уронить тона, ни разу не погрешить ни в одной интонации — они пошли дальше передачи текста и самостоятельно развили задания режиссуры.

Гарин, два с половиной часа заставляющий публику смеяться чуть ли не каждому своему слову, олицетворяющий бесславный тип неудачно примазавшегося, нашел в себе силы довести зрителя до ужаса угрозой «повесить новую вывеску и торговать под нею всем, что есть дорогого на свете».

Варенька в исполнении Зинаиды Райх оказалась настолько живым существом, от косолапой походки до кукольного писка интересничающей барышни, что страшная сцена коллективного жениховства заставляет зрителя совершенно незаметно испытывать глубочайшее сочувствие к жалкому, но разбитому раю этого {175} злополучного существа, впервые сознающего, что влюбленный (пусть достаточно чучелообразный) потерян, и потерян без возврата.

Тяпкина без малейшего нажима во всей огромной роли кухарки с необычайной выдержкой переходила от неподвижности каменной бабы до всесокрушающей пляски мастодонта и кокетства простой деревенской девушки, ни на минуту не увлекаясь напряженной динамикой действия и неизменно выводя его из плана, согласно сценической функции своего амплуа.

Надо ли говорить, что Зайчиков дал совсем не шаблонного жильца? Что его речь звучала так же выразительно, как выразительна была его мимика? Его лучше знают и всегда привыкли ждать от него многого. Увидели больше, чем ожидали.

А впрочем, предстоит, по-видимому, выписать всю афишу. Это об актерах.

Предположим, что афиша уже выписана, и я нахожусь у ее последней строки. Мне осталось сказать об установке Шлепянова.

Он дал два концентрически вращающихся круга, ограниченных с одной стороны неподвижным кольцевым поясом, с другой — неподвижной же центральной круговой площадкой. Круглая сцена пересечена большим вращающимся вокруг своей медианы щитом и двумя поворачивающимися у внешних ребер примыкающими к нему дверьми в половину его шириной. С такой простой площадкой получается возможность передвигать, подавать и уводить со сцены актеров и предметы, на ней стоящие, а также осуществлять те эффекты замедленной или ускоренной съемки движений, какие удивляли и смешили нас в кино. Это об оформлении.

Такого представления театр еще не видал.

Это о спектакле в целом.

## Вас. Сахновский «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда «Искусство трудящимся», 1925, № 23

Несколько лет тому назад в предместье Лейпцига зимней ночью я сидел в дешевом Weinstube[[231]](#footnote-29) за столиком против эстрады. Ресторанчик был полон солдат, было несколько женщин и несколько дешевых штатских посетителей.

{176} Шли номера. Сквозь дым сигар и облака кухонной вони, несшейся из двери, происходившее на эстраде напоминало дергающиеся фигуры тира, когда в главную точку попал любитель стрельбы из монтекристо. Когда я сидел на спектакле театра Вс. Мейерхольда «Мандат» Николая Эрдмана, я вспомнил всю эту картину в ресторане в предместье Лейпцига.

Первые два акта, разбитые на эпизоды, насыщенные изумительнейшим чувством современности, рисовались мне как картины какого-то фантастического тира.

Я слышал всю правду современных здесь, в Москве, произносимых слов. Я видел действительного человека Павла Сергеевича Гулячкина — актера Гарина — с изумляющей правдивостью, с изумляющей простотой и действительностью выражавшего на сцене самую страшную основу *никакого* человека. Но за всем: и за лицами, и за текстом пьесы, и за тем, что называется оформлением, я видел — *тир*.

Я не хочу сказать, что актеры, играющие в этом спектакле, были деревянные или картонные фигуры тира, но я хочу сказать, что то, что смотрело на меня со сцены, театрально было страшным явлением превращения жизни в картонный и деревянный субстрат ее. Мало того, мне чувствовалось, что актеры только в третьем акте (причина этого в тексте или в режиссерской работе — не знаю) были в силах показать весь чудовищный план того, что жило в душе Мейерхольда, оживленной, пробужденной, очарованной пьесой Эрдмана.

В первых двух актах не удавалось еще актерам показать этот, напитанный соками жизни правды и мудрости тир.

В ночных кабачках в Германии актеры варьете с эстрады изображали в куплетах и маленьких сценках плоские, двусмысленные эпизоды, от которых, во все горло физиологически сотрясаясь от смеха, грохотала аудитория. Постороннему было страшно. Казалось, что присутствуешь в балагане, где радуются гнусу, где распинают прекрасное и плюют ему в душу и глаза.

Аудитория ликовала именно потому, что на сцене было не то, чему быть должно. Но аудитория, исполнители и авторы текста для солдатских развлечений в ресторанчике с эстрадой были наивны, невинны, невежественны. Все, что происходило на эстраде, было, если так позволено выразиться, имманентно аудитории. Авторы, актеры и зрители были в восторге от той пошлости, в которой купались.

Может быть, я ошибся, может быть, я не так понял этот замечательнейший спектакль Мейерхольда, но если я так понял его, этот спектакль — страшная картина русской действительности. {177} Должно содрогнуться сердце, должны пролиться слезы, нужно сидеть разинув рот, как смотрят дети, когда они удивлены и увлечены, так страшна и так горько смешна та Россия, которую показал Мейерхольд, прочитав, пережив и воплотив пьесу Николая Эрдмана.

Порой было страшно, больно и каждую минуту было великолепно: все, что неслось со сцены, было мудро, понятно, было препарировано, было предмет искусства. То, что раскрывалось, было тем, над чем смеялись из лона живой действительности, было то, что отражала и перевоплощала Россия, ее театр, который в этом спектакле поднимался до высоты общественной трибуны.

Мейерхольд все последние постановки показывает, как спектакли формально, а не только по существу дают возможности сценически нового прочтения текста драмы. Он ищет тот метод, которым бы можно наукообразно в искусстве сцены руководствоваться, отдаваясь творческому наитию.

С этой стороны постановка «Мандата» помимо того, что дает сама пьеса, интереснейшее режиссерское рассечение текста, в результате обдумывания которого режиссер дал актерам трудное, философическое задание, которое лишь на взгляд вульгарного зрителя кажется имитированием советской России. Все попытки театров за этот сезон угадать сценическим мастерством новое чувство жизни блекнут перед тем, что Мейерхольд дал в этом спектакле со всей свойственной ему смелостью и парадоксальностью. Нужно много места, чтобы подробно обосновать, разбираясь в ряде мизансцен, актерских решений и замыслах эпизодов, чтобы сделать анализ этому спектаклю, который блистательно венчает московский сезон; в этой же краткой статье я подчеркнул только главное.

## П. Марков Третий фронт (После «Мандата») «Печать и революция», 1925, № 5 – 6

<…>[[232]](#endnote-205)

Образование «третьего фронта» идет многочисленными путями. Оно получает толчки от темы спектакля, от отдельного драматургического наблюдения, как в сценах «Виринеи»[[233]](#endnote-206), в глубокой работе режиссера, больше всего и значительней всего в актерском исполнении, в исполнении актеров поколения революции. Глубокое ощущение {178} жизни, оформление опыта революции, органический сложный процесс выращивания идеологии из внутреннего и внешнего опыта, робкие или отважные поиски приемов для передачи выкованных нашими годами мысли и ощущения еще отрывочны и неопределенны. Они разбросаны по всему театру. Они неожиданно рождаются в актерском исполнении Чеховым Гамлета[[234]](#endnote-207), в интерпретации Сахновским Гоголя[[235]](#endnote-208), в мимолетных и крупных опытах драматургов. В свое время мы говорили об утверждении на театре новых «общих мест» идеологического и эстетического порядка, которыми легко и удобно пользоваться при изображении современности. Они совпадают с приспособленчеством, если не связаны с поисками мироощущения. Речь идет о том, чтобы отгородиться не только от умершего эстетического формализма, но и от формализма идеологического, от омертвения лозунгов. Речь идет об их действенном раскрытии, а не о безответственной декламации. Речь идет о собирании того, что уже разбужено в театре, что живет как подводное течение нашего театра и что прорывается в отдельных постановках.

Тогда окажется, что задачи эстетизации нового материала театра ответственны и глубоки, и ответ на требование познания жизни обязывающ. Таким декларативным, имеющим на путях русского театра историческое значение спектаклем явился «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Театра имени Вс. Мейерхольда.

«Платье императрицы», «человек-приданое» и «подложный мандат» — три основные линии, в переплетении которых несется действие сатирической комедии Эрдмана. Материал ее художественного оформления — быт и психология современного мещанства, тема — старая и новая Россия. Первоначально комедия может показаться разбросанной и хаотичной. Соединение анекдотов и словесного блестящего и своеобразного юмора заслоняют картину целого. Однако за кажущейся архитектонической нестройностью вырастает ее строгий костяк. Как Мейерхольд строит театр из разломанных театральных форм, так теперь Эрдман, минуя приемы упадочной драматургии, создает драматургические формы из разломанной драмы и комедии. Комедия Эрдмана вырастает из современного театра. Учитывая зрителя, она пользуется приемами нашей современной сцены. Начав с разбросанных наблюдений, она сосредоточивает их в третьем акте в ударных и обличающих моментах. Между тем совершенно ясны традиции, которые лежат в основе творчества Эрдмана. Не напрасны упоминания о Гоголе и Сухово-Кобылине, связанные с «Мандатом»[[236]](#endnote-209): Эрдман пользуется анекдотом для обнаружения совсем не анекдотических событий, тем и человеческих качеств. Блестящий словесный юмор выражает {179} мироотношение автора, и гиперболизация речи характеризует необычайные образы его героев. Заглянув в современную мещанскую жизнь — действие комедии развертывается «в наши дни на Благуше», — отправляясь от психологии воскрешенных героев Гоголя и Сухово-Кобылина, перенося в обстановку мещанской жизни темы современности, Эрдман создает обвинительный акт против России прошлого и предостерегает Россию современную.

Для его мещанских и взволнованных героев «платье императрицы» становится символом «всего, что в России от России» осталось, а «мандат» — страшной маской им незнакомой и пугающей современности. Автор рисует своих героев в тот момент, когда их спокойная и тоскливая жизнь нарушена анекдотическим и буффонным призраком великой княжны Анастасии Николаевны, с одной стороны, и грозного внедрения коммунизма — с другой. В «платье императрицы» и в «подложном мандате» воплощаются грани, между которыми колеблются интересы, сомнения и страхи Гулячкиных и Сметаничей. Попав в их мерное спокойствие, «платье императрицы» взбалтывает и взбаламучивает их жизнь. Оно становится средоточием комического заговора людей, которые наблюдали за революцией «сквозь дырочку». Сосредоточившись вокруг мифической Анастасии Николаевны, люди, «лишенные веса», люди, «которые висят в воздухе», как патетически восклицает их защитник поэт Олимп Валерианович, неожиданно принуждены произвести нелепый и гиперболический переворот. Легко, с возрожденными надеждами, они хватаются за мечту увидеть новый «ренессанс» своей жизни. Их смятенные и искривленные образы становятся для зрителя в свою очередь синтетическим обобщением тех людей, «которые довольно терпели от революции» и мечтают о том, чтоб «революция от них потерпела». Постепенно мелочи их быта, их встречи, разговоры, сомнения и мечтания вырастают в обобщенную картину прошлой, умирающей России. Монолог Олимпа Валериановича в последнем акте — сосредоточие всех анекдотических наблюдений автора над их жаждой «ренессанса», лирический вопль о возвращении «родной землицы», «народа», который они так любили.

Смотря на революцию «сквозь дырочку», поднимая «занавесочку, чтобы посмотреть, не пала ли советская власть», они воспринимают «мандат» как грозную и неколебимую силу, которая может их уничтожить и раздавить. Скрываясь за портретом Карла Маркса, потому что «он есть самое главное начальство», зная, что «великий учитель Энгельс рассказал очень многое», они пытаются найти способы жить так, как раньше. Вероятно, было бы {180} невозможно смотреть на образы этих искривленных людей-масок, если бы автор не захватил их в наиболее патетические моменты их жизни, когда снова воскресли былые надежды. За образами Варьки, Олимпа Валериановича, мамаши Гулячкиной автор внезапно и дерзко вскрывает ту *лирическую* струю, которая воодушевляет их в жизни. Разоблачая быт, автор не боится смотреть в лицо *пафосу* мещанства — тому, что составляло основу и зерно прошлого быта и что сейчас готово захлестнуть нашу современность.

Тогда на скрещении линий «подложного мандата» и «платья императрицы» вырастает образ Павла Сергеевича Гулячкина — «человека-приданого». Из захолустья благушинских переулков и маленьких домиков, украшенных «видами на Копенгаген» с одной стороны и Карлом Марксом — с другой[[237]](#endnote-210), приходит этот несчастный потерянный и патетический человек, который воспринимает Россию прошлого и Россию настоящую как призраки. Он становится обобщенным и обвиняющим образом людей, которые стремятся «быть при всяком режиме бессмертными». В Гулячкине нетрудно увидеть человека, который мечтает о награждении при восстановлении старого режима, и одновременно человека, который мечтает о том, что «его в Кремль будут пускать без доклада», что «будут выстроены санатории имени Павла Гулячкина». Автор освободил лирические основы рисуемых им образов; становится ясным, что основная тема его комедии о России прошлого и настоящего, о людях, у которых «лицо вывернуто наизнанку». Напрасно лицемерно отмахиваться от Гулячкиных ссылками, что они — призраки прошлого. Горькая правда комедии Эрдмана в том, что Гулячкины могут появиться в современной нам России, что это те, кто с «подложными мандатами», высокими словами, говоря в лицо «царям, что они мерзавцы», повесили «новую вывеску и стали под ней торговать всем, что есть дорогого на свете». Комедия Эрдмана об этих людях, об их искривленных жизнях и о патетическом возрождающемся мещанстве, которое готово обрушиться на нашу современность.

Такова канва пьесы. Какими же приемам Эрдман возводит анекдот о кухарке Настьке, нелепо принятой за великую княжну, и о человеке, который пошел в приданое ради идеи и пытается стать коммунистом для устройства семейного счастья своей сестры, — какими приемами Эрдман возводит этот анекдот до трагикомедии и придает ему обобщающую и убеждающую силу. Невозможно говорить ни о строгом реализме, ни тем более о натурализме эрдмановской комедии. Взяв густой материал жизни, Эрдман им экспериментирует. Он заставляет в образах Настьки, Гулячкиной или Варьки увидеть отраженные и уничтоженные {181} мечтания предреволюционных и даже революционных лет. Он вкладывает в как будто бы не подходящие для их произнесения уста такие слова, которые повторялись тысячами представителей интеллигенции. Саркастически автор заставляет своих героев искренно восклицать, что «если бы революция случилась через сто лет, то мы бы ее приняли»; кухарка Настька, как лирическая дама, тоскливо рассуждает, что «если бы правительство знало принцесскую жизнь, разве оно бы ее ликвидировало»; потопленный в лапше «жилец, а не мужчина», Иван Иванович Широнкин, убегая от Настьки, целует ей руку со словами: «не тебе, а страданию твоему поклоняюсь». Во внезапной обстановке устами неожиданных людей Эрдман разоблачает тоскливую пустоту тех формул и идей, которыми жили в послереволюционные годы многие из представителей интеллигенции. Представители интеллигенции могут воспринять комедию как мучительное обвинение. Порою, наоборот, законченное анекдотическое положение, вырванное из сложной ткани сценического построения, неожиданно обнаруживает мысли и слова самого автора и ту ироническую лирику, под углом зрения которой он смотрит на своих ущербных героев.

Он оформляет речь современности. Он переводит в эстетическую форму те слова, которые раздаются теперь в нашей жизни на улицах, в театрах, митингах и заседаниях. Сила остроумия автора в том, что герои комедии говорят свои комедийные афоризмы, не сознавая их комической силы, вполне серьезно и спокойно. Так обнаруживается основной прием Эрдмана, который заключается в «переключении» тем современности и тем прошлого.

Сочетание этих приемов обнаруживает главнейшее свойство комедии Эрдмана — ее *многоплановость. Социально-политическая сатира* скрещивается со вскрытием *психологических* и *бытовых основ жизни*. Большинство его словесных построений и образов могут быть поняты в нескольких смыслах. («Вы думаете, что если вы у меня гастрономический магазин отняли и вывеску сняли, то вы меня уничтожили этим. Нет, товарищи, я теперь новую вывеску повешу и буду под ней торговать всем, что есть дорогого на свете. Всем торговать буду, всем».) Срывая одно за другим наслоения, зритель постепенно от анекдота, от смешной картины мещанского быта проникает к основам жизни этих людей и к их зерну. Сходство Эрдмана с Гоголем и Сухово-Кобылиным не столько в самих приемах творчества, которые у Эрдмана во многих отношениях индивидуальны и особенны, а в самом зерне творчества. В свою очередь образы людей становятся знаками, сквозь которые зритель проникает к нашей современности — к опасностям, которые ей грозят. Эрдман сознательно ограничивает свою тему — такова задача {182} сатирика. Эрдман бунтует против омертвения жизни. Он не произносит громких слов — но показать такое «искривление» человека, которое он показал, может позволить только вера в силу жизни.

Может быть, давно не было комедии, которая так смело и резко посмотрела бы на окружающую жизнь. Ее сила не в словесном юморе, который первоначально бросается в глаза и побеждает зрителя, не в анекдотическом комизме положений. И тот и другой вырастают из глубоко схваченной основной темы. В комедии много недостатков: она кажется беспорядочной и растянутой, она перегружена богатством остроумных определений и афоризмов. Но Эрдман указывает пути, по которым может и должна пойти современная сатирическая комедия. Она оформляет материал быта. Она раскрывает зерно анекдотических сплетений.

Ее сила в соединении сатиры и юмора, иронии и лирики. Это — *лирическая сатира*. По существу, она продиктована любовью к жизни и нежностью к людям, как бы уничтожающи ни были характеристики, данные Эрдманом своим героям. Разоблачая быт, предостерегая против омертвения лозунгов (Гулячкин восклицает: «Мы всю жизнь только и будем что говорить о генералах, попах и помещиках, потому что в этом наша идея, наша святая идея фикс»). Эрдман напоминает об революции, о 1918 – 1920 годах: это пьеса поколения революции. Эрдман не побоялся посмотреть в человеческое зерно выброшенных им на сцену людей; естественно и сурово звучит финал его комедии. Комический и невероятный заговор раскрыт. Кухарка Настька совлечена с престола наследницы Российской империи. В страхе и тоске ожидают участники этого невероятного происшествия неизбежного ареста. Священник тоскливо ищет оправдания в том, что «он почти что партийный, так как Христос был коммунистом»; Гулячкин, разоблаченный все тем же Иваном Ивановичем, которого можно встретить в каждом доме, надеется, что его не повесят, потому что «дураков-то, должно быть, не вешают». Страхи напрасны, и ожидания лживы. Эту тоскливую, смятенную и потерянную толпу арестовывать отказываются. Ни «платье императрицы», ни «подложный мандат» не указали путей «человеку-приданому». Надежды разрушены — «если нас даже арестовывать отказываются, то чем же нам, мамаша, жить, чем же нам жить». Эрдман погребает Россию прошлого.

На театре Эрдман встретился с Мейерхольдом. На этот раз спектакль не декларировал новых принципов и не обнаружил новых способов сценической интерпретации. Мейерхольд пошел вглубь. По существу, Мейерхольд после анатомического разъятия трупа «Бубуса» вернулся на пути «Леса». Однако «Бубус» не прошел {183} бесследно, и приемы и оформление актерской игры «Бубуса» были перенесены на «Мандат». Как и в «Лесе», Мейерхольд смотрит на жизнь героев «Мандата» в отдельное ее моменты. Разбивая комедию на эпизоды, он обнаруживает перед зрителем клочки мещанского быта. Отдельным предметом, костюмом, вводными фигурами он пытается вскрыть существо мещанства. Швейная машинка, на которой готовится приданое Варьке, толпа уличных шарманщиков, свадебное шествие неожиданно заполняют сцену. В отдельных, гиперболически преувеличенных деталях Мейерхольд саркастически издевается над целостным строем жизни и, бросая зрителю отдельные наблюдения, ехидно издевается над монументальным бытом. В его глазах пианино, украшенное веерами и бумажными цветами, воплощает мещанскую красивость гостиной Гулячкиных. Он освобождает сцену от всего ненужного и лишнего. Вещи появляются и как орудие игры актера, и как символическое обобщение быта. Реализм деталей совпадает с реализмом пьесы и игры. Взяв от «Бубуса» принцип предыгры, Мейерхольд заставляет актеров в эпизодических сценах развертывать сложную картину взаимоотношений и этим раскрывает существо образа. Во взгляде, в движении, в жесте Мейерхольд обнаруживает намерения, с которыми произносятся следующие за ними слова.

Центр тяжести, однако, лежит в способе прочтения Мейерхольдом пьесы. Мейерхольд увидел образы героев эрдмановской комедии как синтетические и обобщенные маски. Первые два действия Мейерхольд отдает комедии российских мещанских масок. Отметая лирику Эрдмана, которую невозможно, конечно, отождествить ни с чеховщиной, ни с Блоком, Мейерхольд строит первые два акта как обнажение «мертвых душ» современного быта. Образ механизируется, и лирическое зерно исчезает. Мейерхольд находится в единоборстве с сущностью эрдмановской комедии. Завлекательный замысел создать монументальный паноптикум достигает мертвящей силы во втором акте. Мейерхольд показывает призраки людей с вытравленным внутренним зерном и вне того патетического рисунка, который создал Эрдман. Мейерхольд пользуется методом сценического шаржа, вернее, сценической карикатуры. Люди обращены в оживленные плакаты. Смешные и отвратительные, они закрепляют на себе внимание.

Третий акт кажется неожиданным. Между тем только в нем Мейерхольд достигает полного совпадения с зерном комедии[[238]](#endnote-211). «Атеиста и циника», как характеризовал Эрдмана в полемике с автором этих строк Мейерхольд, сменяет лирик. Отрицаемое Мейерхольдом лирическое начало захлестывает спектакль. Освобождение {184} актера не напрасно было совершено Мейерхольдом. Уже в отдельных сценических образах первой части спектакля проскальзывало то патетическое увлечение, которое вырывается в третьем акте. Больше всего и убедительнее всего в исполнении Гарина. Оно становится законом для исполнения всего третьего акта. Маски оживают, и плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом, гневом и болью. Физиологическое явление Варьки неожиданно переходит в тоску и радость потерянного и ищущего человека. Толпа, загромождая сцену, окружая Гулячкина и Настьку, ревет, кричит, плачет и радуется, как одно целое. Мейерхольд достигает потрясающей внутренне наполненной силы в сцене свадьбы. Кто-то назвал ее русским Гадибуком. Взлетая на руки окружающих, несется по сцене Гулячкин со своими смятенными и сокрушительными словами. Мейерхольд заставляет актера говорить со зрителем. Монолог Гулячкина обрушивается на зрителя. Сундук с Иваном Ивановичем летит в финале трагикомедии в зрительный зал. Гармошка, снова возвращенная Мейерхольдом, тоскливо аккомпанирует монологу Гулячкина. Потерявшие опору, люди-маски обращаются к зрителю «лицом, вывернутым наизнанку».

Спектакль заслуживает подробного анализа. В нем сквозит новое и удивительное лицо Мейерхольда. Как бы ни загадочен был замысел постановки, он доходит как разоблачение в маске лирической струи. Спектакль заставляет думать. Он предостерегает от предпосылок, он ведет к выводам. Как Эрдман собирает разбросанные анекдоты, человеческие черты, страшные и смешные детали быта, чтобы собрать их в художественную форму новой комедии, так Мейерхольд показывает сперва форму человека, собирает острые наблюдения, брошенные на пустую и страшную, сильную и страстную жизнь, чтобы сконденсировать их в форму нового и сгущенного реализма. Мейерхольд выступает как собиратель русского театра. Былую свою разбросанность он обещает заменить сосредоточенностью. Даже тем, кто отрицал пути Мейерхольда, ясно значение «Мандата».

Дело не в личной талантливости Эрдмана, хотя она бесспорна, и не в огромной силе дарования Мейерхольда. В спектакле говорила эпоха. Этот спектакль преграждает путь опытам возрождения рышковщины и сомнительным попыткам утешительных и мещанских эстетизации. После «Мандата» невозможно уйти не задумавшись. Спектакль не одинок в русском театре — он говорит о «третьем фронте». То, что проскальзывало в мимолетных опытах Театра сатиры, когда театр неожиданно взглянул на быт, что искривленно проскользнуло в загруженном эренбурговщиной «Воздушном пироге», в «Виринее», в «Мертвых душах», в спектаклях {185} ленинградского Красного театра, «Мандат» показал эстетически оформленным и строго законченным.

Невозможно оторвать судьбу русского театра от судьбы русской драматургии. Театр и драма выступают как целостное единство. Они утомлены повторением предпосылок. Чрезвычайно соблазнительно, но вполне бесплодно ставить вопросы в обобщенной и отвлеченной форме. Никакие слова о народной трагедии, о массе, о судьбе личности не будут звучать убедительно, если они не поставлены конкретно — в противном случае они остаются эстетической игрушкой и маской, за которой скрывается безразличие к современности. Чрезвычайно соблазнительно, а главное — вполне легко декларировать свою приверженность к отвлеченному народу и не менее отвлеченной массе. Чрезвычайно удобно на пороге сезона 1925/26 года доказывать сценическим путем неприятные качества западнобуржуазного растления. Но последние урбанистические постановки текущего года с ясностью и убедительностью погребли этот специфический жанр русского театра. Надо надеяться, что он не воскреснет. Театр не может ограничиться простым и безответственным повторением положений, ставших обязательными. Театр и зритель требуют «раскрытия скобок», таким способом открывается путь к искусству — «познанию жизни». Одновременно автор и режиссер становятся истолкователями жизни — собирателями жизни.

## Г. Гаузнер и Е. Габрилович Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры)[[239]](#endnote-212) «Театральный Октябрь», 1926, сб. 1

Искусство нашего времени не является ни тезой, как думают некоторые, ни антитезой, как думают все, а синтезом. Оно соединяет в себе тенденциозное послепушкинское искусство с искусством 1890 – 1917 гг., ставившим во главу угла форму. (Мы говорим, конечно, о прямой линии искусства, не принимая во внимание боковых ответвлений.) Театр нашего времени немыслим без содержания, которое ему дал Октябрь, и также немыслим без углубленной формы, идущей еще от первых опытов Мейерхольда.

Разбирая игру актеров нового театра, мы устанавливаем два момента нового в игре: момент социальный и момент формальный. Социоформальный метод имелся и в старой критике, разница только в терминах: формальная работа актера называлась тогда {186} «эффектами», а социальный подход — «общественными мотивами». Разница между игрой старого и нового актера так же велика, как между презрительным наименованием «эффект» и изучением формальных приемов игры, как между «общественными мотивчиками» и социальным анализом персонажа.

У Дорошевича есть фельетон о Варламове, в котором он хвалит этого актера за то, что он в своих комических ролях «защитник», за то, что он, играя заведомого прохвоста богача, оправдывает его своей игрой. В этом фельетоне много справедливого: беспристрастный внеклассовый актер невозможен. Актер должен быть либо общественным защитником, либо общественным обвинителем персонажа. Комический актер нашего времени — обвинитель, прокурор изображаемой в комедиях буржуазии. Театр Мейерхольда поставил своей задачей — обвинение, сатирический показ сущности буржуазии. Все его постановки стали, согласно этого, главами грандиозной социальной эпопеи, эпопеи разложения класса, эпопеи эмоционального разложения буржуазии. Актеры Мейерхольда стали персонажами этой эпопеи. Каждый актер получил в разработку социальный тип или несколько социальных типов, видоизменения которых в обличье той или иной пьесы и показывает, выявляя их социальные признаки. Социальный подход нового актера ведет к созданию «*социального амплуа*».

Приемы игры нового актера также противоположны старой системе. Если старый актер объявлял примат вдохновения над техникой, то новый актер объявляет и выполняет примат техники игры. Эта техника игры отнюдь не исчерпывается тем, чем ее обычно исчерпывают толкователи биомеханической теории. Она не заключается в отстранении психического аппарата игры и в возведении умения актера владеть своим телом в единственный спасительный принцип. Нет, хотя умение владеть своим телом и есть один из элементов новой актерской системы, — умение владеть своим психическим аппаратом не менее основное требование новой системы. Мы сказали бы, что основой системы Мейерхольда является *формальное показывание эмоционального*. Эта формула станет понятной ниже.

### Социальное амплуа Василий Зайчиков[[240]](#endnote-213)

Судьба творчества Мейерхольда во многом обща с судьбой творчества Гоголя. Когда Гоголь преподносил читателю «Нос», «Шинель», читатель смеялся, но говорил: все это невероятно. Невероятно, чтобы коллежский секретарь лишился носа; покойник не может сдергивать шинели. Когда Мейерхольд поставил «Рогоносца», {187} «Лес» — праправнук гоголевского читателя недоумевает в тех же выражениях: невероятно, чтобы человек кувыркался от ревности, невероятно, чтобы Аркашка прятался под юбку Улиты. И не только читатель — и зритель. Михайловский в свое время жестоко разнес Достоевского за то, что он ставит своих героев в невероятные психологические положения, никогда не случающиеся в жизни, в положения эксцентрические. Некому было разъяснить Михайловскому, но пора разъяснить зрителю и читателю, что только благодаря этой психологической эксцентрике Достоевский смог вскрыть те глубины, какие он вскрыл. Чтобы вытрясти из человека душу, надо поставить его вверх ногами.

Мейерхольд до сих пор почитается многими каким-то Арманом и Церепом[[241]](#footnote-30) русского театра: еще трюк! Еще трюк! Надо быть слепым, чтобы не понять, что весь «Бубус», весь «Мандат» есть непрерывный, родственный Гоголю и Достоевскому анализ срывов человеческой психики, анализ, происходящий именно тогда, когда персонаж поставлен в невероятное положение. Каждая эксцентрическая мизансцена Мейерхольда есть сигнал, объявляющий, что происходит анализ психики персонажей. Прием этот можно сравнить с тем, как проявляется истинный, а не показной и не притворный характер людей во время большой опасности или сильного опьянения.

Зайчиков — актер, обладающий исключительным даром строить психологический анализ персонажа при помощи невероятных положений. Если у Зайчикова на голове кастрюля — слушайте его, вы увидите именно в этот момент необыкновенный, гоголевский рассказ о бедном бухгалтере, обиженном и оскорбленном. Если у Зайчикова на галстуке лапша — наблюдайте за ним, вы увидите психологию влюбленного бухгалтера. Если Зайчиков вылезает из сундука — внимайте ему, вы увидите бухгалтера, выросшего в обвинителя и поэтому пьяного от своей власти и своей грандиозности.

Зайчиков — явление, вполне искупающее годы нашего увлечения эксцентризмом. Если существует преемственная связь между различными видами искусства, то в лице Зайчикова Гоголь и Сухово-Кобылин имеют своего очевидного продолжателя. Как Гоголь в литературе, Зайчиков на сцене впервые показал обывателю, что он «над собой смеется» и что смеяться тут нечему, а нужно плакать. В отличие от прежних наших клоунов (Давыдова, Варламова) Зайчиков — «*клоун-аналитик*», вскрывающий социальную подоплеку персонажа путем эксцентрической игры.

{188} Амплуа «клоуна» имеет у нас свою историю. Первым выдающимся «клоуном» следует считать Пономарева, актера начала XIX века. Он, судя по отзыву Булгарина (см. его «Театральные воспоминания моей юности»), строил свою игру если не в социальном, то в сословном плане. Он создал у нас жанр «подьячего». Но, будучи человеком своего времени, он показал в своих ролях придурковатого и веселого простолюдина, соответствующего шекспировским могильщикам и шутам. Таким образом, насмешка его была направлена сверху вниз, была насмешкой аристократии над простолюдином. Следовательно, она прямо противоположна насмешке Зайчикова, насмешке, бичующей того же «подьячего» уже как представителя господствующего и клонящегося к упадку класса.

Последующие наши «клоуны», придавленные щепкинской формулой «влезания в кожу действующего лица», бледнеют и теряют основные черты своего амплуа (перестают преувеличивать). Затем амплуа «клоуна» воскресает, со своими истинными качествами, лишь теперь в лице Зайчикова, чтобы стать социальным амплуа. Здесь необходимо указать на взаимоотношения биомеханического и социального амплуа. Если таблица биомеханических амплуа указывает необходимые физические данные актера, то овладение социальным амплуа требует определенных психических и социальных данных. Для разработки их требуется — независимо от биомеханики — «психомеханика» (термин А. Луначарского) и психомеханический подбор актеров. К данным амплуа «клоуна» в таблицах «Амплуа актера»[[242]](#endnote-214):

*«Обладание манерой “преувеличенной пародии” (гротеск, химера). Данные для эквилибристики и акробатики. — Клоун, шут, дурак, эксцентрик»*

можно теперь прибавить:

*Данные для психо-эксцентрической игры. Данные для иронического отношения к персонажу. Знание социальных признаков. — Клоун-аналитик*.

Как свидетельствует его игра, Зайчиков этими данными обладает.

### Зинаида Райх[[243]](#endnote-215)

Мы говорили уже, что постановки Мейерхольда являются в целом сатирической эпопеей, в которой каждому актеру отведено социальное амплуа, в которой каждый актер анализирует психологию того или иного социального типа. Мало того. Истинная {189} сатирическая эпопея (например, «Мертвые души») строится из нравоучительного пафоса, издевки и лирических отступлений. Миссию лирических отступлений в театре Мейерхольда выполняет Зинаида Райх. Социальный тип, данный ей сейчас в разработку, — мещанская женщина.

Понятие «лирика» потерпело в современности существеннейшие изменения: как в плане эмоциональном, так и в плане социальном. Лирика почиталась до сих пор некой категорией патетического. Она представляла собой некую сумму радостей, печалей и рассуждений актера, переживающего настроения своего персонажа. Лирика была суверенной областью драмы, этого наиболее близкого буржуазии рода драматургии. Не надо забывать, что драмы не существовало до классовой победы буржуазии. У нас мещанская драма появилась и расцвела в эпоху капитализации России. Это время имело своих актрис, наиболее характерная из которых — Савина. Как передавала она образы лирических героинь? Она прежде всего любила свой персонаж. Она старалась заставить всех страдать его страданиями, радоваться его радостями и гневаться его гневом. Она любила свой персонаж той потрясающей любовью, которая исключает какую бы то ни было иронию по отношению к эмоциям и действиям любимого существа. Полюбить и оправдать играемый лирический персонаж считалось тогда необходимым.

Но вот пришла война. Ее пулеметы, ее «чемоданы», газы и танки сразу же отучили человечество от понимания и оправдания лирики. Непонимание рождает насмешку, а затем и ненависть. Лирика перестала восприниматься патетической эмоциональной аппаратурой современного человека, а стала восприниматься его комической аппаратурой. Произошло нечто совершенно неожиданное. Лирика из категории драмы превратилась в категорию комедии. Актриса, играющая сейчас лирическое отступление, должна прежде всего не любить свою героиню и смеяться над ней.

Зинаида Райх — актриса, выросшая после войны, наделена всеми качествами современной лирической актрисы: она умеет ненавидеть свой персонаж, она никогда не ошибется и не обрадуется его радостью и не опечалится его печалью. Только тогда, когда она играет персонаж героический, — пути ее и ее персонажа начинают сходиться.

Действительно, миссис Хардайль, персонаж лирический — играется комедийно. Стефка, вплоть до глубоко лирических мест и особенно в лирических местах — комедийна. Но Аксюша, понятая режиссером героически, играется как героиня; но та же Стефка, когда в ней показываются проблески героини, играется как героиня[[244]](#endnote-216).

{190} Это вполне понятно. Современная комедийная интерпретация лирики, основанная на том, что предаваться мучительным переживаниям ради мучительных переживаний в глазах современного человека — смешно, имеет в Зинаиде Райх своего глубокого истолкователя не только потому, что она послевоенная актриса, но и потому, что она актриса послеоктябрьская. Для нее лирика несуразна не только тем, что она несуразна для современника вообще, но и тем, что в ней она видит наследие мещанского эмоционального ряда, наследие мещанской драмы и ее актрис. Поэтому с особой ненавистью относится она к радостям и горестям своих героинь. Вся ее лирическая игра есть в плоскости социальной — комедийный показ того, как разложились радость, горесть, испуг, недоумение, нетерпение, гнев мещанской страдающей и радующейся женщины. И тем же послеоктябрьским происхождением Зинаиды Райх может быть объяснена ее серьезность к героическим мотивам ее персонажей. Эти героические мотивы — то, что принесла революция на смену превратившейся в суверенную область Чаплина и Ллойда лирике.

Зинаида Райх проделала огромную работу по ликвидации канонов прежней актрисы, но, как это бывает только у немногих, эта разрушительная переходная работа явилась в то же время и творчеством. Героическая игра у Зинаиды Райх не появляется внезапно, как Минерва во всеоружии, — элементы ее постепенно просачиваются сквозь лирико-сатирическую игру. Не будь этой лирико-сатирической игры, дискредитировавшей драму, — не была бы возможна и новая, советская героическая игра.

Прежние актрисы, играя чуждые их лирическому мировоззрению героические роли, играли их драматически. Поясним: их игра развивалась в личном плане, они (переиначиваем терминологию брошюры «Амплуа актера») играли препятствиями, ими же созданными. Их лирика была упадочной, индивидуалистической лирикой. У Зинаиды Райх в лирико-сатирической игре есть моменты взмета (например, сцена мелодрамы в «Бубусе», весь третий акт «Бубуса»), когда лирическая игра приобретает социальный характер, — и сразу же она становится героической.

Те же эмоции — любовь, страх — становятся героическими, когда они приобретают социальный характер. Интересно, что социальные элементы приобретают сейчас на театре и формальное значение: они являются трамплином, посредством которого театр, оперируя обычными эмоциями: радостью, ужасом и т. д., все же приобретает характер героический, а не лирический. Героика у советской актрисы, какова Зинаида Райх, есть сейчас лирико-сатирическая игра плюс включение активно действующих социальных {191} элементов. В будущем, когда появится советская трагедия, Зинаида Райх сможет исключить лирико-сатирическую игру. Но не надо забывать, что именно лирико-сатирическая игра рождает нам сейчас героическую игру. Не будь первой — не было бы и второй.

Зинаида Райх, таким образом, создает новое *социальное* амплуа: «*лирико-сатирической влюбленной*», коммунистически просвещенной женщины, комично показывающей разложение эмоций прежней женщины и демонстрирующей, в противовес ему, героический ряд, который должен научить зрителя новым героическим мотивам. Это амплуа, все время ширящееся в своей негативной части, заставляет нас с особым нетерпением ожидать от Зинаиды Райх нового в героической области, в которой ей предстоит выступить в ближайшие годы.

### Приемы игры Гарин[[245]](#endnote-217) (Помимотекстовые сюжетные построения)

Каждая пьеса имеет сюжет, имеет экспозицию, Spannung[[246]](#footnote-31), развязку. Повышения и понижения этого сюжета определяют ритм спектакля. До сих пор никем не замечалось, что обычно такой же сюжет, с его компонентами, имеет игра актера, причем сюжет этот развивается независимо от сюжета пьесы. Игра Гарина дает наиболее яркий пример этого.

Посмотрим, как строит Гарин сценическую новеллу. Сюжет рассматриваемой новеллы — приключения ноги одного хромого человека (изобретатель № 5 в «Д. Е.»). Текст теряет тут свое значение, остальные детали игры становятся обрамлением игры ноги. Итак, приключения ноги — сюжет. Новелла начинается выходом несчастного хромого на сцену. Сразу же нога, которую он несет перед собой, уродливая нога хромого, непроизвольно брыкает миллиардера, к которому бедняк пришел предложить свое изобретение. Миллиардер возмущен. Такова завязка. Мы введены в действие. Следует разговор изобретателя с Джебсом. Хриплый рев урода не дает возможности различить слова, и внимание зрителя концентрируется на игре ноги. Хромой держит ее на весу, перед собой, и, когда он подходит к Джебсу вплотную, нога ложится на грудь миллиардера. Там она конвульсивно дергается, зля и раздразнивая Джебса. Мы знаем уже, что изобретение не будет принято. В самом деле — взбешенный Джебс приказывает секретарю выгнать хромого. Казалось бы, что действие закончено, что другой {192} развязки не может быть. Нет! Неожиданная развязка следует немедленно — хромой отходит, нога его, так же непроизвольно, как и вначале, выпрямляется и бьет в живот миллиардера, опрокидывая его на пол. Хромой отомщен. Секретарь записывает на грифельной доске — «№ 5. Дерется». Эта надпись — как бы название новеллы; новеллы о ноге хромого человека, которая сначала лишила его заработка, а потом отомстила за него.

Так же построены и новеллы об остальных шести изобретателях. Текст теряет в них значение, приобретает особый смысл мимическая игра. *Сценическая новелла строится не на тексте, а на помимотекстовой игре актера*.

В «Мандате» Гарин показал другой сюжетный прием, известный под названием «лейтмотив». Лейтмотивом называется сюжетный мотив, повторяющийся в фабуле несколько раз, но не сливающийся с ней. Приемы, какими Гарин вводит помимотекстовой лейтмотив в действие «Мандата», — приемы новеллы. Таким образом, мы получаем вводную новеллу (самостоятельный анекдот игры), основанную на лейтмотиве. Тема новеллы — ужас Павла в моменты выдавания себя за коммуниста. Действие ее развивается так. Экспозиция — фраза Павла в начале первого действия: «Я — человек партийный!» Сказав это, Павел ужасается. Он приседает, согнув туловище, рот его раскрыт, зрачки расширены, волосы вздыблены. Эту позу и выражение лица он пускает в ход при всех последующих испугах во время выдавания себя за коммуниста. Эти-то поза и выражение лица, которые он употребляет *только* в моменты испуга, и служат курсивом, выделяющим лейтмотив вводной новеллы, позволяющим отличить ее от остального действия. Такова экспозиция. Второй момент — разговор Павла со Сметаничем. Поскольку испуг мотивирован тут текстом, — помимотекстовый ужас здесь ослаблен. Третий момент и Spannung новеллы, ее наибольшее напряжение, — конец второго действия. Павел размахивает мандатом, «копия которого послана товарищу Сталину». Поза ужасания здесь выделена тем, что Павел стоит на столе (как бы на пьедестале) и обособлен, таким образом, от остальных действующих лиц. Развязка — в конце третьего действия. Сказав, как в экспозиции (кольцевое построение): «Я — человек партийный». Павел, в курсивной позе, отходит к матери. Около нее он падает в обморок, сложив на груди крестообразно руки. Этот обморок, сценически равный смерти, и заканчивает новеллу лейтмотива о молодом человеке, который выдавал себя за коммуниста, но очень боялся этого и даже умер от страха.

Таковы сценические, помимотекстовые, сюжетные построения Гарина. Они новы, они показывают необычные приемы игры, и на них стоит обратить внимание.

### **{****193}** Мария Бабанова[[247]](#endnote-218) (Обновление жеста и словозвучания)

Эволюция оркестра привела в настоящее время к джаз-банду. Уже серьезнейшими музыкантами признано, что джаз-банд не забава скучающей буржуазии, но новая форма оркестра, форма для театра особо ценная тем, что она создала мимико-фонетический инструмент в лице оркестранта джаз-банда, осуществив, таким образом, идеал балета — слив музыку с жестом. Оркестрант джаз-банда сопровождает музыку мимическим танцем лица и синкопическими подергиваниями, иллюстрирующими единственную фабулу музыки — ее ритм. Оркестрант джаз-банда, кроме того, — что и дает ему право на название мимико-фонетического инструмента, — сопровождает музыку резкими восклицаниями, построенными на вариациях хрипоты простейших гласных. Все это делает оркестранта джаз-банда своеобразным актером просцениума.

Бабанова перенесла приемы джаз-бандистов на сцену, канонизировала их как метод игры. Исполнение ею роли не есть ни трактовка бытовых признаков роли, ни ее психологической канвы, но простое сопровождение мимикой и резким криком той мелодии спектакля, которая слагается и из действительных музыкальных кусков, и из условной музыки спектакля, состоящей из ритма движений партнеров и из комбинаций длиннот и высот реплик. В мелодии «Бубуса», первой высокой комедии нашего времени, ни один актер не говорит бытовым голосом: тембр голоса каждого из них установлен на определенной музыкальной высоте; тембр голоса Бабановой — резкий крик. Этот тембр она сохраняет во всех своих ролях (например, ультрабытовой «Воздушный пирог»[[248]](#endnote-219)) — он ей присущ. Свой крик Бабанова сопровождает *иллюстрирующим его* синкопическим жестом — жестом джаз-бандиста. Когда она в «Бубусе», резко поворачиваясь, *звонко* шлепает свою партнершу по спине, выкрикивая: «Вот тебе! Вот тебе!» — это соответствует тому моменту, когда барабанщик джаз-банда, ударяя в гонг, спотыкается плечом и выкрикивает: «О! О!» Когда она, вскрикнув: «Хопкинсы — соло!», подпрыгивает, не напевая, а хрипло и резко *выкрикивая* мелодию, — это соответствует внезапному вскрику барабанщика и его последующему подпрыгиванию на стуле с хриплым выкрикиванием мелодии.

И в том и в другом случае — характерный для джаз-банда и Бабановой переход от пиано к форте с помощью внезапного удара и резкого крика.

В «Д. Е.», в пятиминутной мимической сцене, Бабанова была еще неразрывна с джаз-бандом: она могла даже, ничего не изменив, {194} помещаться не на сцене, а на подмостках джаз-банда, рядом с барабанщиком. В «Бубусе» она уже применила приемы джаз-бандистов к трактовке роли. Дальнейшие ее успехи покажут, что жест и игра голосом, введенные джаз-бандом и разработанные Бабановой, свежи и нужны на сцене; что они ведут к обновлению мизансцены и словесного диалога.

### Н. Охлопков[[249]](#endnote-220) (Темповая игра)

Когда-то, во времена Глупышкина и феерий, слово «кинематограф» было бранным словом. Теперь, когда кинодетективы канонизированы, кинематограф стал образцом и театр заставляют ему подражать. От театра требуют кинематографичности. Это в основе своей нелепо и равносильно требованию от романа — сценичности, от картины — фотогеничности и т. д. Театр, однако, идя навстречу требованиям, выработал тип «кинематографического» спектакля («Озеро Люль» и «Д. Е.»). Понятие кинематографичности на театре означает сейчас движение актера на громадных сценических пространствах и ускоренный темп этого движения. Спектакль «Д. Е.» был идеалом такого стиля. Но он был и кульминационной точкой, по ту сторону которой начиналось падение. Начиналась имитация кинематографа, погубившая бы театр. Мейерхольд не переступил этой точки. Он пошел в противоположную сторону. Он поставил «Бубуса», который заставил нас ощутить темп как новый смысловой элемент театра, элемент не меньшей важности, нежели жест и слово. Он пришел к этому, отправляясь от стремления затормозить темп спектакля. Это стремление затормозить темп спектакля едва ли не охарактеризует собой режиссерский стиль ближайшего десятилетия; это стремление есть естественное восстание театра против кино, законы которого ему навязывают.

Когда темп спектакля в «Бубусе» затормозили, стало заметно, что игра комбинациями отрезков времени может иметь смысловое значение; что «временные», то есть комбинации отрезков времени — новый театральный прием, прием большой важности.

Уже и в «Д. Е.» при всей его молниеносности были задатки темповой игры. Уже и в «Д. Е.» была показана кое-где крупно игра лица, рук, ног, спины, переведенная из плана чисто мимического в план темповый (см. сцену взрыва в Берлине). В «Бубусе» игра рук, лица и др. является подчеркнутой категорией темпа.

Вместе с «Бубусом» появился почти единственный темповый актер — Охлопков; актер, играющий на темпе, на его микроскопически увеличенных повышениях и понижениях; играющий «временными». Вся роль генерала Берковца есть непрерывная игра {195} отрезками времени большей или меньшей протяженности, которые, накопляясь в одной комбинации, создают сами по себе, используя мимическую игру лишь как подсобный материал, впечатление то тревоги, то радости, то отчаяния, то похоти.

Рассмотрим ту сцену, когда, будучи вызван к телефону, Берковец прощается с ван Кампердафом. Если мы обратим здесь внимание на мимические элементы — игру лица, рук, смену ракурсов, то с ясностью убедимся, что они имеют здесь не мимический, а темповой характер. Сами по себе, вне временной комбинации, они ничего не определили бы.

Берковца вызывают к телефону. Он резко поднимает голову и смотрит на вестника (8 секунд[[250]](#footnote-32)). Лицо его при этом неподвижно. Но самая протяженность смотрения явственно говорит о его тревоге. Затем он внезапно встает со стула и стоит (10 секунд). Это остолбенение усиливает тревожное напряжение. Оно растет, когда он начинает медленно раскланиваться (15 секунд). Затем он внезапно всовывает руку за борт мундира и необыкновенно быстро уходит (4 секунды). Контраст между медленным нарастанием предыдущего и внезапным уходом разряжает напряжение, категорически подтверждая вместе с тем, что сообщение по телефону будет очень неприятным.

Здесь впечатляет самое расположение «временной» — комбинации временных отрезков:

Первое появление тревоги — 8 сек.

Остолбенение — 10 сек.

Нарастание тревоги — 14 сек.

Тревога достигает предела — 15 сек.

Внезапное разряжение — 4 сек.

Мимика и ракурсы имеют здесь служебное значение: они служат сигналами, отделяющими временные отрезки. Так, резкое поднятие головы служит заглавием игры о тревоге; внезапное засовывание руки за борт мундира — сигналом к развязке.

Вот второй пример: сцена «Пушки». За сценой грохот. Берковца спрашивают: «Что это?» Он резко поднимает голову (постоянный его сигнал к началу построения «временной» (3 секунды)). Рука его медленно движется к карману и оттуда к подбородку — рассеянный жест раздумья (5 секунд). Затем он медленно переходит сцену (15 секунд). Опять переходит сцену (25 секунд). Затем он медленно говорит: «Я думаю, что это…» (5 секунд) — «Пушки!» — говорит он *внезапно* (2 секунды). Здесь прислушивание выражено не обычной мимикой (прикладывание руки рупором к уху; наклонение {196} корпуса вперед с наклонением вбок головы; прикладывание уха к стене или к двери), но «временной»:

Сигнал к началу прислушивания — 3 сек.

Раздумье — 5 сек.

Протяжное прислушивание — 15 сек.

Протяженность прислушивания начинает вызывать беспокойство — 25 сек.

Сигнал к разряжению — 5 сек.

Внезапное разряжение — 2 сек.

Теперь, проанализировав эти две «временных», мы находимся в преддверии точного знания строения «временной». Мы видим, что «временная» обладает постоянными компонентами, что нарастание и убывание временных отрезков подчинено определенным законам. Установить эти законы и классифицировать компоненты «временной» можно будет только тогда, когда будут записаны и изучены все «временные» Охлопкова. Тут мы взяли только простейшие примеры: тревогу, прислушивание. Очень интересен показ посредством комбинации временных отрезков — похоти (сцена «Ландыш»).

Не может быть споров о том, что темповая игра в тысячу раз сильнее бьет в цель, нежели обычная мимическая.

Итак, в «Бубусе» мы впервые увидели театральное лицо темпа, не заключающегося, как его прежде понимали, в быстроте, а являющегося, наряду с мимикой и словом, категорией искусства, потому что он, как мимика и слово, приобретает смысловое значение и создает своих виртуозов и свое особое искусство.

Настоящие характеристики, в частности Бабановой, не являются исчерпывающими. Они намечают лишь двоякий путь анализа актерской игры на материале, оказавшемся в пределах доступного авторам наблюдения.

## А. Гвоздев Трагедия массы («Рычи, Китай!» в Театре им. Вс. Мейерхольда) «Красная газета», 1926, 29 января, веч. вып.

Масса на сцене — такова основная проблема новой постановки Театра имени Вс. Мейерхольда. С новыми средствами, обогащенный опытом последних лет, театр снова возвращается к разрешению задач, намеченных в свое время в «Земле дыбом». Но между «Землей дыбом» и «Рычи, {197} Китай!» стоит работа над «Бубусом», наиболее сложным и трудным из всех заданий, выполненных за последние годы молодым коллективом театра.

В своей первой самостоятельной постановке — «Рычи, Китай!» — режиссер В. Ф. Федоров[[251]](#endnote-221) воспользовался методом работы, указанным в «Бубусе». Он применил его к вскрытию психологии китайской бедноты, в которой пробуждается сознание необходимости и возможности борьбы с европейским империализмом. Медленный темп, паузы на музыке и без музыки, широко развернутая пантомимическая игра групп, голосоведение на фоне затушеванного музыкального аккомпанемента, с выделением и нарастанием пафоса страдания до мучительно острого напряжения. Этими средствами сценической выразительности доводится до зрителя обездоленность китайской массы, встающей из небытия.

Действует масса в целом. В первом акте показаны сцены разгрузки тюков с чаем. Каждый из кули ловит налету большой тюк, взваливает его на спину и быстро убегает с ношей. Затем волочит огромный и тяжелый котел. Под звуки китайской трудовой песни и под ритмические окрики подрядчика. Эти трудовые процессы, открывающие собою действие, сосредоточивают внимание зрителей на главном герое пьесы — на безличной массе, порабощенной тяжелым физическим трудом. Ее изображение дано актерским коллективом четко, определенно и крепко. Невольно осознаешь, наблюдая за этими картинами физического труда, как далеко ушел новый театр от «благородных манер» и «салонной светскости» актера старой школы.

Во втором акте определяются индивидуальные черты отдельных представителей китайской бедноты. Из общей массы выделяются ее наиболее характерные типы. Перед зрителем проходит вереница великолепно очерченных фигур, причем маски отдельных актеров врезаются в память своей своеобразной характеристикой. Даны многообразные варианты изможденных лиц, заскорузлых рук, согбенных спин и соответствующие оттенки интонаций голоса. В особенности выразительна фигура старика лодочника, во всех деталях проработанная Охлопковым, сумевшим воплотить во внешнем облике старика всю многострадальную историю его жизни, полной лишений, труда и скрытого героизма. Жуткий облик нищеты дает Серебрянникова, играющая торговку детьми, хищно и жадно подстерегающую тот момент, когда нужда заставляет продать свою собственную дочь. В ролях фигурантов занята вся труппа, а также и студенты мастерских театра и надо отдать справедливость работе молодого коллектива, сумевшего перевоплотиться {198} в облики китайцев без всякого привкуса праздной и эстетной экзотики.

Среди актеров мы встречаем двух ленинградцев. В роли истопника радиостанции — Лавров, выступавший у нас в «Молодом театре». В «Рычи, Китай!» он ведет боевую роль рабочего, указывающего на борьбу как на единственный путь освобождения. А рядом с ним, в роли председателя союза лодочников — артист б. Александринского театра Лешков[[252]](#endnote-222). Игра ленинградцев выделяется на фоне московской школы. В особенности заметна у Лешкова скупость движений, неумение использовать свое тело для воплощения слова, которое так и остается словом, не переходящим в жест. Зато московская молодежь играет смело, напряженно и выявляет в сильной пантомиме нарастание эмоций до жутких пределов. Насколько хорошо проведены массовые сцены с китайцами, — безусловно замечательное достижение театра, — настолько бледно звучат сцены с европейцами, проводимые на отлично сконструированной пятиярусной канонерке. Отсюда неровность спектакля, в котором чередуются примелькавшиеся сцены танцев под фокстрот с неимоверно жуткими сценами казни на виселице.

Но основное значение спектакля заключено в массовых сценах, в раскрытии трагической доли китайской бедноты, пафоса ее пробуждения к новой жизни.

## Сергей Городецкий Театр им. Мейерхольда. «Рычи, Китай!»[[253]](#endnote-223) «Искусство трудящимся», 1926, № 5

Это — вторая китайская и, кажется, пятая пароходная пьеса. И тема и оформление имеют свой смысл: Китай в центре внимания, а пароход — одно из легких заданий на путях от отвлеченного конструктивизма к реалистическому. Но и китайская тема, и пароходное оформление требуют особо внимательного подхода.

Пьеса Третьякова повторяет те же ошибки, которые были сделаны в первой китайской пьесе — «Дешевая забава для людей» ее автором Р. Галиатом («Семперанте»)[[254]](#endnote-224). Даже у Галиата завязка — убийство американца — более подготовлена, чем случайное падение в воду третьяковского американца. Но вообще подобная завязка слишком слаба для оформления того революционного заряда, которым дышит сейчас Китай.

{199} Из ничтожной завязки возникает и ничтожное действие. Все развитие пьесы «Рычи, Китай!» сводится к переговорам Даоиня с англичанами о «компенсации». Китайские массы показаны как стадо рабов. Отсюда уклон пьесы к садизму, к гиньолю — один вешается на глазах публики, двоих удавливают. (Театр «Семперанте» поступил благоразумнее, срезав у своего автора сцену казни.) Четыре смерти на сцене — вещь обязывающая. Надо Третьякову посмотреть у Дюма и Гюго, как это делается. Развязка пьесы — отказ лодочников перевозить убийц (имеющих к тому же в своем распоряжении катер) и приказ об отплытии канонерки (deus ex machina!) — слишком слаба по той нагрузке пытками, которую дал автор зрителю. Хорошо в пьесе только одно: стремление к лаконизму речи, но и это достоинство блекнет от картонного, слепого языка, которым написана пьеса, и от невыносимо скучной по своей примитивности агитационной декламации.

Театру трудно было распорядиться таким неблагодарным материалом. И выбранное художественное оформление нельзя считать удачным[[255]](#endnote-225). Тема парохода любопытна для конструктивизма. Возможности последнего хорошо использованы в этой же теме, например, в Камерном. Но какой смысл строить конструкцию, если она сводится к постоянной декорации с незначительной и, по существу, ненужной передвижкой центральной части и мало заметным отодвиганием в финале? Эта башня канонерки напоминает мост в «Земле дыбом» своим укороченным подходом к пониманию задач конструктивизма. Неприятна эта башня и своим лакированным натурализмом. Та же ошибка натурализма и в бассейне с настоящей водой. Вся никчемность этой затеи обнаруживается, когда только что упавшего в настоящую воду американца вытаскивают сухим из воды. Скоро надоедающая игра зайчиков на башне, если она была нужна как декоративный эффект, могла быть достигнута при помощи простой лоханки. Этот же фотографический натурализм проводится и во всем остальном — в костюмах, в бутафории, в гриме. Но применение этнографии на сцене не достигает эффекта по простой причине: реальные, бытовые вещи просто не видны, они антитеатральны. Другое дело музыка — это доходит, и музыкальные номера слушались хорошо, но сами по себе, потому что действие они разжижали.

Во всем спектакле не было надлежащего ритма. Неимоверные паузы, какая-то метерлинковская читка незначительных по смыслу фраз, разнобой в подходе к «китайской» речи (хорошая инструментовка возгласов в массах, несносное коверканье речи у одних, чистый московский говор у других китайцев), такой же разнобой в подходе к трактовке китайцев и англичан (последние {200} как будто сделаны другим мастером) — все это существенные недостатки режиссуры. Местами получается обратный эффект: когда полисмен бьет палкой (со звуком!) по голове приговоренного, в публике смех, потому что здесь пахнет Петрушкой. То же при перебранке закованных в колодку. Однако в первом показе работы Федорова есть и положительные черты. К ним прежде всего нужно отнести внутренний чертеж мизансцен. Здесь чувствовался план и замысел, не всегда, правда, выполняемый, но все-таки обнаруживающий высокую школу, которую прошел дебютант. Даже в первой сцене разгрузки, которая, собственно говоря, целиком могла быть проделана до прихода зрителей, была своя затея. Лучше всего живая картина противостояния китайцев и европейцев в финале.

В заслугу театру надо поставить, что хоть один молодой режиссер получил возможность и средства попробовать свои силы на большой работе.

За отсутствием ролей в пьесе не приходится говорить об игре. В общем материал был ниже актерских сил театра. Бабанова показала свой обычный талант, доделывая в роли Боя то, что не сделано автором.

На путях Мейерхольда этот спектакль является критическим. Вылазка в этнографию никак не разрешает вопроса о продвижении в современность до сих пор неиспользованных побед «Рогоносца». Но ясно после этой постановки, что фотографический натурализм никуда не продвигает.

Корректура спектакля, проделанная после генеральной, значительно улучшила спектакль, убрала оперные эффекты, акцентировала моменты агитации, но, конечно, пьесы не исправила. Можно еще решительней снять метерлинковский грим пауз и тона со спектакля.

## П. Марков Театральный сезон 1925/26 года «Печать и революция», 1926, № 3

Тускло начавшийся театральный сезон к своей середине, вопреки ожиданиям, дал много хороших постановок. Однако ни одна из них, при всех своих положительных и иногда высоких качествах, не указала новых путей театру и не явилась новой театральной декларацией. Вряд ли приходится об этом жалеть. Интерес театра постепенно, но основательно {201} перемещается от теоретических построений к единичным художественным явлениям, и былой, когда-то оправданный словесный пыл уступает место внимательному изучению конкретных фактов. Характерно, что спектакли привлекают внимание отнюдь не постановкой новых формальных проблем — вернее, вопрос о приемах успел наконец так тесно связаться с самой сущностью художественного произведения, что о них окончательно немыслимо говорить раздельно. Взаимовлияние театральных течений, отметившее театральную жизнь последних двух-трех лет, приходит, видимо, к концу; приводя к новой перегруппировке театров, органический их рост одновременно приводит к выковке определенного лица у каждого театра; театры снова вырабатывают свой стиль, упорно преодолевая новый художественный и жизненный материал. Большинство постановок не заостряют отдельных вопросов, ими возбуждаемых, и не вызывают жажды полемики, — начиная от «Рычи, Китай!» в Театре имени Мейерхольда и кончая «Горячим сердцем» во МХАТе[[256]](#endnote-226).

Между тем названные постановки на первый взгляд наиболее спорны. «Рычи, Китай!» ставит проблему возвращения натурализма на сцену гораздо более явно и обнаженно, чем все предыдущие спектакли этого театра. «Горячее сердце» Островского, показанное в доконструктивных декорациях Крымова, легко могло обозначить возвращение театральной реакции. Как бы ни относиться, однако, к «натурализму» или к «реакции», обе постановки сильны своим непосредственным эмоциональным воздействием на зрителя и глубиной раскрытой темы. Натурализм же деталей и реакционность чрезвычайно проблематичны, если внимательно анализировать природу и причины ощущений, пробужденных в зрителе.

Эти ощущения несомненны и непосредственны. Они сквозят в том отклике, который идет из зрительного зала во время представления комедии Островского, возвращая к успеху мейерхольдовского «Леса», и в той сосредоточенности, с которой зрительный зал следит за агитационным представлением Сергея Третьякова. Эти ощущения обнаруживают, что не в натурализме и не в предполагаемой реакционности значение и мощь названных спектаклей.

Как драматургическое произведение «Рычи, Китай!» не ново, и агитационная схема противоположения неблагородных империалистов-англичан терпеливым китайцам проведена с полной и иногда удручающей последовательностью. Впрочем, на полное художественное разоблачение трагедии современного Китая пьеса, видимо, не претендует, заменяя задачи «драмы» задачами сценария {202} для театрального представления. Только в качестве сценария можно принять скупые и схематические образы ее героев, общность слов протеста и умилительно морализирующую проповедь. Схематизм основного положения отнюдь не обозначает, однако, схематизма сценической психологии, но именно психологизм образов был причиной ответного волнения зрителей. На этот раз в постановке совсем не поражало то, что сцена была наполнена водой (нужно сознаться, довольно неудачно, так как ее присутствие наблюдалось только из бельэтажа)[[257]](#endnote-227), что по ней скользили лодки и что в ее глубине, блистая жерлами пушек, возвышалось некоторое подобие канонерской лодки; даже роковая казнь двух китайцев, поставленная со всеми натуралистическими соответствиями, не явилась центром спектакля и, вызывая естественное чувство возмущения англичанами, не была свободна одновременно от некоторого чувства протеста по отношению к режиссуре. Если целью спектакля было показать еще не «рычащий», но готовый зарычать, еще подневольный, но идущий к протесту Китай, то основным методом спектакля было внутреннее оправдание этнографии. Поясняю: занимательно и любопытно следить за китайским бытом так, как он показан в Театре имени Мейерхольда, без сладеньких украшений и экзотических красивостей: слушать китайские напевы, смотреть на уличные сценки китайского порта — такова этнографическая картина. Но за всем этим еще интереснее и уже по-настоящему волнующе следить за отдельными образами и их сочетанием. Тот Бой, которого играет Бабанова и лирическая сцена самоубийства которого поставлена с режиссерским совершенством, объясняет больше, чем плакатная агитационность. В судьбе отдельных образов, в мимолетных фигурах трагедия Китая сквозила яснее, чем в замысловатой конструкции. Так происходило долгожданное «раскрытие скобок», разоблачение агитационной схемы, перемещение агитации от «плаката» к раскрытию человеческой судьбы.

Спектаклем дебютировал ученик Мейерхольда, молодой режиссер Федоров; ошибки генеральной репетиции, заключавшиеся в медленности темпа, в чрезмерности этнографической нагрузки, в перегруженности деталями были сглажены на последующих спектаклях. Режиссер следовал за своим учителем; отдельные ремарки развертывал в цельные сцены, искал музыкального аккомпанемента; в движениях и позах стремился передать значительность образов. Оттого, что в пьесе нет идеализации китайцев и что в постановке подчеркнут подневольный и страдающий, порою жалкий, а порою героический Китай, становилось оправданным название представления, которое звучало призывом к восстанию {203} далекой страны. Этнография воспринималась не как театральное украшение, а сквозь нее, а иногда и благодаря ей доходило до зрителя психологическое зерно разноликих образов. Поэтому так останутся в памяти повесившийся с унылой песенкой Бой, опустившийся на колени перед иноземным моряком начальник китайского города. Агитационная схема стала волнующим спектаклем. Он не открыл новых горизонтов, чего так легко ждать от спектаклей Театра им. Мейерхольда, но хорошо и достойно завершил поиски методов агитационного представления. <…>[[258]](#endnote-228)

## Сергей Радлов «Рычи, Китай!»[[259]](#endnote-229) «Красная газета», 1927, 28 августа, веч. вып.

Тема китайских событий так актуальна, так волнует всякого мыслящего человека, что уж одно это гарантирует пьесе напряженное внимание зрителя. Потрясающий эпизод казни лодочников, невиновных в смерти белого, способен взволновать аудиторию, даже если его изложить в форме газетной телеграммы. Если бы перед началом любого спектакля вышел актер и прочел текст только что полученного известия о том, что капитан английского судна потребовал вчера казни двух членов союза лодочников взамен сбежавшего перевозчика, якобы виновного в убийстве американца, то такое сообщение, особенно в наши дни памяти о Сакко и Ванцетти, произвело бы сильнейшее агитационное действие. В сущности, на подобный удар и рассчитывал, очевидно, С. Третьяков, написав очень лаконичный, эпически простой и неразукрашенный текст.

Вопрос, хватило ли у театра последовательности с такой же простотой и безыскусственностью построить весь спектакль? Конечно, дать жизнь Востока в театре — задача рискованная и трудная. Слишком сильна традиция — любоваться нарядной восточной экзотикой. Для XVIII века Китай — это маскарадный костюм, надетый на парижанина. В желании порвать с этой традицией, что возможно либо перенеся на нашу сцену элементы актерской техники Дальнего Востока, либо пытаясь дать подлинную жизнь рабочего люда, театр правильно стал на второй путь. При этом, правда, не хватило мужества удержаться от соблазнов перегрузить спектакль натуралистическими деталями китайского быта.

Соблазнительно было и передать звучание китайской речи — секундами кажется, что слышишь подлинный китайский язык, но {204} здесь-то и тупик натурализма; следующие же слова, сказанные по-русски, звучат как-то особенно по-московски жирно, и китайцы мгновенно напоминают купцов Островского. В этом что-то неладное — только что, ломая язык («Твоя плати, моя вози») с американцем, тот же лодочник отлично и грамматически правильно объясняется со своими товарищами, а кули-истопник, должно быть как самый сознательный, все время и говорит и движется как чистейший россиянин без малейшей связи с остальными китайцами. И все же, несмотря на эти недочеты — китайские бытовые сцены поставлены с большим мастерством, прилежанием, а часто и нежностью. Это самое сильное в спектакле.

Гораздо хуже дело обстоит с европейской частью. Нельзя отрицать, что она написана Третьяковым с нарочитой схематичностью и прямолинейностью. Поставленная в духе самого элементарного, нарочитого гротеска, она разламывает спектакль на две совершенно несоединимые стилевые половины. Можно давать любые контрасты, но нельзя писать часть фигур масляной, часть клеевой краской. Когда в группу «переживающих», «в образе живущих» китайцев входят ужасные турист и туристка (не играющие ни образа, ни отношения к образу), получается совершенно непонятное соединение халтурного плаката с хорошей картиной репинского толка.

Когда китайцы так человечны, без дутого и картонного героизма (страх смерти и самопожертвование лодочника!), зачем же изображать европейцев такими уж злодеями для маленьких детей? Право же, если бы они говорили свои мерзости небрежнее и спокойнее, без лая, крика и ударения на каждом слове (то есть хоть немного более по-английски!), они были бы и страшнее, и убедительнее, и не разрывали бы с реалистическими тенденциями всего спектакля. Как-то неловко смотреть в Театре Мейерхольда применение приемов, затасканных уже во всех драмкружках, и буржуазия, разлагающаяся в неизбежном фокстроте, вызывает не гнев, а уныние.

Та же двойственность, что и в слове, особенно сильна в пантомимных кусках спектакля. Рядом с такими очаровательными по наблюдательности и тонкости местами, как немые разговоры между Даоинем и переводчиком, последний уход дочери коммерсанта со взглядом на казнимых поражает своей нарочитостью, грубостью и фальшью. Справедливость требует подчеркнуть, что таких неудач немного. Впрочем, весь актерский состав удивительно неровен в этом спектакле. Даоинь (Логинов), переводчик (Горский), председатель союза лодочников (Козиков), Чи (Темерин) и многие другие «китайцы», по-моему, превосходны. Но рядом с {205} этим поражает слабость всего женского состава. Приходится с изумлением констатировать, что большинство актрис этого замечательного театра не владеют элементарной актерской техникой и говорят непоставленными придушенными голосами. А между тем качество актерского исполнения особенно отчетливо обнаруживается при том необычайно медленном темпе, который взят на протяжении всего спектакля и который кажется попавшим сюда по инерции из «Бубуса» и «Мандата».

Мне хочется, однако, усиленно подчеркнуть, что эти недостатки очень мало влияют на общественно-политическое значение этого спектакля, который захватывает тему грандиозной важности. Но для внутреннего развития мейерхольдовского театра он имеет значение второстепенное, несмотря на отдельные режиссерские выдумки. Не сулит он и дальнейших побед на этой драматургической линии, несмотря на характерное для Третьякова пользование приемами гиньоля (театра ужасов) не как способом бессодержательной трепки нервов, а как средством агитационного воздействия.

Зритель 27‑го года настолько вырос и развился, что его с трудом может удовлетворить такая нарочитая элементарность, «квадратность» построения всей пьесы, и для будущего историка нашего театра «Рычи, Китай!» останется одним из лучших образцов отошедших в вечность «агиток» эпохи первого десятилетия советской власти. Методы театральной агитации должны бесконечно осложниться, и в ближайшие годы наши драматурги обязаны вместе со всей страной пересесть с телеги на автомобиль.

# **{****206}** Государственный театр имени Вс. Мейерхольда Возобновленные постановки Ленинградский Малый оперный театр[[260]](#endnote-230)

## В. Пяст «Ревизор» в эпизодах (Впечатления с монтировочной репетиции у Мейерхольда)[[261]](#endnote-231) «Красная газета», 1926, 7 декабря, веч. вып.

*Эпизод I*. Свисток. Тьма. Сплошная стена дугою, деревянная, сплошь из потайных дверей, отделила половину сцены. А над нею сплошные буро-зеленые гардины; наклонно вперед до потолка — небо.

Широкие срединные двери шумно распахиваются. Вкатывается (мотор) покатая площадка, с диваном, на котором располагается *барельеф* актеров, занятых в первом эпизоде. Свет из затейливой системы прожекторов.

Героем эпизода — Городничий (Старковский). В домашнем халате, больной. В следующих эпизодах он временами в мундире — полковник, герой, хват.

*Эпизод II*. Барельеф. Добчинский и Бобчинский (Мологин и Козиков) — в противовес традиции — оба в речи *медлительны*, обстоятельны. Добчинский — фигура не только гротескная, но и немного страшная («макабр»). Идет рассказ про проезжего чиновника (ревизора).

*Эпизод III*. Камин. Восточные ткани. Офицеры, офицеры, — под стульями, в сундуках, сами в виде стульев, — разместились в будуаре полковой дамы — Анны Андреевны (Райх) и совсем не похожей на нее дочери (Бабанова). К концу эпизода — офицеры уже занимают всю сцену (барельеф) и обольстительно-призывно напевают и наигрывают на невидимых гитарах: «*Мне все равно, мне все равно*!..»

Как млела бы настоящая Анна Андреевна, если бы было при ней столько таких душек поручиков, подпоручиков, корнетов.

{207} Анна Андреевна млеет. Ее муж офицеров не видит. Не сон ли это Анны Андреевны?..

*Эпизод IV*. С потолка спускается ковчег: разрез гостиничного номера с Осипом. Осип (Фадеев) совсем мальчишка с налетом деревенского хулиганства. Хлестаков (Гарин) — тоже совсем неожиданный: фитюлька-то фитюлька, — но скорее интеллигент, чем чинуша. Молодой, в очках.

*Эпизод IX*. Взятки. Тут-то раскрывается смысл потайных дверей основной фанерки, служащей и задником и кулисами. В каждой из них — рука с зажатым пакетом, а в каждом пакете — триста или четыреста. Дирижер всех «даятелей» — Земляника (Зайчиков).

Сцена — верх театральности и веселья.

*Эпизод X*. Столько же конвертов подбрасывается Ивану Александровичу просителями. Среди последних — две «бой-бабы». Слесарша напориста беспредельно. Под ее пощечинами ложится целый полицейский взвод. Другой такой взвод не позволяет говорить «высеченной унтер-офицерской вдове», — но и та успевает излить свою жалобу ревизору, прежде чем ее уносят.

*Эпизод XI*. Провинциальную кадриль танцуют на въезжающей площадке с фортепьяно Хлестаков и его спутник, «заезжий офицер», с Анной Андреевной и Марьей Антоновной. Первая напевает романс Даргомыжского «Лобзай меня». Этот романс становится лейтмотивом эпизода.

*Эпизод XII*. Благословляют жениха, уезжающего после помолвки с Марьей Антоновной. Иван Александрович укатил, и песня ямщиков, и топот лошадей слышатся, как в натуралистическом театре, но слышатся… по ту сторону зрительного зала (эффект потрясающий).

*Эпизод XIII*. Музыка еврейского «Приветствия хозяевам»[[262]](#endnote-232) служит лейтмотивом. Городничий со своей эффектной женой (туалеты здесь все пышные) мечтает о генеральстве, о Петербурге и т. д. Временами проходится в «русской пляске» — неплохо.

*Эпизод XIV*. Барельеф в золоченой рамке, стиля «барокко», наполнен неисчислимым количеством фигур, выходящих за рамку. Не зная, куда поставить стулья (не хватает места), люди из барельефа некоторое время трясут стульями в воздухе. Торжество.

*Эпизод XV*. Количество лицедеев нарастает. В конце концов, когда полиция оставляет городничего, все отправляются цепью (grand chaine[[263]](#footnote-33)) плясом в зрительный зал, маршируя в плясе вокруг кресел. Белый занавес (это у Мейерхольда впервые) тем {208} временем скрывает сцену надписью: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе».

Возвращаются на подмостки… Немая сцена. Nature morte.

Что же осталось от «Ревизора»? Его сущность, его квинтэссенция. Анализ: его разложили на элементы. Синтез: его собрали из элементов (черновиков, вариантов, запрещенного цензурой, отвергнутого автором) Гоголева замысла![[264]](#endnote-233)

## М. Загорский «Ревизор» в Театре им. Вс. Мейерхольда «Программы государственных академических театров», 1926, № 64

Об этом *трагическом* для Вс. Мейерхольда спектакле надо писать много и неоднократно, с документами в руках вскрывая всю чудовищность его замысла и нелепость сценического разрешения. В краткой же журнальной статье, написанной сейчас же после просмотра генеральной репетиции, можно лишь отметить одно — не то страшно и печально, что гоголевское гениальное творение искажено и что впервые в истории русской сцены не было слышно смеха в зрительном зале в ответ на «боевые» реплики одной из самых веселых комедий мировой драматургии, а то печально и страшно, что перед нами несомненный *распад* одного из самых больших режиссерских талантов нашего времени, на который было возложено так много надежд в нашей борьбе за новый и революционный театр. Этот распад, это замедление и омертвение сценического размаха началось еще в «Бубусе» потерей ощущения звона и ритма сценической композиции, распадавшейся на разрозненные куски распухавших от обилия пантомимных («предыгра»!!) и трюковых моментов и хоронивших под собой линию интриги и фабулы. В «Ревизоре» это болезненное замедление темпов и потеря ощущения длительности сценических моментов и положений же превратились в сплошную окаменелость и неподвижность целых эпизодов, из которых была вынута душа гоголевского творения, — эта блестящая, закономерно развивающаяся и в финале как острый клинок разящая стальная *логика* пружинистого сценария заменена клочками черновых записей и вариантов, подобранных с рвением могильщиков из мусорной корзины писателя различными гоголевскими архивариусами[[265]](#endnote-234). Вс. Мейерхольд в афише спектакля цитирует как лейтмотив своей постановки письмо Гоголя к {209} М. С. Щепкину о переделках «Ревизора», который будет «в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами»[[266]](#endnote-235), но забывает при этом добавить, что великий артист на одно из таких предложений Гоголя ответил: «Вы из целого мира собрали несколько человек в одно сборное место, в одну группу; с этим в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите отнять их у меня. Нет, я их вам не дам, не дам, пока существую. После меня переделывайте *хоть в козлов*, а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что он мне дорог»[[267]](#endnote-236). Гоголь, как известно, в козлов никого из персонажей «Ревизора» не переделал, и все многочисленные исправления текста комедии велись в плане детализации некоторых сценических характеристик, абсолютно не нарушавшей общий план комедии и ее сценарий, кроме «Развязки Ревизора», которую даже Вс. Мейерхольд не решился включить в свой спектакль. Но то, на что не решился Гоголь, теперь предпринято Вс. Мейерхольдом, и ряд персонажей комедии действительно им превращены в «козлов», так пугавших М. С. Щепкина. В «Лесе» Островского Вс. Мейерхольд также по-новому подошел к сценической интерпретации этого классического произведения, но какая разница между этим спектаклем и теперешним «Ревизором»! Тогда был перед нами мощный мастер, вскрывший классовую сущность сценических масок Островского и сумевший сочетать формальное мастерство с раскрытием социальной природы Гурмыжских и Восмибратовых — и это нужно было в плане современного революционного театра, и именно в этом было все значение этого временного возврата к Островскому. И это было сделано без малейшего искажения текста Островского, лишь путем обострения сценических характеристик и раскрытия авторских ремарок. Что мы имеем теперь в «Ревизоре»? В чем общий и принципиальный замысел постановки? Где установка на современность и ее теперешнее понимание гоголевских масок? В том ли, что над всем спектаклем вознесена жена городничего, Анна Андреевна, превращенная в полковую даму, чьи амурные похождения со всем местным гарнизоном заняли доминирующее место во всем спектакле и которую в финальной сцене уносят, как убитого принца датского Гамлета, на руках ее любовники-офицеры? Но ведь это не советизация, а *эротизация* классического произведения! В том ли, что в текст комедии вставляются многочисленные слова, которых нет не только в черновиках, но которых Гоголь, как знающий русский язык, и не мог написать — разительным примером чему может служить реплика заезжего офицера: «Ну, я пошел!!!» В том ли, что Хлестаков в сцене вранья несколько раз произносит в тоне Гулячкина: «ю‑ю‑х, черт!»? В том ли, что чудеснейшая {210} сцена взяток разбита на мельчайшие куски, лишенные всякого смысла и значения? В том ли… нет, нельзя перечислить все эти поистине варварские моменты режиссерской анархии и произвола, в которых я отказываюсь узнавать Мейерхольда, до того они нелепы, ненужны и чудовищно безвкусны!

## Виктор Шкловский Пятнадцать порций городничихи «Красная газета», 1926, 22 декабря, веч. вып.

В анкете о «Ревизоре» должна быть такая графа:

— С какого акта вы ушли?

Осип Брик ушел с третьего, Бабель — со второго, Всеволод Иванов — с третьего.

Мне удалось выдержать до конца.

Так эскимосы связывают себя ремнями, чтобы выдержать ожидание.

Ждут они, когда из проруби вынырнет тюлень.

На «Ревизоре» тюлень не вынырнул.

Актеров подавали порциями на маленьких площадках-блюдечках[[268]](#endnote-237).

Блюдечки или спускались сверху, или выкатывались из-за красной деревянной перегородки.

Почти на всех блюдечках, поданных во время спектакля, была городничиха[[269]](#endnote-238).

Мебель на блюдечках была карельского дерева, а городничиха все время меняла платья.

Несколько эпизодов было дано не на блюдечках. На всей сцене происходит подача жалоб Хлестакову, разговор Хлестакова с чиновниками, дача взяток, сумасшествие городничего. Во время последней сцены городничий кричал, а полиция, которая его вяжет, кричать не может, так как ее нет у Гоголя. Поэтому она свистала в свистки. После свистков были еще колокола. Они, очевидно, попали из «Жизнь за царя».

Я боюсь, что при таком рассказе можно подумать: «Интересный, но сумасшедший спектакль».

Рассказ неправильный: спектакль скучный.

Особенно плохи все сцены не на блюдечках.

У постановщика были две задачи: выделить роль городничихи и изменить Гоголя.

{211} Установка была взята на установку: на самый факт изменения. Первая задача была достигнута тем, что городничиха участвовала везде, где это было не нужно.

Она мимирует на всех блюдечках. Остальные реагируют на все жестами и нечленораздельными воплями.

Для них у Гоголя даже в корзине с вариантами нет текста.

Переодевание, танцы, пение, слезы — все это есть у городничихи.

Одним словом, это она написала «Юрия Милославского».

Показ городничихи сделан очень талантливо, на хороших фонах, с обыгрыванием вещей.

Она даже неплохая артистка.

Но так как — хотя и в сторонке — осуществлялся «Ревизор», то получилась перегрузка спектакля этим гарниром.

Текст спектакля плохой. Вставлено все, что выбросил Гоголь. Выброшено все, к чему Гоголь стремился.

Фразы получились жеваные, без концов. Все сюжетные положения изменены без учета их конструктивного значения.

Весь «Ревизор» Гоголя был построен точно и просто.

Например:

Хлестаков — фитюлька в штатском платье: его нельзя было принять за ревизора.

У Мейерхольда Хлестаков одет (другом своим «капитаном») в шинель, мундир и кивер[[270]](#endnote-239).

Городничий свищет (свист необычный, текст по Мейерхольду).

Получается нелепость — нелепость мотивировки того, что комично, только не мотивировано у Гоголя.

У Гоголя Хлестаков одновременно ухаживает за двумя женщинами. У Мейерхольда Хлестаков имеет подручного и еще какого-то лысого кадета. Они занимают его дам.

Получилась мотивировка, уничтожающая комизм.

У Гоголя Хлестаков берет один взятки у всех по очереди.

Идет правильное нарастание аппетита Хлестакова, комично перебиваемое отсутствием денег у Добчинского и Бобчинского.

У Мейерхольда — каша со многими дверьми, гадибук[[271]](#footnote-34), скука и огромная сцена, на которой лежит Осип и спит сидя «капитан».

У Гоголя — контраст: молодой, легкомысленный барин и степенный лакей.

У Мейерхольда — оба молодые[[272]](#endnote-240).

Кстати, у городничихи с Осипом роман. Она и тут поспела.

{212} Высекли, впрочем, не ее, а унтер-офицерскую вдову.

Роман Осипа с городничихой достигнут путем вкладывания интонации другого содержания во фразу «Приходи — получишь».

Купец Абдулин — татарин.

Можно и так, но незачем. Из этого ничего не получается.

Мейерхольд не одарен даром читать пьесы, которые он ставит.

Пьеса для него только повод для каламбурных ассоциаций.

Вызвано это тем, что в определенный период развития искусства переживается материал — отдельные моменты, а не конструкция.

Невыносимость «Ревизора», вероятно, показывает, что этот момент проходит, и мы переходим к антитезе сюжетной установки.

Затея с городничихой объясняется тем, что Мейерхольд не оценил сопротивление конструкции. Получился не «Ревизор», а «Суматоха в уездном городе». Спектакль провинциален.

## Игорь Глебов Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда)[[273]](#endnote-241) «Красная газета», 1927, 30 января, веч. вып.

Давно я не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного *впечатления музыкального порядка*, какое мне доставила вся концепция мейерхольдовского «Ревизора». Спектакль насыщен музыкой: явной, конкретно передаваемой в пении и в игре, в оттенках речевой интонации, — и «скрытой» от зрителя и слушателя, но тем не менее постоянно присутствующей. О ней и хочется поговорить главным образом, так как мне кажется странным, что *на эту сторону спектакля* не обращено никакого внимания.

Сказать или выразить музыкой самое важное, то, что нельзя передать только речью, завлечь и заманить музыкой, использовать ее как сигнал, как призыв к сосредоточенному вниманию, — таков диапазон применения *музыки в драме*. Все это чувствовалось и в других постановках Мейерхольда, наиболее симфоничной из которых была постановка «Леса», но в «Ревизоре» поражают одновременно размах, мастерство, формы и проницательность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать («сигнализация»[[274]](#endnote-242)), звать, манить и гипнотизировать, повышать и понижать эмоциональный ток, углублять настроение и действие, превращать смешное в жутко-причудливое, окрашивать {213} любой бытовой анекдот в психологически значительное явление.

Мейерхольд чутко пользуется оформляющими музыкальными данными: диалог, который он так гибко преломляет и ради которого он жертвует монологами, раздробляя их, — построен всегда на *типично музыкальных* контрастных сменах интонаций; блестяще развитые финалы эпизодов компонуются на основе нарастаний, выработанных оперой. Постоянно применяется принцип вариационной разработки, причем темой служат характерные реплики, ситуации, настроения, даже отдельные фразы или какие-либо выпуклые интонации, излучающие ярко музыкальный тон. Создавать около них своеобразную звуковую сферу, как около тезиса, разветвлять развивающие и разъясняющие его положения — это ценнейшее достижение Мейерхольда.

В «Ревизоре» одновременно приводятся и вариационный, и сонатный принципы музыкального оформления. Первый содействует закреплению в ходе развития действия основных тем, сочно оттененных и развернутых в вариациях; второй вносит драматическое напряжение, так как постоянно противополагает той или иной теме вступающие с ней в конфликт ритмические и интонационные комплексы. Кроме того, Мейерхольд часто применяет опять-таки чисто музыкальный прием воздействия через упрямое повторение одного и того же характерного мотива, фразы или значительного эпизода.

Такого рода одинаковость и повторяемость возвращающейся мелодии, а также одной и той же речевой интонации служит ярким средством для выражения силы и упорства охватившего данное действующее лицо душевного состояния и настроения или для психологического уточнения и углубления данной ситуации. Это особенно проявляется в оркестровом сопровождении процесса умопомрачения городничего, в применении одной из чудеснейших мелодий Глинки в качестве эмоционального импульса и эротически окрашенного фона, в использовании ряда других напевов, характерных в бытовом отношении и определяющих ситуацию точно, правдиво и выразительно. Сцена кокетства и «амурной игры» (квинтет: городничиха, ее дочь, Хлестаков, его спутник и аккомпаниатор) представляет собою выдающееся по совершенству замысла, формы, техники и эмоциональной гибкости произведение, а нарастание в эпизоде «Торжество так торжество» поражает своей напряженностью и *симфонической мощностью*.

Чувствую, что рецензия моя вышла из рамок рецензии и, кроме того, звучит по своему содержанию «формально», так как в ней много уделено места музыкальным терминам. Но что же делать?! {214} Я не могу не настаивать на том, что сила впечатления от «Ревизора» в оформлении Мейерхольда покоится главным образом *на применении принципов музыкальной композиции и на использовании музыки* не только как «настраивающей» на определенный душевный строй стихии, но и как конструктивной базы. Спектакль Мейерхольда звучит как ритмически-стройная, богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально-содержательная партитура[[275]](#endnote-243). Здесь бьется пульс жизни, что бы там ни говорили сердитые защитники Гоголя и «театралы от печки». Никто же никому не мешает наслаждаться подлинным Гоголем в традиционной трактовке «Ревизора» в академических инстанциях. Но там уже все исчерпано. Спектакль же Мейерхольда — творческая работа. Я успел захватить здесь лишь основное и немногое из многого, что еще предстоит взять впоследствии. Вникание в такого рода крупные и выдающиеся явления тоже должно быть творческой критической работой, а не мимолетным, поверхностным отчетом, как это обычно водится.

## А. Кугель В защиту «Жизнь искусства», 1927, № 3

Как странно «судьба играет человеком»! Совершенно неожиданно для себя я из порицателя и хулителя В. Э. Мейерхольда превратился в его защитника. Случилось это так: прочитав ряд отзывов о том, что «Ревизор» Мейерхольда провалился и никуда не годится, я подумал про себя: что же такое произошло с Мейерхольдом? Его так хвалили, — например, за «Лес», — а мне это казалось совершенно неприемлемым. Может быть, сейчас, когда Мейерхольда бранят, произойдет обратное? У меня с театральной критикой очень мало контакта, и как-то всегда выходило, что, когда она говорит «брито», мне все кажется, что «стрижено», и наоборот. Потом я прочитал статью А. В. Луначарского «Ревизия “Ревизора”»[[276]](#endnote-244), и опять показалось странным. А. В. Луначарский был всегда наиболее взыскательным и строгим критиком Мейерхольда, так что последний склонен был считать А. В. Луначарского своим недоброжелателем, чего, конечно, никогда не было, ибо А. В. Луначарский — прежде всего человек чуткой души и тонкого художественного вкуса, а таким натурам вообще чужды мотивы личного пристрастия. И вот с этими-то думами и предпосылками, недоумениями и сомнениями я смотрел «Ревизора» в постановке Мейерхольда.

{215} Что же мне понравилось в постановке «Ревизора» и в чем я вижу большое и серьезное достижение — то, что А. В. Луначарский назвал «ревизией “Ревизора”»? Разумеется, не в том, что половина пьесы путем разных более или менее искусных комбинаций, пропусков, с одной стороны, и безмерного растягивания чрез всяческие дивертисменты — с другой, превращена в историю банальнейшей уездной кокетки, Анны Андреевны[[277]](#endnote-245). Это не нужно, если бы даже было замечательно интересно. Тут не только нет Гоголя, это не только не «ревизия “Ревизора”», а досаднейшее снижение его — такое же снижение поэтических и художественных глубин, как в «Лесе». Можно быть какого угодно мнения о мастерстве и техническом совершенстве, с каким этот процесс произведен режиссером; пожалуй, можно и восторгаться разными офицерами, появляющимися пред Анной Андреевной, и чрезвычайным обилием всюду, так сказать, понатыканной музыки. Это — на чей вкус. Но дело в том — и оно уже бесспорно, — что это какой-то жанр в стиле Сологуба, Каролины Павловой, боюсь сказать, Фаддея Булгарина, Греча и иных современников Гоголя, которые, точно, были ниже его ростом на целый аршин. Вместе с музыкой — ох, сколько тут музыки! — вся картина в целом и общем преображалась в моем воображении и в моей душе в музыкальное «видение» из романсов Варламова, Алябьева и т. д., которые мое детство застало уже на исходе. И, подобно тому, как совершенно непростительно, на мой взгляд, превращение «Леса» в «Синюю блузу», «Живую газету» и «Агитбалаган» с примесью дешевого и общедоступного эстетизма, так точно слащаво-жанровая картина русской жизни, без мысли и негодования, без злости и обличения, была укорочением Гоголя до карликового роста.

Нет, не в этом пункте мои похвалы Мейерхольду. Я не люблю этого, такого Мейерхольда. В Мейерхольде, как во всяком художнике, два человека: человек, который смеется, и человек, который плачет. И насколько вся изобретательность Мейерхольда, который смеется, меня мало трогает, — настолько, даже не соглашаясь с ним, даже возмущаясь, даже негодуя, я не могу ни отрицать в Мейерхольде человека, который плачет, ни оставаться бесчувственным к силе его драматических видений. Есть, существует какая-то незримая другим режиссерам и вообще художникам атмосфера блуждающих теней, драматического ужаса, таинственных фантасмагорий, которая чувствуется и передается Мейерхольдом. Никто, как он, способен видеть «харю» там, где обычно видят лица. «Ничего не вижу — вижу одни свиные рыла», — говорит городничий. Над этой фразой смеются. Но ведь сам-то городничий, произнося ее, не смеялся, ведь у него-то текли кровавые слезы. И теперь представьте, что Мейерхольд сказал себе: городничий {216} смешон потому, что в комедии, по выражению Гоголя, есть «одно честное лицо, которого мы не заметили, — Смех»! Но, кроме того, тут еще и трагический ужас для самого городничего. Что же такое «Ревизор»? Веселая комедия? Фарс? А почему не трагический фарс[[278]](#endnote-246)? Ведь как-никак, а, по словам самого же Гоголя, в его произведениях незримый миру смех сквозь видимые всеми слезы[[279]](#footnote-35). И потом, «судьба» Гоголя. Он боролся с «чертом». Кто был его «чертом»? Не ужас ли комических масок, вдруг повернувшихся к нам трагической стороной? И «Невский проспект», «Портрет», «Шинель», «Нос» — разве во всем этом нет жути, фантасмагории? Разве не был Гоголь под влиянием Гофмана, как отчасти все его литературное поколение?

Вот что сказал себе Мейерхольд; вот что он мог себе сказать.

Еще когда ставили памятник Гоголю, — возникла целая полемика о «загадке Гоголя», и Гоголь стоит на цоколе — худо ли, хорошо ли — печальной укоризной своему собственному комическому гению. И Художественный театр, когда ставил «Ревизора»[[280]](#endnote-247), пытался что-то уловить трагическое, хотя создал только скучное.

Интерес — и прибавлю, глубокий интерес — постановки Мейерхольда заключается в той ее части, где он определенно стремится выявить трагическую фантасмагорию Гоголя.

Мейерхольд повторил здесь или, вернее сказать, довел до большей еще выпуклости и яркости то настроение, тот фон, ту невысказываемую, но чувствуемую трагическую подоплеку, которых зрителями мы были в «Смерти Тарелкина». «Смерть Тарелкина» — решительная буффонада, и чтобы ее драматизировать, нужно было употребить известное насилие. В «Ревизоре» и насилия не понадобилось: трагическая суть местами сливалась с текстом, почти не требуя переработки и особой интерпретации. В тех частях «Ревизора», которые Мейерхольд ставит как трагический фарс, он обнаружил несколько штрихов столь выразительных, столь изобретательных, смелых и в то же время простых, что я охотно прощаю ему все грехи его, вольные и невольные, и даже святотатства и кощунства по отношению к тексту. Совершенно, положим, нелепо наряжать Хлестакова в военный мундир; совершенно неудовлетворителен, необъясним и неубедителен раздвоенный и даже «растроенный» Хлестаков в обществе неизменно сопутствующих пехотного офицера и штабс-капитана. Это — хуже, чем ошибка, — это ненужность. Но когда Хлестаков, пьяный, поминутно натягивая сползающую с него шинель, двигается вдоль какого-то барьера, а сзади, параллельно линии барьера, двигаются, — {217} нет, ползут извилистой лентой чиновники города, — в этой подробности столько драматической выразительности и динамики, что совершенно забываешь о неудачных подробностях хлестаковского маскарада.

Точно так же сцена взяток, где Мейерхольд очень сильно изменил текст и где имеется деревянно-навязчивая и совершенно нехудожественная фигура судьи, — насыщена, однако, такой замечательной фантазией и такой проникновенною тонкостью режиссерского таланта, что прощаешь и изменения текста, и деревянность судьи. Эти двери-щели, из которых суют взятки, и этот Артемий Филиппович Земляника, которому Мейерхольд сочинил роль за всех чиновников, ведь это действительно прекрасно, по-настоящему глубоко. Кто такой Земляника в этой транскрипции и в этом толковании? Не вечный ли комиссионер, фактор, лицо почти сатанинское, в пределах реализма, который шепчет в одно ухо: «бери!», «бери!» — и передает, передает, передает?.. Перекидной мост между подлостью и гнусностью, осаждающими человека, и цитаделью его достоинства и честности?

Замечательна группировка действующих лиц и сцена чтения письма. Прежде всего это — гениально технически: распределить на ничтожной, в 4 – 5 квадратных аршина, площадке не менее как 20, если не больше, действующих лиц вместе со стульями. Эта скученность дает впечатление исключительной силы — словно все страсти, все пороки, все лицемерие, вся зависть, все ненавистничество, и глупость вся, и трусость, и злорадство — собраны в кулак. Реалистические персонажи благодаря этой сконцентрированности превращаются как бы в символическую величину — в музей и кунсткамеру страстей и пороков, раздирающих и поедающих друг друга.

Я взял несколько моментов — их можно было бы взять больше. Еще больше можно указать недочетов, несуразностей и — скажу откровенно — даже тривиальностей. Но совсем не в этом дело. Если я сейчас выступаю за постановку Мейерхольда, то потому, что никак не могу понять, как это не усмотрели — пусть в нагромождении ненужностей и излишеств, пусть в мусоре самодовлеющей режиссерщины — истинного откровения, настоящих жемчужин режиссерского проникновения в «загадку Гоголя». И прав, глубоко прав А. В. Луначарский, что тут мы имеем дело с «ревизией “Ревизора”» — с ревизией, которую, однако, за 100 почти лет никто не удосужился сделать. Гоголь писал Щепкину, что его лица изображают страсти и пороки, что они и суть не что иное, как взволнованные наши страсти. А Щепкин отвечал: «Не уступлю. Не уступим. После переделывайте всех хоть в козлов, а сейчас я вам Держиморды не уступлю». И победа осталась на стороне Щепкина, {218} потому что за ним была сила художественного сценического изображения, а на стороне Гоголя было рассуждение, послесловие «Разъезда», мистические бредни «Переписки». Но вот Мейерхольд показал — художественно, убедительно, — что тут действительно есть нечто от вечной трагикомедии страстей: что есть какой-то «внутренний город» — не Ардатов и не Миргород — и в этом внутреннем городе страсть восстает на страсть, брат на брата; что это постоянно и неизбежно, как луна, как прилив и отлив. И потому все это было бы смешно, когда бы не было так грустно.

Разумеется, это — факт крупнейшего значения в литературно-театральном смысле. И вот вам новый трагический фарс — новый «Разъезд» после «Ревизора». За олеографическую «стенгазету» «Леса» — хвалы до небес, а за опыт блестящего сценического комментария к мрачной, темной, но и глубокой, как море, «загадке Гоголя» — поношение.

— Ну, вот, помнишь, во вчерашнем водевиле, раздевается, ложится в постель, схватывает со стола салатник и ставит его под кровать. Оно, конечно, нескромно, но мило…

Это — из «Разъезда»…

Как видите, вечный наш «душевный город», о котором говорил Гоголь[[281]](#endnote-248), стоит крепко-накрепко…

## В. Блюм Дискуссия о «Ревизоре» «Жизнь искусства», 1927, № 4

Этот спектакль по своей сущности не есть явление искусства: это есть в некотором роде человеческий документ, страничка из биографии данного постановщика. Критике достаточно было установить и равнодушно стать в сторонке. Так оно спервоначала и произошло. В на редкость дружной отрицательной оценке мейерхольдовского «Ревизора» нашей театральной критикой отсутствовали интонации гнева, возмущения, издевательства и т. п. Пожимали плечами, явно щадили странный спектакль (чем вызвали резонный призыв тов. Семашки — «не замазывать правды»[[282]](#endnote-249)). Провал спектакля казался несомненным: публика на этот прежде всего удручающе скучный спектакль не пошла, — и нечего, стало быть, было опасаться, что в развитии нашего театра мейерхольдовский «Ревизор» оставит какой-то след.

{219} И вдруг все переменилось. Спектакль взял под свою темпераментную защиту А. В. Луначарский[[283]](#endnote-250). Высокое, авторитетное положение этого критика сразу же создало своего рода «могучую кучку» апологетов спектакля. Одновременно поднялись и влились в ряды защитников и вовсе ископаемые — вроде Андрея Белого[[284]](#endnote-251), человека прошлого века, патентованного мистика. Театр догадался устроить вечер «споров о “Ревизоре”», ознаменовавшийся скандальным и совершенно неприличным выступлением Мейерхольда[[285]](#endnote-252). Около спектакля создался шум, — и публика сейчас валом валит на «Ревизора». Это уже прямая опасность нашему театру: прививка последнему «Ревизора» грозит отбросить последний, и без того не всегда твердо ступающий по советской почве, к такому «довоенному уровню», какому будут восторженно рукоплескать во всех Прагах, Берлинах, Ригах и Парижах. Вот почему надо не переставать уже *кричать* против очковтирательства этого вредного, растлевающего наш послеоктябрьский театр спектакля.

Один из авторитетных критиков, приемлющих спектакль (не то тов. Буденный, не то тов. Пельше), заявил в журнальном интервью, что Мейерхольд раскрыл социальную сторону бессмертной комедии[[286]](#endnote-253). Поистине, растяжимо человеческое слово!.. Как раз наоборот — более *аполитичного* спектакля нам не показали за все девять лет революции.

Когда вы читаете *текст* комедии или смотрите ее в исполнении убогой провинциальной труппы, в вас закипает гнев, негодование и т. п. определенно *враждебные* к этим «свиным рылам» чувства. Постановка Мейерхольда нейтрализует ваш социально-политический пафос и переключает вашу эмоциональную «готовность» по линии театрального *трюка*.

Городничий у Мейерхольда — шикарный джентльмен, обаятельный конногвардеец какой-то. Городничиха — кустодиевская «русская Венера», забавно и мило пошаливающая с целым табунком офицеров. Хлестаков — не взятки берет, а разыгрывает какой-то очень сложный фокус. Чиновники — ни капельки они не страшны: они усиленно курят трубки и проделывают какие-то чудаковатые трюки с дверями. Полиция — совсем благодушная *опереточная* полиция, в страхе убегающая (!) от развоевавшейся, ею же высеченной бабы… Словом — *пьесы нет*, есть отдельные положения пьесы, служащие предлогом, исходным пунктом для режиссерских фортелей. Теория «искусства для искусства», «чистого искусства» здесь торжествует по всей линии.

В разнузданной погоне за трюком Мейерхольд насочинил с три короба. «Либретто» спектакля представляет собой неуклюжее нагромождение из всех авторских первоначальных редакций и вариантов, {220} мотивы из других произведений Гоголя и собственные домыслы постановщика — пантомимы, вводные лица… Увы, все это нескладно, не оправдано единством замысла, все *произвольно* — прямо по-хлестаковски, «так, вдруг!».

Обыватель совершенно ошарашен этой кажущейся «левизной» спектакля: левизну «без политики» он готов принять обеими руками, — потому что в этой «новизне» он безошибочно чует любезную его сердцу *старину*. Только что ему показали в «Днях Турбиных»[[287]](#endnote-254) белоснежного контрреволюционера, сейчас вытравили «политику» из «Ревизора» (да еще под «левым» соусом) — это ли не благополучие!.. За это обыватель простил Мейерхольду и то, чего он обыкновенно никому никогда не прощает: «искажение классика».

Спешим тут заявить, что уж мы-то и вовсе равнодушны к факту «искалечения» Гоголя. Согласны на самое беспардонное обращение со всеми Шекспирами всех стран — живыми и покойниками. Пусть даже самую веселую комедию режиссер превратит в мрачную трагедию — ни слова осуждения не произнесем. По части формы — также исповедуем сколь угодно дерзкую революционность и непочтение к традиции. Совсем не беда, если Гоголь и «не ночевал» в мейерхольдовской интерпретации. Углубляйте «Ревизора» как угодно — лишь бы не нарушались права *элементарной логики* театрального представления: а эта логика требует первее всего абсолютного совпадения либретто спектакля и его «музыки» — сценического оформления. Как ни «искалечен» был Мейерхольдом Островский, в его «Лесе» эта логика не была нарушена (отдельные проскачки — вроде Милонова, превращенного в попа, в чьих устах речи помещика звучали совсем дико, — не в счет), — и спектакль был восторженно и по заслугам принят.

«Ревизор» же — это сплошная «проскачка»: спектакль, оторвавшийся от пьесы, наглейшим образом игнорирующий обязательную, первозданную опору *текста* и без руля и без ветрил пустившийся по кочкам и ухабам совершенно произвольных выдумок неуравновешенного режиссерского узкоспецевского воображения.

Однако и здесь, как и в гамлетовском «безумии», нельзя не видеть некоторой «системы». Увы, она довольно дешевого качества — и свидетельствует лишь о бессилии творчества мастера этой работы… Тургенев предостерегал тех, кто боится «общих мест», от опасности впасть в «обратное общее место». Вот эта беда и случилась с Мейерхольдом. Чтобы отойти от традиции и быть ни на кого до него не похожим, он *механически* и наивно стал делать «все наоборот». Традиционный городничий — грубый солдафон, гражданский чин, мелкий (потому что уездный) администратор; {221} Мейерхольд показал его изящным офицером, крупным администратором столичного масштаба. К городничихе плотно пристала смешная маска перезрелой красавицы в кавычках, захолустной жеманницы и мещанки, — Мейерхольд срывает эту маску и превращает чуть не всю постановку в какое-то служение «богине красоты», воплотившейся в скромную провинциальную городничиху. Марью Антоновну мы привыкли видеть всегда сияющую молодостью и красотой, — Мейерхольд превращает ее в дурнушку. Хлестаков — «без царя в голове», «пустейший малый» — у Мейерхольда это весьма глубокомысленной наружности, по-гофмански «загадочный» персонаж, с явно философским уклоном. Осип — человек пожилой, у Мейерхольда — мальчишка. Бобчинский и Добчинский, можно сказать, страдают недержанием скороговорки, — Мейерхольд усваивает в их речи темп речитатива диакона, возглашающего «вечную память». Почтмейстер Шпекин, уездный франт и «ухажер», представлен дряхлым стариком, с красным носом. Лекарь Гибнер как роль просто не существовала, — у Мейерхольда он решительно заметнее всех остальных чиновников: и маникюр городничему делает, и зубы лечит кому-то из присутствующих, и в конце пьесы приносит смирительную рубашку для спятившего с ума городничего. Традиция возвращает городничего, после прочтения знаменитого письма, к здравому смыслу; у Мейерхольда он как раз теперь сходит с ума — в самом клиническом смысле слова. И так далее и тому подобное — столь же стоящее в воинствующем *противоречии* с каждым звучащим со сцены *словом*, столь же никак не связанное друг с другом и *произвольное*.

Эта линия — направление на обратное общее место — перебивается кое-где у Мейерхольда стремлением дать хоть какую-нибудь *видимость* единого замысла, «подхода» к «Ревизору». И тогда он оглядывается лояльнейшим образом на… автора — и ищет «разгадки» комедии у самого первоисточника. Не очень это «лево» и революционно, но все же — какая-то гарантия элементарной логичности, всеохватывающего единства замысла, просто членораздельного художественного языка…

И опять, не то беда, что Мейерхольд за раскрытием смысла «Ревизора» пошел к Гоголю, — беда в том, что он оглядывается на Гоголя — не художника, а весьма печального образа «мыслителя» последних лет, мистика, реакционера и крепостника. Это не тот «хитрый хохол», ядовитым пером которого молодая российская буржуазия, можно сказать, потрясла основы дворянско-бюрократического строя. Этот «другой» Гоголь, как известно, был прежде всего *больной* (неблагополучие в половом отношении) человек. Общее душевное расстройство на этой почве, достигнув известной {222} остроты, привело Гоголя к отречению от художественного творчества, к преобладающим настроениям *страха* за содеянное («каким Хлестаковым я размахнулся в “Мертвых душах”!»), к беспомощной попытке *мистического* перетолковывания своей комедии в «Развязке “Ревизора”», к бессильным и жалким притязаниям на учительство жизни, получившим знаменитый отпор в дышащем негодованием историческом письме Белинского.

Оглядываясь на *этого* Гоголя, Мейерхольд кое-где кое в чем сообщает представлению характер некой *мистерии*. Отсюда эти широко распахивающиеся врата, через которые выкатывается из мрака оборудованная уже всем мертвым и живым инвентарем сценическая площадка, утыканная горящими свечами. Отсюда этот убийственный медлительный темп. Отсюда «глубокомысленный» вид Хлестакова, к которому приделан — в видах пущей загадочности — и его «*двойник*», Заезжий офицер. В мистическом плане задуман и финал. Ах этот финал!

У Гоголя эта «немая сцена» появилась как очень театральная концовка. Ее притащил в комедию за собой deus ex machina пьесы — жандарм. Но ведь жандарм-то — благовеститель — незаконнорожденный персонаж, поскольку вся *сила* и *смысл* комедии в «невидимых миру слезах», в безнадежности, в чувстве безвыходности; никто не верил никогда в приход этого жандарма, — потому что, если поверить в него, «Ревизор» сразу снижается в мелкий водевильчик, в курьезный, безобидный случай из административной практики… Комедия кончается, конечно, чтением письма, взрывом ярости городничего и поднявшейся после того сумятицей. Кто знает, может быть, жандарм и «немая сцена» на кончике пера «хитрого хохла» были взяткой тогдашней глупой цензуре? Но когда *больной физически* и *душевно* Гоголь, уже завязавший жалости и смеха достойную «переписку с друзьями», предпринял *мистическое* толкование своей комедии, он придал и этой случайной концовке необычайно заумный смысл. Отсюда с тех пор самые распрореалистические режиссеры около этой сцены стали делать ужасно умное лицо. К счастью, дальше умного лица дело не шло. Но вот Мейерхольд прочел в «Развязке “Ревизора”»:

«Это окаменение, которое производят слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец — все это необыкновенно страшно».

Окаменять — так окаменять! В манере дешевого, балаганного натурализма монтируется группа чучел из папье-маше, и публике предлагается испугаться. Но, конечно, никому не страшно, — потому что или 1) зритель не успевает разглядеть, чучела это или живые {223} люди, или 2) разглядевши — видит не «окаменение», а честно сделанную фигуру для паноптикума и… улыбается[[288]](#endnote-255).

Наконец, позвольте, — если брать «окаменение», надо уж принимать и все остальное из «Развязки “Ревизора”» — и «внутренний город», и ревизора — «совесть»: ведь одно с другим органически слито! Мейерхольд ограничился здесь тем, что выхватил нужный ему мотивчик для трюка, — увы, бессмысленно, как мы видели.

— Ну, пусть так, — соглашаются, — пусть по части идеологии в этом спектакле не все благополучно и много сумбура. Но зато какое мастерство, какая форма!

Отсутствие единства, логики, смысла — это мастерство? это форма?! Невозможно разбирать с этой стороны весь спектакль, — понадобилось бы написать целую книгу о работе, которая не стоит того. Остановимся хотя бы на одном эпизоде, восхищающем простецов именно своей «формой», — на финале спектакля. Финал состоит из трех последовательных моментов: бешеного карнавала в зрительном зале, закрывающего всю сцену плаката с надписью о приезде ревизора и немой сцены. Ясно, для чего понадобилось Мейерхольду изъять жандарма и заменить плакатом: надо было вкатить из-за кулис группу чучел для немой сцены. Вместо того, чтобы *театрально* связать первый и третий момент, Мейерхольд… опускает занавес. Конечно, это очень легко, — но зачем же тогда существует режиссер? Любого режиссера, избавившего себя в этом трудном пункте от всякого труда, выдумки, да еще вдобавок пожертвовавшего театральным моментом (появление жандарма) ради литературного (надпись), мы заклеймили бы титулом *халтурщика*. За что же рукоплещут здесь Мейерхольду?

Статья моя принимает угрожающие размеры. Поэтому о вещественном оформлении — совсем вкратце. Мейерхольд в последних своих постановках почему-то ухватился за идею автоматически двигающихся сценических вещей: сначала у него «сами» катались стулья, потом целые гарнитуры мебели, затем стены и, наконец, в «Ревизоре» автоматически довольно резво движется целая сценическая площадка — совсем готовая, с актерами и полной обстановкой. Не говоря уж о том, что это — бессмысленная игрушка упадочного *буржуазного* западного театра, делающего ставку исключительно на *инженерный трюк* и *мещанскую* «*роскошь*», на русской сцене новшество это впервые введено было… 2‑й студией Государственного Академического Художественного театра (в «Даме-невидимке»[[289]](#endnote-256)). В этом, конечно, была своя логика. С легкой руки Мейерхольда, левые театры поспешили эту нелепость взять в канон своих постановок. В чем дело? Или, может быть, в этом тоже есть *та же* логика — и стоит поскрести хорошенько {224} иной нынешний «очень левый» и «очень революционный» театр, и вы обнаружите его… социальную подпочву?

Во всяком случае, социальную подпочву новейшего ТИМа этот странный спектакль вскрывает совершенно беспощадно. Мы знаем, откуда не устают нестись лозунги — аполитизма, мистицизма, формализма, слившиеся в мейерхольдовском «Ревизоре» в нестройный, бестолковый и *неорганизованный* гул.

## П. Марков «Ревизор» Мейерхольда «Красная нива», 1927, № 5

На афише театра значилось: «Актерами государственного театра им. Вс. Мейерхольда представлен будет “Ревизор” в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами». Филологическая цитата из письма Гоголя к Щепкину[[290]](#endnote-257) заранее предупреждала о свободном обращении Мейерхольда с текстом гоголевской комедии. Можно было заранее предполагать, что Мейерхольд не удовлетворится каноническим «Ревизором». Еще со времен «Дома Интермедии» Мейерхольд, отрываясь от стеснительной докучливости драматургических текстов, искал способов бросить на сцену личную тему режиссера. Так случилось и с «Ревизором». Мейерхольд переплеснулся за края пьесы. Вольная композиция текста не ограничилась вставками из разных вариантов. Намеренное и сознательное смещение планов происходит внутри отдельных эпизодов. Текст разорван вставками из различных сцен и неожиданными перестановками реплик с целью достижения особых сценических эффектов, прежде всего — с целью его обновления и нового звучания. Стремясь пробудить в зрителе новый взгляд на пьесу, Мейерхольд ошеломляет его новизной комбинации и затейливым узором смещенных и перемещенных реплик. В методах изменения текста есть некоторая ирония над ним, усмешка над привычным восприятием — она придает остроту и затаенную мучительность мейерхольдовской «композиции текста». Более того, соответствие интриге пьесы вполне проблематично. Как будто бы сохранена временная связь сцен и вслед за картиной «толстобрюшки» (сцена хвастовства) и «поверженного с ног слона» (разговор с Осипом) следует сцена взяток. Но формально и внутренне отдельные сцены связаны между собой иными способами и ради иных целей, чем сохранение интриги. Разорванный {225} на 14 эпизодов[[291]](#endnote-258) спектакль разрывает и линию сюжета. Ни в коем случае не приходится говорить о «психологическом» развитии действия: прямого внутреннего хода между отдельными эпизодами нет, и они скреплены не столько единой линией действия, сколько единой *тематикой*, которой и подчинены отдельные части спектакля и которая становится ясной из всего его хода, поскольку он доходит до зрителя.

От такого приема спектакль получает новый отпечаток. Он необходимо должен восприняться как новое и самостоятельное художественное произведение. Мейерхольд заимствовал у Гоголя материал для нового театрального представления. Но также неизбежно оно воспринимается как нечто чрезвычайно близкое, что мы знаем почти наизусть — и чем оно перестало быть. Это — и «Ревизор» и не «Ревизор». В таком характере спектакля нельзя не видеть его особой направленности. Среди этих разъединенных сцен и перемещенного текста выступают образы, показанные Мейерхольдом особо и особо им раскрытые. Мейерхольд смотрит на человека-актера глазами художника-живописца, графика или кинооператора. Он почти добровольно отказывается от действенного развертывания внутреннего зерна образа. В брошенном взгляде, в отдельном проходе, в опущенной руке он показывает больше, чем видит обыкновенный наблюдатель; показывает (или хочет показать) раскрытие судьбы человека и одновременно блестящий ритмический театральный эффект (Мейерхольд блестяще знает ритм движения и закон его взаимодействия). Когда Гарин — Хлестаков, в черном костюме, в пледе и с тросточкой, спускается по трактирной изогнутой лестнице или когда он принимает свои необычайные позы в сцене «толстобрюшки», это говорит для кинофикатора — актера Мейерхольда и его зрителя более, нежели самые подробные ремарки. Актер играет одно и то же состояние в продолжение целого эпизода на основе точнейшего ритмического рисунка, подаренного режиссером актеру.

Переплеснувшись за пределы «Ревизора» и разложив его, переведя действие из маленького заштатного городка в душную красоту обобщенного великолепия николаевской эпохи, введя фигурантов и новых действующих лиц, поднимаясь в одних сценах до пафоса и падая в других до мертвенной карикатуры, Мейерхольд взял темой спектакля тему о Гоголе и тему «Ревизора» переключил в тему о Гоголе, убитом николаевской эпохой. Представление Мейерхольда — об искривлении любви, о душевной пустоте и внутренней катастрофе. «Эротика» спектакля, так подчеркнуто раздражавшая в первых спектаклях и значительно смягченная в последующих, — должна звучать, по существу, обвинением против {226} искажения любви. Анна Андреевна включается в длинный ряд эротических образов Гоголя. Гоголевская тема искаженной любви перенесена на сцену. Воспаленный и пустой образ Хлестакова — «ветреная светская совесть», по определению Гоголя, — одна из «мертвых душ» — отзвук героев петербургских повестей («Невский проспект» и «Шинель»). «Записки сумасшедшего» невольно припоминаются при виде городничего в последнем акте. Ощущение катастрофы окутывает спектакль. Основное звучание спектакля отнюдь не комедийное. Презрительный, саркастический и отчаявшийся Гоголь звучит со сцены. Только порою легкий и пронзительно трогательный звук человечности пронизает спектакль: так, неожиданный Хлестаков, сваленный с ног и убитый «бутылкой толстобрюшки», тоскливо говорит о своей невеселой и усталой петербургской жизни, так тонко звучит голос покинутой Марьи Антоновны во время злобного чтения разоблачительного письма «свиными рожами» представления.

Такова основная направленность спектакля. На прилично однообразном фоне нашей театральной жизни он вырос мрачной и великолепной громадой, а былой пафос «фронтовой» и теперь ликвидированной борьбы запылал вокруг последней режиссерской работы Мейерхольда[[292]](#endnote-259). Приемы ее построения требуют внимательного изучения. В этом противоречивом и мучительном, поднимающемся до трагического и опускающемся в беспредметное жонглирование режиссерским мастерством спектакле нет «Ревизора», но есть трагедия Гоголя, показанная приемами большого и одинокого мастера.

## А. В. Луначарский «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда «Новый мир», 1927, № 2

### I. Два слова о прошлом

Видно, мне на роду написано особенно часто расходиться с большинством наших театральных критиков по вопросу о Мейерхольде. Сколько было всяких похвал и восторгов по адресу «Великодушного рогоносца»; мне же этот спектакль показался крайне грубым, его оформление — художественно неоправданным. Я до сих пор остаюсь на той точке зрения, что «Рогоносец» имел значение, может быть, для внутреннего развития Мейерхольда и в этом отношении был необходимым {227} моментом, но представляет собою и для него нечто безусловно пройденное. Хотя в третьей «Афише ТИМа»[[293]](#endnote-260) и утверждается, что этот спектакль все еще живой и боевой, но я думаю, что он сейчас может интересовать разве только с «академической» точки зрения.

Начиная с «Леса», я почувствовал благотворный перелом в творчестве Мейерхольда. Этот чуткий человек начал понимать, что новшества и трюки, талантливое, но озорное ломание во что бы то ни стало старого театра — все это, может быть, и хорошо, но далеко не то, что как хлеб нужно нашей публике. В «Лесе» уже был сделан подход к постановке по-новому старой задачи — выделения социальных типов, типичных положений. Спектакль, при всем богатстве находок, был, однако, как-то неубедителен, не чувствовалось внутреннего единого стержня. Мейерхольд стоял на перепутье между тем, чтобы «дерзить» старому театру, и действительным созданием нового реализма.

«Бубус» был дальнейшим шагом в этом направлении. Критика его не поняла и разругала. В нем были остроумные выдумки, на которые так плодотворен Мейерхольд: бамбуки, предыгра и т. п. Но если осмеяния, которым хотел подвергнуть Мейерхольд Листа и Шопена, не удались, то подведение под весь спектакль музыкальной основы придало ему неожиданную ритмическую четкость.

Я должен сказать, что давно уже мечтал, да и говорил (например, моя большая речь «О музыкальной драме»[[294]](#endnote-261)) о подчинении драмы, с ее, так сказать, обывательской рыхлостью, стройным ритмам, какие царствовали в опере и особенно в балете. Если эти два искусства необходимо драматизировать, то есть сделать более реалистически сочными их приемы, то драму, казалось мне, в какой-то осторожной мере необходимо ритмизировать. Ритм движения, определяемый музыкой, вместе с тем сейчас же должен был отразиться и на ритмичности в пространстве, так сказать, на большей графической четкости всей сцены во всякий момент действия. Здесь известное место мог, по моему тогдашнему мнению, занять и конструктивизм.

Продвижение ко всему этому было в «Бубусе» чрезвычайно заметно. И в то же время эта ритмическая композиция во времени и пространстве не убавила внутренней правдивости, то есть социальной карикатуры, которая преследовалась спектаклем. Неудивительно, что на большом диспуте после «Бубуса» я не мог не отметить то огромное продвижение Мейерхольда к тому театру, который нам нужен. В свою очередь Мейерхольд откликнулся на мое тогдашнее заявление и подчеркнул, что он действительно сознательно {228} идет в сторону «социомеханики», как мы тогда с ним выражались.

Параллельно «Бубусу» — как во многом весьма совершенная агитка, построенная на тех же началах, — сверкнул «Рычи, Китай!», все еще чуточку переобремененный, в данном случае — этнографической «китайщиной».

Самым замечательным в «Мандате» было, рядом с замечательным текстом Эрдмана (*прекрасный текст*, заметьте, комедия же средняя), талантливое соединение правдивого реализма, одновременно синтезирующего явления и конкретно живого, с вольной фантазией в постановке.

Как великий график, беря живые явления действительности, каждое из них доводит до его сущности, не разрывая при этом связи с полнокровной действительностью, и потом, быть может, комбинирует эти вещи и фигуры самым причудливым образом, так и Мейерхольд, разрывая условности сцены и условности действительности, делал гигантский шаг в сторону совершенно свободной театральности. Он жонглировал своими великолепными Гулячкиными и всем их антуражем, он фантасмагировал — забавлялся ими, но ни разу, особенно же в финале, эта забава не была неоправданна. Самые неожиданные трюки, в том числе и невероятное оформление финала, превосходно подчеркивали обрисовываемую сущность.

Художник-реалист не смеет быть рабом действительности. Это правило столь же важное, как и правило держать тесную связь с этой действительностью, не разрывать с языком привычных для публики явлений.

Конечно, великий реалистический театр прошлого всегда шел по этому пути. Но идти по какому-нибудь пути означает идти вперед.

«Горе от ума», «Ревизор», «Женитьба» предполагают не одну только правду, но и гротеск, карикатуру и вне атмосферы такого гротеска не могут не поблекнуть. Но почему с этими старыми, а также и с новыми произведениями не позволить себе опыта пропустить их через более толстый слой многоразлично изогнутого рефрактора гротеска?

«Ревизор» есть новое завоевание по этому пути. «Ревизор» — это самый убедительный спектакль Мейерхольда. Здесь он имеет дело с текстом, разумеется, еще более высокого качества, чем текст «Мандата»; здесь он имеет дело с прекрасно развертывающимся действием; здесь он имеет дело с типами, по всей справедливости претендующими на то, чтобы, оставаясь возможно более крепко в лоне своей живописной эпохи, вырастать до общечеловеческих {229} масок — по крайней мере в пределах внесоциалистического общества.

### II. Гоголя обидели

Имел ли Мейерхольд право изменять Гоголя, совершенно вольно трактовать его? Конечно, он имел на это полное право.

Полноте разглагольствовать об этой форме пиетета перед классиками! Кто же не знает, что классиков из классиков, Эсхила и Аристофана, во всех нынешних театрах мира дают так, что не остается и самомалейшего сходства с первоначальным спектаклем, как они его сами видели и, может быть, сами ставили. Кто же не знает, что шекспировские пьесы подвергаются всевозможным переделкам, сокращениям, искажениям и что отдельные постановки какого-нибудь «Гамлета» отличаются друг от друга и от первоначальной постановки театра «Глобус», как совершенно разные пьесы?

Почему никто не возмущается, когда Леконт де Лиль переделывает «Эринний», а Гофмансталь — «Электру»[[295]](#endnote-262)? Почему «Федру» совершенно по-новому писали, только слегка сверяя с шедевром Еврипида, и Сенека, и Расин, и Д’Аннунцио? Почему никто из нас не сомневается, что Пушкин мог быть только обворожен и обрадован «Борисом Годуновым» Мусоргского, хотя Мусоргский прибавил целый ряд сцен, убавил другие, и у него на сцене люди не говорят, а поют под музыку, что, конечно, ни капельки не входило в соображения Пушкина?

Другое дело, что нам необходимо хранить не только самые точные тексты пьес, но и воспроизводить в наших академических театрах в возможно более точном виде старые постановки. Вот с этим я согласен, и я бы задал вопрос, например, Малому театру: уверен ли он, что у него все обстоит благополучно по части действительно талантливого и достаточно точного воспроизведения постановок шедевров русского классического театра в том виде, в каком они были более или менее одобрены их непосредственными творцами?

Но ведь смешно же в самом деле на театр Мейерхольда возлагать почтеннейшую обязанность музейного консерватора! Ведь если даже Малый театр, на который эти обязанности возлагаются совершенно законно, рядом со спектаклями старого стиля ставит спектакли нового стиля, то уже совсем безобразно запрещать самые смелые полеты фантазии театру, который целиком является лабораторным, экспериментальным, ищущим.

Пушкин сказал: «Мне не смешно, когда маляр презренный мне пачкает Мадонну Рафаэля»; но если бы кто-нибудь на этом основании {230} заявил, что, оставляя «Мадонну» Рафаэля в Дрезденской галерее, он желает написать версию, вариант, может быть, даже карикатуру на «Мадонну», то, разумеется, не Пушкин стал бы ему запрещать это. Иначе можно было бы сказать: как вы смели, Александр Сергеевич, после Евангелия изобразить по-своему Благовещение в вашей «Гаврилиаде»?

Еще понятно, когда консервативные элементы нашего общества возмущаются новшествами, но когда я слышу коммунистов, которые заявляют: но позвольте! это же скандал, это не настоящий Гоголь, — то приходится действительно пожать плечами и признать, что в одном и том же мозгу может уживаться революционнейшая политика и эстетское мещанство.

Хотите «настоящего» Гоголя, так идите в театр, который имеет своим назначением его давать, а к Мейерхольду ходите не за настоящим Гоголем, а за современным Гоголем, за Гоголем, отраженным в сложнейшей поверхности зеркала нашего сознания.

Второй вопрос: имел ли право Мейерхольд пользоваться вариантами, которые Гоголь отбросил?

Нам говорят: Гоголь знал, почему отбросить тот или другой вариант, зачем же возобновлять их? Ну, Гоголь даже совсем сжег свой второй том <«Мертвых душ»>, и мы знаем, что сжег он его под давлением враждебной среды. Кто может поручиться, что тот или другой вариант не были выброшены Гоголем, чтобы не слишком шокировать чопорную публику петербургских чиновников? Кто может поручиться, что соображения о цензуре не висели над ним? Вот мы скоро будем видеть «Бориса Годунова», как его задумал Мусоргский. Мы знаем, что этот гениальный музыкант согласился пропустить его через оформление искусного и светского Римского-Корсакова; но еще огромный вопрос, не потерял ли в этом оформлении первоначальный «Борис» трех четвертей своей титанической мощи?

Оговорюсь. Те варианты, которые дал Мейерхольд, не представляют собою новых открытий, и я вполне представляю, что тому или другому зрителю окончательный текст «Ревизора» может нравиться больше мейерхольдовского; но тем не менее все новые фразы, которые я слышал со сцены, — свежие и забавные, чисто гоголевские фразы, и слышать их было приятно и радостно.

### III. Внешний вид спектакля

Самое замечательное во внешнем стиле спектакля — это его поразительная художественная законченность. Часто, глядя даже на самые лучшие спектакли в самых лучших театрах, я все-таки чувствовал, как не заполнена, как не закончена вся сцена как картина. {231} Часто вы имеете перед собою большую сцену, в углу которой происходит какой-нибудь диалог. И если вы сосредоточиваете на этом углу ваше внимание, то все остальное просто пропадает, тревожа вас, так сказать, своим присутствием в подсознании и в неясном поле зрения. Если ваш взгляд начинает блуждать по всему целому, которое ведь все-таки есть какое-то художественное произведение, то вы рассеиваетесь по отношению к действию. Я уже не говорю о том, что актеры почти всегда (с этим боролся конструктивистский театр) ползают по полу огромной сцены, так что пять шестых ее остаются совершенно незаполненным пространством. Мало того, чрезвычайно редко режиссура достигает такого совершенства, чтобы решительно каждая фигура, молчащая в данное время, и каждое положение головы, ноги, руки находящегося на сцене было включено в общую композицию.

Только та картина или, еще лучше, цветная гравюра хороша, если все линии, краски соединены в неразрывное целое. Художник ни одной точки не ставит без расчета на всю композицию, как ни одного звука не допускает композитор вне того же тончайшего художественного математического расчета.

Вот это-то и достигнуто Мейерхольдом в его «Ревизоре», по-моему, в совершенно неслыханных размерах. Большая сцена остается в большинстве случаев незаполненной (хотя она и утилизируется в некоторых сценах, но не претендует на интерес), это — большой полукруг из полированного дерева с дверями. Действие же преподносится как бы в корзине зрителям. Выдвигается определенная площадка, где вещи и люди действуют уже закономерно, исходя из данной художественной воли. Эта площадка заливается соответственным светом (с большим искусством) и после этого представляет собою как бы движущийся букет, как бы упорядоченнейший калейдоскоп. Люди и вещи — как бы непрерывно, в сплошной динамике следующие друг за другом цветные гравюры.

Я утверждаю, что абсолютно любой момент всего этого большого спектакля, заснятый цветной фотографией, представлял бы собою законченную художественную картину, — подчеркиваю, законченную до самой малейшей мелочи[[296]](#endnote-263).

Второй оригинальной чертой стиля этой постановки было не только отсутствие декорации, — не в этом дело, и уж, конечно, не в изощрении конструкций в их первоначальных архитектурно-механических формах, а чрезвычайно удавшаяся попытка заставить играть реальные вещи. Изгнаны не только декорации, но и бутафория. Это подлинная мебель, подлинные фрукты, гастрономические продукты, как и подлинные люди в подлинных платьях, {232} комбинация людей и вещей, непосредственно взятых у действительности. Тут никакого художественного претворения, по мнению Мейерхольда, не нужно. Тут он в полном смысле слова материалист. Но эти подлинные вещи поднимаются тем не менее до высокой живописной значимости благодаря композиции и освещению.

Здесь я не могу не сделать некоторого упрека Мейерхольду.

Исходя из этого задания и стремления сделать свой спектакль нарядным и радостным, Мейерхольд преувеличил роскошь мебели и роскошь костюмов, в особенности у Анны Андреевны. Конечно, те прекрасные вещи из красного дерева и карельской березы, которые так удачно отыскал Мейерхольд, превосходны и высокохудожественны; конечно, туалеты Анны Андреевны напоминают прелестные вещи Кустодиева в области купеческого изобилия и сдобности, но тем не менее для среды небольшого провинциального города и небольшого калибра чиновника они художественно не оправданы. Было бы еще интереснее видеть то же усилие Мейерхольда без этого большого количества эстетского сахара. Правда, это превосходнейший рафинад, он, несомненно, доставляет удовольствие зрителю, но мало ли чего! Увлекаться чисто чувственным удовольствием глаза ни в каком случае не следует. Анну Андреевну благодаря этим платьям и преувеличенной обрамленности ее всякими эффектами режиссер выдвинул чересчур на первый план и нарушил в некоторой степени внутреннюю стройность спектакля. Это — критическое замечание, которому я не придаю чрезмерного значения и повторяю, что сама идея игры вещами, а не бутафорией прекрасна и очень хорошо использована Мейерхольдом.

### IV. Все наоборот

Критику и публику очень шокировало то, что Мейерхольд сломал все те традиции, в которых обыкновенно дается «Ревизор», и сломал круто. Некоторым показалось даже, что все сделано «просто наоборот»: например, говорят, Осип должен быть старым, а его делают молодым. По этой логике Хлестакова нужно было бы сделать старым, однако Мейерхольд не сделал этого.

Дело, конечно, не в том, чтобы сделать все шиворот-навыворот, а в том, чтобы постараться сломать традицию и дать совершенно новую, свежую, неиспользованную версию. Это, конечно, право всякого большого художника.

Почему наша музыкальная критика с большим основанием требует, чтобы классики, включая самого Бетховена, находили у наших исполнителей фортепианной, камерной или симфонической {233} музыки новое, соответствующее нашему времени толкование, и почему такого же требования нельзя поставить театральному новатору?

Многие из этих новшеств Мейерхольда вполне оправдываются, — например, хотя бы Осип. Правда, вообще фигура Осипа в старых «Ревизорах» богаче, многое из его роли Мейерхольд просто устранил, она стала менее заметной. Но тем не менее фигура продувного деревенского парня, прошедшего через Питер, сама по себе чрезвычайно любопытна. Избегая, как всюду, монолога, Мейерхольд создал премилую сценку интимного дуэта этого парнишки Осипа с какой-то трактирной служанкой, оправдал полностью несколько нелепо звучащие в устах старого Осипа слова о том, как можно шмыгнуть с извозчика в подворотню, придал известную пикантность милостивым ухаживаниям городничихи за молодым и разбитным слугой гостя, заставил несколько раз фыркнуть в очень подходящих местах этого единственного представителя народного здоровья во всей пьесе — вообще дал чрезвычайно любопытный и интересный вариант, за который можно сказать ему спасибо, хотя я не знаю, пойдут ли многие театры по этому пути и отстранят ли приличного, доброго старого Осипа, освященного традицией и, конечно, превосходного.

Возмущаются также переделкой Добчинского и Бобчинского.

Мне она показалась вариантом также великолепным. Никакой особенной мрачности, каких-то злодейских тонов, которые некоторые критики усматривали в этих двух провинциалах, я в этих фигурах не видел. Комизм, на котором играет Мейерхольд, заключается в следующем: вместо торопливости и суетливости, не совсем понятных на фоне тягучей и медленной жизни вечно сонного провинциального городка, он дает чрезвычайную замедленность в жестикуляции и речи. Это — люди, привыкшие рассказывать все обстоятельно. И я не знаю, что больше соответствует этому длинному, с разными отступлениями рассказу — такой обстоятельности, такому начинанию от Адама, данным Гоголем совершенно выразительно, — торопливая ли и захлебывающаяся речь, или такое исполненное крайней обстоятельности и неторопливости желание помучить своих слушателей, которым снабжает Мейерхольд свои фигурки. Я радикально не согласен с теми, кто говорит, что Добчинский и Бобчинский вышли неправдивыми. Добчинский и Бобчинский даются как две почти клоунские фигуры. Нигде почти у Гоголя нет столько шаржа, как в этих двух фигурах, и как раз впервые у Мейерхольда я увидел на их месте реальных живых людей.

{234} Нельзя перечислить всех тех «наоборот», которые удачно произвел Мейерхольд, давая живую, свежую версию. Но, конечно, есть и неудачные моменты. Так, например, неудачен городничий.

Артист Старковский играет, в общем, очень недурно и достигает в заключительной сцене довольно большой силы. Но весь тип задуман как-то неубедительно. Всегда несколько не доверяя речи, всегда несколько заслоняя ее действием, Мейерхольд доклад городничего в первой картине сопровождает всякими лечениями, манипуляциями доктора, которые отвлекают от главного действия; и вообще стремление изобразить городничего истеро-неврастеником, во-первых, в дальнейшем забывается, а во-вторых, вряд ли подходит к этому толстокожему типу. Вообще трудно сказать, что это, собственно, за городничий, из каких он, каково его прошлое. На мой взгляд, городничий в этом смысле недоделан, а поискать и здесь сочную фигуру, которая в то же время отходила бы от традиционного бурбона, очень интересно.

Словом, поискать-то следовало бы, а вот найти пока не удалось.

### V. Логика спектакля

В спектакле Мейерхольда нашли мистицизм[[297]](#endnote-264). Вот уж истинно, обжегшись на молоке, дуют на воду. Нашли даже двойников! Прочитав несколько рецензий, я так и пошел с недоумевающим любопытством посмотреть, как же это В. Э. Мейерхольд, заклятый враг всякой мистики (недавно он даже психологию отрицал), будет показывать двойников, разводить гофманщину, Достоевскую белую питерщину и т. д. Конечно, ничего подобного не оказалось.

Да простится мне это замечание, но ведь в этих самых поисках мистицизма и в испуге перед двойниками сказывается, что не только значительная часть нашей публики, но и значительная часть нашей критики попросту не умеет смотреть на сцену.

Я не беседовал с Мейерхольдом о внутренней логике его спектакля и о причинах, которые побудили его вводить дополнительные лица без слов и т. д., но я совершенно убежден, что то, что я скажу здесь, совпадает с его намерением, потому что все это материалистически ясно, никакими туманами не заслонено.

Мейерхольд исходил из того положения, что монологи не должны быть допускаемы. Можно соглашаться или не соглашаться с этим, но длинный разговор с самим собою показался Мейерхольду вещью неуклюжей и устаревшей. Так как у Гоголя есть сведения о каком-то офицере-попутчике, большом картежнике и выпивохе, с которым по пути встретился Хлестаков, то Мейерхольд и воспользовался этой фигурой. Он заставляет этого самого {235} игрока и пропойцу сопровождать Хлестакова как тень. Из него Мейерхольд сделал настоящий шедевр. Это сине-бледное лицо, эта изломанная бровь, эта провинциальная «роковитость», это беспрестанное непробудное пьянство, молодцеватые танцы под хмельком, эта циничная издевательская усмешка, сменяющаяся трупным выражением до полусмерти напившегося человека, — все это до такой степени превосходно, все это так в стиле эпохи, что из партнера, который оживляет игру Хлестакова и дает возможность обогатить мизансцены, Мейерхольд шагнул к личному творчеству, театральному и в то же время не драматургическому. У офицера нет слов, он никак не влияет на ход событий, он поэтому находится вне литературной драмы. Это есть оживленная человеческая мебель, аксессуар, и вместе с тем это незабываемый тип.

С совершенно исключительной талантливостью воспользовался этим офицером Мейерхольд для одного поразительного, глубоко психологически оправданного трюка. Хлестаков заметил, что его приняли за другого. В нем уже смутно, полусознательно зарождается идея использовать положение, раздувшись индюком, поэксплуатировать недоразумение провинциальных пентюхов. Поэтому у своего спутника он занимает шинель и кивер, оставляя ему старую военную шапку и поношенный плащ, и с этой минуты выступает уже действительно как какая-то важная птица. Сама психология его меняется в этот момент. На наших глазах испуганный фертик, чиновник из самых нечиновных, превращается в фантасмагорическую фигуру самозванца. Только это вполне оправдывает все дальнейшее. Малюсенький чиновник, у которого никакого гардероба не может быть, почти невероятен в дальнейшем как Хлестаков. Что же, воображают, что ли, чиновники, что это переодетый ревизор? Между тем эта шинель с меховым воротником, этот высокий кивер не могут не ошеломить сразу уездную мелкоту.

Спектакль, разбитый на пятнадцать картин, — прием, который любит Мейерхольд и который заимствован им у кино, — развертывается в таком порядке: первые две сцены с разными вариациями идут без больших сюрпризов; третья картина, «Единорог», уже вводит то, что часть критиков приняла за мистику[[298]](#endnote-265). Когда Анна Андреевна остается одна, вокруг нее начинают появляться офицеры — два, четыре, шесть, восемь. Они поют ей комическую серенаду. Из какого-то ящика в конце концов выскакивает еще один, который стреляет из пистолета.

Что это за абракадабра? Правда, офицеры эти — чудесные типы, вполне в стиле эпохи. Правда, серенада эта вполне превосходного брио, и вся сцена с шумным одобрением воспринимается {236} публикой. Но все же где это происходит? Реальность это, гофманщина, галлюцинация?

Это ни то, ни другое, ни третье. Это такой же трюк, какой хороший иллюстратор может позволить себе, сделав виньетку. Если, например, автор кончает главу такими словами: «Голова ее вечно была полна офицерами в сверкающих мундирах, рассылающимися перед нею в комплиментах и ежеминутно готовыми застрелиться ради ее глаз», то это самое выражение может быть иллюстратором превращено в виньетку, хотя бы даже столь фантастического характера, что вышеупомянутые офицеры были бы размещены непосредственно в черепе Анны Андреевны. Вот это самое делает и Мейерхольд. Он претендует на то же право, каким пользуется кино, — мечты и всякие другие характерные внутренние переживания инсценировать как фантастическую реальность. Я не знаю, пользовался ли этим кто-нибудь раньше в театре. Я знаю, что в кино это уже теперь постоянный азбучный прием, и Мейерхольд разрешил его на сцене с необыкновенной грацией и убедительностью.

Четвертая и пятая картины не возбуждают особых затруднений. В шестой («Шествие») нельзя не отметить совершенно изумительные мизансцены. Движения самого Хлестакова и всей массы и превосходная игра Гарина образуют исключительное по выразительности зрелище. Нельзя не отметить здесь и прекрасный момент, когда Гарин — Хлестаков поет о цели жизни, которая заключается в срыве цветов наслаждения, и в то же время противно и рвотно плюет. Здесь уже есть одна из тех черт сценически подчеркнутой философии жизни, осужденной Гоголем в «Ревизоре», которая вот этим простым жестом подымается на огромную высоту обобщения. Этот смачный, противный, сопровождающийся отрыжкой плевок при легкомысленно веселом, полупьяном, до глубины души убежденном лозунге о срывании цветов наслаждения с какой-то пронзающей силой заставляет вас почувствовать, что такое мещанский гедонизм.

Седьмая картина «За бутылкой толстобрюшки» сделана необыкновенно тонко. В ней Хлестаков пьян, пьян настолько, что действительность представляется ему почти сказочной. Он не только врет, он упивается своей ложью, малейшие его желания кажутся ему исполняющимися моментально. Звучит волшебная музыка, когда это ему нужно. Появляются перед ним те деликатесы, о которых он размечтался, и т. д. Таким образом, картину эту надо принимать не как чистую действительность, а как действительность, окутанную дымкой пьяного полусознания.

{237} Мистика ли это? Да с каких же пор, черт возьми, это мистика? Почему же романист имеет право рассказать, каким представляется мир пьяному человеку, а театр этого *показать* не может? Правда, до сих пор мы всегда требовали от театра, чтобы нам было показано только то, что видит публика. Исключение делалось для мистических привидений или для псевдонаучных галлюцинаций. А Мейерхольд пошел гораздо дальше, — не привидения и не галлюцинации, а действительность, искаженная алкоголическим возбуждением.

Еще больше поражает и возмущает непривычных зрителей и критиков, не умеющих разобраться в совершенно логичных, но новых для театра приемах, картина восьмая — «Взятки».

Но надо же помнить, что предыдущая картина «Слон повален с ног» показывает Хлестакова спящим мертвым сном, пьяным сном. В течение дня ему уже удалось обобрать чиновников. Во сне носятся перед ним в странном смешении все эти морды. Проходят перед ним вереницей кокетничающие женщины, ему кажется, что к нему так и тянутся дрожащие руки с подношениями, что на него валятся тучи конвертов со взятками.

Оправданна и мысль о сценическом изображении через главное действующее лицо о том, чтобы показывать нам действительность через глаза Хлестакова.

Мейерхольд использовал это, сначала заставив нас посмотреть на сцену десерта в доме городничего через опьянение, а затем на пережитое Хлестаковым в курьезной стилизации пьяного сна.

Разве это не смело? Разве это не расширяет техники сцены? Разве это не отводит нас от превосходной, но слегка надоевшей и — будем до конца правдивыми! — немножко монотонной сцены с реальным появлением перед Хлестаковым одного чиновника за другим с подношениями? Пусть остается и та версия, но нельзя не приветствовать этой новой, в которой столько фантазии, хотя и нет никакой нездоровой фантастичности, ибо сон есть часть действительности. Сновидения некоторых типов могут лучше характеризовать их, чем их поступки в бодрствующем состоянии.

На такой же поразительной высоте находится небольшая сцена «Лобзай меня». Я уже сказал, что это настоящая комедия любви. Любовь, во всяком случае мещанская любовь, взята здесь в такой крутой критический переплет, прожжена такой азотной кислотой, что невольно волнение охватывает внимательного зрителя. Тут есть все — сладостная музыка, танцы, влюбленность и ревность, непостоянство мужской любви, женское кокетство — те {238} элементы, из которых соткана постоянно возобновляющаяся ткань любовной игры. И посмотрите, каким ужасом веет от всего этого! Этот посоловелый, пьяный «кадетик», бренчащий на пианинах, это сентиментальное пение, этот угар, эта фривольность, где скот так близок (Мейерхольд не побоялся даже увести свою очаровательную Анну Андреевну за нуждой и заставить ее так испуганно побледнеть под напористым вопросом Хлестакова: «Куда вы уходили?») — это было бы непристойно, если бы это не было так метко. Это нужно именно для того, чтобы показать, какой ничтожной перегородкой отделено все это мнимое и пошлое «веселье» обывательской эротики от клозета.

Смотря эту сцену, я с некоторой жутью думал: не замахнулся ли здесь Мейерхольд вообще на любовь, вообще на всякую эротику?

Но нет, это не надоевшая уже тоже христианская сказка о порочности всякой любви, так как она физиологична, и о мнимой декоративности и лживости всей надстройки над физиологией. Не по этой ложной линии идет Мейерхольд, он идет именно по пути размашистого гнева, расшибающего вдребезги издевательством бальную поэзию самцов и самок, прикрывающих свою грубую и грязную похоть шелковыми платьями, контрдансами и слащавыми звуками.

Дальше на некоторое время есть срыв: картина «Господин финансов» мне не нравится. Она неубедительна. Может быть, следовало бы пойти дальше и изобразить настоящую сцену трагикомического народного горя. Но до этого Мейерхольд не дошел. Сцена с унтер-офицершей очень груба. По-моему, ее следовало бы изменить. Все остальное, повторяю, недостаточно оригинально. Нет в этой, по существу очень сильно задуманной сцене, которая никогда не была в театре показана с подлинно гоголевской силой, настоящего захвата.

Гораздо лучше «Благословение» и превосходна «Мечта о Петербурге». Это одна из лучших картин. Мейерхольд завалил сцену всякой гастрономической жратвой с иордансовской щедростью[[299]](#endnote-266): пухлые, сытые, самодовольно тающие супруги-городничие, окруженные всем, что можно придумать на потребу брюха, брюхом грезят о своем будущем. С невероятной выпуклостью, которой я никогда не ощущал при чтении «Ревизора» Гоголя и на спектаклях, сделалось для меня ясным, что Гоголь сквозь сатиру на мелкое чиновничество — конечно, с известными «повестками» всей самодержавно-бюрократической «невестке» — бил глубже, в основное плотоядно-чревоугодное миросозерцание этой «толстозадой» Руси.

{239} Что лежит в основе той непривлекательной редакции буржуазного мира, которую представляла собою эта «кондовая Русь»? Откровенное и даже не украшенное никакими фиоритурами чревоугодие, жратва. Вот слова, которые сложились Успенским и Щедриным как постоянный фон печальной российской симфонии: жрать, тискать женские тела, угарно измываться над ближним своим, топтать его ногами, самому самозабвенно угодничать перед вышестоящими, для того чтобы иметь право еще жирнее жрать, еще круче топтать, — вот крепкий каркас миросозерцания и чиновников снизу доверху, и купцов снизу доверху, и, с маленькими исключениями, абсолютно всего общества.

Мейерхольд, со своей стороны, доводит эту сцену до чего-то фламандского по округлости, по изобилию, по каким-то ручейкам топленого масла, которые смывают остров блаженных, где городничий с супругой, сидя между фруктами, окороками и битой птицей, летают на крыльях самой возвышенной плотоядной фантазии. И музыка способствует этому возвышению торжествующей свиной жизнерадостности. Но, с другой стороны, каркас-то этой тупой звериности сквозит здесь, словно вся сцена просвечена лучами рентгена.

Превосходен и финал. Не говоря уже о великолепной подготовке падения четы городничих с высоты в глубину бездны и о разнообразии типов, о прекрасно организованной суете и толкотне в до отказа переполненной гостиной, не останавливаясь на последних аккордах, — взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ним мира. В то время как группа безобразных кукол навек замирает, испуг этих уродов перед какой-то нависшей над ними громовой ревизией, — движение, которое их раньше одушевляло, проявляется в механизированном тупом танце, в судорогах которого мечется через зрительную залу гирлянда всей этой человеческой нечисти. Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертвенно.

Со спектакля уходишь взволнованный радостью перед достижениями русского театра и с жутким чувством многообъемлющей сатиры Гоголя на человечество, каким он его знал.

Вероятно, споры о «Ревизоре» еще продолжатся. Что же — поспорим![[300]](#endnote-267)

## **{****240}** Мих. Чехов Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда[[301]](#endnote-268) Сб. «Гоголь и Мейерхольд». М., 1927

Нет почти ни одной театральной теории, в которой не говорилось бы о *форме* и о *содержании* как о двух важнейших факторах театрального искусства. О форме говорилось как о сосуде, в который вливается то или иное содержание. Так *говорилось*, но не так делалось. *Формы* театральных приемов превратились в окаменелости, в авторитетные традиции, в общепризнанные, не беспокоящие сознания футляры; содержание же получило служебную роль: оно должно было гальванизировать труп, т. е. создавать иллюзию, что форма живет и что за ней скрывается содержание, выражением которого она и является. Еще недавно мы пережили период увлечения одной лишь формой без всякого содержания: это был период конструкций, театральных площадок, уродливой костюмировки и кошмарных гримов.

Нет ничего труднее, как проникнуть в действительное содержание художественного произведения, и нет ничего легче, отказавшись от такого проникновения, заняться перекомпозицией уже имеющихся налицо форм. Нет ничего труднее, как, проникнув в глубочайшие слои содержания, найти *новую* форму, соответствующую глубине этого содержания, и нет ничего легче, как создать иллюзию *новизны*, разбив без особого усилия прежние формы и сложив из осколков их новые произвольные фигуры. Для того чтобы действительно проникнуть в содержание творящего духа художника, нужно самому быть художником, нужно иметь на это внутреннее право. Для того же, чтобы сложить осколки разбитой формы в новую комбинацию, достаточно трех вещей: 1) отсутствия самокритики, 2) полного незнакомства с творческим состоянием и 3) уверенности в том, что развитие окружающих не превышает моего или в лучшем случае равно ему.

Когда «художник», работающий над грудой осколков разбитой им формы, видит, как другой такой же «художник» показывает ему одну из комбинаций своих осколков, то он спокойно и радостно признает его работу, так как уверен, что его собственная комбинация будет острее и причудливее уже по одному тому, что он примется за нее вторым и наверное сумеет гипертрофировать то, что сделал его предшественник.

Что же случилось с В. Э. Мейерхольдом? Чем вызвал он такое негодование и протест доселе любивших его и шедших с ним в одну {241} ногу «художников» и нехудожников? *Он проник в содержание…* не «Ревизора»… дальше… в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. Гоголь и В. Э. Мейерхольд встретились не в «Ревизоре», но далеко за его пределами. И прав В. Э. Мейерхольд, называя себя автором спектакля. Автор он потому, что между ним и его спектаклем нет никого, нет даже и самого Гоголя. Гоголь указал В. Э. Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он жил. Он сам провел его туда и оставил его там. В. Э. Мейерхольд проник к первоисточнику; он был очарован, взволнован, растерян; его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца, до последней черты. Он взял «Ревизора» и ужаснулся тому, как мало вмещалось в него тех узнаний из того необъятного мира образов, в который проник он, ведомый Гоголем. И он понял, что поставить «Ревизора», только «Ревизора» — это значит измучить себя непосильною тяжестью обета молчания. «Ревизор» стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: «Мертвые души», «Невский проспект», Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дам, страхи чиновников… и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь, потребовало от В. Э. Мейерхольда полного выявления и точного оформления. Где же «Ревизор»? Его нет. От В. Э. Мейерхольда мы ждали «Ревизора», но он показал нам другое: он показал нам тот мир, полнота *содержания* которого обняла собой область такого масштаба, где «Ревизор» только частица, только отдельный звук целой мелодии. И мы испугались. Мы, художники, поняли, что В. Э. Мейерхольд публично разоблачает наше бессилие в работе с осколками. Мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник В. Э. Мейерхольд, и не поддается рассудочному учету, не вызывает желания перехитрить эту форму остроумием рассудка.

Мы испугались В. Э. Мейерхольда. Мы стали искать яда, чтобы отравить того, кто лишил нас покоя, кто встревожил нашу художественную совесть. Яд, которого мы искали, оказался у нас под руками… «мистика» — всем доступный, испытанный, модный яд. Мы знали, что несколько капель его, введенных в творящий организм художника, ставят под подозрение его жизнь в нашем художественном сообществе. И мы не замедлили сделать это с В. Э. Мейерхольдом, но, к счастью, яд этот уже разложился, и действие его ослабело. Еще не так давно достаточно было произнести слово «мистика», и все кругом умолкало, затихало и… переставало быть. Силой этого слова пользовался тот, кто желал умертвить, задушить, уничтожить все, что казалось ему неприемлемым, вредным, {242} ненужным по его разумению, по личному вкусу. И то, что *не было* мистикой, гибло от произвола того, кто присвоил себе право расклеивать этикетки с магическим словом «мистика». Гибли: фантастика, романтика, гибло *народное творчество*: сказки, легенды, былины; гибли приемы театральных эффектов, искания новых форм, режиссерские замыслы, стиль, — многое гибло оттого, что клеймили именем «мистики» не мистику вовсе, но то, что просто *не нравилось* той или другой личности. Но теперь обман вскрылся, и понятие «мистики», захватившее было и область искусства, и детали, и технику сценической жизни, снова сужается до первоначального и истинного своего содержания: религиозного экстаза — и снова возвращает художнику все те элементы творчества, без которых он не мог и не может творить. И еще в одном отношении вскрылось то, что носило название «мистика»: лжехудожники, составляя осколки свои, находились только в сфере рассудка и примитивных эмоций, знакомых им в повседневности. Они не встречались в своей среде ни с чем, превышающим их рассудочное и грубо эмоциональное душевное состояние. В. Э. Мейерхольд показал целый мир творческих образов, не дающих права подойти к ним с голым рассудком и грубой эмоцией. Лжехудожники почувствовали в своем примитивном сознании некоторое затемнение, некоторую туманность. Они закричали: «мистика у Мейерхольда», вместо того чтобы крикнуть: «туман и неясность у нас самих».

Но увы! В. Э. Мейерхольд не выдержал напора *содержания*, охватившего его. Он заторопился и растерялся: он захотел сказать в одном спектакле все то, что Гоголь сказал и не досказал в течение всей своей творческой жизни. Гениальный взлет В. Э. Мейерхольда в одном лишил его способности самокритики в другом. Есть две постановки «Ревизора» в Театре В. Э. Мейерхольда. Одна гениальна, вне критики; другая уродлива, дерзка и похожа на то, что названо выше «собираньем осколков». Обе они идут в один вечер, сменяя частями друг друга.

Сцена «вранья Хлестакова» — взлет творческой мысли; сцена «благословения» — грубое рассудочное измышление. Сцена «вранья» — смелость, сцена «благословения» — дерзость. Я бы мог указать целый ряд сцен того и другого порядка, но нужно ли это делать? Гораздо важнее указать принципиальную разницу между ними, гораздо важнее не то, что уже сделано В. Э. Мейерхольдом, но то, что сделает он в дальнейшем. По какому пути пойдет он. Будет ли он оформлять *содержание* или захочет из кубиков складывать мертвые *формы*?

{243} Мне ясно, что идти одновременно и тем и другим путем нет возможности. Да и сам В. Э. Мейерхольд, я уверен, после взлета, которым блистал его «Ревизор», больше не выдержит… грубых забав в составлении осколков.

## А. А. Гвоздев Ревизия «Ревизора»[[302]](#endnote-269) Сб. «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда, 1926

После премьеры «Ревизора» в Театре Мейерхольда вся Москва вдруг заговорила о Гоголе. Внезапно все сделались гоголианцами — даже те, кто никогда и не читали Гоголя. Но вдруг им понадобилось выступить в защиту «настоящего» Гоголя и встать в позу оскорбленного в лучших чувствах учителя словесности.

— Помилуйте, — говорят одни, — ведь Гоголь изобразил в «Ревизоре» захолустный провинциальный городок, откуда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь!

А Мейерхольд показал большой губернский город, почти Петербург, петербургское чиновничество, николаевские парадные шинели, пышные мундиры и стильную мебель. И Анна Андреевна у него не престарелая провинциальная дама, «любезная во всех отношениях», а куртизанка петербургского чиновничьего бомонда. Да и городничий — вскрыт как генерал, а не как захолустный воевода и отец семейства. Все это не настоящий Гоголь! Да и смех-то не гоголевский.

Так заговорили свежеиспеченные знатоки Гоголя, до вчерашнего дня смотревшие «Ревизора» в сценическом облике водевильных традиций старого театра. Знатоки, пропустившие мимо ушей всю научную дискуссию о Гоголе, которая давным-давно уже закончилась, выяснив, что Гоголь не знал русской провинции. Мейерхольд направил сатиру повыше и поглубже — в сердцевину петербургского бюрократизма николаевской эпохи — и это подлинный гоголевский путь современной ревизии «Ревизора». «Знатоки» просто не поняли.

Старый театр, выросший на штампах водевильной игры, воспитывавший актеров на амплуа «отцов, первых любовников, комических старух и характерных комиков-простаков», не признавал этой ревизии Гоголя. Он играл «Ревизора» по-своему, и все обстояло благополучно с «гоголевским» смехом, пока Бобчинский {244} и Добчинский говорили скороговоркой, стукались лбами и потешали публику водевильными трюками.

Мейерхольд ввел ревизию Гоголя на сцену. Он сломал старые штампы и заставил призадуматься, таков ли уж «настоящий» Гоголь, каким его представляет себе зритель академических театров. Это вызывало негодование, и громче всех зашипела актерская братия, столь многоголовая в Москве. Ее протест подхватил и обыватель, исконный враг всяких ревизий, в особенности художественных.

Вместо рецензий и серьезного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую монету об «убийстве гоголевского смеха»[[303]](#endnote-270). Не заметили, что, защищая штампы старого водевильного «Ревизора», они защищают традиции театра эпохи реакции, театра николаевского режима, который не смел вскрывать «свиные рыла» петербургского чиновничества и поневоле переносил действие великой сатирической драмы в «идеальную даль», в провинциальное захолустье, в театральную Чухлому.

Гоголевский смех — это смех сквозь слезы, а вовсе не смех мещанского водевиля. Гоголь жил в Петербурге и вращался среди столичного чиновничества. Его только он и знал, в него он и метил, создавая не водевиль, «а картину и зеркало нашей общественной жизни», обобщенную в форме высокой комедии.

Но у старого театра не было средств выявить это обобщение. Оно впервые появилось теперь, в театре Мейерхольда, в форме большого спектакля и мощной сценической поэмы.

Значение его в нашей театральной жизни — огромное и исключительное, потому что «Ревизор» Мейерхольда есть сигнал к поднятию уровня нашего театрального искусства, переживающего опасный и глубокий кризис. Он открывает собой дискуссию о значении *театрального мастерства* в обстановке наших дней и ставит на очередь ревизию нездоровых уклонов революционного театра.

<…>[[304]](#endnote-271)

Дает ли Мейерхольд правильное истолкование «Ревизора»? И что он вообще истолковывает?

Гоголевская «правда и злость» комедии сохранены Мейерхольдом незыблемо, но стремление Гоголя «собрать в кучу все дурное в России» расширено до мощных контуров. Так Лист писал музыкальные транскрипции, сочиняя на музыку Моцарта свои собственные композиции.

«Ревизор» Мейерхольда — это тоже транскрипция, но театрально-сценическая. Это произведение вполне *самостоятельного* театрального искусства, переживающего свой расцвет в Советской {245} Республике. Театр перестает быть истолкователем литературного текста, его простой граммофонной передачей. Театр сам берет на себя *творческую* роль, прежде принадлежавшую драматургу, а теперь, после долгой борьбы, отвоеванную от него режиссером. На основе исключительного театрального мастерства Мейерхольд создает театральную поэму о Гоголе, строя ее из 15‑ти эпизодов, спаянных вместе единством темы, подсказанной гоголевским «Ревизором» и оформленной на основе конгениального восприятия всего творчества Гоголя в целом.

«Ревизор» Мейерхольда создан как большой спектакль с монументальной архитектурой. Большим спектаклем был и «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда в Ленинграде[[305]](#footnote-36) в 1917 году. Но «Ревизор» обогащен завоеваниями революционного театра. Мейерхольд собирает здесь воедино все звенья, которые выковывались в «Рогоносце», «Лесе», «Бубусе» и «Мандате». Он подводит итог исканиям новых форм большого синтетического спектакля. Из анализа и расчленения театральных форм Мейерхольд выходит вооруженный новыми методами работы, позволяющими ему утверждать самостоятельность сценического искусства как *творческого театра*.

Индивидуализованные персонажи пятиактной комедии Гоголя Мейерхольд обращает в синтетический, коллективный хор, жуткий хор трагикомедии, обличающий старую Россию. Ряд немых персонажей, заново введенных в спектакль, создают при помощи пантомимы многозвучный подголосок, раскрывающий смысл и комментирующий общий замысел картин. А богатые театральные средства — свет, вещи, площадка, музыка, танец, пантомима — вскрывают по-новому каждое слово актера и являются как бы инструментами современного театрального оркестра, обретшего в себе силы разыграть сложную и богатую симфоническую сюиту на тему о Гоголе и «Ревизоре».

Насыщенный богатыми деталями спектакль поражает *ясностью* и *простотой* основных композиционных приемов. Все сцены с чиновниками, в основу которых положено хоровое начало, проведены на затемненной сцене, при свете свечей, отражающемся в лакированной под красное дерево задней перегородке с пятнадцатью дверьми. Все женские сцены разработаны под ярким светом прожектора, с четко выделенными деталями, разоблачающими безудержный порыв к «цветам удовольствия», который владеет сердцами эгоистичных дам и барышень разложившейся семьи чиновника.

{246} К концу спектакля эти две линии соединяются в эпизодах, соответствующих прежнему 5‑му акту комедии. На балу у торжествующего городничего все движение гостей направляется по диагонали *слева направо*, из глубины площадки на авансцену, к группе семьи городничего («Торжество так торжество»). Торжество проходит при ярком свете прожекторов. Но с приходом почтмейстера, как только «семейные дела» отступают на задний план, все движение переносится на другую сторону, снова появляются свечи, освещающие пирамиду голов чиновников и гостей, слушающих чтение письма Хлестакова, и вся группа строится также по диагонали, но идущей справа налево, из глубины к авансцене («Беспримерная конфузия»). Эти простые линии композиции сцен, сложных по внутреннему содержанию, придают спектаклю *монументальный* характер и твердую, ясную архитектонику.

С гениальной простотой разрешены и две другие сцены, производящие огромное впечатление. Сцена «взяток», — где чиновники одновременно появляются из девяти дверей, образуя в полукруге многоголосый хор продажного бюрократизма, беззастенчиво обкрадываемый хищным Хлестаковым. Здесь дано разрешение драматургического построения начала IV акта комедии, которым, как известно, Гоголь был сам недоволен. А эпизод «Шествие» является образцом сложной мизансцены, разрешенной при помощи монументальной и простой композиции по прямой горизонтальной линии: хор чиновников движется за балюстрадой, а перед ней поставлен пьяный Хлестаков, за которым и мечется взволнованный его мнимым величием коллектив испуганных бюрократов.

Постепенное нарастание динамики спектакля ведет к грандиозной концовке — к «немой сцене». В этой замечательной финальной части театральной симфонии Мейерхольд целиком овладевает вниманием зрителя и заставляет его воспринять «немую сцену», которая всегда и во всех театрах оставалась неразыгранной до конца. Гоголь придавал огромное значение «немой сцене». «Все это должно представлять окаменевшую группу… Здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика. Две‑три минуты не должен опускаться занавес…» — пишет он Пушкину. Но театр никогда не давал этих «двух-трех минут» на «немую сцену» и не сменял драму «онемевшей мимикой» и «окаменевшей группой». Режиссеры наших театров подтвердят, что эта «немая сцена» обычно не репетируется в рядовых спектаклях.

Мейерхольд и здесь нашел блестящее разрешение, передав «немую сцену» от актеров — куклам, которые образуют «окаменевшую группу», готовую стоять не две‑три минуты, а сколько угодно, словно ироническое воплощение николаевской Руси с ее {247} держимордами и «свиными рылами» чиновничества и бюрократизма. И эта задача разрешена Мейерхольдом монументально, с мощным размахом поэтической фантазии и уверенными средствами, превращающими замысел в реальное художественное творение.

«Ревизор» Мейерхольда открывает собой новый период нашего театра: эпоху углубленного строительства театрального искусства на прочном фундаменте подлинного сценического мастерства. Но анализ его труден, так как спектакль этот имеет сложную внутреннюю структуру.

Широкая разверстка пантомимической игры давно является самой сильной частью режиссуры Мейерхольда. Достаточно вспомнить о роли Эстрюго в «Рогоносце», о немых персонажах, введенных в финале «Леса», которые затем развиваются в многоголовую группу гостей третьего акта «Мандата». В «Ревизоре» мы находим дальнейшую разработку этих приемов в связи с тем опытом, который приобрел театр в работе над пантомимой в «Бубусе».

Как же пользуется Мейерхольд пантомимой? Возьмем несколько примеров из богатой пантомимической ткани спектакля. Вот Анна Андреевна вошла в комнату и застала свою дочь в цепких объятиях Хлестакова. — «Ах, какой пассаж!» Дочка смущенно убегает, а Хлестаков подходит к капитану, сидящему у пианино, на котором он только что аккомпанировал пению романсов. Хлестаков в черном сюртуке стоит спиной (к зрителям и к Анне Андреевне) и смотрит на ноты. Пауза в игре актеров позволяет зрителю учесть недоумение Анны Андреевны и безвыходность положения Хлестакова, которому нечем оправдаться. Слова бесполезны, он пойман на месте преступления. В этот момент зритель напряженно ждет, как вывернется Хлестаков, что он предпримет, как разрешится ситуация. Вдруг Хлестаков решительно наклоняется и вплотную рассматривает ноты, замирая с согнутой спиной в позе человека, крайне заинтересованного нотной строчкой романса. Этот жест неизменно, на всех четырех спектаклях, которые мне пришлось видеть, вызывал дружный смех зрительного зала. Этот смех являлся разряжением ожидания, а жест Хлестакова — финальным аккордом, дающим разрешение всех диссонансов, введенных предшествующей игрой. Мы встречаемся здесь с характерной деталью, которая типична для построения «Ревизора» в целом. Перед нами пантомимическая сцена, построенная так, как строится *музыкальная фраза* в музыкальных композициях. Взята тема, введены диссонансы, создано напряжение, а финальный аккорд дает разрешение.

Из таких *сценически-музыкальных фраз* строится спектакль. И не только к пантомимической игре применен этот метод, но и к слову, {248} к групповым сценам, к отдельным эпизодам, ко всему представлению в целом. Разнообразие этих сценически-музыкальных фраз неисчерпаемо и с трудом поддается учету и прочному определению. У нас нет терминологии для обозначения таковой композиции. Театральная критика воспитана на опыте литературного, а не музыкального театра. А между тем в этой музыкальной структуре скрыт весь секрет Мейерхольда, *его метод* разработки спектакля, как в целом, так и в деталях. Это необходимо понять и оценить.

Актерская игра включена в точно выверенную партитуру спектакля. Отсюда та *графическая четкость спектакля*, совершенно правильно отмеченная А. В. Луначарским как одна из отличительных особенностей «Ревизора» Мейерхольда. Но эта четкость не от графического искусства, а от музыки, от симфонической структуры спектакля.

Возьмем другой пример из того же эпизода («Лобзай меня»). Когда Хлестаков «хлестко» целует Анну Андреевну, вбегает Марья Антоновна: «Ах, какой пассаж!» Матушка принимает позу оскорбленной добродетели и закатывает патетический реприманд своей дочке. Марья Антоновна слушает грозный выговор. К ней подходит капитан, останавливается, закладывает руки в карманы брюк и наглым взглядом, но с сочувствующей матушке укоризной смотрит на смущенную барышню. Но в тот момент, когда Анна Андреевна величественно корит дочь: «Тебе есть примеры другие — перед тобою твоя мать», — капитан с отчаянным жестом хватается руками за голову и, несколько согнув колена, отходит вглубь, всем своим телодвижением выражая отчаяние, охватившее его при мысли о добродетели матушки. И этот немой жест без отказа доходит до зрителей, заставляя их смеяться от всей души.

В данном случае мы имеем перед собой характерный *прием «переключения»*, часто и разнообразно применяемый Мейерхольдом. Пафос Анны Андреевны переключается, жест капитана уничтожает ее величие, разоблачает ее, раскрывает ее лицемерие и мощно живописует ее распущенность. Капитан сам пройдоха и плут первостепенный. Об этом красноречиво говорит его внешность и его физиономия Роберта-Дьявола[[306]](#endnote-272). Но если и он приходит в отчаяние при мысли о добродетелях матушки, то какова же она сама, эта проповедница благонравия?

Это переключение при помощи немого персонажа и немого жеста также является *методом* построения спектакля. Таким путем производится перевод из одной тональности в другую. Нарастание пафоса срывается и опрокидывается в смех. Искусство, с которым пользуется Мейерхольд этим приемом, дает ему в руки сатирический {249} бич, и он больно хлещет им по всем персонажам, подлежащим осмеянию в комедии.

Наивысшего мастерства достигает пантомима в сцене вранья Хлестакова (эпизод «За бутылкой толстобрюшки»), очень сложной по композиции и крайне трудной по актерским заданиям. Гарин — Хлестаков отлично проводит ее и делает ее убедительной. Здесь пантомима скрепляется с музыкой и включается в определенные куски ее. Все движение планируется на маленькой площадке, заставленной вещами (мебелью гостиной городничего). Каждый шаг актера, каждый вершок площадки, каждый такт музыки берутся на строгий учет — иначе все гибнет безвозвратно. В такой обстановке Гарин мимирует Хлестакова, доведенного «толстобрюшкой» городничего до пьяного исступления. Едва держась на ногах, шатаясь, спотыкаясь, снова спохватываясь, выпрямляясь и опять падая на руки слуг, Хлестаков танцует с Анной Андреевной вальс под музыку Глинки («В крови горит огонь желаний»). Все его тело рвется книзу, на пол, на мягкий диван, к ручке кресла, но он все же борется с этим притяжением к земле, танцует, находит неожиданную опору в своей даме, опирается на нее, повисает на ней, кладет голову на ее плечо, танцует и танцует, из последних сил, пока наконец не грохается на желанный диван и не засыпает под звуки того же меланхолического вальса.

Пантомимическая игра осложняется здесь тем, что на время этого пьяного танца приходятся реплики Хлестакова о петербургских балах, об арбузе в семьсот рублей, о супе, приехавшем в кастрюльке на пароходе — «прямо из Парижа». В этой замечательной сцене *пантомимически* раскрыта картина «петербургских балов» — но какая! Бал, на котором танцуют пьяные руки, ноги, пьяная голова под аккомпанемент пьяной речи, когда язык заплетается так же, как ноги среди складок ковра. Видали ли мы что-либо подобное в театре? В балете? В опере? В драме? Нет. Приходится откровенно признать, что балетные артисты *не умеют* выполнять такие сцены, несмотря на всю свою технику танца, а оперные актеры и подавно. В драме же давно отвыкли от сочетания слова с жестами, музыкой и танцами в одно неразрывное, слитное целое. И Мейерхольд рисует не лаконичные жанровые сценки, а разворачивает грандиозную *синтетическую картину* бюрократизма и чиновничьего быта николаевской эпохи средствами театра, и в том числе в первую очередь — музыкальной *пантомимой*.

*Музыкальный реализм* — так определил Мейерхольд свою постановку «Ревизора». «Странно, — скажет зритель академических театров, — ведь “Ревизор” это комедия в пяти актах. При чем же здесь музыка?»

{250} Постановка носит реалистический характер. Перед нами вполне реальные персонажи, вещи и костюмы. Здесь нет сукон условного театра и футуристических декораций. Когда начинается первый эпизод и зритель видит чиновников, сидящих вокруг круглого стола, то кажется, будто это — мизансцена Московского Художественного театра. Кусок настоящего быта 30‑х годов.

Но это только кажется на первый взгляд. Потому что вскоре же выясняется, что эти куски быта так смонтированы, поставлены в такой распорядок, который существует только в музыке, в сложной композиции *симфонии*. Все действие разбито на 15 эпизодов, каждый из которых является определенной частью музыкально-сценического действия, постепенно развивающегося от комедии к трагедии, являя в целом слитное построение трагикомической театральной симфонии. Последняя прорезается иногда эпизодами, носящими ярко выраженный характер интермедии (например, сцена с купцами, унтер-офицерской вдовой и слесаршей, проведенная в плане ярмарочного народного фарса). В то же время развиваются параллельно две темы: а) чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор. Эти темы трактованы сценически различно, на что мы уже указывали. Чередование чиновничьих и женских сцен, противопоставление двух тем, их развитие, их скрещение и затем объединение их в финале и является новым композиционным приемом спектакля, музыкальным по существу.

В свою очередь каждый эпизод состоит из нескольких кусков действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия. И внутри эпизода имеется своя структура, необычная в драматическом театре, но хорошо известная музыканту. Разберем для примера второй эпизод, «Непредвиденное дело», причем возьмем его в первой редакции, показанной на генеральной репетиции и премьере, так как эта первоначальная редакция яснее обнаруживала основной замысел режиссера.

Бурное вступление, как бы несколько сильных аккордов, открывают действие эпизода: «Чрезвычайное происшествие!! — Неожиданное известие!» — кричат Бобчинский и Добчинский за сценой. С этим криком они вбегают на площадку и замирают у спинки стула. Теперь темп игры замирает; крайне медленно рассказывают они о встрече с Хлестаковым в трактире. Пантомима раскрывает каждое их слово, жесты, и игра с вещами рисует их необычайное волнение, сказывающееся не в ускорении, а в замедлении рассказа. Эта часть (andante sostenuto, как говорят музыканты) к концу рассказа оживляется (allegro) и дает нарастание действия, когда Бобчинский и Добчинский отвечают на недоверие чиновников усиленными повторениями (forte): «Ей-богу — он, ей-богу — он!». {251} Затем действие снова замедляется (переходит к lento), когда городничий замирает в кресле, а чиновники подходят к нему и, понижая голос (до pianissimo), советуют ему, как встретить ревизора («Вперед пустить голову, духовенство, купечество»; вот и в книге «Деяния Иоанна Масона»[[307]](#endnote-273) — это произносится судьей медленным, тихим, таинственным голосом). Переход к следующей музыкально-сценической фразе дает реплика городничего, произносимая неожиданно твердым голосом: «Нет, нет; позвольте уж мне самому!». Теперь действие начинает оживляться (идет crescendo). Появляются пять человек слуг, энергично помогающих городничему одеваться. Игра городничего с мокрой щеткой вносит комические оттенки, а появление из дверей (справа и слева) полицейских с их грубыми голосами и звучным криком («Иду» — «Стою») звучит словно вступление новых ударных инструментов в оркестре. Нарастание звука повышает появление частного пристава, который своим подчеркнутым произношением ррр… во всех словах заражает волнующегося городничего, так что тот тоже начинает говорить на ррр…, словно внося звучание барабана с переменой тембра. Выпуклые реплики идут все громче (на forte в темпе allegro ma non troppo). А следующая волна нарастающего действия дается уже вступлением нескольких голосов сразу, т. е. как бы хора чиновников, которые трижды подхватывают, повторяют и разрабатывают своими голосами приказы городничего, произносимые им перед уходом (про «церковь», «Держиморду» и «гарнизу»).

Подобная музыкальная структура существует внутри каждого эпизода. Осознание ее и словесная ее характеристика должны стать задачей критики, ибо без этого анализа не учитывается самый существенный момент новой постановки — метод построения спектакля. Что такой анализ должен сделать специалист-музыкант, об этом мы уже говорили. Наши замечания могут считаться только предварительными. Они имеют целью указать на особенности спектакля, которые необходимым образом должны быть подмечены и учтены театральными работниками. Если наш анализ недостаточно точен, то пусть музыкальные критики исправят наши ошибки, а не ограничиваются молчанием (как то сделал Е. Браудо в рецензии о спектакле — «Правда» от 20 декабря 1926 года[[308]](#endnote-274)).

Обратим внимание и на другие особенности музыкальной структуры спектакля. Согласно основному замыслу Мейерхольда — показать чиновничий мирок как некий коллектив, своего рода город-муравейник бюрократии — фигуры чиновников разработаны не индивидуально, а слитно, как некий бюрократический хор, возглавляемый запевалой-городничим. Городничий, испуганный {252} прибытием ревизора, отдает приказания частному приставу, и хор каждый раз подхватывает его слова и, волнуясь, окружает их выкриками, создает нарастание звука, внезапно обрывается, слушает новый окрик городничего и снова подхватывает его, как оркестр или хор, выносящие в ширь мотив отдельного голоса («церковь… сказать, что начала строиться, но сгорела» и т. д.).

Когда чиновники возвращаются после завтрака в богоугодном заведении, то роль запевалы передается Хлестакову. Он спрашивает, хор чиновников отвечает. «Как называлась эта рыба?» Ответ хора: «Лабардан‑с», повторяемый несколько раз, пока Земляника не выделится из хора и не скажет отдельно: «Лабардан‑с».

А при чтении знаменитого письма в последнем акте роль запевалы переходит последовательно к нескольким лицам, хор же волнуется, шумит, смеется, злорадствует, ликует, гогочет, то затихая, то снова оживляясь и повышая шум, выкрики и смех. Так волнуется симфонический оркестр, отвечая на темы инструментов, ведущих мелодию.

И в то же время звучит тихое пение Марьи Антоновны. На фоне общего хора слышится ее беспечный голос, поющий романс «Мне минуло шестнадцать лет, но сердце было в воле». По окончании этой части театральной сюиты отчаянный выкрик Анны Андреевны — «Это не может быть, Антоша!» — заканчивает мелодраматическим аккордом разгульное злорадство хора гостей и чиновников и дает сигнал к началу мощной концовки всего спектакля, разыгрываемой в совершенно иной тональности.

Так строятся целые сцены. Вот буйная шумная встреча Хлестакова с купцами, которых кулаками сдерживает Держиморда со своими сподручными полицейскими. Она прозвучала как бурное вступление оркестра. А за ней следуют две сценки (унтер-офицерской вдовы и слесарши), звучащие как гротескные музыкальные фразы из «Пульчинеллы» Стравинского, в которых тромбон ведет свою комическую беседу с контрабасом. Унтер-офицерша вопит: «Высек, батюшка, высек», а хор — на этот раз группа полицейских — вмешивается в ее реплики и, словно ругая ее неистовой бранью, кричит и хрипит, звучно акцентируя наподобие собачьего лая: «Вать, вать, вать, вать…» Эта перекличка повторяется как музыкальная реприза.

В сцене хвастовства и вранья Хлестакова музыкальная композиция доведена до исключительного мастерства. Здесь речь и движения положены на музыку вальсов Глинки. Эта сцена (7‑й эпизод: «За бутылкой толстобрюшки») может служить образцом для *оперного режиссера*, хотя в ней и нет оперного, условного героизма. Она дает реалистическое изображение человека, которого {253} опоили «толстобрюшкой» до потери сознания. Но изобразительными средствами являются музыкальная пантомима и слово, положенное на музыку. Это — цельная иллюстрация будущей *реформы оперы* и низведение ее с неба на землю. Оперы, которая в академических театрах никак не может стать реалистической и найти свое место в современном и нужном нам искусстве.

Внимательный наблюдатель встретит в «Ревизоре» Мейерхольда множество таких черт, подсказывающих путь развития музыкальной драме. Нельзя не обратить внимание, как мастерски разработана сцена, где чиновники после развенчания ревизора сообщают друг другу, кто сколько дал Хлестакову денег. Толпясь в дверях, они развивают фразу: «Он у меня взял триста рублей взаймы» — «И у меня триста рублей» и т. д., повторяя ее на разные голоса, с разным тембром и разрабатывая ее как бы музыкальную фугу.

Характерным является и применение музыкальной инвенции — голос Хлопова включается в речь-монолог городничего (1‑й эпизод), голос Земляники укладывается между репликами Бобчинского и Добчинского в сцене взяток и т. п.

Организация звучащей речи интересно проведена в сцене взяток, когда 9 чиновников говорят одновременно (многоголосие). В целом ряде эпизодов шумовой монтаж создает особого рода музыку; так, лязг ножей в сцене обеда Хлестакова превращается в своеобразную комическую сценку, где музыкальность впечатлений создается точением ножей руками Заезжего офицера. Постукивая бутылкой о стакан, почтмейстер расчленяет реплики городничего (1‑й эпизод), и даже звонкий звук пощечины, которую дает городничий трактирному слуге, включается как особый удар инструмента в сценическую ткань эпизода. Организованное использование звуков является замечательной стороной спектакля. Напомним выстрел в третьем эпизоде, падение дров в люк (сцена в трактире), колокольчики, звенящие вокруг зрительного зала при отъезде Хлестакова, гроханье об пол полицейских (сцена со слесаршей), свист полицейских при финальном монологе городничего и мощный звон 4‑х колоколов перед появлением кукол «немой сцены».

Еще раз повторяем, что мы ждем от музыкальной критики подробного разбора голосоведения и оркестровки актерской игры, равно как и общей композиции спектакля. Потому что «Ревизор» Мейерхольда является обоснованием *музыкального реализма в театре и замечательной школой для всех жанров музыкальной сцены*.

Актеры работают на небольшой площадке (5 x 6 аршин), выдвигаемой на просцениум. Каждый эпизод дает как бы новый кадр, {254} словно в кино. И в этом кадре, ограниченном 5‑ю аршинами в глубину и 6‑ю в ширину, ведется сложнейшая игра, развертывается движение, массовые сцены, танцы и проч.

Каков смысл такого рода постановки? Прежде всего — она портативна. Все сцены, идущие на площадке, могут быть разыграны в любой комнате, в любом небольшом помещении, будь то в клубе или на площадке вагона. Перед нами полное освобождение от сцены-коробки; игра ведется как бы на ярмарочной площадке комедиантов вне зависимости от сцены придворного, оперно-балетного театра.

Это завершение поисков новой формы театра, выдвинутых заданиями Театрального Октября, тем более замечательно, что оно сочетается с разработкой большого спектакля типа «Маскарада». На крохотной сцене ярмарочного типа умещается не примитивная постановка, а богатый зрелищными впечатлениями спектакль, разнообразный, яркий и украшенный живописными подробностями. Здесь осуществлено задание, до сих пор казавшееся невыполнимым.

Но такая сцена требует от актера технически безукоризненного профессионального мастерства. Он должен учесть, осознать каждое свое движение, каждый жест и рассчитать с математической точностью предоставленное ему пространство и время, определяемое музыкально-сценической композицией эпизода, а иногда и количеством тактов музыкального сопровождения. И в то же время он должен связать с жестом словесную реплику, также положенную на музыку. Малейший промах — и актер губит всю сцену, выпадает из театрально-музыкальной ткани и разрушает очередную фразу театральной симфонии. Работа актера в таких условиях *очень трудна*, но без нее не найти ключа к построению *бытового* реалистического театра оперы, балета, оперетты.

Необходимо подчеркнуть, что этот метод достигает поразительных результатов только тогда, когда актер в точности выдерживает все паузы, темпы и не выпадает из данной тональности. Если Хлестаков наклонится раньше или позже, чем следует, — все будет смято, и желанный эффект (вызов смеха) пропадет точно так же, как исчезнет оттенок звука в оркестре при неправильном или неточном вступлении одного из инструментов. Точный учет моментов вступления и развития жеста актера — вот то, что решает участь данной сценической фразы. А от нее ведь зависит следующая фраза и вся сцена в целом.

При этом методе построения спектакля актер поставлен в более трудное положение, чем музыкант оркестра, перед которым лежат нотные знаки и которому дирижер подает вступления и указывает {255} темпы. У Мейерхольда же актеры должны играть без нот и без дирижера, и только многократная проверка на восприятие зрителей дает актеру возможность проводить со всей требуемой точностью намеченную сцену. Но зато каких поразительно четких результатов достигает актер Мейерхольда, когда он овладевает данным методом!

Осуществление новых методов на практике регулируется точной хронометрической записью каждой сцены и каждой ее части или сценической фразы. То есть, иначе говоря, этот метод носит определенный характер точного, *научного* подхода к построению актерской игры. Вместо «наития и вдохновения свыше», вместо неопределенностей «нутра» и «переживаний» и прочих штампованных и, по существу, дилетантских «законов» актерской игры — новое сценическое искусство строится у Мейерхольда на учете реакций зрительного зала и на полном осознании тех средств, которыми актер располагает для воздействия на зрителя. Величайшая экономия, абсолютная четкость, точный учет времени и пространства, математически выверенная согласованность с партнерами, растворение в коллективе и хоровом начале спектакля — вот те завоевания, которые дает работа актера на площадке «Ревизора».

Последняя становится своего рода ревизией актерской игры и мощным средством борьбы с дилетантизмом актера, так расплодившимся в нашем театре и так искусно прикрывающимся старыми лозунгами «нутра», «переживаний» и новыми ярлычками «ритмики», «пластики» и прочими знаками отличия эстетического театра. Площадку «Ревизора» хочется назвать квалификационной площадкой, предназначенной для испытания актера. Кто выдержит на ней испытание, тот годится, кто не выдержит, тому не суждено стать актером нового театра.

Кто-то из критиков заявил, что Мейерхольд в «Ревизоре» убил актера. Да, он убил плохого актера, который в других театрах живет и здравствует. Действительно, кое-кто из труппы ТИМа испытания не выдержал, но зато как выросли те актеры, которые усвоили метод работы на этой площадке. Отметим среди многих удачников на первом месте Гарина (Хлестаков), Зинаиду Райх (Анна Андреевна), Зайчикова (Земляника), выросших на этом спектакле и показавших бесспорные достижения. Очень удачно мимировал «немой персонаж» капитана — Маслацов. По его исполнению можно было бы написать подробную характеристику этого армейского Роберта-Дьявола, играющего весьма своеобразную роль в семье городничего. Отлично ведет игру Мологин (Добчинский), которому выпала трудная задача освободить заигранную {256} роль от водевильных штампов. Он и Козиков (Бобчинский) создают незабываемую пару гоголевских персонажей с тонкими оттенками юмора на медленных темпах, сдержанно и четко. Заезжего офицера (Кельберер) тоже не забудешь с его «печоринской» удалью, иронически освещенной гоголевским смехом. Почтмейстер (Мухин) отлично играет с письмами, размашисто здоровается с приятелями, деловито раскупоривает бутылку вина и в целом — «добрый человек». Что касается Марьи Антоновны, то в прекрасном исполнении Бабановой дано законченное сатирическое изобличение этой молодой, но «ранней» барышни, про которую Хлестаков говорит: «Знаем мы вас всех».

Но были и неудачники. Старковский (городничий) оказался поставленным перед слишком трудными заданиями, с которыми он справлялся частично, в целом не выдерживая трудной роли. Другие, как Карабанов (судья), Логинов (Хлопов), не годились для намеченных им ролей. Но и этих, более слабых актеров поднимал ансамбль, и в массовых сценах спектакль шел без отказа, с воодушевлением и подъемом.

В характеристике спектакля нельзя упустить еще одну существенную особенность его. Это — изобилие игры с вещами. Она лежит в основе того богатого впечатления, которое производит представление, насыщенное тысячью подробностей, красочными деталями, остроумными штрихами, тонкими сатирическими намеками. Она создает содержание, почти неисчерпаемое для наблюдателя.

С чем только не «играют» в этом увлекательном спектакле! Со шляпными картонками на шкафу, с сигарами, со свечами, с шинелью, с подушками, с письмами, с ковром, с обручальными кольцами, даже со смирительной рубашкой. И это не простая забава, не легкое увлечение театром, а продуманная система, стройно организованная. Эта игра с вещами дает опору актеру и возможность развить пантомиму. Та же игра с вещью постоянно характеризует, разоблачает скрытые психические пружины, служит для «переключения», для сатиры, карикатуры и просто для веселой шутки, неожиданно вскрывающей новые черты в как будто уже знакомом персонаже. В центральной сцене вранья Хлестакова идет непрерывная цепь игры с вещью, и она тонкими штрихами рисует внутренний облик действующих лиц. Действие как бы переходит от чашки с ромом к ложке (которой Хлестаков зацепляет мизинец Анны Андреевны во время «галантной» беседы), к дыне, к вееру, к цветам, к сигарам, рюмкам и т. д. Наконец, бутылка «толстобрюшки» разрешает конфликт, принося победу городничему и вынуждая Хлестакова завраться в пьяном бреду.

{257} Это укрепление всех характеристик действующих лиц, и в частности Хлестакова, на игре с вещами, это чисто *материальное обоснование* и вскрытие персонажей при помощи вещей является замечательной особенностью театра Мейерхольда. В этом отношении его «Ревизор» может быть противопоставлен традициям отвлеченного *идеалистического*, далекого от вещей старого театра, как классического, так и условного.

А весь спектакль в целом создает новое, глубоко современное и нужное театральное искусство, показывая образец симфонической оркестровки сценического действия и обосновывая подлинно *творческий театр*, являющийся как осуществление и завершение революционных лозунгов Театрального Октября.

## П. К. <П. Керженцев> «Окно в деревню» (Гос. Театр им. Вс. Мейерхольда)[[309]](#endnote-275) «Правда», 1927, 13 ноября

Современная советская деревня до сих пор не получила никакого отражения на сцене. Пьесы вроде «Виринеи», «Барсуков» характеризуют лишь эпоху гражданской войны и военного коммунизма, но не деревню за время восстановительного периода. Поэтому следует признать весьма удачной мысль Театра Мейерхольда в день юбилея Октябрьской революции показать на сцене теперешнюю деревню.

Перед театром были большие трудности. Прежде всего, не было пьесы, которую можно было бы положить в основу театральной работы. Кроме того, пьеса, построенная по обычному типу, вообще не могла бы выявить многих характерных сторон современной деревни, она неизбежно коснулась бы лишь какой-нибудь одной группы вопросов.

Театр решил отобразить деревню в своеобразной форме «обозрения», состоящего из ряда сцен, сюжетно между собой не связанных и восполненных киномонтажом. Аналогичная форма уже была применена театром, и не без успеха, для пьесы «Д. Е.» («Даешь Европу!»).

В общем получилось около 15‑ти эпизодов, дающих отображение различных сцен из жизни советской деревни в наши дни.

Нельзя сказать, что пьеса выявляет все характерные особенности деревни. Она не дает, например, яркого представления о внутренней борьбе, идущей в деревне между различными социальными {258} группами — старым и новым. Правда, в эпизоде «Перевыборы» появляется кулак и показана некоторая борьба различных групп, но этот кулак дан в виде какой-то комической фигуры, весьма быстро пасующей перед своими противниками. Совершенно исчез и другой представитель старой деревни — поп. Эта фигура сценически столь затаскана, что чрезвычайно трудно дать ее в какой-нибудь выразительной форме, но все же обойти ее нельзя.

Слабовато выявлена и новая деревенская молодежь. На сцене она есть, но не показано, чтобы она действительно играла активную и важную роль.

Руководящая роль рабочего класса в деревне выявляется в очень многих эпизодах, но главным образом подчеркнута не столько политическая руководящая роль пролетариата, сколько революционизирующее влияние городской техники на деревню. Здесь тоже требуется какая-то дополнительная работа. Эпизод, относящийся к этой теме («Уитмэн»), надо отнести к наиболее слабым: он очень недоработан. Заявление красноармейца, что рабочие должны быть «толкачами» в деревне, иллюстрируется показом отрицательных типов и вызывает даже иронический смех публики.

Наконец, следовало бы несколько усилить выявление темных сторон деревни. По-видимому, стремление дать праздничный юбилейный спектакль заставило несколько пренебречь отрицательными явлениями, поэтому получается несколько прикрашенное представление о теперешней советской деревне.

Первое действие, где дана сцена издевательства над крестьянской женщиной, является наиболее удачным в значительной степени благодаря равномерному распределению темных и светлых тонов при характеристике крестьянства.

Среди наиболее удачных эпизодов надо отметить «Радио», «Делегатка», «Готовим отпор», «Ликпункт» и «Лампочка Ильича».

Следует отметить эпизод «Летчик». Здесь применен своеобразный прием: фантастическое вранье крестьянина о своем полете на аэроплане, сочетаемое с кинопоказом. Так получается в общем убедительная и интересная агитация в пользу авиации.

Во многих случаях киномонтаж удачно сочетается и дополняет сцену. Например, в эпизодах «Радио», в изображении сцен освобождения женщин, в сцене «Готовим отпор» и т. д. Зато совсем лишней кажется мультипликация на тему вересаевской книги об обрядах[[310]](#endnote-276): с деревенской пьесой она никак не увязывается.

Текст пьесы оформлен под руководством Родиона Акульшина. Ему больше удались сцены чисто бытового характера. Там, где речь идет о каких-нибудь политических выступлениях, текстовой материал {259} слабее. К недостаткам речи нужно отнести чрезмерное употребление ломаных иностранных слов. Тут нужно почистить.

Театральный метод, примененный к постановке, заключается в попытке непосредственного показа деревни без обычных, укоренившихся театральных шаблонов. В ряде сцен этот прием, несомненно, вполне удался.

Коллективная режиссура[[311]](#endnote-277), под руководством которой проведен спектакль, проявила много старательности и изобретательности, но на первом представлении чувствовалась неравномерность в подготовке отдельных эпизодов и вообще недоработанность спектакля.

В общем постановка является интересной попыткой особыми приемами показать теперешнюю деревню. В целом эта попытка удалась. Ряд эпизодов крепко запоминается и несомненно останется в основном тексте пьесы и на будущее время, но в процессе дальнейшей работы предстоит еще доработка и переработка других эпизодов, дополнение новых и т. д.

Форма «обозрения» легко предоставляет возможность для такой дальнейшей работы над спектаклем.

Когда «Окно в деревню» будет окончательно проработан и выявит в театральной форме все основные характерные черты советской деревни, это будет бесспорно одним из наиболее интересных спектаклей, которые мы получили в десятую годовщину Октябрьской революции.

## Д. Воеводин «Окно в деревню» (В Театре Мейерхольда)[[312]](#endnote-278) «Беднота», 1927, 18 ноября

Театр Всеволода Мейерхольда в Москве решил прорубить окно в деревню. Прорубить это окно действительно необходимо: в московских театрах пьес о деревне, особенно о деревне нынешней, не увидишь днем с огнем. Тем более такой пьесы, которая могла бы служить показательной и образцовой для деревенского театра и была бы вполне приемлема для крестьянского зрителя. Намерение у В. Мейерхольда было благое. Но, как говорят очевидцы, «благими намерениями вымощено дно ада». Никакой живой, настоящей деревни у В. Мейерхольда не получилось. Получился сборник анекдотов, газетных вырезок и отрывков из кино-фотографий. Собственно, {260} пьесы нет, фабулы нет, отдельных характеров нет, да и массы нет, — так, кучка актеров переходит с места на место, пляшет, качается на шести качелях. Спектакль разбит на три части, на 14 эпизодов, ничем не связанных между собой картинок. Тут и радио с обычным сусальным старичком, «беседующим с ангелами». Тут и «дикари» — пьяная свадьба с угрозами свекра убить невесту топором, так как она уже «распечатана». Тут и искусственно состряпанная речь делегатки. Тут и октябрины девочки Майи. Здесь и затасканный анекдот со стариком, который жертвует собой за общество, отправляясь по требованию из центра на курорт, на кислые воды. Здесь «бабушкины уроки» в ликбезе (хотя мы давно уже отказались учить стариков), где бабушка скорей похожа на внучку В. Мейерхольда.

Все это только третья часть. А там еще гуляют «калитурные» (культурные?), обыкновенные и новые ребята, причем публика (только наполовину заполнившая театр) аплодировала не автору пьесы, не режиссеру, не актерам, а… плясуну. Достижение — нечего сказать! А дальше актеры, переодетые мужиками, в четыре цепа неловко молотили на сцене пустую солому и мечтали о молотилке. Пастухи играли на жалейке и пересказывали статью из газеты, баба искала сбежавшую корову. Вышел парень и, влезши на кучу сена, читал стихи американца Уитмэна, а парень из совхоза вкатил на сцену конные грабли и советовал заниматься делом и американскими машинами. Какой-то пьяный или чудак (но только не мужик) рассказывал, как он летал на аэроплане за четвертое небо, где тысячу лет прохлаждался Илья-пророк. Потом женщина крутила ручку сепаратора, прожужжал аэроплан, две бабы ругали кооперацию и отняли у девчонки ягоды, а женщина отошла от сепаратора и повалила обеих баб, все побежали смотреть аэроплан — это называется «крепите отпор». Дальше на сцену въехал автомобиль, из которого вылез «шеф» и сообщил, что к крестьянам едет трактор. Он предлагает назвать трактор «имени деда Тимофея». Деда с бабкой сажают в автомобиль и катают по сцене. В таком же духе и последняя сценка «Лампочка Ильича». В перерывах между сценами, когда гаснет свет, на полотне появляются лозунги и соответствующие картины-снимки с заседания делегаток, с парада в Москве, с Волховстроя, стада коров, овец и проч.

Спрашивается: что же это такое? Конечно, все это в деревне есть в той или иной мере. Но это не деревня. Поверхностно до невозможности. Это не «окно в деревню» (как называется спектакль), а деревня из окна аэроплана. В деревне идет борьба живых людей, борьба старого с новым, классовая борьба. А В. Мейерхольд показывает не кулаков, а каких-то сусальных старичков, которые слушают радио и «хоть раз перед смертью» катаются в автомобиле. {261} Умилительно, но совсем, совсем не то. Автор пьесы — Родион Акульшин хотел объять необъятное, а вышел сухой список тем. И право, многие из деревенских пьес, присланных когда-то крестьянами на конкурс «Бедноты», были во много раз лучше. Во всяком случае, московским зрителям не взглянуть на деревню через окно В. Мейерхольда. Окно остается закрытым.

## Н. Осинский «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды[[313]](#endnote-279) «Известия», 1928, 15 марта

«Словечка в простоте не скажут, все с ужимкой»

В. Э. Мейерхольд считался до сих пор представителем так называемого левого фронта в искусстве. Последняя его постановка, последовавшая за постановкой «Ревизора», навевает большие сомнения в обоснованности такой характеристики.

Есть в Германии режиссер, претендующий на такую же характеристику, — Эрвин Пискатор. И вот интересно сравнить, каков репертуарный материал, интересующий того и другого. Три постановки Пискатора за этот год: «Ура, живем!» (тема: разгром германской революции и «свиные рыла», торжествующие на этом фоне), «Распутин» (тема: разложение монархии — российской и германской), «Похождения бравого солдата Швейка» (тема: разложение австрийской военщины в сатирическом освещении)[[314]](#endnote-280). Пьесы и постановки — с недостатками, прежде всего идеологического порядка, но все они связаны с общественной жизнью сегодняшнего или вчерашнего дня, пытаются сказать о них свое слово, хотя бы с точки зрения интеллигентского радикализма.

А чем занят наш, советский «левый» режиссер? Уже второй год он углубляется в даль десятилетий, отвергая темы, интересующие Пискатора. Нет пьес? Но ведь его заграничный собрат *нашел* их целых три (кое-что подвергнув переделке)? Но ведь другие советские театры их, худо ли, хорошо ли, *находят*? Откуда такое бегство к классикам двадцатых — сороковых годов и нет ли в нем признаков академического окостенения и вместе с тем угасания общественно-политической чуткости?

— Позвольте, однако, — скажут нам, — но ведь ставит-то он именно лучшие наши старые *сатирические* произведения — «Ревизор» и «Горе от ума», бичевавшие николаевскую бюрократию и социальную его опору — российское дворянство. И все же независимо {262} даже от того, *как* он их ставит (о чем ниже), *ударным* пунктом в «левом» театре, объектом сосредоточения своих усилий и общественного внимания темы такого рода служить не могут. Мейерхольд отписывается от сегодняшнего дня второсортным «Окном в деревню», сам же углубляется в век минувший.

Теперь о том, *как* он в него углубляется. Было время, Островского и Сухово-Кобылина перелицовывали в Театре Мейерхольда на сегодняшний день (и даже на футуристское «завтра») преимущественно со стороны внешней и формальной. В «Ревизоре», несмотря на ряд новшеств и экстравагантностей, обнаружился крутой поворот к установке историко-эстетской и жанровой. «Сегодняшнего дня» и в помине нет, ни в виде инородных привесков (которые раньше только резали ухо и отчасти поэтому были сняты с очереди), ни в виде развития *социально-сатирической сущности самой пьесы*, которая ее и скрепляет с нашим временем. Мейерхольд отказался от перелицовок, но не отказался от классиков; связующей их с нами нити он не нашел и стал вращаться на холостом ходу, упражняясь в подаче на новый манер стиля и быта эпохи либо в вариациях и фантазиях (выражаясь по-музыкальному) на этот стиль и быт. «Знатоки» уверяли нас, что при этом он открыл ряд Америк в области театрального мастерства. Приятного аппетита знатокам! Но в основе-то спектакль был мертвый: академический в отношении художественном и ничего не дающий в отношении общественном.

Теперь мы получаем от Мейерхольда новый подарок — «Горе уму». По существу, это новый этап по пути, начатому «Ревизором». Уже кастрированное заглавие возвещает манерный, историко-эстетизирующий подход. Мы опять присутствуем при вариациях и фантазиях на тему «стиль и быт грибоедовской Москвы», при использовании текста Грибоедова в качестве канвы и при потере грибоедовской социально-сатирической установки.

Конечно, памятуя участь «Ревизора» и отзывы не-«знатоков» об этой постановке, режиссер принял некоторые меры к сохранению в пьесе сатирического элемента: он усиленно подчеркивает помещичьи «ухаживания» Фамусова за Лизой, особенно карикатурит Скалозуба и пр. Но *основная* сатирическая ткань пьесы в целом поблекла и разорвана треском выстрелов, фортепианной игрой, упражнениями и танцами, демонстрацией туалетов и т. п. Они объективно составляют в постановке *главное*. Постановка разбита на семнадцать эпизодов, из которых каждый происходит в какой-либо из бесчисленных (по Мейерхольду) комнат фамусовского дома — аванзале, портретной, диванной, бильярдной, вестибюле, тире (!), столовой и т. д. Грибоедовские диалоги и монологи «рапортуются» актерами одновременно с выполнением занятий, {263} на каждую комнату положенных: Фамусов разговаривает со Скалозубом, играя на бильярде, Чацкий объясняется Софье в любви, стреляя в цель (!), с Фамусовым он беседует, играя на рояле, и т. д.

Неизбежный результат таков, что зрители больше интересуются тем, как Фамусов со Скалозубом бегают вокруг пристегнутого Мейерхольдом к Грибоедову бильярда, куда попадает или не попадает при стрельбе Софья и т. п. Не только смысл, но и самый звук слов в ряде сцен до зрителей не доходит. Часть зрителей этим возмущена; но для режиссера «текст», видимо, имеет второстепенное значение, важнее показать семнадцать (или около того) комнат и «обыграть», как нынче выражаются, помещающуюся в них обстановку.

Он не замечает при этом, что целый ряд сцен (например, четвертая, восьмая, шестнадцатая)[[315]](#endnote-281) оказываются совершенно мертвыми, от них веет непреодолимой археологической *скукой*, некоторые зрители сбегают уже в середине спектакля.

На таком общем фоне никого не привлекает «дань общественности» в виде вставной сценки, где Чацкий со своими (изобретенными Мейерхольдом) приятелями занимается чтением революционных стихов (Рылеева, Пушкина и т. д.). Это тоже частица серии «Грибоедовская Москва» — и только. Да и сам Чацкий успешно дискредитирован Мейерхольдом в предшествующих сценах: он представлен каким-то наклонным к подозрительным уединениям недорослем, с унылым видом отпускающим кислые слова (в них превращены и самые ядовитые реплики Чацкого) и, чуть плохо дело, припадающим к роялю. Не Чацкий, а какой-то неврастенический пианист, который в подметки не годится приятному и здоровому Молчалину.

Допустим, что Мейерхольд таким изображением Чацкого (которое очевидным образом предуказано режиссером) хотел «развенчать» и «поставить на реальную почву» дворянского «героя». Но ведь тем самым он лишил всякой силы обличительные ноты Грибоедова, подорвал сатирическую силу текста и лишил убедительности сцену в библиотеке[[316]](#endnote-282). А отчего все это? Опять-таки вследствие ложной общей установки и излишнего манерничанья.

Как играют актеры? По преимуществу скверно, да и не разыграешься в такой постановке. Хороша большей частью одна только Лиза (Логинова) и удовлетворительна Хлестова (Серебрянникова). Игорь Ильинский в роли Фамусова устраивает попурри из <Михаила> Чехова, Москвина и своих выступлений в киноролях. Может быть, Басов[[317]](#endnote-283) даст что-нибудь более цельное даже на основе, заданной Мейерхольдом. Зинаида Райх не годится {264} для роли семнадцатилетней Софьи и играет ее чисто внешним образом. Молчалин и Скалозуб у Мухина и Боголюбова выходят бледно. Ниже всякой критики Репетилов (Сибиряк) и немногим лучше Загорецкий (Зайчиков). Когда двое последних закатываются смехом в предпоследней сцене, зрителям становится не только не смешно, но скучно и тошно. Что касается, наконец, Гарина в роли Чацкого, то трудно сказать: плохо ли играет сам артист, или же он поставлен в рамки такого задания, которое мешает сделать из роли что-нибудь интересное и яркое. Самые характерные для Чацкого реплики он вынужден подавать скороговоркой, вполуоборот от зрителя, выпячивая, наоборот, второстепенное (совсем как у Козьмы Пруткова — «пойдем на антресоли» и «я еду на свою мызу»), или произносить свои речи под треск выстрелов и фортепианные рулады. Вероятно, и первое и второе предположения частично правильны.

Насчет установок в этом спектакле[[318]](#endnote-284). Нагромождения по бокам возбуждают недоумение и крайне непривлекательны. Середина с подкатываемыми из-под упомянутых нагромождений площадками напоминает какой-то детский строительный ящик, из которого можно сложить какие угодно комбинации. Установка эта довершает впечатление упражнений на заданную тему, которое остается от всего спектакля, упражнений натянутых и надуманных.

Можно только усиленно посоветовать Мейерхольду и его театру круто переменить курс и взять линию на постановки, более «созвучные с современностью», динамические по внешней форме, более яркие и живые по тону.

P. S. Не только женам ответственных работников, но и женам театральных директоров можно рекомендовать большую воздержанность по части туалетов, сменять которые при каждом новом выходе ни в «Ревизоре», ни в «Горе от ума» никакой необходимости нет.

## Юр. Соболев «Горе уму» в Театре В. Мейерхольда «Вечерняя Москва», 1928, 16 марта

«… Дать классическим произведениям новое толкование, более близкое к подлинному замыслу автора и вместе с тем продиктованное требованиями новой эпохи»[[319]](#endnote-285) — вот в чем видит основную свою задачу Вс. Э. Мейерхольд в подходе к классическому репертуару.

{265} Отсюда естественно, что в план работы над «Горе от ума» входило «прощупать первоначальный замысел комедии».

Что же получилось? «Горе уму» — первоначальное заглавие — внушило великий соблазн искать некоего потаенного, невскрытого смысла. Но, во-первых, заглавие это (в музейном автографе) самим Грибоедовым уничтожено, а, во-вторых, нам остался в наследие, после многих лет работы поэта, вполне законченный текст. Мы не имеем решительно никаких материалов для того, чтобы прочитывать в нем больше того, что дано автором[[320]](#endnote-286). И какими бы «ресурсами театра» ни пользовался Мейерхольд, он все равно не сумеет «*Горе от ума*» превратить в «*Горе уму*». Это не более чем «пленной мысли раздраженье».

Режиссура стремилась развернуть в спектакле «целостную картину быта дворянской Москвы времени Александра I», что в свою очередь должно было вести к раскрытию общественной сущности комедии Грибоедова. Это являлось второй задачей постановки.

Но когда я начинаю собирать пестрые впечатления спектакля, при всем желании я не могу сложить их в нечто единое. Помню солнечные пятна на балюстрадах лестницы, вышитый дорожный мешок Чацкого, красочный набор разноцветных тряпок, которые раскладывает Лиза; отмечаю ряд интересных мизансцен (например, первая встреча Чацкого — за утренним завтраком — с Софьей, переодевающейся за ширмой, колкий диалог Молчалина с Чацким у дверей, декламирование стихов Рылеева и пр., и пр.). Но и собрав все эти осколки, я все же не вижу, чем подчеркнули они общественную сущность грибоедовской комедии.

Мейерхольд обещал избавиться от соблазна представить на сцене «высший свет начала XIX века с его красивостью и изыском». Но, позвольте, куда же дальше идти в создавании таких «изысков», когда режиссер, не ограничиваясь содержанием самой комедии, вставляет целый пантомимический пролог, где развертывает картину ночного московского кабачка, показанную как тонкую миниатюру — не без смакования ее изощренной эротичности. А что может быть изысканнее туалетов Софьи? — я счет потерял ее переодеваниям! Или гости на балу. — Это ли не галантный праздник, это ли не торжество эстетизма? И все это, поданное с огромным стилизаторским мастерством, заслоняет «подлейшие черты прошедшего житья». Или, быть может, в виде поправки к эстетской этой манере прибегнул режиссер к грубейшему бытовому натурализму в сцене заигрывания Фамусова с Лизой? Не тем ли, что валит барин служанку на кушетку, думает постановщик разоблачить феодальные нравы крепостничества?!

{266} Выдумана целая сцена урока танцев, преподаваемых Софье француженкой, Мейерхольдом сочиненной, для которой пришлось призанять целые фразы из текста ролей Лизы и Софьи. Но неужели современный зритель, полюбовавшись на этот эпизод, поверит, что режиссура, повторяя Аполлона Григорьева, трактовала «Горе от ума» как комедию о хамстве[[321]](#endnote-287)?

Эстетская основа спектакля, естественно, не противоречит той навязчивой игре с вещами (бильярд, тир, утренний завтрак Чацкого, его и Софьино переодевание и т. д. и т. д.), которой мечтал Мейерхольд разрушить традицию показа «Горе от ума» лишь как «декламацию стихов Грибоедова». Но ведь эти натуралистические приемы вели лишь к убийству живой прелести грибоедовского слова!

«О стихах я не говорю — половина обратится в пословицы». Это пушкинское пророчество мейерхольдовским «Горе уму» не оправдано.

Потому, во-первых, что стихи, плохо читаемые, «пословицами» и не могли прозвучать, и потому, во-вторых, что публика отвлекалась такими, например, трюками, как попадание Ильинским — Фамусовым бильярдным шаром в лузу. Тут уже, конечно, не до стихов!

Самая разбивка четырех актов на эпизоды не послужила к добру. Из‑за сложности установки перерывы между эпизодами отняли так много времени, что был стерт ритмический рисунок комедии. Трудно согласиться с трактовкой сцен бывшего 3‑го акта. Динамика Грибоедова, особенно явственная именно тем, что сплетня о мнимом сумасшествии Чацкого летит, подобно мячу, из угла в угол, от одной группы персонажей к другой, — эта динамика уничтожена: все сидят за длинным столом и, ужиная, перекидываются репликами о Чацком. Режиссерски сделан эпизод замечательно, но ведь это прием Мейерхольда эпохи «Балаганчика» и «Жизни Человека»! Впрочем, переключение чисто реалистического плана в план условный входило вообще в его задачу. Так, последний эпизод — сени фамусовского дома — раскрыт символически, как некий кошмар Чацкого.

«Дать новую трактовку персонажей комедии» — вот третья задача постановщика. Она выполнена далеко не полностью. Нечто очень интересное сулил в первых сценах Гарин — Чацкий. Понимая Чацкого как пылкого и наивного юношу, Гарин раскрывал лиричность его влюбленности, трепетную прелесть чистого чувства. Но, борясь с банальностью «героя», сам Гарин не проявил темперамента, чтобы раскрыть «всю желчь и всю досаду» Чацкого. «Миллион терзаний» показан не был. Впрочем, многое и не дошло до {267} публики. Уже в средних рядах партера было трудно расслышать Гарина, — до того не то чтобы лирически углубленно, а просто в пониженной тональности вел он роль. Трактован Чацкий — будущим декабристом. Сделано это не без навязчивой подчеркнутости. Монолог «А судьи кто» Чацкий Гарина — Мейерхольда произносит в библиотеке-бильярдной, обращаясь к несуществующим в комедии приятелям своим. А монолог «Французик из Бордо» исчез. Вполне понятно почему: у Чацкого — Гарина в «той комнате» была не «незначащая встреча», а свидание с друзьями, посвященное декламации Рылеева и Пушкина!

Фамусов представлен отнюдь не важным барином, а совершеннейшим *канцелярским ярыжкой*. Ильинский в таком рисунке очень колоритен. Моментами даже кажется, что это Аркашке Несчастливцеву поручили роль в грибоедовской комедии.

Софья играется девицей, изощренной в «науке страсти пылкой» и насквозь пропитанной чувственностью. Зинаида Райх ведет ее так, что не поверишь, что ее Софье 17 лет и что она все-таки представительница московского общества. Эта Софья почти «модистка с Кузнецкого моста».

Неожиданно остро и вполне в грибоедовском рисунке показан Молчалин, прекрасно играемый Мухиным. Лиза — дворовая девка. После Художественного театра это не новшество, хотя Логинова нашла и свежесть и искренность.

Загорецкий в намеке режиссера — тайный агент полиции. Зайчикову не удалось это раскрыть. Старуха Хлестова показана (Серебрянниковой) Пиковой Дамой. Для эпохи это выразительно, конечно, не менее обычной сценической характеристики.

Остальные роли не нашли ни достаточно оригинальной трактовки, ни достаточно ярких исполнителей.

Общий вывод. *В спектакле нет широкого размаха «Ревизора» или дерзкой свежести «Леса». Не нашедший идеологической опоры, формально занимательный, он повис в воздухе*[[322]](#endnote-288).

## Д. Тальников «Горе уму» у Мейерхольда[[323]](#endnote-289) «Красная газета», 1928, 17 марта, веч. вып.

Сценическое истолкование «Горя от ума» шло в двух направлениях: сатирической комедии, какою она вышла из рук своего создателя, и бытовой комедии нравов с любовным сюжетом, как ее осуществлял Художественный театр[[324]](#endnote-290).

{268} Основной фон разработки комедии у Мейерхольда — упрощенно-натуралистический: нет на сцене исторического реквизита и бутафории, нет археологии «Грибоедовской Москвы», фигуры комедии взяты в определенно натуралистическом разрезе, опрозаированы, снижены, измельчены. Ильинский явно мельчит своего Фамусова: из сочной, яркой художественно-символической фигуры барина или крупного чиновника, столь характерной для всего московского быта 20‑х годов, он превращает его в жалкого старикашку из сабуровского фарса, блудливого селадона с ужимками старика Карамазова и одновременно Аркашки; неприличные манеры-штучки, которыми он увеселяет публику — чешет себя пятерней по животу, чешет ногой другую ногу, приседает, вдруг дает гаерские выкрики совершенно опереточного стиля — таков мейерхольдовский Фамусов[[325]](#endnote-291).

Весьма неясен замысел Софьи, но и она у Мейерхольда скорее сведена к натуралистической версии пушкинской шутки[[326]](#endnote-292): вместо сентиментальных ночных бдений с возлюбленным («московская кузина») она расхаживает с Молчалиным по ночным кабачкам в погоне за французским канканом и варьете с неприличными девицами и лишь под утро возвращается под кровлю отцовскую. Такова Софья, дочь Фамусова, барышня грибоедовской Москвы.

В сущности, ревизия «Горя от ума» сосредоточена у Мейерхольда в Чацком. В изображении его чувствуется определенная двойственность: одна линия — резкого натуралистического опрощения, другая — музыкального лиризма. Самый приезд Чацкого с вещами, портпледом характерен; с него снимают 30 одежек — тулупчиков и теплых кофточек, из которых вылезает узкогрудый мальчик в цветной какой-то косоворотке, в длинных, с раструбом брюках, словно школяр, приехавший домой на побывку; приносят чай — попил чайку, подзакусил, что-то неясное сказал, и сейчас же за рояль; поиграл чуточку и сейчас же на авансцену, бросит в публику слово и опять обратно за рояль. Не только внешность, но и вся сущность внутренняя Чацкого снижена, измельчена, обескрылена: срезан весь боевой пыл его речей, весь энтузиазм, сатирическая эмоциональность его резонерства — и хотя часть монологов совсем выброшена, а отдельные раздроблены и подаются кусочками, но и оставшиеся стихи его звучат в житейской обывательской читке их Гариным — сухо-резонерски, прозаически.

И рядом в Чацком другая линия — музыкально-мечтательная. Этот тихонький, чудаковатый парень — нестерпимый музыкант. Юноша романтического «печального образа» с печатью «обреченности {269} на челе» то и дело садится за рояль и выражает свои переживания в звуках Бетховена, Шуберта. Это — Чацкий. Порою, в особенности когда, отрываясь от рояля, он бегает кругами по сцене, — совсем Гулячкин из «Мандата», только меланхолически настроенный, Гамлет-Гулячкин.

Но за этой, на первом спектакле мало удавшейся Мейерхольду комбинацией с Чацким — чувствуется определенный замысел всей постановки. Хотя на сцену и выведен «молодняк», которому Чацкий, сидя в фамусовской библиотеке, держит вроде митинговой речи; и хотя в другом эпизоде не менее наивно Чацкий выведен на собрании «Зеленой лампы», где пылкие юноши типа Пестеля и Чаадаева читают по бумажкам стихи Пушкина и Рылеева, но дух общественной значительности определенно выкорчеван из Чацкого. Чацкий психологический провозвестник «декабризма» у Грибоедова — весь яд, пыл, энтузиазм молодой, бичующий и обличающий, — этот Чацкий подменен у Мейерхольда музыкантом-мечтателем, «тихим мальчиком» сологубовским, лимонадной водицей, сиропом сладко-грустным. Действенность речей подменена пассивностью интимных «мечтаний», которые, конечно, имеются и у грибоедовского героя, но совсем другого качества.

И вся действенность веселой, жизнерадостной комедии (ведь сам Грибоедов вышел из французского водевиля), весь темперамент боевой этой общественной сатиры подменен у Мейерхольда лирической пьесой настроений (оттуда ее замедленный темп), драмой «мировой скорби», вечных конфликтов между тонкой, высоконастроенной личностью и болотом человеческой пошлости.

И самое возвращение Мейерхольда к зачеркнутому Грибоедовым еще в зародыше «музейного автографа» названию «Горе уму» подтверждает такое представление. Этот заголовок звучит, как чувствует читатель, серьезно, высокотрагически, обреченно, как vae victis — горе побежденным. Грибоедов пошел по другому пути — бездумного, легкого, полуиронического и сатирического «Горя от ума», в котором читатель ясно чувствует окончательно грядущую победу «ума» над одряхлевшим «вздором»… Мейерхольд ушел от этого активного, действенного смысла комедии борьбы, революционной по самому существу своему, к проблеме идеалистического углубления коллизий, к туманностям романтики и расслабляющих лирико-музыкальных настроений пассивности и упадка.

## **{****270}** А. Гвоздев «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда (В порядке обсуждения) «Жизнь искусства», 1928, № 12

Спектакль громадных масштабов был показан на первом представлении[[327]](#endnote-293) в далеко не окончательно сработанном виде. Техническая часть, механизация сценической аппаратуры не функционировала. Скользящие площади сложной конструкции, которым надлежало выезжать механически, выдвигались ручным способом, то резко сталкиваясь, то не доходя до назначенного места. Накладные планшеты скрипели, а за сценой усиленно стучали молотками, так что местами слова заглушались и зритель физически не мог воспринять речей действующих лиц. Целые сцены, как, например, одиннадцатый эпизод, «Тир», были загублены технической неслаженностью. Да и актеры чувствовали себя неуверенно в новой для них сценической обстановке, с которой они не успели еще освоиться.

При таких условиях критическая оценка не может быть дана после первых спектаклей. На основании же первого представления можно только попытаться угадать *замысел* режиссера, оставляя на будущее время истолкование и оценку конкретного его воплощения.

Куда же направляется замысел режиссера? Ответ на этот вопрос заключен в совершенно новом образе Чацкого (Гарин), концепция которого определяет общую композицию спектакля. Чацкий — это Грибоедов, Грибоедов — это музыкант и декабрист, и «Горе уму» становится поэмой о Грибоедове и его эпохе.

Пьеса Грибоедова, написанная сто лет назад, устарела. Но внутреннее содержание творчества Грибоедова не умирает. Как неразрывная часть общественного движения 20‑х годов, приведшего декабристов на Сенатскую площадь, творчество Грибоедова является живым звеном революционного строительства, в конечном итоге своего исторического развития соприкасающегося с нашей современностью. Мейерхольд сдает в архив пьесу старого дворянского театра. Но из искусства столетней давности он берет революционный творческий подъем, намереваясь связать его с современностью и тем самым укрепить его, объяснить и сделать действенным громадное напряжение творческой революционной энергии далекого прошлого.

{271} Чацкий показан в окружении своих приятелей, единомышленников, быть может, будущих декабристов. С ними вместе он читает книги в библиотеке (седьмой эпизод), в то время как Фамусов сражается на бильярде со Скалозубом. Отсюда, из библиотеки, из среды приятелей-«карбонариев», раздается спокойная, уверенная и вместе с тем гневная и боевая отповедь всем непримиримо враждующим со свободной жизнью («А судьи кто?..»). А во время бала в доме Фамусова, в той же библиотеке (тринадцатый эпизод) Чацкий с приятелями читает стихи декабристов и о декабристах (Рылеева, Пушкина, Лермонтова). Протест против «праздного, жалкого, мелкого света» рождается в окружении отмирающего быта, вырастает на фоне парадных балов и, отталкиваясь от косного общества, стремится преодолеть его ярким, искренним негодованием.

Любовь и ненависть Чацкого, динамика его эмоций раскрываются Мейерхольдом через музыку[[328]](#endnote-294). Грибоедов-музыкант сливается с Чацким-музыкантом. Бетховен и Моцарт питают революционную энергию молодого поэта-музыканта-декабриста. Музыка создает грань между «зловещими старухами», «дряхлеющими стариками», «толпой мучителей» и Чацким. В библиотеке, в книгах и стихах, черпает Чацкий-Грибоедов понимание и осознание подлейших черт «прошедшего житья». Но кроме осознания умом, рассудком существует и другой процесс, не менее важный: уяснение чувством, эмоциональной напряженной силой, любовью и ненавистью. Грибоедов-Чацкий показан за роялем. Он импровизирует во время обличительного разговора с Фамусовым в диванной (шестой эпизод), отдается музыке в концертной зале (пятнадцатый эпизод) накануне разрыва с Софьей, когда «мильон терзаний» овладевает им с нестерпимой болью. Рассудочный Чацкий старого театра, с репликами-лозунгами, вскрыт здесь с совершенно иной, с интимно-лирической стороны, в тончайших очертаниях, в нежнейших переходах. То, что не мог показать *драматический* театр прежней формации, показывает новый театр, создаваемый Мейерхольдом, — театр музыкальной драмы. В этой *музыкальности* Чацкого-Грибоедова-декабриста и заключается смысл новой постановки, ее основа и художественное значение.

В такой обрисовке Чацкого личная любовная его драма, надежды и разочарование в женщине, сперва любимой издалека, а затем раскрытой вблизи в уродливом облике, конечно, играет большую роль, *но не главную*.

Софья — лишь одна из частиц того «мильона терзаний», который обуревает Чацкого. Частица, быть может, наиболее мучительная {272} для лирика-музыканта, под музыку Моцарта мечтающего о близком счастье. Но все же, хотя личная драма и развертывается в ряде сцен, в целом она — только эпизод богатой и чуткой ко всему окружающему душе Чацкого-Грибоедова. При первой же встрече с Софьей Чацкий отвергнут. Почему? Для зрителя это понятно: Софья только что вернулась с Молчалиным из ночной прогулки в загородный кабачок и ей не до Чацкого. А для Чацкого правда раскрывается позже, но не изолированно от других терзаний, а вместе с ними, когда «предатели в любви» для него становятся частью «толпы мучителей», «подлейшие черты» которых он изобличает и общество которых он клеймит.

Это общество — «праздный, жалкий, мелкий свет» — разоблачается сценически в монументальной массовой сцене ужина на балу (четырнадцатый эпизод — «Столовая»), преисполненной гневного сатирического гротеска, на фоне которого особенно ярко оттеняется трогательная в своей искренности фигура Чацкого. Мастерски разработанная сцена, с оркестровой интонацией, с нарастаниями музыкально-симфонического порядка, является великолепным добавлением к галерее массовых сцен, созданных Мейерхольдом (финал «Леса», третий акт «Мандата», торжество у городничего в «Ревизоре»). Но все же некоторые сцены Чацкого полнее обнаруживают намерения Мейерхольда, являясь, быть может, менее «выигрышными» в обычном театральном смысле. Чацкий-Грибоедов, музыкант-декабрист, раскрытый в ряде интимно-лирических сцен и оттененный контрастом с разлагающимся дворянским обществом, является подлинно новым достижением театра. И об этом достижении следует всячески позаботиться, чтобы оно дошло до зрителя во всей своей полноте.

Судить о вещественном оформлении спектакля пока что рано, так как оно было показано в слишком сыром виде. То же обстоятельство мешает говорить и о качестве актерского исполнения. Последующие спектакли, в которых механизация сценической площадки будет осуществлена, а сама площадка обыграна актерами, разрешат возникающие сейчас сомнения: не расходится ли замысел режиссера с конструкцией художника (Шестаков)? Дальнейшей дискуссии надлежит выяснить также и особенности музыкальной структуры и словесной ткани спектакля, неуловимые при первом и единственном просмотре.

## **{****273}** Н. Пиксанов «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда (В порядке обсуждения)[[329]](#endnote-295) «Жизнь искусства», 1928, № 14

По недостатку места — буду лаконичен.

Я отношусь отрицательно к постановке Мейерхольда. Но не потому, что в качестве текстолога возмущен теми небывалыми искажениями текста «Горе от ума», какие допущены театром. Конечно, такого *своенравия не позволял себе еще ни один театр*: внесены в окончательный текст отрывки из ранней редакции, отклоненной самим Грибоедовым[[330]](#endnote-296), выброшены фразы и целые речи, реплики одного персонажа переданы другому, в текст вводятся негрибоедовские французские вставки и т. д. Но меня не удивишь. Я хорошо знаю, что и столетний Малый театр никогда (никогда!) не давал подлинного беспримесного грибоедовского текста. Я знаю, что сценический текст Художественного театра представляет собою *стряпню из Грибоедова, Гарусова и Озаровского*[[331]](#endnote-297). Театр Мейерхольда и не скрывает своих переделок, тогда как другие их замалчивают.

С другой стороны, я признаю право театра взять классические произведения только как тему, как *мотив для своих вариаций*. Это естественно и законно, и в истории искусств мы знаем тому много прецедентов. Поэтому я принципиально совсем не возражаю, когда в Театре им. В. Э. Мейерхольда в пьесу Грибоедова вставляют сцену в кабачке, сцену танцкласса и т. д., — раз «автором спектакля» объявлен Всеволод Мейерхольд, его и будем судить. Лично я нахожу, что некоторые нововведения очень удачны, например, комната, где молодежь читает революционные стихи, столовая, где распространяется сплетня.

Оговорюсь еще, что уклоняюсь от эстетических, вкусовых оценок формальных сторон спектакля: игры актеров, вещественного оформления и проч.

Я ставлю задачей понять основной замысел постановки, проанализировать его разработку и осмыслить спектакль историко-социологически.

Каков же был замысел?

Он определяется не только высказываниями постановщика в беседах с журналистами, но прежде всего особым заглавием, приданным спектаклю — «Горе уму». В ранней, так называемой *музейной редакции* своей комедии Грибоедов надписал это заглавие, но тут же, в рукописи, зачеркнул его и дал иное, более скромное: {274} «Горе от ума». Поэт поступил правильно, так как в пьесе совершенно нет того философского содержания, какое обещалось ранним наименованием. Но Мейерхольд хотел *усилить контраст между Чацким и фамусовщиной*.

Этот контраст он замыслил как антитезу между декабризмом и крепостничеством, т. е. как антитезу социально-политическую. Нельзя против этого возражать. Это дано было и в смысле самой пьесы Грибоедова, и в той публицистической традиции, которая идет еще от Герцена[[332]](#endnote-298). Весь вопрос в том, как такой замысел осуществился в постановке. Я вынужден признать, что осуществлен он неудачно, неубедительно, прямее — вовсе не осуществлен. С одной стороны, явно, что осуществлялся замысел приемами грубыми, упрощенными, напоминающими о провинциальных, клубных сценах. С другой — стержневой замысел забыт, сломан заданиями побочными, ему чуждыми, даже враждебными.

Отмечу только самое существенное. Вот — Фамусов. Он призван проявить «прошедшего житья подлейшие черты», создать символ старого барства. Но перед нами маленький сгорбленный старичок, суетливый, крикливый, раздерганный — что-то мелкое, идущее от традиции фарсовых дядюшек и папаш. Необычайно характерная деталь: он, совсем по-водевильному, запускает в Чацкого подушками. Неужели этот кретин может символизировать то барство, которое столетиями в железных когтях удерживало русский народ? Неужели это с ним десятилетиями боролись многие поколения русских революционеров?

Вот — Скалозуб, тот Скалозуб, которого Грибоедов сделал символом тупой армейщины, символом аракчеевщины: «… фельдфебеля в Вольтеры дал: он в три шеренги всех построит, а пикните, так мигом успокоит». Социально-политический смысл здесь обнажен. И надо сказать, что у Мейерхольда эта сцена с Репетиловым начата смело и выразительно: при словах о фельдфебеле Вольтере Скалозуб внушительно потрясает мощным кулаком перед этим либеральным болтуном, — одним из тех, которые в 1826 году так жалко струсили, когда вешали Пестеля и его товарищей. И можно было бы ожидать, что в игре Репетилова будет усилен этот политический смысл жеста и слов Скалозуба[[333]](#endnote-299). Но что же происходит дальше? — Репетилов дурашливо насаживает на кулак Скалозуба свой цилиндр, и тот ловко отбрасывает его назад. Так по-клоунски, по-циркачески разрешается существенный момент политической драмы.

Вот — Софья. У Грибоедова она задумана и нарисована необычайно сложно, как образ девушки, горячей и сердечно одаренной, но засасываемой пошлостью фамусовщины. Этот образ можно понять {275} и воплощать в том же социальном плане. Но в трактовке Мейерхольда он так перегружен эротикой, что неизбежно выпадает из всяких идеологических заданий. Больше того: он становится кричаще противоречивым, о чем ниже.

Можно было сосредоточить социальную драму на Чацком-декабристе. Такой замысел не был бы новостью: он был бы просто новым вариантом прежних трактовок. Но можно было внести силу, свежесть в разработку образа. Прямо скажу, театр сделал все, чтобы уронить, снизить, унизить образ Чацкого. По Грибоедову, Чацкий — светский лев, лихой наездник: в прошлом у него «с министрами связь, потом разрыв»; он смел, горяч. Таковы и были многие декабристы. По Мейерхольду, это — неврастеник, который постоянно теряется, не находит тона: с первой же встречи с Софьей он безнадежно пасует. Софья его презирает и имеет к тому все основания. Может быть, наиболее ярко сказывается это унижение Чацкого в десятом эпизоде («В дверях»), в диалоге с Молчалиным, где не Чацкий говорит с Молчалиным через плечо, как большой барин с мелким чиновником, а как раз наоборот.

Говорят, что в трактовке Чацкого — нов лиризм. Лирическим Чацкого трактовали еще в Художественном театре: там заставили Качалова, в угоду этому замыслу, вытравить из роли весь декабристский замысел. У Мейерхольда ново то, что Чацкий-музыкант и шагу не ступит, чтобы к нему не подскочил рояль. Чрезмерность музыкальности запутывает, затопляет момент политический. Не спасает положение и то, что дважды в спектакле постановщик окружает Чацкого молодыми энтузиастами, в которых угадываются будущие декабристы. В сравнении с их горячими стихами невнятные, скомканные речи Чацкого безнадежно теряются: *такой Чацкий* только по недоразумению мог попасть в кружок революционной молодежи.

Итак, *антитеза декабристов и крепостничества не оправдана*. В постановке нет «Горя от ума», нет и «Горя уму».

Что же есть?

Есть густая эротика, которая проявляется и в сцене ночного кабачка, и в поведении Фамусова, который валит Лизу на кушетку, и у Чацкого, который неожиданно впивается губами в голую спину Софьи; она подчеркнута в отношениях Софьи с Молчалиным, и в увлечении Скалозуба Софьей, и в заигрываниях Лизы и Петрушки.

Что еще?

Еще — гиперболизация роли Софьи. Для нее придумана сцена в подозрительном кабачке, для нее создана сцена танцкласса, для {276} нее устроен тир и т. д. Получается какая-то монография о Софье Фамусовой, что опять ломает основной замысел постановки. Да и сам образ Софьи двойственен, противоречив. Она представлена в первых трех актах опытной жрицей любви. А вот в четвертом акте она у Мейерхольда говорила дрожащим голосом в слезах Молчалину:

«… при свиданиях со мной в ночной тиши

Держались более вы робости во нраве,

Чем даже днем и при людях и в яве».

Стало быть, ни ночного кабачка, ни чувственных объятий с Молчалиным, ни циничного тона с Чацким не было и не могло быть. Здесь трактовка образа с треском разламывается.

Что дано еще у Мейерхольда?

Даны многие трюки, имеющие простую цель: развлечь какую-то невзыскательную публику. Таковы подробности сцены в кабачке, таков тир, таков урок танцев, таково метанье подушками в Чацкого, таковы выстрелы Фамусова в парадных сенях, такова закусочная, вырастающая в сенях при разъезде гостей. Ни антитеза декабризма и крепостничества, ни лиризм Чацкого тут ни при чем[[334]](#endnote-300).

## Ал. Слонимский Сценическая поэма о Чацком — декабристе[[335]](#endnote-301) «Жизнь искусства», 1928, № 15

«Первое начертание этой *сценической поэмы*, как оно вылилось во мне, — так писал Грибоедов о своем “Горе”, — было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в *суетном наряде*, в который я принужден был облечь его». Недавняя постановка Мейерхольда, по-видимому, и является попыткой приблизиться к этой «сценической поэме», освободить ее от «суетного наряда» современной Грибоедову театральной моды. Намерение это обнаруживается уже в перемене всем известного, стершегося заглавия комедии. «Горе от ума» звучит так же, как «Сумасшествие от любви», «Беда от нежного сердца» и тому подобные водевильно-мелодраматические заглавия. «Горе уму» — зачеркнутый автором вариант музейного автографа — намекает на первоначальный, более обобщенный смысл грибоедовского произведения[[336]](#endnote-302). В этом отношении «Горе уму» продолжает метод «Ревизора»: при помощи сценических символов давать обобщенное истолкование классиков. Отсюда же и восстановление ранних вариантов — особенно в тех случаях, когда {277} они сохраняют следы первоначального романтического плана. Таково, например, исчезнувшее в позднейших редакциях романтическое сравнение светской сплетни со снежным обвалом в горах, вложенное в уста Чацкого и бросающее свет на его настроение: «Я был в краях, где с гор верхов ком снега ветер скатит»[[337]](#endnote-303) и пр. (акт IV). Это обобщенное истолкование вполне соответствует нашему восприятию классиков: на расстоянии столетия непосредственно воспринимается именно общая тема. Эту общую тему — борьбу «ума» против окружающей пошлости — Мейерхольд и кладет в основу своей постановки.

В связи с этим затушевана и центральная любовная интрига. Сделано это неспроста. Любовная интрига, обязательная для старинной комедии, составляла главную часть того «суетного наряда», в который Грибоедов принужден был облечь свой замысел в погоне за «дурацкими рукоплесканиями», по его собственному выражению. Словесная дуэль Софьи и Чацкого, составляющая динамический стержень «Горя от ума», есть не что иное, как классически отточенное завершение элегантной светской комедии в духе «Светского случая» Хмельницкого, «Липецких вод» Шаховского и т. д. Разработка этого словесного турнира, конечно, оживила бы спектакль, но в то же время неминуемо сдвинула бы его в план изящной исторической стилизации. Мейерхольд предпочел иной, более трудный путь. Все вибрации в диалогах Чацкого и Софьи сглажены. Их взаимная ситуация остается в течение пьесы почти без изменения. Для Чацкого Софья только одно из «мильона терзаний». Интересы его где-то в другом месте, за пределами пьесы. Он посещает дом Фамусова точно с тем, чтобы накануне какого-то рокового предприятия проверить свои отроческие воспоминания. Приехал, взглянул, грустно удалился — вот общий план роли. С первого появления Чацкого на нем уже лежит печать отреченности. Он бродит по фамусовскому дому и изливает свою тоску в звуках Глюка и Бетховена. Внешняя любовная пылкость почти уничтожена. Она прорывается только раз — при первой встрече с Софьей, когда он впивается страстным поцелуем в ее шею. Но реакция Софьи сразу показывает ему, что он кому-то предпочтен[[338]](#footnote-37). После этого до самого конца спектакля он сохраняет ровный, печальный, безнадежный тон.

Вместо Чацкого-любовника вперед выдвинут образ Чацкого-декабриста, окутанный, однако, тем же грустным лиризмом. Это не победоносный боец — такое изображение декабриста было бы в корне фальшиво, — а обреченная жертва. Центр тяжести, как это {278} ни парадоксально, снова переносится на монологи Чацкого и на живые иллюстрации к ним, данные в Фамусове, Скалозубе и всей гротескной панораме «старух зловещих, стариков», тесным рядом вытянувшихся в одну линию за длинным столом на авансцене (эпизод XIV).

Для того чтобы мотивировать речи Чацкого, Мейерхольд прибегает к очень простому приему: Чацкий является у него в окружении приятелей-декабристов. Вот Фамусов и Скалозуб играют на передней площадке внизу на бильярде. Позади, на верхней площадке — библиотека с круглым столом, за которым сидят Чацкий с друзьями. Фамусов торжественно провозглашает свою хвалу Москве, и эта хвала превращается в нечто вроде «патриотической» манифестации благодаря тому, что она подхватывается громким «ура» актерами из зрительного зала. Чацкий отзывается на этот выкрик самодовольной пошлости тихой репликой: «Дома новы…» Ошарашенный Фамусов, сгорбившись и шаркая ногами, смущенно плетется вокруг бильярда, сопровождаемый Скалозубом. При начальных словах монолога: «А судьи кто?» — свет тотчас переключается на Чацкого. Нижняя площадка с Фамусовым и Скалозубом остается в тени. Чацкий больше не обращает на них внимания: свою дальнейшую речь он говорит своим *приятелям*, слушающим его с напряженным вниманием. Те обнимают его, жмут ему руки[[339]](#endnote-304). Реакция слушателей драматизирует, таким образом, резонерство Чацкого. И его архаический по содержанию монолог внезапно оживает благодаря тому, что найден адрес, прицел.

Чацкий не вступает в прямой конфликт с фамусовской Москвой. Его линия идет параллельно с фамусовской линией, только изредка соприкасаясь с ней. Кружок Чацкого в своих скромных одеждах выделяется темным пятном на фоне блестящего света. Темный кружок декабристов, собравшихся вокруг лампы с зеленым абажуром и восторженно читающих революционные стихи, контрастирует с пышностью и грохотом бала. Особенно характерен один из декабристов — в очках и с прямым начесом волос на лоб. Произнося стихи Рылеева «Судьба меня уж обрекла…» — он дает великолепный образ, пластически рисующий интеллигента-декабриста и комментирующий в то же время и Чацкого.

Чацкий все время противопоставляется мелкому, пустому «бальному» миру. В массовых сценах подчеркивается его разобщенность с ним, его «многолюдное одиночество». В сцене съезда (эпизод XII) он отделен от гостей балюстрадой, подобно Хлестакову в сцене «Шествие» (и с иным смыслом), и принужден бросать свои язвительные эпиграммы с далекого расстояния сквозь шум и грохот оркестра. Сцена была бы прекрасна, если бы музыка не {279} заглушала голоса исполнителей. Та же разобщенность в эпизоде XIV («Столовая»). Чацкий, взъерошенный, с устремленным в одну точку полубезумным взглядом, проходит вдоль всего длинного стола с гостями, как будто ничего не замечая и не слыша. Так, одинокий, непонятый, всем чужой, он проходит через весь спектакль. После финального скандала в сенях его снова закутывают в его огромную шубу. Он мирно протягивает Софье руку прощаясь и медленно идет через всю сцену под звуки музыки. Это — Рылеев, идущий на виселицу.

Особенность всего спектакля, затрудняющая в значительной степени его восприятие, состоит в том, что, в отличие от прежних постановок Мейерхольда, эпизоды (их 17) построены тут не по динамическому, а по музыкально-лирическому принципу. Затушевана, сглажена любовная интрига, а она у Грибоедова служит предпосылкой общественного конфликта. Вследствие этого элемент борьбы оказывается вообще вынутым из пьесы, и спектакль превращается в ряд контрастных музыкально-лирических иллюстраций к грибоедовской комедии.

С музыкально-лирической структурой спектакля связана и статуарность приемов, господствующая в значительной части эпизодов. Таков, например, эффект панорамы гостей («Столовая»). Таковы «ампирные» позы Чацкого и Молчалина, стоящих, опираясь на колонки, друг против друга по обе стороны дверей и почти в полной неподвижности ведущих свой диалог (эпизод IX).

Вот в общих чертах режиссерский план спектакля. О его осуществлении можно будет судить потом, когда спектакль устоится и актеры освоятся с новыми для них режиссерскими заданиями. Но и в том виде, в каком спектакль был показан, он заслуживает того, чтобы в нем разобраться серьезно.

## С. Мстиславский Одинокий (К дискуссии о «Горе уму»)[[340]](#endnote-305) «Жизнь искусства», 1928, № 16

Дискуссия — всегда признак добрый: ибо принимается «бесспорно» и безоговорочно всеми лишь то, что плохо. Мейерхольд в течение долгой режиссерской работы своей («Горе уму» — 101‑я его постановка) на эту плоскость никогда не соскальзывал: если бывали случаи, когда его «бесспорно не принимали», то «принимали» его всегда со спором: {280} свидетельство подлинного мастерства. Вызвала, естественно, дискуссию и последняя его постановка — «Горе уму»[[341]](#endnote-306).

Но, в отличие от прежних «мейерхольдовских споров», нынешние проходят в какой-то неимоверно сгущенной, нездоровой атмосфере, переходя подчас в чисто личные выпады и с той и с другой стороны. Обе стороны — и защитники, и противники спектакля — проявляют заметную нервность; нервность — всегда свидетельство неуверенности. И действительно, на высказываемых по поводу «Горя уму» суждениях — не только критиков спектакля, но и самого автора его — лежит печать неуверенности: в период дискуссии Мейерхольд видоизменял свои аргументы в защиту постановки, в последнем по времени «поединке» совершенно неожиданно связав проблему «Горя» с проблемою «отцов и детей»[[342]](#endnote-307). Варианты такого рода, конечно, еще более затемняют спор, заводя его в безнадежные тупики.

Первопричина запутанности дискуссии и самый «корень зла», как мне кажется, в незаконченности спектакля и в том, что при мейерхольдовской трактовке пьесы спектакль органически не может быть закончен.

Этого «Горя» не было бы, конечно, если бы Мейерхольд ставил себе задачей, как предполагает большинство высказавшихся о постановке, — «социально-политическое омоложение» грибоедовского «Горя от ума», восстановление его в правах «политической комедии», признаков которой ее давно уже лишила твердо установившаяся в предреволюционные десятилетия театральная традиция. Но никаких реальных признаков такого подхода Мейерхольда к «Горю» нет. Фамусовский мир дан постановщиком в тонах гротеска. Но гротеск грозен только живому. Только тогда он и сам жив. Но тот социальный слой, против которого было в свое время направлено острие «гневной сатиры» Грибоедова, давно уже и безнадежно мертв; издевательство над ним есть надругательство над трупом: занятие мало продуктивное. Для обличения «эпохи» — забытой и неведомой современному зрителю — пришлось бы, прежде всего, восстановить ее перед зрителем так, как она была: «оживить» ее, чтобы затем бить по живому. Но в постановке Мейерхольда нет ничего от «реального» московского барства крепостнической эпохи. «Горе уму» явственно взято не как «политическая комедия», каковой она была во времена Сенковского и каковой она никогда больше не будет, а как «комедия о хамстве» (А. Григорьев), т. е. о явлении всегдашнем и вневременном. Но даже и эта тема представляется в постановке второстепенной, вспомогательной: фамусовский мир — мир «официального хамства» — не только не составляет задания спектакля, но служит только фоном, {281} оттеняющим, придающим особую выпуклость центральному и единственному лицу спектакля — Чацкому. На мой личный взгляд, в том, что Чацкий является единственным лицом, заключается весь смысл постановки: центральная тема мейерхольдовского «Горя уму» есть тема об одиночестве. История Чацкого, как она показана нам, есть история абсолютно одинокого человека, проносящего сквозь окружающий мир мечту. О чем? На это ответа не дается: не случайно Чацкий говорит не словами, а звуками музыки. Он чувствует, но еще не осознал. Он не знает. Мечта владеет умом, но ум не овладел мечтою. Горе уму! Чацкий проходит сквозь жизнь единственным живым и единственным одиноким.

Введенные Мейерхольдом в спектакль «преддекабристы» лишь сильнее оттеняют это одиночество. Не случайно они даны какими-то молчаливыми полупризраками. Не случайно они не выпускают из рук книг и листков с чужими стихами. Лицо, опущенное к страницам книги, есть лицо, отвернутое от жизни. Мы видим Чацкого среди них; но, думается, ни на секунду зрителю не приходит в голову подумать, что этот мир «зеленой лампы» для Чацкого — свой. Правда, в трактовке Мейерхольда и в прекрасной игре Гарина — Чацкого чувствуется герценовская характеристика героя «Горя от ума» как фигуры «меланхолической, ушедшей в свою иронию, трепещущей от негодования и полной мечтательных идеалов», и вместе с тем — декабриста, человека, который завершает «эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю, которой он не увидит…». Еще нагляднее говорит о герценовском воздействии эпизод XIII (чтение во время бала), являющийся фактически прямой инсценировкой герценовской фразы: «прерывая смех Грибоедова, ударял, словно колокол на первой неделе поста, серьезный стих Рылеева»[[343]](#endnote-308).

Но в Чацком мейерхольдовской постановки «декабрист» совершенно заслонен человеком, «грезящим о земле обетованной, которой он не увидит». Он проходит поэтому перед глазами зрителя сквозь оба отраженных на сцене мира: мир хамства, чисто физиологической, жадной, чавкающей, грязной, несмотря на блеск костюмов, жизни фамусовского круга уродливых, но ярких масок, с таким блеском экспонированных в сцене ужина во время бала, и бледный, чахлый, полупризрачный мир «книжных», отрешенных от действительности, в чужие слова ушедших от собственной жизни людей. Мимо! Чацкий уходит: и от тех, и от других. Куда? На это опять-таки не дается ответа. Правда, окутанный мехом человек, с которым уходит Чацкий, очевидно, что-то символизирует. Но к этому символу нет ключа. Должен ли он означать «естественного человека», равно далекого и от масок хамства, и {282} от призраков преддекабрьского рассвета, или тот «народ русский», которого, по словам Достоевского, «просмотрел» Грибоедов, или иное что — я не знаю. Поскольку раскрытия нет, уход Чацкого остается чистым «уходом». Пьеса кончается, как началась: нотою полного одиночества Чацкого, одиночества живого только благодаря музыке.

Но музыка не в состоянии заполнить образующуюся пустоту. Потому что она говорит о чувстве, а нам нужна мысль. Горе уму! Спектакль остается незавершенным. Но современный зритель требователен: ему недостаточно слышать неопределенный, неоформленный порыв. Ему надо увидеть его в действии, в осуществлении. Ему надо его осмыслить. Романтика позы непримиримо враждебна современности. И потому спектакль оставляет неудовлетворенным: он производит впечатление остановившегося где-то посередине дороги. Ибо от грибоедовского «Горя от ума» почти ничего не осталось, а компенсации за это Мейерхольдом не дано.

В грибоедовском «Горе» заложены две драмы: общественная и личная, любовная. Своим преображением Чацкого Мейерхольд ликвидировал и ту и другую. Ибо драма возникает лишь там, где рвутся живые связи, как рвались они у «традиционного» Чацкого, которого показывали нам как плоть от плоти и кровь от крови фамусовского мира. Чацкому — Гарину нечего рвать, потому что он — чужой всему этому уже от начала: уже в первой сцене с Фамусовым Чацкому явственно не о чем с ним говорить. И далее он все время показывается один: к концу дня между ним и остальными действующими лицами устанавливается даже видимый на сцене барьер.

«Миллион терзаний» в его устах звучит совсем по-иному: не случайно этот длиннейший у Грибоедова монолог обрывается Мейерхольдом на первых же словах фразой: «а пуще голове от всяких пустяков». «Пустяки»: надоедливо, душно, скучно, надо уйти. Борьбы нет, действия нет, нет драмы.

То же и с Софьей. Чацкий — Гарин привозит с собой из своего странствия мечту о ней — о девушке, способной разделить с ним его мечту о жизни. Реальная Софья — как она дана у Мейерхольда — безжалостно и опять-таки сразу, по существу, разрушает эту мечту. Софья — на сцене — включена в фамусовский мир как зрелый продукт фамусовского воспитания. Она не только «словечка в простоте не скажет, все с ужимкой», но, попросту говоря, вульгарна, несмотря на туалеты, изящество которых так явственно идет не от нее, а от ее портнихи. Сцена танцкласса (нелепые упражнения с шарфами, выступления Софьи в образе Дианы и Флоры) особенно в этом смысле характерна. Роман Софьи с Молчалиным — {283} такой «девичий» у Грибоедова — дан Мейерхольдом в тонах, близких толкованию давнего критика «Горя от ума» Авдеева (1873), отрицавшего «целомудренность этого романа»[[344]](#endnote-309).

Отдельные черты образа как будто намекают на то, что Мейерхольдом Софья задумана несколько иначе: что он хотел заставить почувствовать под нагаром фамусовского воспитания здоровое и в чем-то близкое Чацкому (переход Софьи за барьер в сцене бала, заключительная сцена и др.) «ядро» Софьи, и самый роман ее с Молчалиным, ночные экскурсии в кабачок и т. д. — показать как дурно направленное в итоге воспитания, но здоровое само по себе чувство свободы, стремление к эмансипации. Но если это и было в замысле — в сценической передаче образа этого нет: для зрителя Софья от фамусовского мира не отделяется ничем и, естественно, разделяет судьбу этого мира. После короткой, логически неизбежной попытки зажмуриться, удержать уходящий от грезы образ Чацкий проходит мимо Софьи, как мимо остальных. В сцене в «Концертном зале» он прощается с Софьей — не с «реальной» Софьей, а со своей мечтой о ней. В заключительной сцене ему нечего уже доказывать зрителю и нечего сказать Софье. Драмы любовной — в грибоедовском смысле — таким образом, нет.

Но, ликвидируя две эти драмы, Мейерхольд изъял из «Горя от ума» действенное начало пьесы: комедия перестала быть пьесой, обратившись в зрелище «пассивного» одиночества, которое слушаешь в музыке и смотришь в передвижениях созданного Мейерхольдом-режиссером подвижного и красочного, но не живого «фона». Этого «начала без конца», растянутостью спектакля обращенного в «бесконечное начало», слишком мало для активного зрителя. Кое‑кто умиляется одиночеством чудесно передающего Чацкого Гарина, но едва ли эту умиленность некоторых можно считать достижением[[345]](#endnote-310).

## П. А. Марков Очерки театральной жизни. К вопросу о сценическом прочтении классиков «Новый мир», 1928, № 6

Восприятие последней работы Мейерхольда — «Горе уму» — совершенно спорно. Как обычно, она вызвала многочисленные отклики в печати и ожесточенные споры на диспутах. Спектакль отмечен жаждой нового прочтения текста и поисками новых приемов социального разреза {284} спектакля. Помимо раскрытия эпохи острейшими средствами современного театра, помимо твердо установленного отношения режиссера к отдельным образам комедии Мейерхольд ищет лирического зерна, которое взволнует современного зрителя и поможет ощутить тему спектакля. Мейерхольд неожиданно, смело и резко вскрыл внутреннюю окраску эпохи — ее внутреннее рабство, мучительность для свободной мысли и трагическую безвыходность. Сатира переросла в большое трагическое полотно, которое соединяет резкость характеристик с правильно показанным соотношением общественных сил эпохи.

Постановка Мейерхольда далеко не безупречна. Она оставляет место для многих сомнений и возражений. Не все характеристики удачны, и не все актерские исполнения доводят замыслы Мейерхольда до зрителя. Сценически читая комедию Грибоедова, Мейерхольд разрывает с принятым шаблоном ее толкования, допуская при этом ряд ошибок. Не в них значение и смысл спектакля. Они не могут закрыть его несомненного общественного значения и его социальной правды. Среди семнадцати эпизодов, на которые Мейерхольд разорвал комедию Грибоедова, есть более удачные и совсем неудачные, но основное восприятие Мейерхольдом комедии отмечено несомненной значительностью. Главнейшая внутренняя ценность спектакля — в ревизии образа Чацкого. Мейерхольд уничтожает привычный облик героя-любовника, фрачного посетителя фамусовских балов, декламатора гостиных и обличителя западных обычаев. Относясь в целом уважительно к тексту Грибоедова, Мейерхольд не остановился перед отсечением таких канонизированных монологов, как «Французик из Бордо», дающий легкий повод к характеристике Чацкого в вышеуказанном смысле. Чацкий Мейерхольда не делится своими мыслями с Софьей на балу, он не становится на защиту «премудрого незнанья иностранцев», а монолог о крепостном праве произносит не Фамусову со Скалозубом, а своим друзьям, с которыми читает стихи Пушкина и Рылеева. Исполнение идет по неизмеримо более глубокому пути. Чацкий Мейерхольда — один из идеалистических юношей, будущих шеллингианцев, предшественников Одоевского, которые, сознавая неправду окружающего строя, не могут овладеть жизнью и только мечутся среди цепкого и установленного быта. Чацкий Мейерхольда глубоко верит, но не знает путей. На нем как будто отражено отношение Грибоедова к декабристам, который вполне сочувствовал их настроениям, но не верил в возможность переворота «сотни прапорщиков». Смысл представления — своеобразный «крах идеализма». Прекрасный пожеланиям, твердый по вере, чистый душевно, Чацкий бессилен опрокинуть {285} быт. Чацкий противится жестокой стихии, которая воплощена в жизни дома Фамусова. В толковании Мейерхольда жизнь фамусовского дома становится в известной степени символической. Спектакль построен на резком противоположении Чацкого остальному обществу. Всеми сценическими способами подчеркнуто одиночество Чацкого. Даже его внешний облик не напоминает ни одного из прежних исполнителей роли. Исполняющий в Театре Мейерхольда Чацкого Гарин играет его совсем молодым юношей, небрежно и просто одетым. Внутренний облик Чацкого подчеркнут его музыкальностью, и ряд монологов, в звучании которых для нашей современности Мейерхольд сомневался, заменен музыкой Баха, Шуберта и Моцарта.

Страдания и мучения Чацкого тем острее и весомее доходят до зрителя, что фон эпохи выписан Мейерхольдом с большой сценической четкостью и отличным мастерством. Мейерхольд переводит фамусовский дом с высот обычной торжественной пышности в ясно выраженное внутреннее мещанство, рисуя не столько великолепие грибоедовской Москвы, сколько один из многочисленных московских домов, характерных для эпохи и ужасных своей похожестью друг на друга. Он показывает обыденную жизнь дома не в ее натуралистических подробностях, а в ее подчеркнутой типичности. Он схватывает характерность глазом сатирика. Непотрясенный быт дворянского московского общества — окраска комедии. За стенами этого дома еще сотни таких же удручающих по внутренней тоске домов, где хозяева мирно играют с гостями в бильярд, выдают дочерей замуж, живут и умирают. Приезд Чацкого только взволнует, но не разбудит фамусовский дом от его спокойного сна. Особой силы изображения фамусовского общества Мейерхольд достигает в картине сплетни, которую он ведет за поставленным вдоль авансцены столом. Ее основную окраску можно назвать сладострастием сплетни, когда участники повторяют один за другим бегающие слухи и осуждающие слова, — кажется, что они говорят не столько о Чацком, сколько о предмете их ненависти — растущей за пределами их дома стихии либерализма.

Такая же новизна в рисунке роли Софьи, которая дана в сложном переплетении своенравных чувств игры с Молчалиным, романтического налета и некоторой развращенности, — московская барышня, воспитанная на романах, Кузнецком мосту и авантюристических мечтах. Молчалин — хитрый карьерист с будущностью, уверенно красивый, с романтической загадочностью, небрежной иронией и необходимой почтительностью; он, конечно, будет прощен Фамусовым, и в нем легко увидеть одного из будущих {286} бюрократов, которые пока умеют держать в руках свое начальство. Неясна линия Фамусова, который в исполнении Ильинского не приобретает убедительности и силы; его характеристика восходит к театральной традиции Панталоне и лишена глубоких психологических и общественных корней, которыми отмечен строгий рисунок мейерхольдовского спектакля. В характеристике второстепенных персонажей тот же отход от привычных толкований. Среди них очень удачна характеристика Хлестовой и совсем неудачны Загорецкий и Репетилов, которые, приобретя облик «уродов с того света», не приобрели выразительных очертаний[[346]](#endnote-311).

Среди семнадцати эпизодов некоторые превосходны: приезд Чацкого, разговор его с Софьей через ширму, разговор Чацкого с Молчалиным в дверях — великолепная характеристика этих противоположных людей; некоторые кажутся грубыми: эпизоды, касающиеся Фамусова, Репетилова, Загорецкого; некоторые не достигают цели: тир и бильярд.

На фоне «дня в доме Фамусова» Мейерхольд показывает выразительные черты эпохи; он связывает их с внутренней грибоедовской темой — бессилия идеалистического протеста; субъективно правый, Чацкий объективно беспомощен; проповедник идей, он не знает дорог, он только подготовляет приход иных, более свободных и более решительных умов. Эту тему Мейерхольд доводит до зрителя острейшими средствами современного театра: он продолжает строить театр своеобразного «музыкального» реализма (по его терминологии), перенося законы музыкальной композиции на композицию спектакля. «Горе уму» рассказано нашим современником на тему грибоедовской комедии[[347]](#endnote-312).

## В. Д. <В. С. Попов-Дубовский> «Клоп» (Пьеса В. Маяковского в Театре им. Вс. Мейерхольда)[[348]](#endnote-313) «Правда», 1929, 24 февраля

Это насекомое положительно стало знаменитым. В. Маяковский не только унизил обывателя до клопа, но и клопа сделал видной фигурой современности.

Клоп — это символ обывателя нашего времени. А что такое обыватель?

В пьесе перед нами обыватель с неудержимым устремлением к семейному уюту, с отвращением к политической и общественной {287} работе, но умеющий использовать политические и общественные возможности и привилегии в личную пользу.

Обыватель общественно глуп и гадок. Он за хорошую селедку продает любой политический строй. Он лезет к «высокой культуре», но здесь берет не больше как фокстроты, модные ботинки и зеркальный шкаф. Он анархичен в своей внутренней жизни — пьяница, неряха, курильщик. Он любит щегольнуть искусством, и здесь сентиментален и пошл. Словом, он скверная смесь из дрянных остатков старой культуры, грязной некультурности и пошлости.

Этот носитель тупости, грубости, пошлости, хамства и подхалимства занимается в нашем трудовом строе тем, что питается чужими соками и «гадит». Его судьба? Он сгорит в огне бурного творческого периода, сгорит дотла в своих пьяных «уютных» углах, сам опрокинув на себя добрую печку, которая пока греет и кормит и творцов жизни и ее паразитов.

Выходит так, что главное назначение обывателя — подобно клопу — жрать чужое, «гадить», а потом сгореть. Но так ли маловреден *этот* тип мелкой буржуазии? Если покопаться поглубже в системе его жизни, в экономических и политических корнях, то дело окажется значительно серьезней. Такой обыватель в наш трудный период где-то смыкается с враждебным нам лагерем и, когда дается ему случай, не кусает, как клоп, во сне, а рвет зубами трудовую рабочую руку. Он стоит нам на путях во всех направлениях как одно из препятствий; преодолевая его, приходится частенько давать по зубам, сбрасывать с дороги. Обыватель как враждебная социальная сила нам в пьесе не показан. У Маяковского он лишь туп и гадок. Он не социальный вредитель, а социальный паразит.

Почему т. Маяковский нам этого не показал? Те, кто предъявляют к нему эти требования, даже склонны дисквалифицировать за это пьесу[[349]](#endnote-314). По этому поводу можно заметить вместе с Белинским, что к каждому художественному произведению, разумеется, можно предъявить обвинение, что в нем отсутствует то-то и то-то, но самой лучшей критикой будет критика того, что в нем есть. И мы возьмем «Клопа» так, как он есть, и будем судить его без восклицаний «А почему не сказано?». Один из углов жизни захвачен крепко, вскрыт удачно.

Пьеса дана в стиле социального памфлета. Она густо насыщена острыми положениями, острыми словечками. Это делает пьесу злободневной и горячей. Совершенно отсутствует «психология». Действие идет ударно и весело. Смех отнюдь не чеховский, а жестокий, грубоватый, непримиримый смех общественника, смех политический, который нашел свою форму, сжатую до предела. {288} (Там, где она ослаблена, напряжение несколько падает — во второй половине пьесы.)

Первая часть пьесы (четыре картины) дана в условно-бытовом стиле — улица, общежитие рабфака, свадьба. Во второй части (пять картин)[[350]](#endnote-315) действие происходит в 1979 году — после мировых войн и социальных катаклизмов, покончивших с капитализмом. Но эта эпоха не социализм. Автор и режиссер благоразумно и вполне правильно отказываются не только от названия, но и от попыток художественно показать тот строй, о котором художник, не впадая в общие места, не может дать достаточно убедительной картины по той простой причине, что этот строй будет построен из иных кирпичей, чем современный. Дана лишь бледная наметка эпохи, свободной от наших язв и дряни. По существу, материал разработан методом противопоставления нашего плохого нашему же хорошему. Естественно, что во второй части пьесы нет той насыщенности действия и ударности, как в первой, и в чтении она воспринимается «скучнее».

В постановке В. Э. Мейерхольда этот облик потерпел существенные изменения.

Как это ни может показаться странным, но на сцене более скучной оказалась первая часть пьесы — первые три картины. Театр не нашел эквивалентной сценической формы условному реализму текста. Первые три картины поставлены натуралистически. На глаза выпирают, совсем как «настоящие», витрины, уличные продавцы, милиционер, официанты, рабфаковцы, бухгалтер и т. д. Здесь мейерхольдовский натурализм, данный непосредственно и густо, пришел в противоречие с текстом, и получилась некоторая интерференция, взаимное приглушение, отчего и то и другое потеряло в своей оригинальности и остроте. «Мало выдумки», — сказал про эту часть постановки один из зрителей.

Зато с четвертой картины постановка оживляется, развертываясь с разнообразием и блеском. Интересны конструкции[[351]](#endnote-316). Остроумно и красиво переданы «заражения» обывательщиной, которую принес с собой обыватель нашей эпохи (пьянством, любовной романтикой, подхалимством), танцы, ученые собаки.

«Клоп» — пьеса не типов, а общего ансамбля. В ней занято много десятков исполнителей, в подавляющем большинстве безгласных или малогласных. Те немногие (в первой части), как мадам Ренесанс, поэт Олег Баян — на сцене не развернулись и вышли не сильнее, не оригинальнее обычного среднего уровня[[352]](#endnote-317). Зато превосходно провел Ильинский роль Присыпкина, с великолепным мастерством и подъемом. Можно спорить о том, правильно ли он вообще дал тип современного обывателя. Но тот образ, который {289} он дал, оригинален и незабываем. Он волнует и смешит зрителя и держит на себе напряженное внимание последнего все время до конца.

Присыпкин — это незаконченный в своих качествах обыватель; он — рабочий, оторвавшийся от рабочей среды и быстро скатывающийся в обывательщину, к завершенным махровым представителям ее, данным в пьесе в виде мадам Ренесанс. Отсюда его двойственность, противоестественная смесь рабочих и обывательских качеств и черт, так сказать демонстрация обывательщины на рабочем фоне. Эта трудная задача Ильинскому вполне удалась.

Оригинальна музыка молодого композитора Шостаковича. Прекрасно поставлены танцы Наталией Глан.

Спектакль «Клоп» — несомненно одна из лучших постановок текущего сезона.

## В. Городинский «Клоп» в Театре им. Мейерхольда. Письмо из Москвы[[353]](#endnote-318) «Рабочий и театр», 1929, № 10

Первый же театральный москвич, встретивший меня, после обязательных справок о морозах в Ленинграде, незамедлительно вопросил: «Видели вы “Клопа”?»

О «Клопе» возгораются грандиозные словесные побоища. За «Клопа» или против «Клопа»? — это почти что вопрос «како веруешь». Мы предоставляем специалистам судить о формальных достоинствах этой пьесы и совсем не собираемся в нашем письме подвергать всестороннему рассмотрению упомянутое выше насекомое, вдохновившее Маяковского и Мейерхольда на их подвиг. Мы попытаемся лишь анализировать непосредственные впечатления от спектакля и рассказать об этих впечатлениях. Прежде всего о самой пьесе.

В основе представления лежит идея вовсе не новая, идея разоблачения паразитирующего мещанина. Герой «Клопа» даже не человек, а именно человекообразное. Маяковский сумел создать здесь образ прямо устрашающий в своей первобытной цельности. Еще никогда изображение обывателя, начисто утратившего все признаки социального существа, не достигало такой необыкновенной остроты и такой поистине чудовищной реальности.

{290} В сцене показа Пьера Скрипкина (Ильинский) в зоопарке директор зоопарка именует его «обывателиус вульгарис». Скрипкин демонстрирует по приказанию директора всякие удивительные вещи: «сейчас оно будет так называемое “курить”» или совершенно замечательное: «сейчас оно будет так называемое вдохновляться». Источником вдохновения Скрипкина служит, как и следовало ожидать, бутылка водки.

Парадоксальность Скрипкина (он же Присыпкин) весьма относительна. Пожалуй, не больше чем парадоксален жираф в известном анекдоте. Провинциал при виде жирафа восклицает: «этого не может быть». Однако реальность жирафа этим восклицанием вовсе не уничтожается. Скрипкин — реальность, он существует в миллионах воплощений и потому — он неоспорим.

При помощи стародавнего приема («между первым и вторым действием проходит пятьдесят лет») Маяковский абстрагировал действительность и опять-таки *реально существующее* превратил в фантастику. Что, собственно, фантастического в голосовании заводов? Мы напомним читателю, что если у нас нет машины, автоматически показывающей результаты общественных дискуссий (все равно политических или бытовых), то роль такого аппарата выполняет ну хотя бы пресса. Если нет у нас, если можно так выразиться, «голосометра», то вот существуют же у нас переклички заводов и фабрик и сельскохозяйственных организаций. Это все вещи столь же реальные, сколь и прекрасные.

В спектакле «Клоп», по существу, сделана интереснейшая и чрезвычайно трудная работа. Живая действительность разъединена на две совершенно чистые и не сливающиеся части. Направо, скажем, все оголтелое мещанское свинство, взятое как есть во всей своей неприглядной наготе и так рафинированное, абсолютно чистое, а налево — антитеза свинства, прямая и абсолютная противоположность, человек в лучшей своей роли, роли существа прежде всего творческого, растущего человека коммуны.

В острейшей сатире дана и мораль, но не скучная мораль нудных нравоучений о вреде курения табаку, а мораль предостережения, сигнал, а не «мораль».

Театр Мейерхольда поставил во весь рост проблему заразительности мещанства и сигнализировал опасность.

В спектакле «Клоп» бациллы свинства действуют даже после пятидесятилетнего анабиоза. Фундаментальный «клопус нормалис», для поимки которого мобилизуется целый отряд охотников, пятьдесят лет пролежал вместе со своим хозяином во льду, но от этого не утратил воли к своему клопиному существованию и чувствует себя превосходно. «Размороженный» Пьер Скрипкин чувствует {291} себя одиноким в обществе людей 1979 г. и горькое свое одиночество делит с клопом. Он даже лирически нежен с этой гнуснейшей гадиной и, если бы мог, кинулся бы к нему в объятия. Он нежно разговаривает с ним: «клопик, клопуля». И трудно сказать, кто из них больше клоп…

Мы берем на себя смелость, в заключение, сказать, что «Клоп» является *одним из самых блестящих спектаклей текущего театрального дня*. В процессе дальнейшей работы театр, вероятно, многое выправит и, может быть, выбросит. У этого спектакля есть недостатки, на которых мы в этом письме останавливаться не будем, не в них дело.

Главное, что *Театр им. Мейерхольда сумел из спектакля сделать зрелище интересное и общественно значительное*.

## Н. Д. Волков «Клоп» в Театре Мейерхольда в Москве[[354]](#endnote-319) «Красная панорама», 1929, № 12

Весной 1921 года, на самом рубеже двух периодов революции — военного коммунизма и нэпа, — московский Театр РСФСР Первый (так назывался тогда Театр им. Мейерхольда) показал пьесу В. Маяковского «Мистерия-буфф». Это было представление агитационное и памфлетическое, имевшее определенные политические мишени и боевой темперамент. И уже тогда налицо была та форма «сатирической феерии», которую мы находим и сейчас во второй пьесе Маяковского «Клоп».

Восемь лет драматического молчания, конечно, не прошли бесследно для театрального стиля поэта. Былая схематичность, обобщенность, плакатность заменились более реалистической установкой. Оставаясь сатириком, Маяковский направляет свой гнев против мелкого по размерам, но страшного по сути противника. Его враг — то повседневное мещанство, которое змеей вползает в революцией строимую жизнь и отравляет и заражает новую культуру. Маяковский негодует против тех теорий «красивой жизни», которые в своем осуществлении являются не чем иным, как проводниками самого заскорузлого обывательского вкуса. Их укрепление в жизни, думает Маяковский, превращает рабочего в бывшего рабочего, партийца в бывшего партийца и настоящего человека всего лишь в «водкой питающееся млекопитающее». Таким деклассированным обывателем и является герой «Клопа» — {292} Присыпкин, ради благозвучия переименовавший себя в Пьера Скрипкина и собирающийся, не достроив «моста к социализму», уже посидеть у тихой речки вместе с супругой Эльзевирой Ренесанс, дочкой владельца парикмахерского заведения.

История брака Присыпкина-Скрипкина и рассказана Маяковским в первой части его комедии. Сюда входит сцена закупки Присыпкиным вещей в универмаге (дом должен быть полная чаша), обучение Присыпкина фокстротам в общежитии, свадебный пир в парикмахерской и пожар, поглотивший и самую парикмахерскую, и всех гостей. Но, расправившись путем огня с ненавистными ему мещанами, Маяковский сохраняет жизнь Присыпкина для будущего человечества. Он оказывается не сгоревшим, а обледеневшим и замороженным в подвале, где его тело и находят уже через 50 лет, в 1979 году. В то время уже, говорит Маяковский, будет существовать институт для воскрешения подобных покойников. И вот после того, как путем голосования всех республик Союза выносится постановление о воскрешении, институт и оживляет «жениха». Вместе с ним воскресает и клоп, сидевший на теле Присыпкина. Клоп в 1979 году существо невиданное, его ловят для того, чтобы поместить в зоосад, а когда поимка увенчивается успехом, то в соседнюю с клопом клетку усаживается и Присыпкин для того, чтобы предоставить свое тело для постоянных покусываний и тем питать редкое животное. Торжеством открытия зоосада и заканчивается комедия. Для того, чтобы резче оттенить сатирическую злость пьесы, Маяковский чрезвычайно удачно заставляет Присыпкина неожиданно обратиться в зрительный зал с «монологом радости» по поводу того, что он видит столько разнаряженных существ, ему подобных.

Представлению «Клопа» на сцене предшествовало неоднократное публичное чтение комедии самим автором[[355]](#endnote-320). Превосходный чтец, Маяковский отлично выделял то, что составляет главную формальную ценность пьесы — ее превосходную словесную инструментовку. Речевая сторона «Клопа», стоящая на очень большой высоте, оказывалась главным фактором воздействия, и потому чисто сценические возможности отходили на второй план. При постановке «Клопа» в театре явилось возможным проверить эту сторону пьесы. И здесь обнаружились как достоинства «Клопа», так и его недостатки. Благодаря театральной «экспертизе», через спектакль можно видеть и эскизность картин, малую проработку ролей-образов, некоторую механистичность самого развертывания сюжета. Однако все это не портило общего благоприятного впечатления от пьесы. Ее полемическая острота, отточенные удары метких и виртуозных по игре слова фраз — все это все время возбуждало {293} смех зрителей и отлично доходило по сатирическому назначению.

Но, разумеется, успех «Клопа» на сцене во многом определен тем, что за его постановку взялся Театр Мейерхольда, сумевший за короткий репетиционный период показать все представление в очень четком и ясном оформлении.

Вопреки своему обычаю выступать как полновластный «автор спектакля», Мейерхольд на этот раз главной своей задачей поставил наиболее полное выявление авторских замыслов и намерений. Он не только не отвел Маяковского от участия в постановке, но, наоборот, привлек его как деятельного сотрудника по работе с актерами над словом. По линии декоративного оформления Мейерхольд также сделал новый и интересный шаг. Исходя из разнородности первой и второй частей пьесы, Мейерхольд поручил оформить реальные картины карикатуристам Кукрыниксам, а утопические сцены конструктивисту Родченко. Наконец, в качестве композитора спектакля Мейерхольд пригласил ленинградца Шостаковича, который кроме отдельных номеров, требуемых по ходу пьесы, например фокстрот для гармонистов, написал еще специальное интермеццо, разделяющее своим исполнением «1929» и «1979» годы.

В самой режиссерской работе Мейерхольд также применил две разные манеры. Не изобретая каких-либо новых инсценировочных принципов, Мейерхольд также показал «наше время» в тех чертах особого «вещного» натурализма, который присущ его последним работам. Этот «натурализм» в отличие от старого натурализма состоит вовсе не в том, чтобы давать на сцене копию жизни, а в том, чтобы подлинностью используемых в театре предметов воздействовать на зрителя сгущенностью присущих этим предметам свойств. Так, в сцене «Универмаг» блеск витрин, где поставлены образцы предметов мещанского вкуса, вызывает у зрителя одновременно и эстетическое переживание, идущее от насыщенного светом сверкания, и в то же время эту эстетику переключает в сатиру, как только глаз начинает разбираться в предложенном его вниманию «натюрморте».

В утопических сценах Мейерхольд стремится стать на ироническую позицию. Он отказывается быть пророком и рисовать «жизнь через 50 лет» во всем ее конкретном содержании, но дает всего лишь тонкий контур тех смутных представлений, какие живут в обывательском сознании, когда в нем начинают бродить мысли о будущем человечестве. К сожалению, художник Родченко эту иронию выполнил лишь приблизительно и в конструкциях и костюмах дал скорее успокаивающее и приятное зрелище красок, {294} линий и построек, чем язвительность, намеченную и Маяковским, и Мейерхольдом.

В согласии с таким пониманием «царства будущего» Мейерхольд использовал технику западных ревю и мюзик-холлей, ввел аттракционность отдельных выходов. Здесь, как и в первой части, мы видим, между прочим, много приемов, идущих от духа американских кинокомедий. В самой сдержанности юмора, в особой игре «комической невозмутимости» можно легко различить стиль Бастера Китона и Чаплина.

Особое внимание уделено Мейерхольдом роли Присыпкина. Режиссерский замысел Мейерхольда дал возможность Ильинскому сыграть эту роль в той скупой манере, какая присуща американским кинокомикам. Можно только радоваться, видя, как талантливый актер не только уже показывает свое превосходное дарование, но и дает определенный стиль сценической игры, позволяющий рассматривать Ильинского — Присыпкина как большое художественное произведение.

Общественно-художественное значение «Клопа» не исчерпывается не только тем, что театр бьет по современному мещанству, но и тем, что «Клоп» поднимает вновь на большую высоту самый жанр театральной сатиры, так снизившейся за последнее время. В борьбе за сатирический советский спектакль «Клоп» является очень важным и имеющим громадное принципиальное значение фактом. Он укрупняет сатирическую тему и форму, спасая ее от мелких анекдотиков и бытового зубоскальства.

## С. Мокульский Еще о «Клопе» «Жизнь искусства», 1929, № 13

Два месяца тому назад Мейерхольд, выступая с докладом в Ленинграде, декларировал переход своего театра на современный репертуар[[356]](#endnote-321). Решительно отмежевываясь от всех прочих театров, неразборчивых к качеству драматургического материала и заинтересованных исключительно проблемой советской тематики, Мейерхольд утверждал, что тематика — наименее существенный элемент в театре, что все усилия советского режиссера должны быть устремлены на искания революционной формы и что он, Мейерхольд, может и будет работать только с драматургами-экспериментаторами. Теперь Мейерхольд сделал вывод из этих положений. Он привлек к работе {295} Маяковского и поставил в почти молниеносном порядке новую пьесу этого поэта «Клоп», вызвавшую к себе обостренное внимание всей советской критики и общественности[[357]](#endnote-322).

В принципе нельзя не приветствовать сегодняшнюю тактику Мейерхольда. Ставка на полноценного писателя, на признанного новатора, на прославленного революционного поэта — вполне закономерна. Известно, какой интересный результат имело некогда, в первые годы революции, сотрудничество Маяковского с Мейерхольдом, приведшее к созданию такого плакатно-острого, такого ярко сатирического спектакля, как «Мистерия-буфф». И зритель, поваливший толпой на «Клопа», очевидно, ожидал получить эмоции, аналогичные тем, какие когда-то возбуждала в нем смелая постановка «Мистерии-буфф».

Но ожидания зрителя оправдались в очень малой степени. Сотрудничество Маяковского с Мейерхольдом не привело к особенно ценному результату. И причины тому коренятся как в самой пьесе Маяковского, так и в отношении и подходе к ней Мейерхольда.

Многие советские критики усматривали в пьесе Маяковского *удар по мещанству*, удар сильный и болезненный. С этим трудно согласиться. Удар действительно есть, но удар направлен плохо, точка прицела избрана неправильно. Маяковский пошел по линии наименьшего сопротивления. Его Присыпкин — мещанин-обыватель пролетарского происхождения, бывший партиец, рабфаковец. Он подается довольно тупым, но и довольно добродушным субъектом, недостатки которого ограничиваются тем, что он пьет, курит, говорит пошлости, мечтает о женитьбе на мещанке и о буржуазной роскоши («я человек с крупными запросами: я зеркальным шкафом интересуюсь»). Разумеется, такие явления есть и их нужно разоблачать, нужно высмеивать. Но весь вопрос в том, *где, когда* и *как* высмеивать. Присыпкин подается автором как типичный представитель мещанства, а это уже совсем неверно. Если автор хотел взять на прицел мещанина, опасного для дела социалистического строительства, то ему нужно было поискать себе другую модель. Эпоха культурной революции знает гораздо более сильных и опасных врагов, которые «гадят» гораздо менее безобидно, чем Присыпкин. Этот последний неприятен только в гигиеническом отношении. Он возбуждает к себе брезгливое отношение. От него хочется отвернуться и пройти мимо. Делать символом и типическим представителем мещанства такого «клопа», который «не кусается» — значит закрывать глаза на гораздо более острые, более опасные в социально-политическом отношении проявления мещанства. Ошибка Маяковского в том, что он смотрел {296} не «в корень», а на поверхность. Это умаляет общественную значимость его сатиры. Это — во-первых.

Далее, заставив своего героя замерзнуть в подвале во время тушения пожара, разгоревшегося на его свадьбе, Маяковский оживляет его 50 лет спустя и вводит в обстановку если и не вполне социалистического общества, то чего-то весьма близкого к последнему. Маяковский рисует в схематических чертах общество будущего и устанавливает его отношение к мещанину 1929 г. Этот последний является для людей 1979 г. носителем весьма опасной заразы, одно дыхание которой вредоносно и наделяет свободных и чистых граждан будущего давно изжитыми ими пороками и недостатками. Критика уже обращала внимание на неустойчивость людей будущего согласно представлениям Маяковского. Неустойчивость эта настолько велика, что приходится применять множество профилактических мер, дабы предохранить их от заражения вредоносными бациллами мещанства, исходящими от такого, в сущности, безобидного субъекта, как Присыпкин. Оказывается, что перерождение людей в условиях социалистического строя, по Маяковскому, настолько непрочно, что малейшее дуновение извне способно поколебать и чуть ли не разрушить с таким трудом воздвигнутые основы нового человеческого общежития.

Этого, однако, мало. Самое изображение людей будущего общества отдает весьма неприятным, я готов сказать — антисоветским душком. Эти люди все на одно лицо, в одинаковых костюмах, сухие, безличные, механизированные, автоматичные. Они лишены не только всех недостатков Присыпкина и ему подобных, но и всякой эмоциональной возбудимости. Поэзия, искусство, любовь, обыкновенные человеческие чувства так же неведомы им, как алкоголь, куренье табака, ругательства и т. д. Влюбленность для них — микроб, о грезах можно найти только в медицинской книге «в отделе сновидений». Эти люди до мозга костей утилитарны и педантичны. Когда Присыпкин просится танцевать, Березкина обещает взять его на танец десяти тысяч рабочих и работниц, которые будут двигаться по площади: «Это будет веселая репетиция новой системы полевых работ». И когда Присыпкин протестует: «Я ж не для того замерз, чтоб вы меня теперь засушили», зритель явно сочувствует этому якобы зловредному мещанину. Да, социализм Маяковского — социализм вегетарианцев и «сухарей». Он представляет 1001‑ю вариацию на темы Джером К. Джерома и других буржуазных авторов, писавших злостные памфлеты на социалистический строй. Только этот памфлет написан поэтом-лефовцем, который готов провозгласить социально опасным явлением чтение стихов пролетарских поэтов («не читайте {297} Надсона и Жарова»). Все это в достаточной мере несерьезно. Заметим, однако, что в данном случае Маяковский вовсе не шутит, ибо люди будущего строя вовсе не являются объектом его сатиры. Очевидно, что именно *так* он представляет себе этот строй. Но в таком случае его пьеса является весьма сомнительной с советской точки зрения. Это — очередная бутада талантливого поэта, которая привела его к явственному *идеологическому срыву*.

Взяв эту пьесу в работу, Мейерхольд вопреки своему всегдашнему обыкновению не проявил самостоятельного отношении к драматургу. Даже наоборот: он полностью последовал за автором, солидаризировался с ним и увидел свою задачу исключительно в иллюстрировании авторского текста. Целый ряд отмеченных выше недочетов пьесы являются вместе с тем и недочетами спектакля, ибо мейерхольдовская интерпретация только подчеркивает и углубляет ошибки Маяковского. Так, механизация и обезличивание как характерные черты людей социалистического общества явственно подчеркнуты именно в сценическом плане костюмом, поведением, жестами и движениями актеров. Социальная опасность, исходящая от Присыпкина, заражение его вредоносными микробами людей 1979 г. — показаны совершенно всерьез, без всякой иронии. Поручение же роли Присыпкина Ильинскому и трактовка последней в характерной для этого актера мягкой шутовской манере обусловили не обличительное, а добродушное, почти сочувственное отношение зрителя к этому «клопу», этому символу вредоносного мещанства, изображенному беспутным, нечистоплотным, но в сущности — славным малым, «рубахой-парнем» (недаром критика сравнивала исполнение Ильинским роли Присыпкина со Ст. Кузнецовым в роли матроса Шванди из «Любови Яровой», т. е. с явно *положительным* персонажем)[[358]](#endnote-323). Таким образом, сама по себе лишенная политической остроты и правильной установки, сатира Маяковского окончательно нейтрализована постановкой Мейерхольда. К тому же имеющиеся в тексте Маяковского злые остроты и выпады против мещанства, подхалимства, обывательской пошлости очень мало доходят до зрителя благодаря скверной дикции мейерхольдовских актеров и заглушающему текст I части беспрерывному шуму на сцене. В этом один из серьезных недочетов спектакля, который далеко не является образцом общественной и политической сатиры, уступая в этом отношении аналогичным, более ранним работам Мейерхольда.

В формальном отношении спектакль не несет в себе никаких особых достижений, которые могли бы до известной степени искупить его идеологические недочеты. Заметим для ясности, что мы избалованы Мейерхольдом, этим неустанным новатором, {298} каждая постановка которого являлась новым этапом в развитии советского театра, создавала стандарты сценических приемов, устанавливала плодотворные традиции. Именно в этом смысле «Клоп» и является малозначительным для мейерхольдовского творчества спектаклем. Он не открывает никаких новых путей для советского театра, не демонстрирует никаких новых сценических изобретений. Напротив, он сам полностью коренится в предыдущих работах Мейерхольда, повторяя уже найденное им, а также усердно используя приемы мюзик-холла (во II части). Соответственно характеру самой пьесы, постановка — разностильна: натуралистическая в I части, она становится механизированно-конструктивной во II части. Отсюда — натуралистические, «всамделишные» сооружения художников Кукрыниксы в I части (универмаг, рабфаковское общежитие, парикмахерская) и превосходные, радующие глаз своей гармоничностью конструкции художника Родченко II части, к сожалению, мало обыгрываемые и имеющие задачу характеристики общего индустриального стиля будущего общества. Если отвлечься от высоких требований новизны и оригинальности, предъявляемых нами ко всякой постановке Мейерхольда, приходится констатировать, что режиссерская работа в спектакле — на полной высоте, особенно во II части, которая развертывается легко и гладко. (Необходимо при этом учесть, что спектакль сделан всего в 6 недель.) Внешний материальный успех его — налицо, и это обстоятельство дает возможность Мейерхольду спокойно готовиться к следующей постановке.

## Павел Новицкий О культурной зрелости современного театра (Процессы и факты)[[359]](#endnote-324) «Печать и революция», 1929, № 4

### Глава 3

Театр Мейерхольда, после продолжительных блужданий по классическому репертуару, вернулся к современной политической пьесе, обладающей громадной взрывчатой силой. Он поставил сатирическую комедию-феерию В. Маяковского «Клоп». Это — настоящий комедийный памфлет, написанный с целью беспощадной борьбы на уничтожение с всемогущей обывательской пошлостью. Тема комедии — {299} моральное и идеологическое разложение наименее устойчивых слоев рабочего класса, обывательское перерождение пролетарской среды под влиянием всепроникающего мещанства. Памфлет этот обладает серьезными достоинствами. Он показывает с большой остротой и четкостью буржуазно-интеллигентское обволакивание пролетарской среды средствами слащавого эстетизма и салонного искусства. Его острие направлено против мещанского яда обывательской мелкобуржуазной лирики, прикрывающейся плащом пролетарской поэзии. Он бьет разнеженную, кабацкую, салонно-пролетарскую, томно-гитарную, напыщенную литературную мишуру наших дней. Герой комедии Присыпкин мечтает об изящной жизни, тихой семейной пристани и кинематографической культуре. Он воспитался на мелодраматической героике, приторной чувствительности и парфюмерной красивости Ивана Молчанова и Иосифа Уткина. Его друг — поэт Олег Баян — прославляет изящество и негу культурной жизни, обучает его светским манерам и поощряет его разогревшийся аппетит к красивой, сытой жизни. Памфлет Маяковского метит в определенные цели. Он разоблачает чудовищную мимикрию пошляков, делающих себе художественную и литературную карьеру на теле рабочего класса. Он вскрывает корни безудержного подхалимства и мелкого классового чванства. Директор зоосада (в пьесе) разъясняет публике трагическую роль, которую сыграли в трудовой жизни человечества паразиты типа Присыпкина. Когда трудящееся человечество обчесывалось и корчилось в условиях гражданской войны, соскребывая с себя грязь буржуазного эгоизма и мещанского благополучия, обыватели «свивали себе в этой самой грязи гнезда и домики», присасывались к революции и жирели на теле пролетариата, обманывая и развращая его сладкоголосыми лирическими романсами, затуманивали бодрое самосознание пролетариата всеми наркотическими средствами изнеженного искусства. В борьбе с безликой, ускользающей, утаивающейся пошлостью, особенно опасной в искусстве, памфлет Маяковского будет острейшим ударным оружием. Он должен многих вывести из состояния душевного равновесия, как он уже довел до озлобленной истерики Д. Тальникова, не увидевшего в пьесе ничего, кроме первостепенной халтуры («Жизнь искусства», 1929, № 11)[[360]](#endnote-325). Тальников в пьесе Маяковского нашел только две чепуховые мысли, что курить и пить не следует и что мещанство и подхалимство — вещь плохая. Эти явления совсем, по свидетельству Тальникова, в пьесе не показаны и «не оправданы ни в какой мере драматургически». Тальников забыл малость — забыл сатирический {300} образ Присыпкина и в особенности его друга Олега Баяна, который так ловко жонглирует марксистскими терминами для обоснования права человека на личную жизнь, свободную от общественных обязанностей и связей. Близорукость Тальникова понятна. Памфлет направлен против Тальниковых всех мастей и степеней. Острейший идейный и словесный материал пьесы ударяет направо с прекрасным прицелом и расчетом. Озлобленный вой и брезгливые позы автор имел в виду.

Пьеса имеет свои недочеты. Недостаточно выявлена идеологическая сущность Присыпкина. Хочется видеть еще другие разновидности мещанства, которыми так обильна наша страна. Объект нападения сравнительно узок. Неизвестно откуда появляется через 50 лет Зоя Березкина. Но все это мелочи по сравнению с основной целеустремленностью и громадной взрывчатой силой этой воинственной комедии.

Постановщик В. Э. Мейерхольд заострил стрелу во второй части комедии и несколько притупил в первой. Ему пришла мысль пригласить для оформления двух частей пьесы различных художников, чтобы усилить контраст. Художники Кукрыниксы, не обладающие остротой мысли и глубиной характеристик, довольно неуклюже применили расхлябанные штампы своих дубоватых карикатур к театральной работе. Постановщик первую часть пьесы показал в подчеркнуто натуралистических тонах. Но вещественные подробности и бытовой натурализм снижают сатирическую силу комедии. Текст Маяковского рассчитан на волевое восприятие его острейших саркастических мыслей и пародий. Актеры приемами натуралистической игры погубили текст, который не дошел до слушателей, а в вещественных деталях постановки потонуло идеологическое жало памфлета. Игорь Ильинский дал великолепный психологический рисунок дегенерирующего мещанина. Но нужнее была бы иная трактовка роли Присыпкина, с таким треском отрывающегося от своего класса. Присыпкин не исключение, не идиот, не дегенерат, а нормальный средний человек, зараженный ядами обывательского загнивания и не сознающий глубины своего разложения.

Если первая часть постановки ослабила идеологическую остроту сатиры приемами натуралистического эстетизма, враждебными природе художественного памфлета и оставшимися в качестве пережитков от предыдущих постановок В. Э. Мейерхольда, то вторая часть блестяще удалась постановщику. Ему помог художник А. Родченко своими строгими, простыми и чрезвычайно убедительными конструкциями. В намерения драматурга не входило социологически {301} правильно изобразить коммунистическое общество (действие второй части происходит в 1979 г.). Сатирический жанр обязывал схематически и суммарно противопоставить психологической и бытовой грязи современного мещанства гигиеническую, медицински рациональную чистоту быта и психологии будущего человечества. Серьезное социологическое изображение коммунистического общества нарушило бы памфлетическое задание пьесы. Но эта сознательная драматическая схематичность могла превратиться в фальшивую театральную манерность. Постановщик с блеском вышел из затруднения, сосредоточив весь идеологический заряд на конце комедии, подчеркнувши всеми выразительными средствами контраст между мещанином нашего времени и рационализованным, идеально озонированным бытом нового общества.

Постановка «Клопа» в Театре им. Мейерхольда означает возвращение этого театра к современным темам, острым политическим проблемам, к идеологической классовой борьбе нашего времени. Было бы бестактно и близоруко требовать от Мейерхольда возвращения к пройденным им этапам художественного развития. Театр Мейерхольда должен идти своими путями вперед. Новыми свежими средствами театральной выразительности он должен поставить на очередь основные проблемы идеологии и быта, стать застрельщиком борьбы и наступления. Бытовое мещанство всего сильнее угнездилось в искусстве. Разоблачить и выбить его оттуда можно только средствами художественного воздействия. Эта задача требует величайшей идеологической выдержки и величайшей идеологической смелости.

## О. Литовский Театр им. Мейерхольда дает первый залп. «Командарм 2» «Комсомольская правда», 1929, 4 октября

Оконный — штабной счетовод, в прошлом мелкий чиновник, всю жизнь томился предчувствием большой неожиданности, которая должна ворваться в его тихий быт. Эта «неожиданность» наконец пришла, настигла Оконного на фронте. Скромный бухгалтер придумывает план взятия белого города Белоярска. Командарм 2 Чуб, однако, и слышать не хочет об этом плане, так как взятие Белоярска привело {302} бы к окружению красных. Стратегические идеи Оконного совпадают с настроениями красных партизанских частей, рвущихся в бой, находят отклик среди некоторых штабных. Трагедийный «рок» вступает в свои права. Организуется заговор, Чуба арестовывают, командование переходит к Оконному. Белоярск взят, и Чубу, вырвавшемуся из плена, с большим трудом удается предотвратить печальные последствия «победы» Оконного.

Суд и возмездие…

Таково «либретто» пьесы. Однако сюжет «Командарма 2» — только предлог для трагедии, ставящий ряд вопросов проблемного характера. Автор трагедии Сельвинский сам перечисляет множество вопросов, которые поднимает его пьеса (вождь и массы, революционность мелкобуржуазная и пролетарская, поэтизм и технология и т. д.)[[361]](#endnote-326). Из всех этих вопросов легко выкристаллизовывается идейный стержень произведения — проблема «одаренного» одиночки, сталкивающегося с революционным «практицизмом» (Оконный — Чуб). Оконный — яркий носитель идей крайнего индивидуализма, пленник мелкобуржуазной революционной фразы, философствующий романтик, тонко ощущающий человек, — он всем своим существом повернут против коллектива, против организованной воли масс. Оконный несет на себе знакомые черты интеллигента, никак не могущего уладить свои взаимоотношения с пролетарской революцией. Пункт расхождения — «роль личности в истории». Если такие «лишние люди» своевременно не отходят в сторону от больших путей революции, они неизбежно становятся ферментом анархического разложения, из их теста готовятся левоэсеровские болтуны, авантюристы и махновцы.

Оконный, несомненно, искренен, но он разъедается рефлексией, озабочен только сегодняшним днем, и утерявшая перспективы его «критически мыслящая личность» на определенном этапе становится вредной для революции.

Трагедия Оконного малосовременна. В дни, когда наша партийная и советская общественность внимательно изучает вопрос о подборе и использовании интеллигентских кадров в системе пятилетки, «проблема» Оконных становится резче, определенней и проще: *или* в общие ряды социалистических строителей, отдавая им полностью свой талант, одаренность и знания, *или* внутренняя духовная эмиграция.

Читатель, и в особенности зритель, испытывает полное удовлетворение от победы Чуба над Оконным, потому что это — победа большевистской организованности, пролетарской революционности, коллективизма над интеллигентской расхлябанностью, мелкобуржуазным радикализмом, индивидуализмом.

{303} Мы говорим «в особенности зритель» по той причине, что оригинальный, не приспособленный для театра текст Сельвинского дает Чубу *практическую* победу, но недостаточно резко *морально* развенчивает Оконного.

За автора это проделывает Мейерхольд. Он сознательно и, по нашему мнению, вполне правильно, в целях проявления идейной линии, идет на некоторое снижение философской установки трагедии.

Трактовка Мейерхольда не оставляет места сомнениям и колебаниям в толковании авторского замысла. Оконный или Чуб? Театр отвечает полным голосом: Чуб и класс, который он представляет. В этом общественная значимость спектакля.

Бесспорно, трагедия Сельвинского — произведение значительное, талантливое и глубокое. С точки зрения формальной поэма (так называет свою пьесу автор) написана с отличным мастерством. Но своеобразие и острота рифм (пьеса написана стихами) и словаря Сельвинского делают трагедию очень трудной для слухового восприятия[[362]](#endnote-327).

Мейерхольд сделал все от него зависящее, чтобы довести до зала текст Сельвинского, и добился здесь прекрасных результатов, но все же слова текста во многих местах трудны для рядового зрителя. Из‑за сложности драматургической формы, изощренности и виртуозности словесного материала вытекали при постановке огромные трудности, с какими, пожалуй, еще не встречался советский театр. Мейерхольд эти трудности преодолел и показал спектакль запоминающийся и яркий. Отталкиваясь от формы героического, пафосного зрелища («Зори», «Земля дыбом») первых лет своего театра, Мейерхольд внес в постановку много нового, остроумного и находчивого. Превосходна сцена солдатского митинга, сцена Вера — Оконный, хор чтецов с рупорами, сплетающийся с оркестром.

Из исполнителей наиболее яркое впечатление оставляет Боголюбов — Чуб, сыгравший эту роль темпераментно и вместе с тем в стиле четкой суровой простоты. Интересен образ машинистки Веры в исполнении З. Райх. Хорошо разошлись и остальные роли.

Вывод: на общем пути советского театра и театра Мейерхольда в частности «Командарм 2» спектакль нужный, обогащающий театральную культуру и продвигающий театр ближе и к современным авторам, и к современной тематике.

## **{****304}** Б. Алперс «Командарм 2». Театр им. Мейерхольда «Новый зритель», 1929, № 46

Нужна исключительная, поистине мейерхольдовская смелость, чтобы ставить пьесу И. Сельвинского на сцене. «Командарм 2» — чисто лирическое произведение. В нем очень мало от театра. И. Сельвинский написал поэму в диалогической форме. Она полна пространных монологов-размышлений, за которыми сквозит лицо самого философствующего автора. Как всякое лирическое произведение, «Командарм 2» лишен действия. Пьеса перегружена тяжеловесным несценичным текстом. Все основные ситуации трагедии обоснованы только словесно; они не развиты в сценические положения. Поэтому достаточно зрителю не расслышать одно-два слова из текста пьесы — а это обычная вещь в театре, — и цепь положений рвется окончательно; весь смысл действия пропадает для зрителя.

Театр значительно переработал пьесу[[363]](#endnote-328). Монологи героев, в особенности самого Оконного — необычайно словоохотливого, — подверглись сильным сокращениям. Выброшенными оказались лирические отступления поэта в виде интермедий и выступлений конферансье. Изменилась и структура трагедии: отдельные сцены оказались переставленными в интересах большей динамичности действия. И, наконец, режиссер попытался в наиболее существенных для действия моментах подкрепить текст трагедии сценическими ситуациями, выстраивая пояснительные пантомимические сцены, как это им сделано в сцене, объясняющей переодевание Оконного, Веры и Петрова.

Но всей этой жестокой операции оказалось недостаточно для преодоления основного недочета пьесы, — этого лирического стихотворения, растянутого на трехчасовой спектакль. Статическая декламационность текста, ослабленность драматического действия остались в «Командарме 2» нетронутыми. Оконный — центральный образ, на котором сосредоточивается тема трагедии, — проносит через весь спектакль пышную и темную риторику своих монологических размышлений. Автор заставляет его все время стоять в однообразной позе декламатора. Этот образ, который по своему положению должен быть основной пружиной, развертывающей события трагедии, остается в стороне от действия. Он играет роль деревянного Арлекина с бубенчиком, выскакивающего из разноцветной коробки по произволу автора пьесы. Его сценическое существование остается неоправданным и неубедительным. {305} Вообще основная коллизия в «Командарме 2» остается чисто литературной, не имеющей сценического выражения.

Тему трагедии Сельвинский раскрывает на двух персонажах, противостоящих друг другу. Оконный — канцелярский лирик, олицетворяющий романтический индивидуализм мечтателя, привыкший к философствованиям и неспособный к действию. И Чуб — «водитель массовых войск», разум и воля революции, человек действия прежде всего.

Эти два персонажа исчерпывающе объяснены в литературном тексте трагедии. В длинных монологах рассказаны не только их жизненная и философская программа, но и их биографии. Они противостоят друг другу по смыслу как полярные образы. Но они не связаны между собой драматическим конфликтом. Чуб сталкивается с Оконным только в самом финале пьесы. До этого момента конфликта, по существу, не было. Оконный просто обманул Чуба путем подлога и переодевания, не раскрывая своего настоящего лица. Этот обман в поэме является достаточным обоснованием всех последующих событий. На сцене же он звучит несерьезной случайностью, детективной авантюрой.

В результате противопоставления Оконный — Чуб не существует на сцене. Оно не получает наглядного сценического выражения в действии, в перипетиях драматического конфликта. Эти персонажи существуют в трагедии отдельно друг от друга, осуществляя свою самостоятельную тему.

И здесь интересна трансформация, которой подверглись эти центральные образы, перенесенные с печатных страниц трагедии на сцену. Большую роль в этой трансформации сыграла трактовка Мейерхольда. Но многое идет и от самой природы сцены, неспособной к передаче целого ряда оттенков литературного материала. У Сельвинского в тексте поэмы Оконный — серьезный, значительный персонаж. Его философствования не лишены известной глубины. Он приходит к центральному моменту своей жизни, когда он начинает действовать, вооруженным законченной системой взглядов и устремлений. Гибель Оконного в финале трагедии — это гибель системы романтического мировоззрения.

На сцене же Оконного определяет прежде всего стихотворная декламация. Она исчерпывает почти все содержание этого образа. Оконный на сцене — болтун. Он дискредитирован в глазах зрителя с самого начала спектакля. Интересно задуманный в *поэме* Сельвинского Оконный оказался вульгарным на сцене, где он был принужден действовать во что бы то ни стало, заменяя отсутствие необходимых поступков хотя бы внешними движениями: переходами, взмахиванием рук и т. д. Незначительность этих действий, {306} соединенная с необычайным многословием, и характеризует Оконного[[364]](#endnote-329).

И обратно по отношению Чуба. У Сельвинского текст Чуба очень часто повернут иронически. Поэт несколько раз насмешливо обрисовывает этого железного диктатора. На сцене же Чуба определяют не текстовые тонкости автора, но *поведение* самого Чуба в решающей для него картине митинга. Именно здесь, в действии, он превращается в крупную положительную фигуру, вырастающую из красноармейской массы: мощный и мудрый вождь коллектива.

Театр не понимает больших поэтических тонкостей, полутеней текста. Театр — искусство грубое, наглядное. И многое из того, что поэту в написанном тексте кажется острым и тонким, на сцене либо выходит элементарным, либо вовсе перестает внятно звучать.

Драматургическая неслаженность «Командарма», уклон в подчеркнуто-субъективный лиризм настолько велики, что пьеса совершенно недоступна восприятию зрителя. Трехчасовая декламация разрозненных стихотворных отрывков, да еще со сцены, где теряется много слов и нюансов — вещь немыслимая для театра. Смысл пьесы остается совершенно закрытым для зрителя, если только он не изучил заранее литературного текста трагедии. Единственная сцена в пьесе сделана с подлинным драматургическим мастерством: это — сцена митинга в степи. Напряженный драматизм положений сочетается в ней со сжатой и выразительной обрисовкой действующих лиц. Люди, показанные в этой сцене, словно высечены из камня. Каждое их слово насыщено пластической силой и внутренним движением. Эта одинокая сцена, конечно, не спасает пьесы, но она по-новому освещает будущий путь драматурга Сельвинского.

Усилия Мейерхольда и всего коллектива театра создать цельный спектакль на материале «Командарма» остались напрасными. Спектакль производит впечатление серии разрозненных эскизов и фрагментов, сделанных временами с великолепной выразительностью, с большой художественной силой, но все же только фрагментов. Недостатки пьесы оказываются решающими для спектакля. Это тем более досадно, что режиссерский замысел, как он обнаруживается в отдельных сценах, поражает своей художественной остротой, спорностью и новизной.

В этой постановке Мейерхольд применяет новые приемы в сценическом изображении эпохи гражданской войны. Героическое прошлое возникает на сцене Мейерхольдовского театра как легенда. Оно становится мифом. Этот прием особенно дает себя чувствовать в сцене митинга, в хоровой интермедии и в той картине, {307} где красноармеец в бараньей скифской шубе поет песенку о братиках. Среди этих красноармейцев и командиров, показанных в сцене митинга, нет ни одного человека, который бы уцелел до наших дней. Немыслимо представить, что кто-нибудь из них учится сейчас в академии или командует полком, дивизией, армией. Это люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 годах, легендарные герои легендарного времени. Если снять с них папахи или бараньи полушубки, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на теле.

Оттого так неподвижно стоят они на месте со своими длинными пиками. Оттого так медленны и торжественны их движения и печать странной задумчивости лежит на всем их облике.

Этот переход от традиционного бытового жанризма в сценической характеристике эпохи гражданской войны в план легенды — чрезвычайно интересен как первый опыт в современном театре. Тем более, что он осуществлен Мейерхольдом в реалистических приемах[[365]](#endnote-330). Так же интересно разрешен эпизод с часовым у ворот штаба. Его грустная скифская песня создает колорит исторической древности всего действия в «Командарме». Героическая эпоха уходит в глубокое прошлое, приобретает крупные, величественные очертания в противовес мелким беглым зарисовкам бытовой хроникальной драмы.

Многое представляется спорным и неверным в такой трактовке недавнего революционного прошлого. Оправдано стремление театра к нахождению монументальных линий и форм новой социальной трагедии. Но мертвенная неподвижность исторических «пейзажей», чрезмерная отдаленность их от наших дней неизбежно встречает возражение у современного зрителя. Слишком уж далеки люди, показанные в «Командарме», от тех участников гражданской войны, среди которых мы живем и до сих пор.

Но при всей спорности такой трактовки этих сцен за ней остается значение полемического выпада против безрадостного жанристского отображательства, господствующего в театральных постановках на темы гражданской войны. Несколько эпизодов «Командарма» открывают в этом отношении возможность применения и выработки иных художественных приемов.

В этом, и, пожалуй, только в этом — оправдание «Командарма» на сцене ГосТИМа.

Из ровного исполнительского ансамбля, добросовестно и внешне остро подающего мало благодарный материал ролей «Командарма», выделяется Боголюбов в роли Чуба. Превосходный грим, сжатое, энергичное лицо, сверкающие глаза и жесткий глуховатый {308} голос артиста прекрасно передают образ «бессмертного дорогого диктатора», железного командарма. Во всем его облике дана легендарность этого водителя войск первых партизанских лет революции.

Особо следует отметить прекрасную музыку В. Шебалина в тех же партизанских эпизодах, помогающую раскрытию замысла режиссера.

## А. Гвоздев «Командарм 2» «Жизнь искусства», 1929, № 42

Замысел поэта Сельвинского столкнулся с замыслом режиссера Мейерхольда. И это столкновение — не случайный эпизод из театральной борьбы между драматургом и режиссурой. Оно гораздо глубже. Оно носит, по существу, принципиальный, философский характер, отражая различные мировоззрения, различные отношения к революции, к пролетариату, к интеллигенции и к целому ряду явлений, вызванных к жизни Октябрем[[366]](#endnote-331). Но, в то же время, режиссер и поэт солидарны в стремлении к театру большого напряжения, широких обобщений и философского размаха. Они солидарны в отрицании натуралистического бытовизма и жанровой пьесы, утвердившейся за последние годы на советской сцене.

Новый путь в творчестве Мейерхольда открывается постановкой «Клопа» Маяковского. От истолкования классиков («Лес», «Ревизор», «Горе уму») он переходит к современной революционной тематике, но привлекает к обработке ее не жанристов-драматургов и беллетристов, а поэтов. Вслед за Маяковским в театр вовлекается Сельвинский, а следующая работа театра — «Выстрел» Безыменского. Новая линия театра — ясна. Она знаменует переход на новый этап в развитии советской драматургии, в которой поэты не принимали еще достаточно деятельного участия.

Но, работая с поэтом, театр Мейерхольда встречается, лицом к лицу, с драматургической неопытностью лирика. Глубоко характерно для драматургического построения трагедии Сельвинского, что автор не дает конкретного, реального столкновения двух главных действующих лиц — Оконного и Чуба, — являющихся носителями борющихся сил или, точнее, социальных идей. Они противоположны друг другу только по идее, но в драматургический конфликт они не вступают. Вместо конфликта — случайное {309} переодевание авантюрного характера. Когда Оконный встречается с Чубом, то он выступает переодетым, под маской вымышленного члена Реввоенсовета. Встреча противников в финале также носит эпизодический характер. Оконного арестовывают и уводят на расстрел. Борьбы противников на сцене нет, она не вскрывается средствами театра, а остается как бы за сценой, не выкристаллизовавшись в зрительные, театрально-драматические положения. Точно так же слаба и экспозиция, т. е. та часть пьесы, которая должна направить внимание зрителей на основное и главное. В первой сцене митинга Чуб обрисовывается достаточно рельефно. Зритель ждет, что появится его противник, тот, с кем будет вестись борьба. Но вместо встречи Чуба с Оконным дается столкновение Чуба с эпилептиком Девериным, впоследствии в пьесе не выступающим, так как Чуб убивает его в первой же сцене. Такого рода неясности структуры свидетельствуют о том, что пройти строгую школу сценической драматургии является для поэта необходимым условием работы на театре. Такой драматургической лабораторией и является театр Мейерхольда. Недостаточно привлечь поэта в театр. Необходимо еще сделать его драматургом, понимающим законы театра.

Драматургическая разработка пьесы в процессе ее постановки привела к большим изменениям и отклонениям от текста. Пьеса Сельвинского и постановка Мейерхольда сильно отличаются друг от друга. Но их различие — *не только формально-технического порядка*. Здесь вступает в силу различие *мировоззрений двух* художников, чем и определяется весь ход переработки пьесы для сцены.

У Сельвинского (в тексте пьесы, напечатанной в журнале «Молодая гвардия»[[367]](#endnote-332)) главный герой — Оконный. Кто такой и что символизирует этот счетовод, который, «как дохлая муха в банке, шевелился в Коммерческом банке, подсчитывая чужие рубли»? Оконный — это образ русского интеллигента эпохи революции. Оторванный от общественности, самоуглубленный, безвольный, живущий среди грез и отвлеченных построений беспочвенной фантазии, Оконный Сельвинского воплощает в себе всю эпопею Керенского и *керенщины*, с ее авантюризмом и самовлюбленностью, с ее уверенностью, что интеллигенция — это мозг страны. Оконный — это еще неизжитая мечта интеллигенции о руководящей роли в революции и неизжитое недоверие интеллигенции к революционному пролетариату. И этот образ сделан автором мастерски, с громадной любовью, мягко и бережно. Этот герой гибнет у Сельвинского, но он все же герой.

Мог ли Мейерхольд вскрыть театральными средствами этот образ романтика-интеллигента? Конечно, мог. И труднее всего заподозрить {310} Мейерхольда в том, что он *не сумел* это сделать. В его распоряжении были все тончайшие краски театрального мастерства, выработанные на пути от «Балаганчика» Блока к «Ревизору» и «Горе уму». Но Мейерхольд *не захотел* углубляться в извилины тонкой душевной структуры Оконного-интеллигента. В своей театральной трактовке он снял Оконного с героического пьедестала, не дал ему развить свою красноречивую лирику и *подчинил* его другой социальной идее — Чубу, идее пролетариата, «водителю массовых войск», «рабоче-крестьянину от царских каторг». В этой перестановке центра тяжести трагедии — большая *общественная* заслуга Мейерхольда. На вопрос, с кем идет режиссер — организатор спектакля, Мейерхольд ответил недвусмысленно, ясно, прямолинейно — с Чубом, с пролетариатом, а не с Оконным.

Из этой перестановки точки зрения, из этого выпрямления идеологической линий трагедии и проистекают все видоизменения, внесенные Мейерхольдом. Он удалил фигуру Конферансье, с романтической иронией комментирующего все действие у Сельвинского, а тем самым подчеркнул, что времена «Балаганчика» Блока прошли безвозвратно и возрождению не подлежат. Вместо Оконного — Чуб, вместо интеллигентщины и ее колебаний — героизм коллектива, массы, пролетариата — героизм, уплотненный в монументальном образе Чуба и в мощных массовых сценах партизан.

В ярком выявлении линии Чуба — вся сила новой постановки. Лучшее в ней — массовые сцены и Чуб. Им подчиняются все элементы спектакля: музыка, конструкция, мизансцены, ритмика и динамика действия. Мощные звуки, умело извлекаемые из небольшого оркестра композитором (В. Шебалин[[368]](#endnote-333)), поддерживают массовые сцены, развертывающиеся на громадной лестнице, перерезающей по горизонтали свинцовые щиты, уходящие высоко вверх. Простота и схематизм характеризуют всю постановку, в которой массовая декламация ритмически гибких и боевых стихов (сцена с рупорами[[369]](#endnote-334)) заражает зрительный зал большим эмоциональным, героическим напряжением. Масса партизан дана в четком конструктивном массиве, как единое целое, зараженное волей к победе.

Исполнитель Чуба — Боголюбов неожиданно предстал перед зрителями как актер-трагик крупного масштаба. Он решительно порвал с традиционными актерскими образами большевиков на сцене и дал то волевое напряжение, которое не смогли показать актеры старшего поколения (Садовский, Монахов, Кузнецов) и актеры бытовой драмы театров типа МГСПС. Среди других партизан отметим молодого актера (Бочарникова), играющего Блаженина {311} с большой выразительностью и четкостью приемов, а также Чикула (Часовой) и Блажевича (Начдив 6).

Но если в постановке сильна фигура Чуба и масса в целом, то линия Оконного и его окружения оказалась сильно сниженной. Лиризм Оконного не смог расцвесть отчасти в силу режиссерской трактовки, отчасти в силу недостатков актерского исполнения. Воплотить этот сложный образ поэта-интеллигента-авантюриста театру не удалось. Коршунов, играющий Оконного, ведет роль в плане неврастеника и слишком снижает отрицательную фигуру, чем нарушается цельность спектакля, так как противник Чуба оказывается недостаточно определенным персонажем. Поэтому любовная его сцена с машинисткой-возлюбленной оказывается непонятной и недоходчивой. Зинаида Райх прекрасно проводит роль Веры, в особенности после переодевания в мужской костюм. Здесь она очень вдумчиво и мягко изображает женщину-матроса, обреченную на расстрел. Но единственная женская роль в пьесе написана в эпизодических штрихах и недостаточно слита с основным действием и с основной идеей трагедии.

В целом спектакль значительный и важный для нашего театра. Но в то же время спектакль неровный — с блестящими сценами героическо-массового характера (линия Чуба) и с бледными и порой непонятными при первом впечатлении сценами из линии Оконного. Громадная работа, проделанная театром над звучащим словом-стихом, еще не доведена до конца. Но первый шаг к современной трагедии в стихах сделан, и ценный опыт революционной трагедии, необычной и поэтому трудно воспринимаемой, следует не только оценить положительно, но и довести до зрителя средствами критического истолкования[[370]](#endnote-335).

## П. Марков Очерки современного театра (О «Командарме» Сельвинского у Мейерхольда) «Новый мир», 1929, № 11

Гражданская война казалась достаточно исчерпанной на театре. Во всяком случае, по ее поводу и на связанные с ней темы было написано более всего пьес. В свое время она явилась одной из отправных точек современной драматургии. На ее материале театр перешел от первоначальной агитки к другим, более углубленным и совершенным способам {312} социального анализа. Охватываемая эпоха давала к тому много оснований. В эпоху гражданской войны классовое расслоение выступило с захватывающей очевидностью и с такой же непреложностью выступили подавляющая сила массы и патетическая глубина ее представителей. Потому порою было достаточно фотографического изображения событий, вернее, своеобразного сценического мемуаризма (мы знаем, что иное из мемуаров значительнее и глубже средних беллетристических произведений), чтобы увлечь и потрясти зрителя. Материал гражданской войны учил социальному разрезу драмы. Чем проще и отчетливее передавались воспоминания, тем безошибочнее они действовали на зрителя. Памятный «Шторм» Билль-Белоцерковского надолго определил драматургический метод. Категорическое противоположение классовых врагов отвечало борьбе как основе драмы. Победоносный исход борьбы давал идеологическую и вполне органическую опору. Сила страстей, вырывавшаяся в отдельных образах, глубоко питала актера. Напряженность исторических событий придавала необходимую сценичность. «Гражданская война» как тема была в своей основе «драматургична». Прилежные зарисовки эпохи составляли богатый материал. Новые образы красноармейцев, матросов («братишка»), командармов заполнили сцену и разрушили былые амплуа. Заостренность классовой психологии борьбы и отчаяния одержала верх над былым отвлеченным безразличием. Постепенно театр пришел к обобщению накопленного опыта и замене приемов первоначального реализма более совершенными формами: театр должен был не только отточить и уточнить приемы, но и поставить глубочайшие проблемы эпохи; стать агитационным не в примитивном, а глубоком смысле слова; подвести итог пережитым событиям и их философски обобщить. Первые опыты сделали в прошлом сезоне Вс. Иванов («Блокада» в МХТ) и Киршон («Город ветров» в Театре им. МГСПС). Сюжеты пьес выдвигали для авторов глубокие вопросы революция. Вс. Иванов, выбрав эпоху кронштадтского восстания, задумался над ролью личности в революции и над столкновением «старых» чувств, — вернее, обусловленной дореволюционной эпохой психологии, — с понудительными требованиями эпохи революционной. Киршон в судьбе 26 комиссаров увидел проблему «трагической вины» социального порядка — отрыв от масс и недооценку революционного момента. Обе темы были освобождены от хронологического историзма. С подлинными историческими событиями их связывала общая канва и правдоподобие обстановки. Авторы предпочитали «типическое» и не связывали себя угнетающим фотографизмом. Во избежание упреков Киршон сознательно {313} придал вымышленные имена героям пьесы. Темы они вложили: Вс. Иванов — в формы символической драмы, Киршон — своеобразного драматургического эпоса. Вс. Иванов не одержал полной победы. Он во многом прибегал к приемам старого символизма, забывая, что эти приемы противоречат ритму современности и потому затемняют социальный смысл пьесы. В отдельных образах и картинах Иванов нащупывал новые приемы, — тогда пьеса приобретала силу и пафос. В свою очередь Киршон загрузил пьесу лишними подробностями, и трагизм положения терялся в слишком обширной, недостаточно сжатой картине. Противоречия пьесы Вс. Иванова отражали противоречия самого автора. Рисуя героев «Блокады», проникая в сферы подсознательных чувствований, Вс. Иванов боролся с самим собой — с теми «старыми чувствами», которые так сильны в нем как поэте, — и остатки идеалистического мироощущения пропитывали пьесу. Сельвинский, создавая «Командарма», только что показанного у Мейерхольда, встал на путь еще более решительного преображения материала, чем Вс. Иванов и Киршон: он ставил театру сложные и запутанные задачи, но самый характер его основных приемов колебал его же стремительные намерения, — и пьеса по методу своего выполнения оказалась не менее, а более противоречивой, чем прошлогодние попытки Киршона и Вс. Иванова.

Свою пьесу Сельвинский назвал трагедией. Номенклатура не покрывает особенного стиля произведения. Указывая на основную тенденцию автора, она не отвечает авторским приемам. Кое-кого она может даже сбить с толку. Между тем за капризным стилем автора скрывается и такое же сложное и противоречивое мироощущение. Сельвинский неизмеримо решительнее Киршона и Вс. Иванова рвет с бытовыми и порою историческими соответствиями. Более того: он пренебрегает психологической линией. У пьесы — военный сюжет: взятие красными г. Белоярска. Своих главных и вполне противоположных героев — Чуба и Оконного — он сталкивает на различии их стратегических планов. Планы не конкретизированы. Театру приходится с помощью мультипликационной карты вносить ясность в туманную стратегическую концепцию Сельвинского. Тем не менее карта не разрушает сомнений. Для военных спецов возникшая стратегическая дилемма покажется более чем упрощенной. Одного из основных героев — Оконного — Сельвинский делает самозванным командармом (отсюда и название пьесы — «Командарм 2»). Линия самозванства получает в развитии действия решающее значение. Между тем возможность подобного самозванства остается столь же неоправданной и сомнительной, как и стратегические планы командармов. Не заботясь {314} о реальной опоре, Сельвинский предпочитает опору эстетическую, — она коренится в восприятии им первых лет гражданской войны как эпохи фантастической. Может быть, именно потому он выбирает время стихийного формирования Красной Армии — до создания регулярных войск. Атмосфера неожиданности, внезапных крушений и падений становится окружением пьесы. Сельвинский пишет «легенду» о гражданской войне — поэтическую легенду. И чем больше вглядываемся в «Командарма», тем менее удовлетворяет подзаголовок «трагедия» и тем настойчивее хочется найти иное толкование и автора, и его поэтической манеры, и его мировосприятия.

Перед премьерой Сельвинский и Мейерхольд дали беседы о пьесе и постановке[[371]](#endnote-336). Эти беседы интересны и показательны. В них отчетливо выразилось разногласие между автором и режиссером. Разногласие отнюдь не случайно. Оно приобретает особое значение, так как причина лежит в столкновении театра и поэта и в противоречиях внутреннего содержания. Театр закономерно в поисках преодоления узкого бытовизма обращается к поэтам. Таков исход репертуарных затруднений для Мейерхольда. Подобно тому, как свой первоначальный репертуарный кризис МХТ разрешил обращением к беллетристам, так теперь поэты призваны спасти театр Мейерхольда. В этом смысле Сельвинский включен в общую цепь: Маяковский — Эрдман — Третьяков — Безыменский[[372]](#endnote-337). Приход поэта в театр — явление важное и нужное. Порою поэт способен оплодотворить театр новыми задачами и своим новым «образом» театра. Вспомним, какие огромные задачи поставил в свое время театру Блок. Тема «поэт и театр» — особая тема. Заметим только, что Сельвинский в своем стремлении найти обобщенные приемы драмы о гражданской войне остался *преимущественно поэтом* — литературным мастером, мастером слова и поэтического образа, в то время как «образ» его личного, им мечтаемого театра лежит в тумане.

Мейерхольд хотел ставить социальную трагедию. Сельвинский написал лирическую поэму в диалогах и наполнил ее романтической иронией. Основное противоречие между режиссером и автором отметило течение спектакля. Мейерхольд мечтал не о поэме. Сельвинский выдавал за трагедию то, что трагедией не является. Мейерхольду приходилось очищать твердый сценический стержень среди сложного и несценического орнамента Сельвинского. Ему приходилось находить действенное зерно в статических (в своей основе лирических, а не развивающихся в действии) образах Сельвинского. Оттого Мейерхольд был режиссерски, более того — идеологически, прав, отсекая авторские неясности и ища {315} твердой опоры в едином тезисе и едином действии. Отсекать же приходилось многое. Создавалась сценическая редакция «Командарма».

В этом столкновении помогала общность исходных позиций режиссера и автора — то, ради чего, видимо, Мейерхольд выбрал пьесу для постановки.

Мейерхольд сценически выявил основную позицию «Командарма». Сельвинский был прав в одном из основных стремлений. Он, очевидно, почувствовал, что писать о гражданской войне — значит писать о вопросах современности, увидеть в ее свете проблематику нашей текущей современности. Но, подхваченный лирическим восторгом, Сельвинский запутался в вихре вопросов, которые для него связаны с гражданской войной и для которых он как поэт искал выражения. В беседе он сам признался, что в его пьесе «можно найти проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтизма, столкновение мещанской революционности с революционностью пролетарской, противоположение заблуждающейся гениальности посредственности, знающей свое дело, перерастание социализма в революционный практицизм и многое другое». Слишком много вопросов для одной пьесы и немногих часов сценического представления. Между тем они волновали автора, он наполнял ими свою лирическую поэму в диалогах, он пользовался лирическими отступлениями, интермедиями для того, чтобы вместить их сложное сочетание в образы пьесы. Так возникла капризная конструкция пьесы, при которой основной философский тезис автора (Сельвинский говорит о «диалектической геометрии» пьесы) был загружен хаотической массой пересекающихся и сталкивающихся вопросов. Театру приходилось видоизменять пьесу, разламывать отдельные этажи многоэтажной постройки Сельвинского. И театр был тем более прав, что многие из вопросов Сельвинский только затронул и не дал окончательных разрешений, — его поэма несет большую долю романтической иронии, которая окончательно предопределяет стиль его вещи.

Оставалось принять за бесспорность основной тезис Сельвинского. Поэт в следующих словах формулирует задачу пьесы: «Тезис ее воплощен в Чубе, линия которого ощущается как несоответствующая здоровому стремлению масс к победе. Антитезис представлен в Оконном, который, отрицая линию Чуба и совпадая в этом с желанием красноармейцев, развязывает стихийное напряжение масс и ведет их в наступление. Наконец, синтез сводится к выяснению истинных намерений Чуба, который вследствие этого приобретает иное, новое назначение, отталкиваясь от {316} революционной жестикуляции Оконного и перекликаясь путем отдачи завоеванного Оконным города с прежней своей линией, обогащенной для зрителя плановостью и учетом перспективы». Антитезис Чуба — Оконного требовал сценических поправок. Лирические образы надлежало перевести в план трагического действия. Одновременно Мейерхольд вступил в борьбу с романтической иронией Сельвинского: произошло столкновение двух мироощущений.

Ирония у Сельвинского падает равно на Чуба и Оконного. Конферансье типа Петрушки прорезывает действие. Даже солдатский митинг, написанный в разнородных литературных стилях, не лишен отголосков романтической иронии, — как иначе вообще воспринять *двойной* план, в котором создана пьеса, — эти лирические отступления и интермедии, иронию образов и трагизм событий. В каждом образе Сельвинский показывает его двойную природу. Двойное освещение в сцене митинга: тоска массы выливается в стремительный образ эпилептика, выбрасывающего лозунги, в которых масса чувствует отклик своим стремлениям. Двойное освещение в положительном образе Чуба — беспредельная твердость воли в проведении своей цели и пренебрежение к текущей обстановке, доходящее до абсурда; в образе Веры — лирическая мечтательность и действенный авантюризм. Ни в одной сцене не показано «обогащение Чуба» опытом. Авантюра Оконного проваливается не в силу его ошибочной стратегии (стратегия в пьесе — мнимая), а в силу безрассудочности его заговора (слишком фантастична и нереальна идея самозванства). «Диалектическая геометрия» заслонена иронией. Иронический стиль утвержден финальной сценой, — Сельвинский завершает ее повторением первоначальной ситуации (он вообще часто прибегает к параллелизму и повторениям): на местах арестованных Оконного и Веры — новый бухгалтер. Подоконников[[373]](#footnote-38) и новая машинистка заняты прежней работой; повторение ситуации обещает новый взрыв (значит, не сломленной?) воли Оконных. Эпизод о втором Командарме — звено романтической и иронической цепи. Сельвинский находится в противоречии со своим же устремлением; диалектика, на которую он претендует, требует внутренней точности; ирония, от которой не может освободиться Сельвинский, — разрушает диалектику.

Особенно ярко выразилось ироническое мироощущение Сельвинского в Оконном, который и становится основным героем пьесы. Сельвинский готов произнести с точки зрения нашей современности {317} исторический приговор над средним интеллигентом, увидевшим в революции выход личным мечтаниям. Революция для Оконного — путь к утверждению личности. Его авантюра терпит крушение. Революция уносит Оконного, но на его месте возникнут новые Подоконниковы: унесет ли их революция, победит ли она их будущий протест, — Сельвинский не говорит до конца.

Их лирическое мировосприятие — не для революционных боев, и их поэтическое ощущение мира не нужно для борьбы. Но чем более взволнованным и лиричным писал Сельвинский своего Оконного, тем более отчетливой, сильной и жесткой должна была быть картина эпохи. На самом деле Оконный занял несоразмеримо большое место в пьесе, и интереснейший образ бунтующего в защиту своего напрасного индивидуализма интеллигента заслонил обстановку гражданской войны. Пьеса не дает окончательного ответа о судьбе Оконного. Оттого недостаточно четка сценическая композиция и оттого Мейерхольд разрушал великолепную иронию Сельвинского во имя той «диалектики», которую затемнил сам Сельвинский.

Сценическая редакция отличается иной расстановкой сцен. Мейерхольд начинает и кончает массовкой. Он воспринимает судьбу Оконного как один из эпизодов огромного и стихийного массового движения. Начальная сцена митинга определяет стиль спектакля. Это — стиль монументальной музыкальной трагедии[[374]](#endnote-338). Завершая пьесу расстрелом Оконного и Веры и отсекая повторение первоначальной ситуации, Мейерхольд разрубает драматический узел и дает оправданную концовку пьесе. Расстрела нет в редакции «Молодой гвардии», но он справедливо заканчивает авантюру Оконного и Веры. Опорный пункт, середина пьесы — интермедия с описанием боя. Такая расстановка сцен дала точную сценическую композицию, — исходя из этих сцен, Мейерхольду было легче строить спектакль героического эпоса: интимные сцены получили необходимый обобщающий — трагический — фон.

Мейерхольд строил массовые сцены с исключительным мастерством. Своими истоками постановка восходила к «Зорям» и «Земле дыбом». В спектакле «Командарм» — одна из лучших конструкций театра. Мейерхольд нашел площадку для трагического действия. Она проста и строга. Полукругом, опираясь одним концом в зал и другим теряясь в высоте, поднимается в глубине лестница; две плоские колонны пересекают ее в центре; между ними выдаются две площадки, фиксируя внимание зрителя на разыгрывающихся на них сценах; неширокий просцениум образует основную игровую площадку; свинцовый тон конструкции придает действию {318} строгость и четкость; строгой ритмичности требует от актера и лестница[[375]](#endnote-339); она в значительной степени предопределяет ритм игры. Мейерхольд говорил применительно к этому спектаклю как о преддверии к музыкальному театру. Речь шла не только о категорическом введении музыки, подобно конструкции, определявшей общий монументальный характер представления. Музыкальность Мейерхольд преследовал и в общем рисунке движения, которое в этой стихотворной пьесе приобрело очень большой и важный смысл. Оно получало этот смысл из общего преодоления бытовизма, преодоления, которое преследовал Мейерхольд. Поднимая пьесу до трагической высоты, подчеркивая роль массы, ища монументальные формы, Мейерхольд всеми сценическими приемами подчеркивал обобщенность темы. В его постановке гораздо больше «диалектической геометрии», чем в пьесе Сельвинского. Для этого ему служили и методы построения массовых сцен, и музыкальность движения, и решение вопроса о костюме.

Строя массовые сцены, Мейерхольд не боялся порою придавать им характер оратории. Такова интермедия с описанием боя. По лестнице расположен «хор» бойцов. Рупоры усиливают звук. Лицом к зрителю актеры читают стихи. Момент изобразительности отпадает. С такой же экономией движений построена сцена митинга, — верхние площадки использованы для речей сторонников Чуба; внизу — на просцениуме — замечательная по лаконичности сцена с эпилептиком; лес копий — налево; ораторов выделяет масса, расположившаяся на лестнице. Масса воспринята режиссерски как стихийная и крепкая твердыня — как *единство*. Одновременно, следуя установившемуся с «Леса» принципу костюма как одного из основных декоративных элементов спектакля, в разрешении костюма Мейерхольд преследует двойную цель: верности эпохе и живописного задания. Костюмы бойцов разнообразны и типичны: куртки, шинели, бурки, пулеметные ленты, меховые шапки говорят о первом периоде Красной Армии, когда она только нарождалась, состоя из разнородных частей; одновременно Мейерхольд отказывается от рваного и грязного натурализма, — в костюме он берет самое характерное; их сочетание, несмотря на разнообразие, дает великолепную цветовую картину, сохраняя печать военной тревоги[[376]](#endnote-340).

На этом фоне интимные сцены становились особенно трудными. Предстояло новое столкновение режиссера и поэта. Ритмический рисунок слов у Сельвинского категорически противоречит актерскому движению. Полное совпадение поэтического слова и режиссерского рисунка происходило лишь в массовых сценах. Сельвинский пишет диалог как монолог. Его стихи трудно *говорить* — {319} их следовало бы произносить; *не играть*, а *сообщать* в публику неподвижно стоящими актерами, как превосходно удалось в митинге и в интермедии. Движение приходит в противоречие со словом, стих Сельвинского несценичен. Трудность усиливается запутанным синтаксическим построением фраз. Слово перешло на второй план в спектакле. Нужно сознаться, что вина лежала не только на авторе, но и на плохих акустических свойствах зала и в воспитании мейерхольдовских актеров, которые владеют словом хуже, чем телом. Лишь у лучших исполнителей спектакля — Зин. Райх и Боголюбова — слово вполне доходило до зрителя. Из представившихся затруднений Мейерхольд нашел следующий режиссерский выход. Он брал внутреннюю задачу отдельного куска и придавал ему свой рисунок. В отличных сценах канцелярии, ожидания битвы Мейерхольд ритмически насыщенным рисунком движения и мизансцен передавал внутренний смысл картины значительнее и сильнее, чем словом.

Ревизия коснулась и центральных образов пьесы. Принятый за основу антитезис Сельвинского не допускал авторского Чуба. Мейерхольд убирал двойное освещение и совлекал с исполнителей иронический убор. Но и при этом подходе актерские трудности были велики. Несмотря на лирический характер, — а может быть, именно благодаря ему, — пьеса лишена действенной эмоциональности, того, что могло бы наполнить актера теплом и кровью. Этой теплоты в образах нет, и играть их трудно. Наибольшая актерская удача — Боголюбов — Чуб и Зинаида Райх — Вера. Наименьшая — Оконный. И для Чуба, и для Веры режиссер нашел верную внутреннюю линию. Чуб — Боголюбов значительнее текста Сельвинского. В идеологическую схему Сельвинского внесены необходимые поправки. Трактовка смягчала отрицательные черты Чуба и подчеркнула положительные. Театр оправдывает право Чуба на командование армией. Боголюбов придает Чубу большую волевую напряженность и серьезность при отличном внешнем облике бойца. Благодаря автору и театру на сцену выступил новый сценический образ, ранее сценически не освещенный. Зинаида Райх тепло и четко играет Веру, с большим вкусом находя краски для неожиданной трансформации машинистки в адъютанта-матросика; внутренне верными и скупыми чертами переданы ее мечтательность и предопределенность гибели, заложенной в этой женщине, бросившейся в роковую и для нее невозможную авантюру.

Противоречия автора и режиссера с полной очевидностью всплыли в трактовке Оконного. Совлечь с него сложный иронико-романтический убор означало убить образ. Так и произошло на сцене. Оконный стал наименее убедительным и наименее завлекательным {320} образом. При той сценической упрощенности и огрубленности, с которыми его ведет Коршунов, затемняется основной философский смысл образа. Бунт индивидуалиста не совпадает с бунтом мещанина. У исполнителя бунтует ограниченный человек. Внутренняя сухость и ущербность доминировали у исполнителя над остальными чертами образа. Видимо, сложность образа не в средствах Коршунова ни по внутренним, ни по внешним данным. Чуб не получал достойного противника, и от этого терялся смысл авторской антитезы. Между тем театр имел право быть смелым в трактовке Оконного, — сильно и смело подчеркивая противоположное ему окружение и возвышая Чуба, вряд ли следовало снижать Оконного. Снижение могло иметь смысл лишь при одном условии. В режиссерском рисунке оно проскальзывало. Исполнитель его не доносил. Это условие — резкое сатирическое освещение образа. Коршунов остановился на полпути: не будучи лирическим, он не нашел сатирических красок. Оттого его исполнение было серым, не отвечающим ни замыслу автора, ни режиссерскому стилю. Таков был окончательный результат двух столкновений мироощущений режиссера и автора. Режиссер разгадывал в поэте трагического автора. Романтико-ироническое мироощущение Сельвинского противилось резкому подходу Мейерхольда. Туманный поэтический образ «театра Сельвинского» был расщеплен Мейерхольдом. Над всем спектаклем возвысился сухой трагический образ эпохи, — автор отступил на второй план, и режиссер воспользовался им как предлогом для выражения своего мироощущения. Они не были сходны, и Сельвинский часто мешал Мейерхольду. Сельвинский был философичен там, где театр требует взволнованности и эмоции. Сельвинский рассуждает там, где театр требовал действия и энергии. Автор и режиссер разошлись, — в спектакле «Командарм» им оказалось не по пути.

## Ю. Б. «Выстрел» (Театр Мейерхольда)[[377]](#endnote-341) «Красная звезда», 1929, 29 декабря

Зритель, заполняющий академические театры, будет, конечно, возмущен «Выстрелом». «Это не роман. Это не театрально. И вообще вся суть комедии — в отремонтированном вагоне. Агитка, и больше ничего».

Почти каждый день в наших газетах можно читать сообщения о постройке новых фабрик и заводов, о росте новых мощных и {321} сверхмощных колхозов. Поэтому маленькая заметка «*Ударной комсомольской бригадой починен второй вагон*» не может вызвать ничьего особенного внимания. Мы так привыкли, так избалованы нашими хозяйственными успехами, что починка еще одного трамвайного вагона, по мнению многих, ничего или почти ничего к нашему хозяйственному активу не прибавляет.

А. Безыменский в своей комедии «Выстрел» взял за основу событие небольшого хозяйственного значения — *ремонт комсомольской бригадой нового трамвайного вагона*. Комедия начинается докладом секретаря ячейки трампарка Гладких, утверждающего, что «на Шипке все спокойно» — в трампарке все благополуч… *но* — это *но*, начавшись с мелочного бюрократизма, как снежный ком, катастрофически вырастает. Оно перестает быть только бюрократизмом. *Но* становится вредительством, сознательным срывом хозяйственной жизни завода. Вредитель-инженер, поддержанный и руководимый директором фабрики Пришлецовым, при молчаливой поддержке отсекра заводской ячейки Гладких, это — подлинное настоящее зло, разъедающее заводской коллектив.

Если взять выступления ораторов на закончившемся недавно Съезде ударных бригад — почти в каждой речи услышишь то, о чем рассказывает Безыменский в своей комедии[[378]](#endnote-342). Самоотверженное выступление комсомольской бригады за новые темпы строительства, ее борьба с бюрократизмом спецов, с отсталостью большой части рабочих фабрики — разве это не кусок нашей подлинной повседневной жизни?

Спектакль волнует, потому что здесь объединены самые злободневные вопросы: тут и правый уклон, и демагогические выходки троцкистов[[379]](#endnote-343), и прилизанный «омашиненный» техсек Дундя, который крепко усвоил необходимость «есть глазами начальство» и не рассуждать, — все это тесно переплетено в одну непрерывную цепь.

Безыменский в своей комедии противопоставляет метод обнаженной политической агитации методу психологического реализма. Он сам пишет, что его комедия «Выстрел» — «это удар по возрождению чеховских традиций в театре»[[380]](#endnote-344).

Прекрасен по драматичности и незабываем момент, когда старый рабочий, грозя кулаком, говорит: «Помните о полковнике Алексее Турбине». Это не только само по себе оставляет сильное впечатление, оно напоминает всем ревнителям «Дней Турбиных», что враг остается врагом, как бы хорошо он ни выглядел на сцене.

К отрицательным свойствам пьесы можно отнести эпизод с заводской шпаной, сделанный в принципе обнаженной агитки — это старо, неубедительно и напоминает плохие номера живогазетного репертуара. Сюда же нужно отнести и монолог Пришлецова — {322} он насыщен, искусственен, утомителен, и единственно, что спасает монолог в конце, это — трюк с бумагой, в ворохах которой тонет Пришлецов[[381]](#endnote-345). Без этого монолога пьеса ничего не потеряла бы, а даже, наоборот, выиграла бы.

Актеры играли очень живо и просто, им удалось миновать опасность сбиться на простую агитку.

Особо нужно остановиться на актере Старковском, игравшем роль директора фабрики Пришлецова. Нам думается, что тип Пришлецовых (который сам по себе очень жизненен) гораздо мельче и незначительнее в жизни, чем он подан Старковским. Чрезмерная напыщенность, с которой была проведена эта роль, несколько диссонирует с общим стилем спектакля.

В общем, «Выстрел» — нужный и бодрый спектакль. Он безусловно найдет своего рабочего зрителя. Жаль только, что автор «Выстрела» при написании комедии ориентировался в основном на актерский коллектив и технические возможности Театра Мейерхольда. Мы опасаемся, что для сцены рабочего клуба эта пьеса вряд ли подойдет. Не по содержанию, конечно, а по техническому выполнению.

Несколько слов о техническом выполнении спектакля. Если отбросить некоторую растянутость спектакля из-за сложных технических конструкций, то нужно признать, что спектакль с технической стороны сделан хорошо. Прекрасно связывает и дополняет пьесу киномонтаж Барнета. Конструктивные площадки сделаны вхутеиновцами Калининым и Павловым настолько мастерски, что остается только пожалеть об их недостаточном использовании[[382]](#endnote-346).

«Выстрел», преподнесенный Съезду ударных бригад, лучший подарок поэта-общественника новому мощному движению пролетариата.

«Выстрел» помогает этому делу, он агитирует за него, значит, он нужен и жизненен.

## М. Загорский Диалог о «Бане» «Литературная газета», 1930, 31 марта

*Писатель*: Какая прекрасная пьеса!

*Критик*: Какой ужасный спектакль!

*Писатель*: Перед спектаклем я был на читке пьесы. Читал Маяковский. Взрывы хохота покрывали почти каждую фразу.

{323} *Критик*: А во время спектакля зрители покидали театр. На их лицах — недоумение и скука. Маяковский своим прекрасным, изумительным чтением *обманул театр*. Играть его пьесу нельзя. Попробуйте обыграть «машину времени», которая так прекрасно работает в романах Уэллса, а на театре в пьесе Маяковского издает лишь шипение неудачно разорвавшейся ракеты. Или попробуйте сыграть «фосфорическую женщину» будущего, которая действительно говорит фосфорическую чепуху. Можно надеть на нее блестящий шлем, сшить для нее костюм… амазонки, осветить ее рефлекторами… Но для чего все эти ухищрения, когда большинство зрителей совершенно не понимает — ни ее появления, ни ее поступков, ни ее социальной функции в пьесе? Зачем понадобилось этой эфирной и бутафорской делегатке 2030 года спускаться на нашу грешную и грубоватую театральную землю? Чтобы забрать в воздушный свой «Ноев ковчег» семь пар «чистых» изобретателей и семь пар «нечистых» бюрократов? Но «машина времени», по замыслу поэта, не может брать с собой в будущее бюрократов и обывателей. И при первом же толчке вверх выбрасывает их вон из машины. Тогда для чего же весь этот маскарад с переодеванием, приготовление к отъезду Победоносикова и его свиты? Умная женщина будущего сказала бы просто этим бюрократам: «Подите вон, дураки!», а эта, фосфорическая, бормочет что-то не вполне вразумительное и больше занята своими прекрасными рейтузами, чем вразумлением непонимающих зрителей. И это женщина будущего?

*Писатель*: Постойте, постойте! Вы впадаете в ересь. Многие не понимают? Что ж из того? Надо разъяснять, учить, но нельзя экспериментирующий театр Мейерхольда превращать в театр для приготовишек, для людей очень малой культуры. Прочтите этим непонимающим зрителям утопические романы Кампанеллы или Моруса[[383]](#endnote-347), и они тоже многого не поймут. Следует ли отсюда, что не надо на театре пытаться создавать тип утопическо-публицистического спектакля, говорящего о громадных перспективах развития и увязывающего ленинское уважение к «мечте» с нашей борьбой? А ведь это и было задачей театра и Маяковского…

*Критик*: Надо! Боевой театральной фантастике я придаю огромное значение. Но можно ли сочетать на театре эту фантастику с бытовой жанровой изобразительностью? Вспомните «Клопа» того же Маяковского. В нем был Присыпкин, живой, теплый человек, которого можно играть и в котором многие зрители узнавали себя, знакомых, родных. И он заслонил собой бледных «людей будущего». А что в «Бане»? Кто узнает в этом расфранченном, разглагольствующем Победоносикове нашего хитрого, маскирующегося, {324} делового бюрократа? И как бы блестяще ни играл его Штраух, артист исключительной, эксцентрической манеры игры, он машет руками в пустоту, в ничто, потому что в зрительном зале никто не верит в возможность этой маски в наших условиях. И правильно на одном из рабочих собраний кто-то назвал Победоносикова «иностранцем». Присыпкина — Ильинского зрители узнали и засмеяли, а Победоносикова — Штрауха не заметят, не узнают. Но какая же это публицистика, которая не бьет конкретно, не дает результатов? Хорош был бы Михаил Кольцов, если бы ни одного из героев его фельетонов не отдали под суд! Нет, уважаемый товарищ, пьеса без дел мертва есть. А какие дела совершаются в «Бане»?

*Писатель*: А какие дела совершаются в философических романах Вольтера, в поэмах Гейне и иронических раздумьях Анатоля Франса? Мысль, гнев, обобщение, отточенное слово, убивающий насмерть афоризм — это ли не важнее для нас сейчас, чем уголовные происшествия в пьесах Файко, Ромашова, Завалишина, Никулина? Иван Иванович разложился! Ловите его! Петр Семенович проворовался! Арестуйте его! Не театр, а камера судебного следователя. А вот в «Бане» никого не ловят и не сажают в тюрьму, но в ней есть громкий смех, веселая улыбка, острое слово и остроумная насмешка над всеми «мхатовскими» переживаниями, «камерными» настроениями и балетными фокусами. Вспомните третий акт — этот меткий удар по бессмыслице нашего Большого театра[[384]](#endnote-348)!

*Критик*: Об этом самом мрачном эпизоде в спектакле лучше бы не вспоминать! В том, что третье действие пьесы вдруг превращается в пародию на «Красный мак», ярче всего сказывается драматургическая *неудача* «Бани». Автор увяз с «машиной времени» и думает отыграться на пародии балетных форм. Но кто же и на каких подмостках теперь над ними не смеется? Посмотрите обозрения «Театра Дома печати» — там это лучше и понятнее делают. А как это поставлено в Театре Мейерхольда? В суматошной толпе неумело кривляющихся сотрудников я не узнал мастерства доктора Дапертутто, когда-то в «Доме Интермедии» показавшего поразительную технику пародий и блеск иронических театральных жанров. А что осталось от обещанного «цирка и фейерверка»? Двое робких юношей по-детски *беспомощно* перебрасывают три круглых предмета — и это «цирк»?

Вспомните работу клоуна, жонглера и эквилибриста Лазаренко[[385]](#endnote-349) в «Мистерии-буфф» в том же театре и вы поймете, как бедна на этот раз работа такого изумительного мастера, как Мейерхольд…

{325} *Писатель*: С этим я согласен. Но уступите и вы мне. «Баню» надо было ставить и именно в Театре Мейерхольда…

*Критик*: Охотно соглашаюсь. Лучше неудача «Бани», чем успех «Коварства и любви»… Лучше неуспех живого Маяковского, чем успех мертвого Шиллера. Я отлично понимаю, что Театр Мейерхольда является крепким форпостом авангардного революционного современного искусства. Постановками этого сезона: «Командармом» Сельвинского, «Выстрелом» Безыменского и той же «Баней» он это с убедительностью доказал. И если я нападаю на «Баню», то делаю это потому, что не хочу снижения театрального мастерства, которым мы вправе гордиться перед всем миром.

*Писатель*: Но ведь и я защищаю пьесу Маяковского не с точки зрения драматургического мастерства, а потому, что вижу в ней прекрасный материал для передового, воинствующего искусства, о котором вы говорите. В ее теме о рабочем изобретательстве, встречающем препятствия в омертвелости бюрократического механизма, я вижу не случай с Иваном Ивановичем, а огромную проблему преодоления всяческой бытовой косности — волей, мыслью и энтузиазмом миллионов людей, строящих социализм. Вот почему в пьесу введен мотив будущего. Разве мы не оперируем с «машиной времени», отхватывая у пятилетки один год и превращая ее в четырехлетку? Борьба за темпы — вот основное у Маяковского, и это нужно приветствовать, несмотря на неудачи оформления этой темы на театре.

*Критик*: Согласен. Хотя снова и снова предостерегаю от сочетания в одном спектакле двух совершенно различных сценических жанров — сатирического и утопически-фантастического. Жанровый, бытовой, земной Оптимистенко в «Бане» съедает целиком надуманную, вымученную «фосфорическую женщину» будущего… Но наш диалог затянулся. Я уже вижу, как на нашу мирную беседу сердито надвигаются колонки театральной хроники. Нам отрежут ноги. До свидания! До новой встречи в Театре Мейерхольда.

*Писатель*: До свидания!

## В. Б. <В. М. Блюменфельд> «Баня» в Театре им. Мейерхольда[[386]](#endnote-350) «Рабочий и театр». 1930, № 18

В дни коренного пересмотра драматургических традиций, в дни роста большой социальной драмы — «Баня» Маяковского не может восприниматься иначе, как запоздалая демонстрация агитки, прозевавшей «ход времен».

{326} Синеблузная схема как голенькая лежит в основе этой взлохмаченной лозунгами аттракционной «драмы с цирком и фейерверком». И только текст «Бани», этот раскатистый стиль площадной сатиры, свойственный газетным поэмам Маяковского, придает лучшей части пьесы значительную силу *литературного* воздействия. С этого и приходится начинать оценку.

Агитационный таран «Бани» направлен против бюрократизма советских канцелярий — объект сатиры Маяковского зафиксирован в языке, в речевом обиходе всех этих чернильных главначпупсов Победоносиковых и их секретарей Оптимистенко: ничем другим, как именно речевым стилем, Маяковский распинает своих жертв на булавках, развешивает их на гвоздях и играет ими, как гуттаперчевыми куклами. В литературном отношении «Баня» могла бы предоставить неплохие отрывки для наших сатирических журналов.

«Баня» требует чтеца, а не театра.

Сама же «драма» не идет дальше однодневного фельетона, чьи герои с наклеенными на них ходячими ярлыками, фокусничая, развертывают серию канцелярских аттракционов.

Борьба изобретателя Чудакова за свою фантастическую «машину времени» сама по себе взята как слишком невероятный анекдот, чтобы создать какое-либо драматическое напряжение внутри сатиры. К анекдоту сведены и все маски «Бани» — эти бумажные бухгалтера, главначпупсы, секретари, машинистки, портретисты, фотографы, репортеры, преддомкомы, милиционеры, иностранцы, просительницы, фосфорические женщины и т. д. — подлинный калейдоскоп уже не злободневных, а обсиженных мухами живгазетных «аттракционеров». Если бы не их меткая жаргонная характеристика, вышедшая из-под пера Маяковского-фельетониста — их незачем было бы вынимать из корзин «Синей блузы», где они почиют не первый день.

Есть в «Бане» и параллельная основному сюжету сатиры кривозеркальная линия театральной пародии, и, пожалуй, это — самая веселая и злая часть спектакля. Лакированная псевдореволюционная халтура на советской сцене, махровое сценическое мещанство под прикрытием «Интернационала», «красные маки» и мюзик-холлы — вот предмет театральной пародии «Бани». Но это — только остроумно, только весело: сатирическое значение этих пародийных ударов так же невелико и неглубоко, как и весь анекдот о главначпупсе, держащийся на острие меткого и ходячего словца.

Спектакль «Бани» оформлен в той шутейно-балаганной, буффонадной манере, которая всегда была правой рукой агитки, неизменно {327} сопутствуя ее обличительному пафосу. Но сегодняшний зритель воспринимает эту агитку-буфф холодно и рассеянно.

Глубокий недостаток идейного питания привел ее к высыханию: буфф перестал смешить, агитка — агитировать. Оба, отощавшие, предоставляют театру лишь внешнюю свою «биомеханику»: ради нее актеры иногда заменяются куклами, главначпупсы, нажимая на эксцентрику, растягиваются, как гуттаперча, секретари дудят в прокуренную трубку, словно в медную дуду, изобретатели в стандартизированных костюмах демонстрируют свои физкультурные, иногда нескромные ракурсы, обыватели готовятся ехать на «машине времени» к социализму с живой курицей «про запас», фосфорические женщины сверкают мюзик-холльными костюмами — и вращающаяся площадка в нужные минуты приходит на помощь всей этой кутерьме, чтобы двигать ее от эпизода к эпизоду, ибо самой кутерьме бежать некуда.

Спектакль развертывается от аттракциона к аттракциону, и внутри каждого из них актеры предоставлены своей собственной манере эксцентрики. Но она неглубока и держится на бытовом жаргоне: авторам тесно в ней.

Наиболее остро и парадоксально расправляется с ролью главначпупса Штраух, бывший пролеткультовец, выученик Эйзенштейна: благодаря прекрасной динамической и обостренной технике этого актера образ бюрократа Победоносикова приобрел в спектакле более широкий и более сатирический смысл, чем он был «написан» в пьесе. Почти всем остальным исполнителям не удалось выйти за пределы мелкого бытового шаржа.

Им не было выхода и в прямую агитацию: спектакль построен в сплошной краске бытового обличения — бездейственного хотя бы уже потому, что мелкий жанризм в обрисовке сценических образов покрыт уже значительным слоем синеблузной пыли.

Неудачнее всего то, что Маяковский, а за ним и Мейерхольд пытались создать вокруг позавчерашней агит-буффонной «Бани» некий принципиальный театральный фронт: спектакль идет в окружении плакатов и в зрительном зале и на сцене, развивающих центральный мотив.

«Слюнявым психоложеством театр не поганьте, театр, служи коммунистической пропаганде!».

Трудно спорить против острейшей актуальности и нужности этого лозунга для советского театра. В наши дни ему приходится вести особенно упорную борьбу против индивидуалистических основ традиционной психологической драмы за социалистические темпы и пропагандистские задачи строительства. Но этот фронт проходит мимо «Бани». Это — фронт большой идеологической {328} драмы, которая пытается осознавать горячий и злободневный материал действительности в свете общих вопросов социалистического созидания и мировоззрения пролетариата. Отсюда — рост идейной насыщенности современной социальной драмы.

На этом фоне «Баня» идет не вперед, а тянет назад — к задам «Театрального Октября» 1920 – 22 гг.

В борьбе против индивидуалистического «психоложества» она пытается поднять притупившиеся деревянные мечи агиточности, тогда как теперь эта борьба требует иных, более глубоких идеологических средств, иного пафоса. А потому и зритель покидает «Баню», унося с собой ее программные лозунги, чтобы искать и найти их осуществление в ином месте[[387]](#endnote-351).

## Анкета «Вечерней Москвы» В спорах о «Последнем решительном» «Вечерняя Москва», 1931, 17 февраля

*А. В. Луначарский*[[388]](#endnote-352): Я с большим удовольствием присутствовал на этом интереснейшем спектакле. Самым замечательным в нем является, конечно, его основная целеустановка. Спектакль хочет показать реальные картины из жизни Красного флота, взятые не только из подлинной действительности, но из вполне возможного боевого будущего. Поэтому задачей театра было достигнуть величайшей правдивости. Однако Театр имени Мейерхольда не мог идти к этому путем натурализма. И спектакль условен по своим декорациям и многим приемам конструкции действия. Это же и хорошо, что приемами обостренного, высоко современного физического искусства достигается огромная степень эмоциональной убедительности и жизненной правды.

Обязательство театра в этом отношении было подчеркнуто и самой установкой в первых картинах спектакля, где в беспощадной сатирической форме театр противопоставлял свои правдивые методы лжи старого искусства, правда, беря его в разрезе оперы[[389]](#endnote-353).

Можно поздравить В. Э. Мейерхольда и всех сотрудников театра с успехом, который отмечает крупный шаг вперед всего нашего театрального искусства.

*М. Эпштейн*[[390]](#endnote-354): Крепкий, полноценный, мастерски сделанный спектакль. Уходишь с подъемом, с уверенностью, что театр, создающий такие спектакли, имеет крепчайшие корни в нашей пролетарской {329} общественности и органически связан со всей нашей социалистической стройкой.

*И. С. Гроссман-Рощин[[391]](#endnote-355)*: «Последний решительный» — показательный спектакль «дурной множественности».

Натурализм и деформированный кубизм. Осколки эпизодов… Разнокачественный материал — нет центральной идеи, нет единства… Самые основные моменты просто *декларируются* — спектакль бессилен художественно овладеть материалом.

Вместо раскрытия классового *качества*, объясняющего, почему этот бой последний и решительный — остро дан батальный эпизод. Вместо качественного раскрытия классовых сил — чисто арифметический (характерно!!) подсчет (162 миллиона минус 27 погибших), и подсчет неправильный: забыты вредители — у нас, рабочие — там…

Психология Самушкина дана в тонах «достоевщины» — психология впадает в надрывное «психоложество»…

*Сатира* на оперный театр — сама *спорна*: сатирической вампукой нельзя бороться со сладенькой красивостью…

*В. Ермилов*[[392]](#endnote-356): Хорошие актеры: Ильинский, Гарин, Боголюбов.

Хороший режиссер: Всев. Мейерхольд.

Талантливый драматург: Всев. Вишневский.

И — *плохой спектакль*.

Он плох потому, что в нем демонстрируется странная и тоскливая выхолощенность мысли, в нем нет идеи, делающей спектакль законченным художественным целым, — спектакль нехудожественен, потому что еще Белинский говорил, что «художественна только та форма, которая рождается из идеи».

Какую большую цель поставили авторы спектакля?! Показать неизбежный завтрашний день классовой борьбы, тот «последний и решительный бой» с мировым капиталом, о котором поется в международном рабочем гимне. Вот как будут держаться в этом последнем решительном бою Красный флот и Красная армия! — хотят сказать зрителю авторы спектакля.

И для того, чтобы сказать это, им понадобилась полемика… с балетным искусством Большого академического театра! Для того, чтобы сказать это, им понадобилась пародия на… балетное представление «Красный мак»!

Какое несоответствие между средствами и целью! Как мельчится самая цель! Как неправомерно и уродливо преувеличивается значение противника!

«Лоэнгрины Лоэнгринычи» и «Травиаты» не побиты, а возвеличены в спектакле.

{330} Но зато побиты замыслы спектакля. Сегодняшней краснофлотской действительности в «Последнем решительном» нет, — есть формальная отписка авторов спектакля.

Смешно же, — да и Вишневский, как моряк, это прекрасно понимает, — считать воспроизведением сегодняшней, сложной и необычайно насыщенной краснофлотской действительности сцену с ударной работой матросов, с погрузкой ящиков (кстати сказать, предательски напоминающей соответствующую сцену в том же «Красном маке»), да еще сцену в клубе, где зрителя заставляют слушать неслыханно плохую декламацию стихов Маяковского. Зато есть «братишки», «гуляющие» с проститутками. Сцена этого разгула представляет собой апофеоз психологического натурализма. В плане психологического натурализма хорошо играют и Райх, и Ильинский[[393]](#endnote-357). Но… самый этот «план» заслуживает такой же яростной борьбы, как и «план» «Травиат» и «Риголетто». Смотришь эту сцену и диву даешься: да ведь это мхатовский принцип «внутреннего оправдания». Ведь это — типичное «психоложество»! И в самом деле — предательские нотки оправдания «братишек» заложены и в этой сцене, и в одной из последующих, в которой эти же хулиганы оказываются наравне со всеми прочими, готовыми умереть за революцию, они умоляют о том, чтобы им разрешили умереть.

В том-то и дело, что поскольку в спектакле не показан подлинный образ краснофлотца, поскольку в нем нет воспроизведения краснофлотской действительности реконструктивного периода — постольку Вишневскому осталось только одно средство отделить своих разломившихся «братишек» от прочих: это не разрешить им умирать вместе с остальными.

Вишневский не сумел дать качественное отличие двух образов: подлинного краснофлотца и анархиствующего «братишки».

Смешно было бы отрицать элементы талантливости в спектакле. Но они не приобретают значения художественности, так как спектакль не организован подлинной конкретной идеей.

«Последний решительный» еще раз подчеркивает необходимость борьбы за новый пролетарский театр — театр большой мысли, высокого интеллектуального напряжения, подлинно значительной идеи, театр, являющийся полем битвы за мировоззрения пролетариата.

*Феликс Кон[[394]](#endnote-358)*: «Последний решительный». Это заглавие мало подходит. Последний, решительный только впереди. И пьеса организует массы для этого последнего и решительного. Эта мобилизация массы, этот подъем, охватывающий всех зрителей театра — огромнейшая заслуга режиссуры Мейерхольда. Пьеса производит {331} неизгладимое впечатление. Игра артистов, в особенности Ильинского, безукоризненна.

Мейерхольд вновь нашел себя, нащупал новые пути, и это дает надежды, что и в будущем Мейерхольд даст еще много весьма ценного.

Заметный уклон в стороны реализма — не минус, а плюс. В отдельных сценах, в частности в сцене притона, этот реализм, по моему глубокому убеждению, следовало бы ослабить. Пьеса от этого выиграла бы, положительные стороны жизни нашего Красного флота не ослаблялись бы выпячиванием отрицательных. Указывая на это, я отнюдь не думаю ослаблять значение пьесы. В том виде, в каком она поставлена, она займет одно из первых мест в нашем репертуаре, так как постановкой этой пьесы Мейерхольд вновь доказал, что он всеми корнями своего творчества связан с нашей советской общественностью.

*А. Орлинский*[[395]](#endnote-359): Слабейшее в «Последнем решительном» — это пьеса. Сильнейшее — постановка. Вишневский поставил в порядок дня с большой смелостью волнующую тему о предстоящем последнем и решительном бое двух социальных миров как тему *сегодняшнего* дня. В этом основной выигрыш пьесы. Но эта же смелость, проявленная в характеристиках, дала осечку.

Зритель не верит в реальность такой фигуры, как военмор Самушкин, который живет в третьем году пятилетки и для которого «гигант, дорогой вождь»… одесский люмпен — Мишка Япончик…

Частный случай в лучшем случае.

Арифметическое обобщение — в худшем.

Он не верит в такого военмора, тем более, что автор не дает социальной и идеологической мотивировки этого образа.

Кто социально и идейно сейчас питает Самушкиных, носящих фуражку красного военмора? Это в пьесе остается не раскрытым.

Такая немотивированность имеет свое место и в обрисовке героических фигур красных военморов и пограничных работников ОГПУ. Зритель с этим больше мирится лишь потому, что он верит в их стойкость сам по себе, без помощи пьесы.

Постановка сильнее. Она ярка и целеустремленна. Но «художественная чересполосица» — ее недостаток. Обнаженная *пародийность* в растянутой сатире на «Красный мак» в начале, затем «смакование» *психологического* эпизода у проститутки и лишь в конце — боевые эпизоды, полные бесспорной *реалистической* значительности и силы.

Отсюда неожиданность: главная победа «Последнего решительного» в его *финале*, который превратился в *основное содержание* спектакля.

{332} *Н. А. Семашко*[[396]](#endnote-360): Пьеса «Последний решительный» производит очень сильное впечатление, особенно конец. Нечего и говорить о своевременности сюжета.

*С. Орловский*[[397]](#endnote-361): Спектакль «Последний решительный» производит прекрасное впечатление. Он бодрит, заражает и бьет в одну цель — в усиление обороны СССР. Его политическое значение несомненно усиливается теперь, когда, во-первых, военная опасность против нас нарастает и, во-вторых, когда мы накануне тринадцатой годовщины нашей армии и флота.

Игра исполнителей поражает своей слаженностью и, конечно, в первых рядах выделяются тт. З. Райх, И. Ильинский и Э. Гарин.

Спектаклем в прологе прекрасно «разделан» оперный театр. Прекрасно поданы эпизоды на корабле, Кармен и застава. Но спектакль, как и всякое произведение, имеет свои слабые стороны. К ним относятся: 1. Эпизод в клубе, где все идет хорошо, кончая свержением старых форм искусства. 2. В эпизоде на корабле необходимо подправить текст обращения о войне, поставив подписи ЦИК Союза ССР, так как только последний, по нашей Конституции, может объявлять акт о войне, а Совнарком лишь во исполнение этого акта объявляет мобилизацию. Половина текста обращения о войне не доходит и до первого ряда. 3. Когда говорится со сцены о противогазах, надо штук десять их разбросить по публике. Для устранения робости у публики можно посадить двух-трех инструкторов. Это будет наглядно, забавно, и главное — полезно. 4. Застава № 6. Необходимо в один из рассказов о прошлых боях ввести рассказ из боевых действий Особой Дальневосточной Красной Армии. По ходу пьесы этот рассказ может вести командир пограничников (кстати, там действительно особенно отличились пограничники). Самую заставу надо убрать вглубь сцены, замаскировать ее, и командиру дать ряд реплик на тему управления огнем. Создается такое впечатление, что на заставе не существует дисциплины огня, палят, как говорится, «в белый свет, как в копейку».

Смущает всех на экране заголовок «Обреченный». Я опасаюсь, что у красноармейцев, которые будут смотреть пьесу, может создаться впечатление, что наши части в будущем будут не случайно, а *заведомо обреченными*. Нельзя ли переделать конец заставы, оставив двух-трех человек, которым идет поддержка. Нельзя ли дать на заставе и женщину, ну, скажем, сестрой или телефонисткой.

Вот все главнейшие замечания, которые ни в коей мере не умаляют ценности и политической значимости сделанного тов. Мейерхольдом большого спектакля.

{333} *Н. Мологин*[[398]](#endnote-362): Спектакль дискуссионный: он врезается в мутную тишь и гладь театральной рутины, разрушает каноны и рецепты делателей добродетельных «революционных» пьес, состряпанных под Шпажинских, Рышковых и Карповых, и дает новую форму и новое содержание революционного зрелища.

«Последний решительный» не пьеса с актрисой, не драма с душекопанием — это первая советская героическая поэма на тему: «Будь готов к обороне СССР».

Спектакль организующий, четкий и очень простой. Но эта простота дана Мейерхольдом в том же разрезе, каком Бетховен и Моцарт творили свои простые опусы, а Пушкин — свои простые ямбы. Простота, основа которой — прозрачность, четкость, музыкальность. И те, кто в прозрачности ткани спектакля видят схематичность, а в отсутствии психокопания — механистичность (смотри рецензию В. Залесского «Вечерняя Москва» № 36[[399]](#endnote-363)), — ничего не поняли или, быть может, не хотели понять.

Спектакль блещет приемами высокого мастерства. Музыкальная его ткань органически слита со всеми элементами. Советская сцена еще не видела такой тонкой пародии на «Вампуку», какая дана в прологе; музыкальная и эмоциональная выразительность сцены «У Кармен» звучит как симфония. Сцена на палубе корабля, убивающая своей четкостью, дисциплиной и новым ритмом богемщину, не знает равных по силе выразительности, соединенной с экономией средств воздействия. «Застава № 6» — симфоническая трагедия высокого мастерства.

Мейерхольд этим простым спектаклем ставит ряд проблем всему советскому театру.

В связи с рецензией тов. Залесскому снова и снова приходится ставить вопрос: почему так упорно обходится молчанием работа актеров. Не обязан ли критик (если он критик, а не «человек в футляре») помогать росту кадров. Столько говорилось и писалось о необходимости внимательного и чуткого анализа элементов спектакля (а актер ведь главный элемент). Где все это в рецензии Залесского?

*Ник. Асеев*[[400]](#endnote-364): В постановке «Последнего решительного» В. Э. Мейерхольд достиг абсолютной точности совпадением того, что называется театральностью в лучшем смысле этого слова, с тем, что является боевой заботой и тревогой наших дней.

Работа над светом, музыкой, речью, человеческим телом доведена до той предельной изумительной грани совершенства, когда их перестаешь замечать как условность театра и принимаешь как самостоятельные явления, от режиссуры не зависящие.

{334} И на этот великолепный спектакль уже льется осенний дождик рецензентских тучами нахмуренных лобиков, мнящих обучить Мейерхольда использованию стилей. Точно дело тут в стилях. Стили Мейерхольд берет за шиворот и сталкивает лбами, заставляя служить единой устремленности спектакля, и не надо толкать его под руку, мешая работать. Подобные критики мешают абсолютной безрадостностью своих высказываний, откуда-то присвоенным менторством в рекомендациях стилей Мейерхольду — создателю ведущего стиля советского левого искусства, без которого не различимы были бы линии, отделяющие его от искусства досемнадцатигоднего.

Это следовало бы запомнить раз и навсегда оценщикам явления этого искусства, с самого рождения не сказавших о нем и пары дельных слов, но зато со своеобразной последовательностью умеющих каждый раз скакать на панихиде и плакать на свадьбе.

*Ю. Юзовский*: Красные маки и Кармен уплывают в сторону, — если вспомнить спектакль как единое. Крупным планом возникают: дула винтовок, пулемет, осажденная застава № 6.

Кое‑кто сокрушенно вздыхал по этому поводу: «Натурализм!», «Мелодрама!», «Мелодрама у Мейерхольда?!». Конечно, не мелодрама, хотя краснофлотцы и умирают под звуки фортепьяно, хотя последний из 27‑ми и пишет прощальную «эпитафию» кровью; традиционная кровь заменена мелом.

Мелодраме свойственно воздействовать непосредственно на органы зрения, — застава № 6 не вызывает слез, она учит строгости, силе, и слезы в зале так же неуместны, как у любого из 27‑ми. Поэтому поразительна нечуткость режиссера, посадившего в зал «плакальщицу», разоблачаемую восклицанием со сцены: «Кто там плачет?». Просто оскорбительно это передразнивание взволнованного зрителя, этот циничный намек на театральность его переживаний.

И все же гибель 27‑ми — биомеханическая скульптура смерти, сделанная Мейерхольдом с исключительным мастерством, — она воспитывает крепкие нервы, мужество, боевую волю. О заставе № 6 можно сказать: «Они умерли как герои». Всякий охотно с неподдельной искренностью похлопает им. Но достаточно ли этого, чтобы сказать: «Они умерли, как большевики»? И в этом все.

*Мысль*, где она великая идея, за которую погибли 27? Увы, вместо мысли демонстрация организованного тела и гимнастически воспитанной воли. Античная застава № 6 — Леонид и 300 спартанцев — сквозь века оставляют огромное впечатление. Но ведь воистину жалко бледнеет идея Леонида перед идеей Бушуева.

Но идея Бушуева?! Нет идеи, нет философии спектакля вообще.

{335} «Последний решительный» — это защита всего мира, всего человечества. Но в спектакле нет даже защиты СССР.

За спиной 27‑ми не стройка нового мира, а опереточная парочка Жан Вальжанов и шесть бутылок вина.

Маловато.

*Рабкоровская бригада «Вечерней Москвы»[[401]](#endnote-365)*: «Последний решительный» напоминает о грозящей опасности войны.

Краснофлотцы даны в своем реальном виде, полные энтузиазма социалистического строительства, зорко охраняющие советские границы от врагов пролетариата. Показывая вместе с тем некоторые отрицательные явления (поведение краснофлотцев Алексея Самушкина и Ивана Ведерникова), спектакль демонстрирует, какие есть и какие должны быть краснофлотцы. Правильная передача и глубокая проработка всем актерским составом типажей пьесы повышает ее ценность в глазах рабочего зрителя.

Но слишком много внимания уделяется сцене «У Кармен»[[402]](#endnote-366). Этот эпизод надо сократить или совсем выбросить. Вместе с тем надо глубже подчеркнуть положительные стороны краснофлотца Бушуева и других.

Неудачным является «ответ» краснофлотцев оперному театру, которые после картины в клубе хвалят какую-то чепуху о лисе, лошади и собаке. Если бы экран показал в виде хроники грандиозное строительство (как, например, Днепрострой, Магнитострой, Кузнецкстрой и др.), то одобрение краснофлотцев было бы вполне приемлемо.

Хорошо было бы вместо арии артистки «огромного оперного театра» — попутно с поэмой о пятилетке — показать шефов Красного флота — комсомольцев с их достижениями в самодеятельном искусстве (это было бы контрастом к комсомолкам, показанным в прологе).

Никуда не годится возмущение краснофлотцев. Неужели наш краснофлотец должен прибегать к такому методу протеста, как свисту? Разве так протестуют против халтуры! Разве свистом искоренишь негодный репертуар? Нет! Это — недостаток автора и постановщика. Это место оставляет неприятное впечатление.

Неполное впечатление производит сцена боя на заставе № 6. Враг совершенно не показан.

Самый удачный момент, который доходит до зрителя, — это гибель заставы № 6 и матроса Бушуева.

Несмотря на ряд недостатков, вещь ценна и нужна рабочему зрителю. Показ пьесы сыграет большую роль в осознании рабочим зрителем опасности новой войны.

## **{****336}** П. Марков Поражение Вишневского и победа Мейерхольда «Советский театр», 1931, № 4[[403]](#endnote-367)

В этом противоречивом и хаотическом спектакле победа осталась на стороне Мейерхольда. Вишневский — автор пьесы потерпел поражение. Тема «Последнего решительного» отступает перед разрозненными бытовыми набросками и полемическими ударами против старого и приспособляющегося искусства. По этим механически скрепленным кускам видно, что Вишневский задумал, высмеяв ложь фальшивой красивости и приспособленчества, бросить на сцену матросскую жизнь, во всех ее противоречиях, чтобы постепенно довести эти почти натуралистические наброски до высокого напряжения — до картины будущей войны социалистического мира с капиталистическим. От этого замысла до зрителя доходят лишь отдельные намеки.

Они случайны — отрывки, выбранные Вишневским. Более того, они не типичны для жизни Красного флота. В той грандиозной эпопее, которую он задумывал, они, возможно, были бы оправданы общей суммой развертываемых картин, заняв среди них подчиненное и второстепенное место. Сейчас они удивляют своей незакономерностью и производят впечатление обратное тому, которого ждал автор. История двух матросов, изгнанных из Красного флота за хулиганство, их тягостное «разложение» с портовой проституткой вряд ли может занимать в теме «Последнего решительного» такое подавляющее значение, которое придано Вишневским, а в тех немногих сценах, из которых состоит пьеса Вишневского, она придает ложное и пессимистическое освещение. Наивно-протокольная сцена в клубе не в силах передать культурную революцию в мирной обстановке, — настолько она схематична и бескровна. И только последние картины, когда Вишневский вплотную подходит к изображению решительного боя, впервые подводят зрителя к теме пьесы.

Как и в «Конной»[[404]](#endnote-368), Вишневский пользуется опасным и трудным методом противопоставлений, но противопоставление еще не есть диалектическое противоречие. Напротив, оно легко переходит в механическую противоположность, в однообразную игру двух или немногих красок.

Полемический выпад против оперно-балетных форм театра, нужный для противопоставления героическому финалу пьесы, {337} получает такое же самодовлеющее значение, как и история двух матросов — разве эти конфетно-сладкие матросы из «Красного мака», на которых направляет свое негодование Вишневский, составляют сейчас центральную опасность и существенный предмет борьбы на сегодняшнем театральном фронте, когда приспособленчество принимает гораздо более тонкие формы?

Оттого в новой пьесе Вишневского тема «последнего решительного» отступила на второй план. В том построении, которого добивается Вишневский, пьеса будет молчать до тех пор, пока отдельные ее куски не будут, почти как в музыке, полностью соответствовать ее остальным частям. Пока же Вишневский написал только этюды к будущей симфонии; соединенные в единое целое драматургического текста, они режут слух своей внутренней несогласованностью и, следовательно, своей социальной неопределенностью. Вишневский должен сделать для себя лично серьезные выводы из своей неудачи. Он талантлив, его свежая наблюдательность вне сомнения, в самой манере его письма есть большая писательская обаятельность, он по-искреннему и по-глубокому знает жизнь и хочет ее понимать; но без долгой и упорной работы над собой и над приемами своего письма Вишневский не достигнет поставленных себе целей, а пролетарская драматургия потеряет в нем одного из наиболее обещающих своих представителей.

Мейерхольду пришлось преодолевать текст пьесы. Он почувствовал, что нестройные сцены Вишневского невозможно сводить к законченной пьесе. Он искал в сценарии Вишневского новой формы современного музыкального спектакля. Он смотрел на картину Вишневского как на части будущей симфонии, пытаясь чисто режиссерскими приемами освободить заложенное в каждой сцене зерно. Он увлекался развертыванием эпизодов в отдельные подробно разработанные и внутренне наполненные сцены. После своих последних разбросанных постановок — после схематической условности «Клопа» и «Выстрела» — Мейерхольд повернул к скупости, сжатости и внутренней сосредоточенности. Он воспользовался сценарием Вишневского для своего спектакля, и если «последний решительный» не звучит в тексте Вишневского, то он дан в отдельных частях спектакля умной и мастерской работой Мейерхольда. Не чувствуя глубоко внутренних противоречий в пьесе, Мейерхольд режиссерскими приемами пытался раскрыть эти противоречия в отдельных картинах, и в этой своей режиссерской работе Мейерхольд проявил не только блестящее мастерство, но и настоящую глубину.

Может быть, лишь первая часть спектакля — пролог — кажется ненужной и лишней, преувеличенной и не достигающей цели. {338} Чем дальше развертывается эта блистательная пародия, тем дальше и дальше отходит предмет самой сатиры, он обращает — независимо от самого себя — пародию в условность. Издеваясь над танцами, куплетами, ариями, Мейерхольд постепенно увлекается самой формой построения пародий, и эта форма эстрады и малого искусства получает в спектакле самодовлеющее значение. Для пародии на старый парфюмерный спектакль пролог занимает слишком долгое внимание, и, надо признаться, «Красный мак» с его фениксами не превзойден — этот балет заключает в себе больше юмора, чем пародия на него, а пародия — больше мастерства, чем самый балет. В театре живут сейчас более глубокие опасности приспособленчества.

Эта увертюра спектакля, блистательная сама по себе, использующая приемы театра «Кабуки»[[405]](#endnote-369), построенная на точном учете музыкальных моментов — все же загружает зрителя. И хотя фигура капельмейстера или эксцентрический танец Мартинсона вызывают острое любопытство зрителя, — оно остается бесплодным для целого спектакля, тем более, что и самый спектакль начинается со сцены упрощенной, агитационной (погрузки корабля), которая только формально, а не по существу вводит зрителя в ту атмосферу, которой добивался Мейерхольд в главной части спектакля.

Мейерхольд строит спектакль на противопоставлении прошлого, которое еще живет в настоящем и тяготеет над ним, — и прекрасного, открывающего дверь в будущее. Бытовые и психологические наследия прошлого борются с коллективистическим, героическим миросозерцанием. Мейерхольд и пытается раскрыть в каждой картине борьбу этих противоречий; он не сглаживает острых углов и пользуется самой непропорциональностью пьесы, чтобы в каждом куске извлечь его суть, относящуюся к главной теме спектакля. По существу, Мейерхольд подменяет тему «последнего решительного», для которой нет достаточных оснований в тексте пьесы, — темой борьбы прошлого и настоящего. Ища скупой, сосредоточенной формы, Мейерхольд не боится натуралистических деталей, резкости движений, если они подчинены единому замыслу спектакля — больно, грозно осудить прошлое и мощно, скупо утвердить борьбу за будущее. Оттого тема «последнего решительного», возникающая в финале спектакля, звучит у Мейерхольда более оправданно, чем в тексте Вишневского.

В основу спектакля Мейерхольд кладет его музыкальное построение, но для каждой картины находит особое музыкальное звучание, оттого сцены в порту и у Кармен, сделанные на одном и том же принципе, что и картины корабля, привала и заставы, {339} осуществлены иными приемами. «Порт» и «У Кармен» даны в сложном переплетении реминисценций одесской жизни и страшного портового разгула; тягостная и раздражающая музыка, с великолепным мастерством написанная Шебалиным, аккомпанирует этим сценам; прошлое вырастает не как маска, а в своих противоречиях, гнездящихся еще в психологии современного человека, не освободившегося до конца от наследства прошлого; Мейерхольд не боится ввести лирические ноты, чтобы затем их яростно разрушить. Так, пьяная тоска Кармен и матросов разрешается катастрофой. Цепкая тина портовых подонков захлестывает деклассированных матросов; их субъективные лирические переживания обращены к зрителю своей объективной социальной неправотой и моральной катастрофой. Мейерхольд строит эти сцены музыкально, вводя лирическую музыку, которая потом получает пародийный характер. Ощущение обреченности сопровождает эти картины. Мейерхольд великолепно и тонко раскрывает напрасную пустоту терзаний матроса, мечтающего о девятнадцатом годе, и проститутки, думающей о «нездешней жизни»: «нездешняя жизнь» обращается в дебош, и это превращение фальшивых мечтаний в реальность Мейерхольд дает с неотразимой последовательностью; он режиссерски развертывает нить крушения деклассированных людей, крушения всей мелкобуржуазной психики.

Сценически Мейерхольд несколькими чертами архитектурного порядка (галерея с лестницами) и вводными персонажами передает ощущение портовой жизни. Он проявляет исключительный блеск в мизансценировке, с музыкальной точностью используя входы, уходы и концовки (матросы и Кармен в первом акте, использование немногих предметов в сцене «У Кармен», концовка сцены порта со стражей). Та же сосредоточенная характерность была и у игравших эти сцены актеров. Райх и Тяпкина по-разному толкуют героиню матросских увлечений. Райх придает ей несколько романтический облик, приближая Пелагею Четверикову к мечтательной мещанке, но одновременно впадая в чрезмерную тонкость. Тяпкина, напротив, рисует ее резче и злее, выдвигая вперед портовую проститутку и настойчиво акцентируя ее физиологическую трагедию, но порою излишне и чувствительно впадая в традицию «кающихся магдалин». Серебрянникова — подруга — отлична по сжатой выразительности образа. Ильинский (Самушкин) играет с отличным юмором, найдя великолепную характерность речи одесского бандита, но в сцене на корабле он не в силах победить непримиримые черты образа и потому она проходит холодно, не раскрывая взаимоотношений Самушкина с коллективом. {340} Гарин изображает Жана Вальжана в своих обычных тонах, «тонко» передавая ритмический рисунок роли, но не вполне овладев внутренним образом.

Сцены корабля, привала и заставы Мейерхольд переводит в трагический план; он освобождает эти картины от тех тоскливых и щемящих нот, которыми он насытил сцены порта и «У Кармен». Их основная настроенность — мужественность. Мейерхольд становится в этих сценах еще более четким и монументальным. Луч прожектора освещает твердый строй идущих в бой матросов. На привале в четко посаженных фигурах, в великолепно скульптурных мизансценах, в остроте пауз, в ритмике монологов Мейерхольд передает напряженные ожидания выступления. Застава разрешает предыдущую сцену резкой и напряженной динамикой, она построена на глубоком противоречии самого хода действия с музыкой. Мейерхольд вводит музыку свободно, то под предлогом бытовых соответствий, а порою в исключительных целях обострения сцены. Смерть красного матроса на фоне доносящихся по радио европейского фокстрота и песенок Мориса Шевалье поднимают эти сцены до большого пафоса[[406]](#endnote-370). Этим пафосом наполнена вся заключительная сцена, в которой Мейерхольд с большой силой перебрасывает зрителя от надежды к отчаянию и наконец приходит к мужественному жизнеутверждению и призыву к обороне страны. Наиболее полно выражается эта трагическая линия пьесы — наше настоящее — великолепным сжатым исполнением Боголюбова (Бушуев). Дело не только в его актерском обаянии или в том, что Боголюбов всеми своими внешними данными подходит к Бушуеву: мы имеем не только совпадение типажа, а то единство актера и образа, которое составляет зерно актерского мастерства. Боголюбов играет с мужественной простотой и аскетичностью. Лишь в начале пьесы он злоупотребляет криком и, наоборот, — в финале в ряде деталей (окровавленный платок) неврастеничен; в целом же Боголюбов нащупал ту правильную и внутренне наполненную линию, которая была впервые им показана в «Командарме» при исполнении роли Чуба, и чем проще, чем сосредоточеннее идет эта сцена, тем ненужнее оказываются внезапно вторгающиеся в спектакль трюки «старого» Мейерхольда: стреляющий в зрителя пулемет или фальшиво рыдающие в публике в знак растроганности специально посаженные актрисы. И то и другое — ложная боязнь за недостаточную выразительность скупого мастерства — и то и другое из театра трюков, которые могут веселить, волновать или раздражать, как было на этот раз. Эти три финальные картины с великолепной простотой раскрывают победу новой психики над старым миросозерцанием.

{341} Спектакль — урок блестящего режиссерского мастерства. Победив Вишневского, Мейерхольд не мог до конца преодолеть отсутствие пьесы, он мог лишь поднять сценарий до той степени мастерства и трагической высоты, которые самостоятельно доступны театральному искусству, — а они доступны не до конца, и потому зияющие пробелы пьесы напрасно поспешившего и талантливого Вишневского портили работу Мейерхольда. Она кажется поворотным для него пунктом; она кажется новым подходом Мейерхольда к современной теме с той художественной ответственностью, которой она требует. «Последний решительный» не тот материал, в котором, по справедливости, нуждается Мейерхольд, потому и в этом спектакле он часто бывал принужден оставаться в пределах театра чистой революционной эмоциональности, хотя все мастерство Мейерхольда свидетельствовало о его готовности к театру большой мысли.

## А. Гурвич Арифметика вместо диалектики[[407]](#endnote-371) «Советский театр», 1931, № 4

Краснофлотец Бушуев, умирая на заставе, после гибели своих 26‑ти товарищей в предсмертной судороге производит подсчет: 162 миллиона минус 27. Этот эпизод из пьесы Вишневского запоминается не только потому, что он больше всего остального в спектакле искажает подлинное соотношение классовых сил последнего и решительного боя, но и потому, что он в абсолютно обнаженном виде демонстрирует творческий метод авторов спектакля.

Метод этот — арифметический.

Спектакль построен на сложениях и вычитаниях. Все эпизоды, действующие лица соединяются друг с другом знаками плюс и минус. Других взаимоотношений в спектакле нет. Взаимодействий и подавно.

Метод, повторяю, арифметический.

В философии ему соответствует концепция механистов.

В области же революционной практики — административный способ решения всех проблем.

По-видимому, автору «Последнего решительного» закон об единстве противоположностей кажется ненужным туманом, затмевающим кристаллическую чистоту и ясность классово дифференцированного общества. В представлении Вс. Вишневского существуют {342} только полюсы, причем они не соединяются даже воображаемой осью. Есть капиталистическая Европа как единая, неделимая контрреволюция и есть СССР как такой же единый и неделимый социалистический лагерь.

Есть краснофлотцы, отравленные всеми язвами быта, всеми семью смертными грехами: алкоголики, погромщики, хулиганы, и есть краснофлотцы — герои, которые не едят, не пьют и не спят, которые вообще не живут, а только умирают, жадно нащупывая грудью вражеские пули.

При таком примитивно и своеобразно дуалистическом понимании действительности что же удивительного в том, что у Вишневского, когда он руками своего любимого героя Бушуева производит подсчет сил, — выпадают такие пустячки, как западноевропейский пролетариат, десятки миллионов безработных, наше кулачество, вредители всех и всяческих толков и даже все эти, так хорошо знакомые автору Самушкины и Ведерниковы.

Если у нас «вся страна — одна ударная бригада», а Европа — вся сплошь одна контрударная бригада, то что же удивительного, что последний и решительный бой между трудом и капиталом, бой, который мобилизует все сила современного общества: технику, экономику, идеологию, все методы борьбы: орудия истребления, агитацию, пропаганду, провокацию, плановое вредительство, диверсионные акты и т. д. — бой, в котором стерты грани между фронтом и тылом, потому что этот бой не национальный и не расовый, а классовый и, следовательно, вездесущий; что, спрашиваем мы, удивительного в том, что этот грандиознейший в истории человечества бой у Вс. Вишневского сводится к простой батальной сцене, снижается до замкнутого в самом себе героического эпизода, без каких бы то ни было качественных показателей последнего и решительного.

При таком черно-белом плоскостном восприятии действительности можно ли удивляться тому, что Вишневский проблемы быта в армии разрешает тоже единым росчерком пера, тоже вычитанием. Самушкиных и Ведерниковых скидывают со счетов арестом и на фронте остаются одни стопроцентные герои. Мы пока сознательно оставляем в стороне вопрос о том, что Самушкин и Ведерников отнюдь не отражают и уж, во всяком случае, не обобщают отрицательных сторон краснофлотского портового быта, что они просто-напросто уголовный элемент, подонки, воспитанные не во флоте, а в бандах Мишки Япончика. Этот перегиб — тоже закономерный результат метода, имеющего на своей палитре только две краски. Но вообразим на мгновение, что Самушкин и Ведерников {343} показаны Вишневским как типичные носители отрицательных сторон краснофлотского быта правильно, без перегибов.

Что же получается? Получается, что вопросы культурной переделки трудящихся могут быть сняты, что эту проблему можно успешно разрешить административным путем. А если это можно сделать в армии, комплектующейся из рабочих и крестьян, то точно так же можно сделать это и на фабриках, на заводах, в рабочих поселках, в деревнях — везде. Все чрезвычайно просто. Механически отсекается черное, остается светлое, радужное, незапятнанное.

Вернемся теперь к Самушкину и Ведерникову. Если бы Вишневский показал их не гнойными нарывами, не сплошными мерзавцами, а рядовыми носителями пороков, оставшихся нам в наследие от царизма, — то ему не удалось бы разделаться со своими героями простым арестом. Ему пришлось бы вступить с ними в настоящую, трудную, но единственно плодотворную борьбу. Ему пришлось бы показать культурное наступление на Самушкиных и Ведерниковых всего здорового, что их окружает, пришлось бы показать армию как культурно-политическую школу.

По всей стране у нас идут товарищески-дисциплинарные суды над прогульщиками, пьяницами, лодырями, рвачами. Нужно бывать на этих замечательных судах, чтобы видеть, что они являются не столько карательным органом, сколько общественным буксиром, подтягивающим отстающих. Нужно бывать на этих судах, чтобы видеть и понимать, что «пролетариат, переделывая мир, переделывает самого себя». Самого себя в массе, в целом, а не каких-то легко отсекаемых Самушкиных и Ведерниковых.

Если первое наше принципиальное возражение т. Вишневскому заключается в следующем: последний и решительный бой — классовая борьба. Он вездесущ. Его враждующие силы противостоят друг другу не только на пограничной линии, но и в глубоком тылу, везде и *у нас* и *у них*, буквально на каждом участке общественной жизни, то второе принципиальное возражение будет таким:

Борьба за новый быт, за нового человека идет в каждом из нас. В каждом из нас и красные и белые шарики. В каждом из нас таятся влияния наших же классовых врагов, потому что мы живем на стыке двух величайших исторических эпох и являемся продуктами сложных и противоречивых производственных отношений. Мы переделываем самих себя. Самушкины (конечно, не гипертрофированные, а нормальные) и Бушуевы не стоят друг против друга, как разнородные тела. Они друг в друге.

{344} Плеханов очень убедительно показывает, что произведение, порочное по своей идее, не может стоять на достаточной художественной высоте.

Какова художественная ценность «Последнего решительного»?

К сожалению, приходится констатировать не недостаточность ее, а полное отсутствие. Пьеса состоит из трех частей, не имеющих друг с другом ни одной точки пересечения.

Первая часть — пародия на «Красный мак».

Вторая — бытовые зарисовки в порту.

Третья — тревога и застава.

Все они суммируются, как складывались в задачах Евтушевского вода, керосин и вино.

Послушные мейерхольдовские краснофлотцы разгоняют балетную вампуку, чтобы очистить место для порта, и затем они же арестовывают героев порта, чтобы очистить место для заставы. Именно очистить. И очистить так, чтобы от всего предыдущего следа не осталось. Но если действие спектакля не развивается из своих предпосылок и не тяготеет к своему финалу, то оно прежде всего — не действие. Если отдельные моменты спектакля не рождаются из предыдущих, а просто «подсиживают» их, то ни о какой целеустремленности его говорить не приходится.

На страницах «Вечерней Москвы» раздавались грозные окрики[[408]](#endnote-372). Кажется, Асеев пытался терроризировать каждого, кто осмелится недоброжелательно отозваться о стилистических особенностях спектакля. Какие-то рецензентишки, мол, хранители ветхозаветных форм, осмеливаются диктовать свои вкусы театру Мейерхольда, провозгласившему Театральный Октябрь, осмеливаются преподавать стили художнику, повергающему во прах всю историческую заваль и создающему новый, пролетарский стиль в искусстве.

Окрики эти звучали неприкрытой директивой: советская печать, руки прочь от Мейерхольда! Однако профилактической роли они не сыграли, ибо «факты — упрямая вещь». Если бы мы, к примеру, взяли «12 стульев» Ильфа и Петрова, «Растеряеву улицу» Успенского и «Конармию» Бабеля и переплели бы их в один переплет, то полученную таким образом книгу никак нельзя было бы считать победой над старой формой романа.

Именно в такой «переплет» попадает каждый, очутившийся на спектакле «Последний решительный».

Попытки идейно увязать все три части спектакля под знаком проверки нашей боевой готовности просто смешны. Нет спора, мещанское искусство воспитывает мещанские вкусы. Оно преподносит действительность приторным розоватым кремом на патоке, {345} увлекает в мир пошлых иллюзий. Оно разоружает. Не менее бесспорно и то, что быт, старый косный быт является одной из реакционнейших сил, противодействующих социалистическому строительству. Увы, оба эти вопроса не подняты у Вишневского на достаточную высоту. В показе пародий на «Красный мак» нет критики мещанского искусства как фактора, снижающего нашу обороноспособность. Есть местнический выпад против Большого театра, против его феодально-дворянских архаизмов, которые, конечно, не являются основным злом всей современной художественной продукции. Поэтому просто недомыслием кажется тот ожесточенный огонь, который открыли по Большому театру полководцы «Последнего решительного» боя тт. Вишневский и Мейерхольд. Неужели во враждебном пролетариату лагере балет занимает такое большое место?!

Тов. Вишневский объясняет причину такой бросающейся в глаза диспропорции только тем, что пьеса писалась для оперного театра. Это заявление побочно вскрывает механистический подход Вишневского к искусству. Как будто отношение драматурга к социальным явлениям и их удельному весу в классовой борьбе на фронте искусства меняется в зависимости от того, в каком театральном здании будет показана затрагивающая этот вопрос пьеса. Театры могут отличаться жанрами, но не различной оценкой общественных явлений.

Что касается второй части пьесы (порт), то ее оторванность от проблемы «быт и обороноспособность», как уже было сказано, объясняется тем, что вместо показа культурно отсталых краснофлотцев автор дал законченные образы бандитов-погромщиков. Очевидно, что и здесь обобщений не сделаешь.

Вероятнее всего, в процессе писания вещи т. Вишневский считал, что он достаточно широко и глубоко раскрыл врага в быту и в искусстве. Допустим, что это и действительно так. Враг разоблачен. Искусство болеет. Быт болеет. Автор сигнализирует.

Для чего? По-видимому, болезни эти ослабляют нашу обороноспособность. Такой вывод был бы, во всяком случае, логичным. Но третья часть спектакля, где вопрос об обороноспособности мог быть практически показан, по этому поводу и в ус себе не дует. Она живет самостоятельной жизнью (вернее, смертью). Пред нами героический фронт, не несущий никаких следов только что продемонстрированного прокаженного тыла. На смотре обороноспособности тыл оказался неблагополучным, но из его недр на фронт, изволите ли видеть, идут рыцари без страха и упрека.

В чем же дело? О чем беспокоится автор? Все в порядке. Наших героев не пьянит разлагающее искусство, не одолевает разлагающий {346} быт. Они пулями затыкают глотку радио, транслирующему европейские фокстроты.

У Вишневского не хватило мужества столкнуть тыл и фронт лбами. Можно и должно прославлять доблесть Красной армии и флота. Они дают для этого грандиозный материал. Но связывая эти вопросы с вопросами культуры, надо иметь смелость сказать: культура не является сильным местом в нашей обороноспособности. Рост культурного уровня трудящихся, успехи культурной революции неизмеримо увеличат нашу боевую мощь.

Все попытки найти хоть какую-нибудь связь между отдельными моментами пьесы оказываются тщетными. Пьеса статична. Статические куски механически сцеплены.

Что мог сделать театр с таким материалом? Переделать его? Театр им. Мейерхольда, никогда не бывавший по части соавторства особенно застенчивым даже с классиками, на это не пошел, и вполне резонно: из ничего не выйдет ничего. Порочная по своей природе пьеса Вишневского исправлению не поддается.

Пришлось пойти по линии наименьшего сопротивления. Бесперспективно изолированно разрабатывать каждый кусок, сшивая их белыми нитками публицистических выкриков. Так получился сборный спектакль.

Первая часть программы — пародия на «Красный мак». Пародия сделана прекрасно, хлестко, зло. Для театра сатиры совершенно законченная, блестящая вещь. Ходульность, пошлость, приспособленчество в попытках перестройки Большого театра, прикованного к своим штампам, показаны с убийственной издевкой. Из общего замысла совершенно выпадает выступление замечательного эксцентрического актера Мартинсона. Его танец ни в коей мере не пародирует оперного балета и является самостоятельным эстрадным номером. Пародия в целом смотрится с интересом, и совершенно непонятно, почему ее разгоняют ретивые мейерхольдовские краснофлотцы. Нам не нужна и противна оперная вампука, патока, но сатира, бичующая дворянское искусство, нам, конечно, нужна и ее гнать не следует. Краснофлотцы, возмущенные работой Большого театра в третьем году пятилетки, громят не врага, а лучшего союзника, ибо сатира (и, в частности, данная) гораздо более действенное средство борьбы с реакционным искусством, чем свист и улюлюканье.

Как показан порт? Быт неприглядный, что и говорить. Но это, по-видимому, заманчиво. Театр привлекает сюда наилучшие силы. Здесь и Ильинский, и Гарин, и З. Райх, и Тяпкина.

Автор исчерпал весь запас собранных в записной книжке словечек портового жаргона и затем вместе с режиссером приступает {347} к анатомическому вскрытию живых трупов. Работа эта чрезвычайно напоминает действие врача из рассказа Ведерникова, врача, запускающего руку Петичке в кишки. Так же выворачивается наизнанку утроба Самушкина. В облаках винных паров он «изрыгает» свое психологическое нутро. Эта сцена подана в спертом воздухе сгущенного психоложества. В контексте пьесы Вишневского в Театре им. Мейерхольда она звучит наглядным доказательством того, что оголенный схематизм и психоложество — две стороны одной и той же медали.

Наконец, застава. Мейерхольд разворачивает здесь свое мастерство во всей его утонченности. Но насытить изолированную батальную сцену идейным содержанием он бессилен. Застава овеяна безнадежностью. Она обречена. Какой-то тягучей тоской проникнут ее необычайный пластический и ритмический рисунок, умирают не энтузиасты последнего и решительного, а какие-то маньяки, фанатики нераскрытой идеи. Они точно тянутся к смерти. Фронт оторван от тыла. Смерть от жизни. В результате сильная поэма о смерти оказывается социально выхолощенной, замкнутой в самой себе.

Трудно понять, как такое количество неудач, ошибок, художественно-идеологических срывов умещается в одном спектакле.

Еще труднее понять тот административный восторг, которым авторы завершают спектакль. Что означает этот приказ: «Мужчины и женщины — все, кто готов пойти на защиту СССР, — встаньте!»

Все встают, и авторы ликуют.

Неужели тт. Вишневский и Мейерхольд не понимают, что на такой приказ (иначе этот прием назвать нельзя) публика будет реагировать совершенно одинаково и после «Последнего решительного», и после «Дней Турбиных», и даже после «Жизни за царя».

Неужели непонятно, что все, кто искренно живет интересами социалистического строительства, откликнутся на этот призыв в любой момент и в любой обстановке.

Неужели непонятно, что ни один враг, ни один вредитель не станет в советском учреждении (театре) при такой постановке вопроса открыто демонстрировать свое истинное отношение к интервенции.

Подымая весь зал скопом, Вишневский и Мейерхольд остаются верны своей бесклассовой арифметике. По существу, они повторяют упомянутое вычитание Бушуева, что, конечно, вполне последовательно. Если после гибели 27‑ми в защиту Советского Союза остается *все его население поголовно*, то ни о какой классовой {348} дифференциации нашего театрального зрителя, конечно, не может быть и речи.

Нет худа без добра. Провал «Последнего решительного» — жестокий урок, но он многому учит. И прежде всего тому, что творческий метод предопределяется мировоззрением. Тот, кто видит мир не в диалектическом развитии, а в статике каких-то незыблемых данностей, — тот неизбежно скатывается к механизму, арифметическому подсчету сил, к практике голого администрирования.

## И. Крути «Список благодеяний»[[409]](#endnote-373) «Советское искусство», 1931, 8 июня

### 1

Конец сезона принес нам почти одновременно два спектакля на тему об интеллигенции: идущую в Ленинграде, в б. Александринском театре, новую пьесу А. Афиногенова «Страх»[[410]](#endnote-374) (в Москве она будет показана МХТ осенью) и пьесу Ю. Олеши «Список благодеяний».

«Страх» с предельной убедительностью срывает с «чистой науки» (и «чистой техники», и «чистого искусства») все покровы так называемой аполитичности и с полной наглядностью свидетельствует, что «пророки» последней неизменно оказываются на позициях классового врага. Верхушка старой интеллигенции до того срослась с буржуазией, что сама стала обманчиво считать себя «командующей», «ведущей», «независимой», в то время когда она на деле была только послушным орудием в руках капитализма. Это позволяет автору «Страха» прямо в лицо сказать недавнему врагу и нынешнему «попутчику»: «Вот кем ты был, кто ты есть и кем ты можешь стать, если не услышишь и не поймешь зова эпохи, если сам не убьешь своего прошлого». Но так видеть и понимать действительность может только художник, полностью уже освоивший и принявший миросозерцание пролетариата, а Олеша, как известно, *еще на пути* к этому. Писатель — несомненно с революцией и в революции, но он то оборачивается назад к своему прошлому и слишком долго на нем задерживается, то созерцательно останавливается, чтобы разглядеть и «осмыслить» попавшийся на его пути «камушек», то скептически кривит губы по поводу тех или иных неустроений, то впадает в крайность исступленного покаяния. Так, в *индивидуалистических* падениях, взлетах и сомнениях {349} идет процесс становления новой психоидеологии интеллигента, которому сегодня уже трудно, и невозможно, и стыдно носить имя «попутчика». *Обнажению именно этого процесса* посвятил свою пьесу Олеша, важные достоинства и существеннейшие недостатки которой были определены уже самим выбором темы.

Иные говорят: «Тема устарела — кому интересно сейчас интеллигентское самокопание?» Им вторят другие: «Сегодня интеллигенция уже иная». А третьи решительно и безапелляционно вещают: «Психоложество!» Конечно, вздор. Будто не на наших глазах прошли процессы вредителей, с несомненностью свидетельствующие, что полного расслоения в интеллигентской среде еще не произошло! Будто мы не знаем, что «болото» в этой среде еще достаточно велико и сильно! Будто не на днях только читали мы в статье т. Орджоникидзе о том, как четыре инженера, бывшие соратники Рамзина, поставили крест на своем прошлом! А проблема «попутничества» в литературе и искусстве разве уже снята? А первый съезд по планированию науки не стал разве возможным, между прочим, и потому, что *только в 1931 году* люди науки стали понимать возможность, необходимость и неизбежность ликвидации анархии культурно-интеллектуального производства? А завтра, когда грянет гром мировой революции, разве нам не придется вновь столкнуться с проблемой интеллигенции на Западе, где вопрос ее завоевания и переделки будет стоять не менее остро? Нам нужно знать те сдвиги, которые происходят в среде интеллигенции раньше всего для того, чтобы тем вернее и тем успешнее помочь наиболее близкой нам части окончательно самоопределиться и перейти в лагерь пролетариата. В данном случае вопрос, однако, в том, насколько способна помочь этому пьеса Олеши.

### 2

«В последний раз» играет актриса Гончарова роль Гамлета. *Сегодня* она об этом говорит с горечью сожаления, — *завтра* она будет проклинать свой «гамлетизм». *Сегодня* она горда и упоена своей ролью, — *завтра* она поймет, что эта «роль» держит ее в цепком плену прошлого, что больше «играть» нельзя, ибо пришла пора активных действий во имя ясно осознанных целей.

О «двух половинках одной души» и трагическом столкновении этих «половинок» рассказывает драматург. Не личная, разумеется, драма знаменитой артистки волнует Олешу. Артистка Гончарова призвана к сценической жизни для того, чтобы явиться символом кризиса сознания той части советской художественной интеллигенции, {350} которая, приняв революцию пролетариата и даже осознав ее конечные цели, все еще по колени осталась в старом мире тоски по «удобствам», «легкости жизни» и, главное, — по «индивидуальной свободе».

«Революция лишила меня прошлого и не показала будущего», — жалуется героиня пьесы и утверждает, что у нее осталось одно — *мыслить*, т. е. обдумывать и взвешивать происходящее перед ее глазами. Она ведет для этого «двойную бухгалтерию»: «список преступлений» и «список благодеяний» советской власти, но *баланса актрисе Гончаровой подвести не дано*. Образ, взятый драматургом не в его классовом наполнении, а вообще, как некая «всеобщая» категория «гамлетизма», — этот образ расплывается и теряет ясные очертания. *Он не способен сам что-либо совершить, как и не способен кого-либо чему-либо научить*. «Я все понимаю, и в этом мое горе», — признается Гончарова. «Я сама с собой спорю», — откровенничает она и… едет поклониться «священным камням» Европы, где еще существует «чистое искусство» и где артистка Гончарова сумеет наконец «обрести себя».

*Всем сложным ходом пьесы стремится Олеша показать, что бессильная раздвоенность интеллигента объективно вредоносна и враждебна революции*. Артистка Гончарова против собственной воли, только благодаря своей неустойчивости, становится союзником контрреволюционной эмиграции. Последняя в своих целях эксплуатирует и украденный у Гончаровой «список преступлений», и ее желание пойти на фашистский «артистический бал» («бал», конечно, — символ), и взятый Гончаровой тайком у совработника револьвер, из которого она искренно намеревалась убить врага — белого литератора. *Олеша казнит свою героиню. У него нет для нее ни одного слова оправдания*. Он знает для нее единственный исход — жертвенную гибель за революцию, один способ искупить свои исторические преступления — смерть в бою задело пролетариата. *Но и этот последний путь драматург отравляет*. Гончарова примыкает к походу безработных на Париж и своим телом защищает революционера, в которого стреляет фашист. Однако и в эту минуту рабочие полностью Гончаровой не верят и даже подозревают — не служит ли она у полиции…

Ну, а «список благодеяний»? — спросит читатель. Он составлен и написан. *Не Гончаровой*, нет. Он — на стягах демонстрантов, он дал лозунги миллионам европейских безработных, он вошел в программу революционной борьбы мирового пролетариата. А записан он в Советской конституции и осуществлен советской практикой…

### **{****351}** 3

Такова идея пьесы. Такова была задача драматурга. Но ряд важнейших обстоятельств помешал их полноценному осуществлению.

Любопытно, что каждая фраза и каждое слово в пьесе должны, по замыслу драматурга, иметь *двойной смысл*. С одной стороны, слово — элемент сценического действия, служащий раскрытию замысла автора, с другой — и это для Олеши важнее — оно некое философическое высказывание, афоризм с «особым» смыслом. Это интересно как прием, поскольку драматург пытается слить в своем творчестве скептицизм Бернарда Шоу и «подполье» Достоевского. Но, по существу, *этот прием выхолащивает образ*, подменяя подлинное чувство обобщенного в художестве человека декламацией.

Наивны ведь (а порою и смешны) превыспренние ламентации Гончаровой, особенно ее «заклинания» в самой себе «злого духа», а затем тут же, рядом, — ее клятвенные уверения в преданности Советам. Ведь это *только слова*, за которыми нет содержания, только «роль», только поза! Большого художника, говорят, надо судить по законам, им самим для себя созданным. *Но в «Списке благодеяний» форма пьесы ни в коей мере не сливается с идеей, а наоборот, часто заставляет ее звучать фальшиво*. Когда Гончарова в Париже мечтает о московской «очереди», то понятно, что это должно символизировать тоску по «дыму отечества», но звучит это как фальшь, ибо кто из нас за «очередь» и кто смеет возводить «очередь» в мечту? Когда артистка Гончарова истошно кричит: «Снимите шапку, когда вы разговариваете с рабочим», — это пустая фраза, лишенная какого бы то ни было смысла, несмотря на всю и кажущуюся глубокомысленность. А когда мечта Гончаровой о Чарли Чаплине — «гадком утенке» буржуазного общества — становится *явью голодной безработицы*, то эту жестокую классовую правду драматург и его героиня принимают не как полный глубочайшего смысла социальный факт, а как начальное, грустное, даже отвратительное, но все же не лишенное своеобразной «эстетики» явление. «Гамлет», таким образом, после перенесенных испытаний, после всего своего жизненного опыта не стал пролетарским реалистом: *он только сменил свой черный романтический костюм на красный*. Артистка Гончарова переменила «роль» и приняла «новую», более современную позу.

Причина всего этого, нам кажется, в том, что та несомненная *честность*, с которой Олеша имел намерение раскрыть свою тему, стала *литературным приемом*. Обнажение «кающегося интеллигента» {352} из художественного средства превратилось в самоцель, не лишенную некоторой дозы кокетства. Так, искренность переросла в кликушество. Гамлет стал Смердяковым. Паршивенький белый литератор стал не то Иваном Карамазовым, не то карамазовским «чертом». *Так, вместо анализа не очень сложного социального явления нам неожиданно подали истерику в 4‑х актах и 8‑ми картинах*.

В этой «истерике» повинен, однако, не один Олеша. Желание показать «нутро» представителя *художественной интеллигенции* должно было привести к этому с неуклонной логичностью, ибо — кто же этого не знает и кто будет это оспаривать? — именно она, художественная интеллигенция, пришла в революцию опустошенной, беспринципной, вся во власти упадочных настроений, в мечтах о потустороннем «третьем царстве», которым ее пичкали Мережковские и Розановы. «Гамлетствующий поросенок» — это определение принадлежит «самому» интеллигентскому вождю — Н. Михайловскому. Что же иное, как не истерический визг мог услышать от этого интеллигента наш современник, пытающийся правдиво показать своего *собрата*? Поэтому, быть может против воли автора, самое ценное в образе Гончаровой то, что он своей пустотой и никчемностью *помогает окончательной ликвидации легенды о «соли земли»*, какой якобы является интеллигенция. Поэтому Гамлет Олеши оказался героем не трагедии, а всего только мелодрамы, *героем второго сорта*.

### 4

Никогда еще Мейерхольд не давал столько «воли» автору, как на этот раз. Совершенно правильно решив, что «Список благодеяний» не психологическая драма, автор спектакля нашел сценическое «оправдание» этой *символической мелодраме* в подчеркивании намеченных в ней элементов трагедии. Отсюда родились темные строгие линии внешнего облика Гончаровой (ее играет З. Райх), ясная четкость скупых мизансцен, медлительный ритм всего спектакля и его холодная музыка. Отсюда — убегающая вверх стройность прямолинейных колонн[[411]](#endnote-375), отсюда и замечательный «уход» Гончаровой после приема у директора парижского Мюзик-холла.

Гончарова одна. Она пересекает сцену по диагонали, согбенная, медлительно поднимается по крутой лестнице и тихо уходит через верхнюю площадку. Именно здесь — в этой немой сцене — Мейерхольд собрал свой постановочный «кулак», максимально сконцентрировав и наиболее полно выразив в этой «точке» свой режиссерский замысел, на этот раз — впервые за последние годы — {353} *свободный от многих механистических ошибок недалекого прошлого*. Старое обанкротилось. Новое было найдено, но своевременно не понято. Сейчас — или медленное угасание и пытка последнего разочарования, или полное перевооружение во имя будущего. Гамлету — Гончаровой есть над чем подумать. И углубленная в эти свои думы, склонившись под бременем ошибок всей своей жизни, но уже предчувствуя зори грядущего, с уже зреющим решением уходит актриса Гончарова для того, чтобы после цепи новых неудач умереть в рядах демонстрирующих безработных.

Эта сцена — самая сильная в пьесе. Остальное не только разноценно (вряд ли можно считать удовлетворительной всю последнюю картину — ее аляповатые цвета, кукольных капиталистов и столь же неестественных безработных), но и оспоримо. Белый литератор Татаров, например, предстал по меньшей мере героем Гофмана. Ясно: режиссура хотела показать врага умного, сильного, подлого, способного в своей классовой враждебности на какое угодно преступление. Политически это правильное намерение. Но длиннополый костюм Татарова, его хищный жест, его подчеркнутые интонации, его резкая в медлительности походка и эти причудливые (от его фигуры) тени и его «вездесущесть» — все это *заслоняет классовое и сообщает образу* (в этом плане великолепно сделанному Мартинсоном) не свойственную ему, старающуюся кого-то запугать фантасмагоричность. Совершенно непонятно, зачем дана «первым планом» фигура любовницы Татарова. Ее значение в пьесе чисто служебное — она орудие любовника и призвана «соблазнять» Гончарову. А в спектакле она превратилась в какую-то леонид-андреевскую Анфису, и неизвестно — какое, собственно, дело зрителю до чрезвычайно длительных любовных страданий этой старой дамы.

Весьма интересно сделаны фигуры директора Мюзик-холла и молодого фашиста безработного Кизеветтера. Директор — циник и делец, невежа и тупица, и его сцена с Гончаровой уничтожающе раскрывает подлинное лицо Европы и сущность ее «свободного искусства». Кизеветтер — неврастеник, вероятно, кокаинист, юноша, не знавший никогда родины, не верящий «ни в черта, ни в кочергу», озлобленный волчонок. Это образ новый в нашей драматургии — образ молодой эмиграции, несущей все черты физического и морального разложения, но остающейся злейшим нашим врагом.

Об остальных фигурах пьесы нечего сказать. Улялюм, кто должен представлять упадочное эротическое искусство Европы, и в пьесе, и в спектакле подан очень эффектно, но мало убедительно. Советские же персонажи, призванные представлять различные {354} *возможные* отношения партийцев и интеллигенции, существуют в спектакле *только для того*, чтобы обострить переживаемую Гончаровой коллизию.

### 5

Спектакль «Список благодеяний» ожидался с нескрываемым нетерпением. Надо признать, что он принес некоторое разочарование. Мы получили пьесу, со всей очевидностью свидетельствующую о дальнейшей эволюции Олеши *влево*, но сама эта пьеса качественно ниже заложенной в ней идеи, *ниже своего автора*. Мы получили спектакль, несущий в себе много принципиально нового для мастерства Мейерхольда, но все еще не отвечающий тем общественно-политическим требованиям, какие мы имеем право ныне предъявлять к его революционному театру. В данном случае театр и не помог пьесе: задумав «приподнять», «вздыбить» ее, он применил для этого средства, которые, наоборот, обнажили ее слабые стороны.

«Список благодеяний», принесенный Советами человечеству, ждет еще своего певца и своего художника.

## Уриэль «Список благодеяний» «Комсомольская правда», 1931, 16 июня

Проблема интеллигенции в революции всегда волновала нашу драматургию, особенно «попутническую». Ставит эту проблему и новая пьеса Ю. Олеши «Список благодеяний», но ставит несколько по-иному и по сравнению с его более ранней пьесой («Заговор чувств»), и по сравнению с другими «попутническими» пьесами (например, «Командарм 2» Сельвинского).

Центральная фигура «Списка» актриса Елена Гончарова символизирует в своем образе колебания, шатания и настроения определенных кругов не только художественной, но отчасти и технической интеллигенции, ведущих двойное существование: с одной стороны, «принимающих» пролетарскую революцию, а с другой — не могущих расстаться с культом своей личности, своего «я», своего индивидуалистического, каждодневно входящего в противоречие с советской действительностью. Елена Гончарова ведет дневник, в который она заносит «благодеяния и преступления» советской власти. Революция отняла у нее прошлое, но не дала ей будущего. Так формулирует Елена Гончарова свои взаимоотношения {355} с пролетарской диктатурой. Революция грубо разрушила старый мир понятий, образов, представлений, старое прошлое и уютный быт, с его тонкими красками и цветами, и не дает перспектив гончаровской жажде личной славы, счастья и уюта. Подобно принцу Датскому — Гамлету — старейшему «интеллигенту» мировой драматургии, Гончарова полагает, что большевики, перестраивающие искусство, подчиняющие его специфические интересы интересам социалистического строительства, способны разбить, расстроить тонкую и нежную интеллигентскую флейту, но не заставить ее звучать. (Этот мотив Гамлета использован и в пьесе Ромашова «Смена героев».)

«В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно». Такого рода настроения безусловно свойственны определенным прослойкам художественной интеллигенции и сегодня.

Своевременна ли постановка этой темы в нынешнем — третьем, решающем году пятилетки? Можно ли считать актуальной постановку гамлетовского вопроса — быть или не быть, — перед пролетарским нашим зрителем, взволнованным и живущим героическими днями социалистического строительства? Разумеется, в наши дни ударничества, социалистического соревнования, в наши дни романтики бетонных замесов, пафоса рекордов кирпичной кладки, формирования, в условиях новых форм и методов труда, нового, социалистического человека тема о принимающем или не принимающем революцию интеллигенте звучит одиноко, и резонанс ее узок. Те, кто на четырнадцатом году революции не решил еще для себя вопрос: быть или не быть, которые до сих пор еще ведут двойную бухгалтерию «благодеяний и преступлений» советской власти, уже скинуты со счетов истории и обречены на идейное одиночество в старых особняках и хуторах своего великолепного «я». Но для определенного узкого круга еще не осознавших себя в эпохе людей, но искренно готовых раствориться в потоке творческого энтузиазма пролетариата, стать безоговорочно в ряды строителей социализма тема «Списка» еще нужна, полезна, но, разумеется, не в дискуссионной постановке: быть или не быть. Олеша в своей новой пьесе более не спорит на эту тему. Он отвечает: быть!

Раскрывая весь сотканный из «проклятых» противоречий образ Елены Гончаровой, он казнит ее. Нет и не может быть места двум спискам, двойной бухгалтерии, двойной жизни. Нет и не может быть понятия революции «от сих и до сих», «постольку-поскольку». Только один путь перед Гончаровой — это путь безоговорочного служения задачам и целям пролетарской революции, строящей новый мир. Всякий иной путь ведет к опустошенности, моральной гибели, духовному падению и обнищанию.

{356} Олеша обостряет внутренний конфликт Гончаровой, сталкивая ее лицом к лицу с Западом, где реально существует то, о чем мечтает Гончарова: и личное благополучие, и личная слава, богатство и все старые чувства, на защиту которых давно уже встали герои Олеши (Иван Бабичев и Кавалеров в «Заговоре чувств»). Она познает в слякотном, овеянном для нее поэтической дымкой мопассановском Париже всю цену буржуазного «чистого» искусства, всю цену европейской культуры и буржуазного благополучия, за которыми скрываются нищета, голод, безработица огромных масс трудящихся. Мечта о культурном Западе развенчивается в пьесе Олеши[[412]](#endnote-376).

*Но если тема поставлена Олешей правильно, то ее раскрытие крайне противоречиво*. Олеша казнит Гончарову как гражданку Советского Союза, гражданку нового мира. Он казнит ее как советский патриот. Но он не дискредитирует, не разоблачает систему порочных идей Гончаровой. «Заговор чувств» и идеи старого мира не разбиваются драматургом без остатка.

*В этом основной недостаток пьесы Олеши, здесь причина и отдельных двусмысленных звучаний*.

Олеше удалось показать в ряде образов убедительно и впечатляюще и западноевропейское искусство, и хищническую природу, звериный оскал белогвардейской эмиграции, старой и молодой; пьеса местами блещет остро отточенным диалогом, но глубина ее, идейная нагрузка блекнет и снижается густым детективом и мелодраматичностью сюжетной линии. Если старый мир подан Олешей в образах острых и убедительных, то представители нового мира разговаривают теми же схемами, которых так не выносит Гончарова.

Для театра Мейерхольда эта постановка является серьезным испытанием. За последние годы это первая не массовая, а камерная пьеса в этом театре, пьеса, где при любом режиссерском изобретательстве литература выпирает на первый план, и задача донесений до зрителя драматургического материала становится главной задачей режиссера. Мы считаем, что с *точки зрения репертуарной линии и общего пути театра Мейерхольда эта постановка по ее тематике отбрасывает передовой театр назад*. Но в сценическом разрешении этой темы Мейерхольд проявил все качества революционного мастерства. Ограниченный возможностью режиссерской выдумки, режиссер сосредоточил свое главное внимание на социально-классовой трактовке образов и добился здесь блестящих результатов. Он сумел снизить личную трагедию Елены Гончаровой и выдвинуть на первый план, очень часто несмотря на отсутствие доброкачественного авторского материала, борьбу старого и нового мира. Центральными фигурами пьесы стали — белогвардеец {357} Татаров и советский герой Федотов. Они почти не встречаются в пьесе, но зритель чувствует, что именно в их борьбе полностью отражена борьба, происходящая внутри Гончаровой.

Предельной остроты достиг Мейерхольд в классовых характеристиках отдельных образов. Вся его ненависть революционного режиссера отразилась на трактовке образов старого мира и вся любовь его, теплота — на трактовке образов нового мира.

И с точки зрения общей режиссерской работы спектакль представляет собой для Мейерхольда известный шаг вперед по линии преодоления отдельных механистических ошибок. Все внимание устремлено не на внешнюю сценическую ситуацию, а на раскрытие идей и образов. В спектакле нет обычного для Мейерхольда «трюкачества». Но Мейерхольд внес чрезвычайно много нового и интересного в искусство мизансцен, то есть в расположение и группировку действующих лиц на сцене, искусство, которое большинство наших режиссеров низвело до стандарта, схемы входов и выходов[[413]](#endnote-377).

Большим недостатком спектакля является его перегруженность паузами, чрезвычайная медлительность темпов, переключающая спектакль временами в театр настроений и углубленных переживаний. *Перегружен спектакль и излюбленной Мейерхольдом западной музыкой. Из момента иллюстративного музыка превращается в самодовлеющую пропаганду дурных упаднических образцов западноевропейской музыки. Театр следует от этого предостеречь*.

«Список благодеяний» показал значительный рост актерского коллектива Театра Мейерхольда. Чрезвычайно мягко, лирично, с большим тактом, ни разу не впадая в трагедию, ведет центральную роль Гончаровой Зинаида Райх. Совершенно неожиданные и свежие краски нашел Мартинсон для образа белогвардейца Татарова. Его Татаров ничего общего не имеет со стандартизированными белогвардейцами советских спектаклей. Снова утвердил себя, несмотря на явно неблагодарный драматургический материал, в качестве безусловно лучшего, наиболее обаятельного актера на советские героические роли артист Боголюбов. Умно и тактично, счастливо избегая опасности внутреннего оправдания образа, ведет свою роль молодого белогвардейца Кизеветтера молодой актер Кириллов.

Олеша один из наиболее талантливых и близких нам «попутнических» драматургов. «*Список благодеяний» свидетельствует о его дальнейшем приближении к нам, но внутренние противоречия пьесы мешают ей стать полноценным художественно-идеологическим документом «попутнического» перевооружения*. Олеша заявил, что это его последняя пьеса на такую тему. *С тем большей необходимостью об этом должен решительно заявить Театр Мейерхольда, которому* {358} *мы вправе предъявить требование идти в авангарде советского театра не только по своим формальным достижениям, но и по своей тематике, насыщенному, целеустремленному классовому звучанию*.

## А. Штейн О флейте, которая не звучит. «Список благодеяний» Юрия Олеши[[414]](#endnote-378) «Ленинградская правда», 1931, 7 октября

В зале герои и героини — ударники Нарвской заставы Володарского района Выборгской стороны[[415]](#endnote-379). Их деловая встреча посвящена решающим боям за советскую турбину, за план в 800 000 киловатт.

К 9‑ти часам заканчивается эта встреча. Однако стол президиума не убирают со сцены. Он нужен по ходу действия. Тушатся огни в зрительном зале — и в ослепительном луче прожектора встает у стола уже не оратор с завода имени Сталина, а артистка Елена Гончарова, героиня пьесы «Список благодеяний». В повестку сегодняшнего дня, заполненную вопросами о делах и людях социалистической стройки, пытается Олеша вставить и свой гамлетовский вопрос — быть или не быть Елене Гончаровой.

Быть или не быть? Елена Гончарова растеряла прошлое и не видит будущего. У нее есть тетрадь, разделенная надвое. В одну часть вписаны «преступления советской власти», в другую — «ее благодеяния». Что перевесит?

Она едет за границу, потому что думает, что искусство и социализм не совместны и в стране Советов не может звучать флейта Гамлета. Она едет за границу для того, чтобы приобщиться к величайшей культуре Запада. Но Запад оказывается на поверку мюзик-холлом, где ей предлагают дуть в шекспировскую флейту через задний проход, где Чаплина выбрасывают на улицу и сказка капиталистической Европы предстает перед ней в убогих рубищах безработных. А тетрадку Гончаровой крадет белогвардейский журналист Татаров и публикует «список преступлений» в эмигрантской и буржуазной прессе. Кающаяся Гончарова, подобно тургеневскому Рудину, идет на баррикады, присоединяется к походу безработных и подставляет свою грудь под пули, защищая французского коммуниста. Так кончается пьеса.

В судьбе Елены Гончаровой Олеша хочет найти ключ к решению проблемы об интеллигенции. Ключ не найден. Проблема поставлена не актуально, неверно и не ново.

{359} Олеша казнит Гончарову, но всеми силами своими большого таланта он и вступается за нее. Олеша в сцене с Улялюмом протестует против профанации искусства на Западе, но он не может вскрыть подлинные корни маразма западной культуры. Его протест — это, в сущности, мелкобуржуазное бунтарство, направленное не против причины, а против следствия. Олеша хочет показать, как рушится представление Гончаровой о Западе, но не подвергает уничтожению систему ее порочных идей, не развенчивает мелкотравчатость, ничтожность ее мечтаний в свете тех больших идей, которые движут сейчас людьми, перестраивающими мир. *Идея Запада остается, таким образом, неразоблаченной*.

Олеша расцвечивает всеми цветами радуги образ Елены Гончаровой, но у него блекнут краски, когда ему приходится рисовать людей нового мира. Он рисует их голыми схемами, трафаретами о двух ногах, декламирующими длинные абзацы из газетных передовиц. Вот тут-то с особенной силой *вскрывается бедность мировоззрения этого талантливого художника*. И тут-то надо со всей силой ударить по той части критики, которая, якобы опекая талант Олеши, замазывала эту идейную бедность, заявляя о закономерности появления этой пьесы, о том, что в пьесе есть ошибки, но нельзя к ней подходить с обычным мерилом. Марксистская критика не может иметь ничего общего с этим беспринципным сюсюканьем. Дело не в частных ошибках, а *в органической внутренне присущей порочности пьесы*. И никакая острота слова, никакой блеск, никакие фейерверки диалога не в силах заслонить этого *решающего* дефекта. Олеша «Списком благодеяний» делает шаг назад по сравнению с «Завистью» и «Заговором чувств». Кавалеров, герой «Заговора чувств», человек с высокопарной и низкопробной фамилией, превратился здесь в окруженную мученическим венчиком Елену Гончарову. Сочувствие автора преследует героиню до самого последнего акта[[416]](#endnote-380).

Является ли пьеса характерной для тех процессов перестройки, которые совершаются в нашей «попутнической» литературе? Конечно, нет. Генеральная линия этой перестройки проходит через «Гидроцентраль» Мариэтты Шагинян, через «Соть» Леонова, через «Линию огня» Никитина, через «Кочевники» Н. Тихонова. Вся эта группа писателей приходит к новому миру, утверждая СССР. А Олеша хочет прийти к новому, только отрицая Запад, пытаясь развенчать «идею Запада» изолированно от социалистической практики.

Спектакль, сделанный Вс. Мейерхольдом, при всем поразительном мастерстве этого режиссера, конечно, не мог разрешить неразрешимые противоречия, заключенные в пьесе, хотя с точки {360} зрения творческого метода театра «Список благодеяний» чрезвычайно интересен. В этом спектакле все свое внимание Мейерхольд перенес не на внешний эксперимент формального порядка, а на глубокую скрупулезную разработку сценических образов. Под этим же знаком проходила работа и всего театрального коллектива. Зинаида Райх, играющая Елену Гончарову, ведет эту роль с большим мастерством (однако мы уже отмечали, что трактовка этого образа дана неправильно). Актер Боголюбов нашел краски, так недостававшие Олеше, чтобы сделать жизненным и привлекательным схематический образ коммуниста Федотова. Прекрасно показал «живого эмигранта» артист Мартинсон. Умело избежал неверной авторской трактовки образа молодого эмигранта Кизеветтера артист Кириллов, показав его как омерзительного последыша дегенерирующего класса.

Тем не менее порочность авторского замысла не могла не сказаться и на спектакле. По мере того, как вскрывается идейная бедность пьесы, снижается формальный уровень постановки (последний акт).

Флейта Олеши не звучит сегодня. Ленинградские ударники не приняли пьесы[[417]](#endnote-381). Они и с ними вся советская общественность ждут от такого художника, каким является Юрий Олеша, и от такого передового революционного театра, как Театр Мейерхольда, произведений несравненно большего идейного уровня, насыщенных подлинным содержанием эпохи, определяемых не надуманными трагедиями Елены Гончаровой, а делами, подобными тем, о которых говорил выступавший до нее оратор с завода им. Сталина[[418]](#endnote-382).

## С. Цимбал «Дон Жуан» в постановке Вс. Мейерхольда (Ленинградский государственный театр драмы)[[419]](#endnote-383) «Ленинградская правда», 1932, 28 декабря

Мольеровский «Дон Жуан» впервые был поставлен на сцене бывш. Александринского театра 21 год тому назад[[420]](#endnote-384). Два десятилетия не сделали мейерхольдовского «Дон Жуана» достоянием театральных музеев.

За его праздничной театральностью, за парадной академической помпезностью замечательных декораций Головина, в ослепительном фейерверке режиссерского остроумия и темперамента {361} ни на одну минуту не теряется умное и проницательное чтение Мейерхольдом мольеровского текста.

Сила и смысл «Дон Жуана» в постановке Мейерхольда заключаются главным образом в том, что Мейерхольд сумел в своей работе блестяще продемонстрировать всю ответственность критического раскрытия классиков, не слепого следования за ними, не вульгарного и поверхностного их осовременивания, а именно раскрытия, расшифровки, анализа.

Мольеровский Дон Жуан — одна из самых сложных и интересных фигур мировой драматургии. Среди полуторы сотни литературных вариантов этого легендарного развратника, циника и сластолюбца Дон Жуан Мольера — образ наиболее глубокий и значительный. Написанный Мольером в период его резкого разрыва с духовенством и придворной аристократией, он продолжает обличительную миссию Тартюфа. Не очаровательный, безмерно пылкий бездельник, не милый повеса, а цинический, опустошенный, разгульный аристократ — он выражает всем своим существом распад феодальной аристократии, ее самосознания и морали.

Дон Жуану сопутствует в его сценической судьбе слуга его Сганарель, воплощенная живучая и хваткая мудрость простонародья.

Именно он и оказывается центральным звеном, связывающим персонажей мольеровской комедии со зрительным залом. Именно поэтому он по самому своему характеру, по самому образному своему существу в восприятии нашей аудитории оказывается не только прямым разоблачителем Дон Жуана, но и его своеобразным комментатором-конферансье.

Для того чтобы усилить, расширить связь зрительного зала со сценой, зрителей с актерами, Мейерхольд в согласии со сценическими принципами самого Мольера выдвигает сцену в самый зрительный зал. Рампа и оркестр убраны — сцена непосредственно примыкает к первому ряду кресел. Зрительный зал не погружается в темноту. Занавес не опускается. На сцене распоряжаются арапчата. Они расставляют мебель и отдергивают занавес на втором плане сцены до начала действия. Они же переставляют мебель в соответствии с требованиями каждой новой мизансцены во время действия. Этот прием заимствован Мейерхольдом у старинного японского театра, в котором ту же роль играли и сейчас играют слуги просцениума — «куромбо».

Все эти приемы утверждают провозглашавшиеся в свое время Мейерхольдом принципы открытой, «чистой театральности». Они были нужны Мейерхольду для того, чтобы довести до предела выразительной силы работу актеров. Играя на совершенно открытой сценической площадке, при необычном полном свете, без света рампы, актеры должны сами, своим мастерством нести полную и {362} безоговорочную ответственность за напряжение зрительного зала. И спектакль, который мы увидели после его десятилетней консервации, показал нам действительно замечательные образцы актерской работы.

И первое, о чем следует говорить, это об образе Дон Жуана, исполняемом Юрьевым. Эта замечательная, чисто юношеская работа и по своему диапазону, и по силе и качеству истраченного на нее мастерства несомненно одна из самых больших побед Юрьева. Его легкомысленный, пустой, жеманный и вместе с тем очень циничный и легко соображающий Дон Жуан с предельной силой и убедительностью конкретизирует центральный замысел всего спектакля.

С большим профессиональным блеском, легко подавая блестящие мольеровские реплики играет Сганареля засл. арт. Б. А. Горин-Горяинов. Однако этот образ, как нам кажется, не совсем отвечает и мейерхольдовскому замыслу и нашему представлению о Сганареле. Горин-Горяинов иногда во имя смешной и доходчивой игры снижает своего Сганареля, лишает его той внутренней содержательности, собранности и цельности, которые являются ведущими в его характере. Нам нет надобности перечислять здесь подробно всех исполнителей этого спектакля. Шарлотта (Тиме), Матюрина (Карякина), Пьеро (Воронов), Диманш (Вальяно), Карлос (Царев), Дон Луис (Жуковский) — все они, каждый по-своему, сохраняют высокий актерский уровень этого спектакля, поднимая его огромное принципиальное значение.

Но при этом не только в этой непосредственной силе спектакля значение «Дон Жуана». Его возобновление должно получить и другой смысл. Оно должно вызвать новый подъем творческой активности советских художников в отношении к памятникам мировой драматургии.

## В. Залесский Через двадцать два года. «Дон Жуан» в постановке Мейерхольда[[421]](#endnote-385) «Вечерняя Москва», 1933, 13 января

В Ленинградском государственном драматическом театре (бывш. Александринский) состоялась премьера «Дон Жуана» Мольера в постановке В. Э. Мейерхольда.

Поставленный Мейерхольдом впервые 22 года назад, «Дон Жуан» является интересным фрагментом режиссерской биографии {363} Мейерхольда. Он знаменует собой целый период художника и показывает почти лабораторно искусство постановщика.

В кавалере Дон Жуане нет богобоязненности, уважения ко всей той религиозной чепухе, которой были засорены головы «добрых христиан». Весь текст мольеровского «Дон Жуана» пересыпан антиклерикальными, безбожническими репликами. Такие сцены, как сцена с нищим, вызывали бешенство мракобесов. На протяжении пяти актов своей комедии Мольер устами героя расправляется со своими врагами и, вдоволь над ними натешившись и поиздевавшись, с громом, в «адовом» пламени отправляет Дон Жуана в преисподнюю в обществе каменной статуи Командора.

Блестящий фейерверк!

Рука каменного Командора, сдавливающая руку живого Дон Жуана, пламя и гром и вся сцена с «небесной карой» для Мольера играют не большую роль, чем для самого Дон Жуана в разговоре с Дон Карлосом, братом покинутой жены Дон Жуана, ссылки на волю «неба».

В «Дон Жуане» Мольер несомненно ведет «встречный бой» с поповской камарильей. И надо отдать справедливость некоторым современникам Мольера, почувствовавшим в этом произведении *истинные намерения* автора. «Можно ли найти школу атеизма более явную, чем в “Каменном госте” (“Дон Жуане”), где, позволив очень умному атеисту высказывать самые страшные кощунства, автор доверил защиту бога лакею, которому понадобилось для ее обоснования *высказать все гнусности, какие только существуют*». Это говорит принц Конти, ханжа и клерикал. И говорит с полным основанием. Вспомните хотя бы заключительный монолог Сганареля!

*Однако эта сторона мольеровского «Дон Жуана» очень часто забывалась или отходила на второй план перед другой особенностью творчества Мольера*. Эта особенность, вытекавшая из социального генезиса автора, заключалась в том, что автор направил стрелы своего смеха, иронии, издевки не только против черноризников, *но и против аристократов*. <…>[[422]](#endnote-386)

Для сценического разрешения «Дон Жуана» В. Мейерхольд воспользовался формой мольеровского театра, введя в нее некоторые приемы других театров (например, японского). Спектаклю были приданы блеск, помпезность, величие театра эпохи Людовика XIV, «короля солнца».

Тогдашняя театральная критика в лице А. Кугеля, А. Бенуа, С. Волконского[[423]](#endnote-387) осуждала постановку за эту помпезность, за красочность {364} головинских декораций, за ритмичность движения. Она *не находила в спектакле* «мысли, души, человека».

Восстановление «Дон Жуана» не сильно изменило лицо спектакля. Основные принципы постановки 1910 года остались основными и сегодня[[424]](#endnote-388).

И если подходить к спектаклю как к явлению исторически обусловленному, мы должны признать спорность многих элементов этого спектакля. Спорным является *сама реставрационность* театра Мольера. Но, оставляя эти вопросы в стороне, мы тем не менее должны признать, что *глубоко не права была критика, обвинявшая спектакль в отсутствии «мысли»*. В спектакле есть мысль!

Постановщик почувствовал самую сущность мольеровской пьесы и, обходя рогатки эпохи, сделал ударение на главном, на характерном для мольеровского творения. Он сумел понять все своеобразие мольеровского «Дон Жуана» как произведения, в котором автор ведет бой с противником — с клерикализмом, с лицемерами в сутанах. Используя маски беспутного Дон Жуана, пройдохи Сганареля, Мольер издевается над врагами.

Тартюф — не Дон Жуан: первый — лицемер, второй — *циник и атеист*. Смешивать эти два образа ошибочно. И Мейерхольд правильно поступает, когда он сосредоточивает внимание не на любовных «грехах» Дон Жуана, а на грехах и подлости лицемеров, с которыми собирается сражаться их же оружием Дон Жуан. Эти ханжи и лицемеры — враги самого Мольера.

Вот *отправная* мысль постановщика, старающегося подчинить этой мысли все компоненты спектакля. Для Мейерхольда не важны реалистические подробности боя. Он выбирает *условную* форму театрального спектакля, одевает на актеров маски и весь спектакль подчиняет танцевальному ритму. Все выглядит условным, блестящим, внешне отточенным.

Блестящая форма зрелищного спектакля должна помочь *философскому раскрытию* идеи пьесы. Мы не будем принципиально возражать против такого задания художника. Но отметим, что средства выражения далеко не всегда соответствуют сущности. Художественные приемы из средства превращаются в самоцель, восприятие мысли затрудняется, внимание отвлекается в сторону, и минуту, другую на сцене господствуют краски, движения, звуки *сами по себе*.

Здесь — *наиболее слабое место постановки*.

Правда, при возобновлении «Дон Жуана» Мейерхольд обратил серьезное внимание на эту сторону. Некоторые новые мизансцены призваны как раз оттенить внутренний смысл пьесы, заставить {365} все в этом спектакле служить одному — *раскрытию философской глубины комедии* (например, последний монолог Дон Жуана).

В спектакле нет человека из психологического театра, но в спектакле есть мысль *постановщика*, есть мысль *драматурга*. И обе они *не находятся* в противоречии.

После «Дон Жуана» Мейерхольд проделал сложный сценический путь. В работах последующих лет над классиками он сумел находить средства выражения более острые, более социально отточенные. Но и эта ранняя работа очень *ярка и идейно насыщенна*.

Интересно остановиться на следующей стороне спектакля. По ходу действия постановщику приходится распоряжаться «божественной бутафорией» вплоть до фигуры Командора. Но напрасно вы станете искать элементы мистики. Тень «небесного провидения» весьма напоминает фигуру жены Дон Жуана, корчи самого Дон Жуана вполне естественны, так как под тяжестью камня живое тело всегда скорчивается, шаги и сама статуя Командора слишком роскошны, что касается пламени и грома, то они слишком театральны. К тому же ряд реплик Сганареля (вроде «я сегодня выходной») дискредитирует всякую «мистичность» сцен с Командором[[425]](#endnote-389).

Но все режиссерские замыслы упирались в проблему актерской игры. Никакого бытовизма, никакой психологии! Актеры играют не характеры, *а маски*, излагающие на фоне испанской легенды в блестящей манере мольеровского театра мысли самого автора. Легкий блестящий диалог Дон Жуана — Юрьева — почти шедевр читки мольеровских текстов. Вся роль построена на движении, на танцевальном ритме. Дон Жуан — Юрьев это — острая, изящная рапира гениального драматурга, которой он расправляется с врагами. И Юрьев прекрасно разрешает это задание. Его реплики, монологи сверкают, искрятся, обрушиваются каскадом ударов подобно боевой рапире или эспадрону.

Роль слуги Сганареля (Горин-Горяинов) оставляет не совсем цельное впечатление. Прекрасная читка мольеровского текста, мягкая сочность юмора, с которым он подает большинство реплик, кое-где нарушались ненужным комикованием.

Интересна тройка пейзан — Пьеро, Шарлотта, Матюрина (артисты Воронов, Тиме и Карякина). Эти роли также построены на ритме танца.

Возобновление «Дон Жуана» — интересное театральное событие.

## **{****366}** Ю. Юзовский Автора, автора… «Вступление» в Театре имени Мейерхольда «Рабис», 1933, № 3

«Автора, автора» — это восклицание естественно вырывается после спектакля «Вступление». Но не по адресу автора спектакля или автора пьесы, а по адресу того неизвестного драматурга, которого ждет не дождется Мейерхольд, драматурга, на материале которого Мейерхольд развернет свой мощный режиссерский талант, не испытывая ощущения великана, которого каждый раз укладывают в детскую кроватку. Пьеса Юрия Германа «Вступление» — это, иначе не скажешь, «детская кроватка», это пьеса, в значительной своей части беспомощная, на каждом шагу обнаруживающая драматургическое неумение автора-беллетриста, взявшегося за драму. Есть, правда, в пьесе удачные места, есть острые мысли и ситуации (в работе над пьесой принимал участие В. Шкловский[[426]](#endnote-390)), но *всего этого еще недостаточно, чтоб, например, рекомендовать эту пьесу провинциальному театру*.

Нас в этом очерке меньше всего интересует пьеса и больше интересует спектакль, вернее, отдельные моменты спектакля, потому что спектакля как целого, как носителя ценностной единой мысли — нет. Есть несколько эскизов, которые и запоминаются.

Идея спектакля — перерождение западноевропейского интеллигента под влиянием противоречий капиталистического строя — никак не доказана. И пусть Мичурин, играющий главную роль Кельберга, всячески пытается донести до зрителя мысль пьесы, вряд ли он достигнет большого успеха. Возьму пример со сценой в Шанхае — сценой, где на заводе забастовка, угрозы с обеих сторон, вводят полицейских и проч. Сцена эта абсолютно пуста, беспомощна, скучна. Рабочие говорят — «будем бастовать», хозяева отвечают «расправимся», рабочие говорят — «пауки», хозяин отвечает чем-то вроде «сволочи». Это что? Скучное изображение, фотографическая *иллюстрация*, жанровая *картинка*. Ни мысли, ни разрешения какой-нибудь ситуации. Мейерхольд ничего не дал в этой сцене, кроме разве света, желтого колорита, который создает какой-то оттенок лихорадочности и неспокойствия; заурядные линии — вот, с одной стороны, забастовщики и, с другой стороны — {367} забастовщики, над ними хозяин, затем входит отряд и располагается по диагонали, памятной еще по «Последнему решительному». Это простая геометрия, это еще не искусство, это не вызывает в зрительном зале ни волнения, ни сочувствия, ни гнева, даже самой примитивной эмоции заинтересованности в том, что происходит, нет в зрительном зале. А ведь вся эта картина введена, между прочим, потому, чтоб воздействовать на Кельберга, который стоит тут же на сцене, она должна толкнуть его против капиталистической эксплуатации, она должна его зажечь огнем протеста.

Но зритель не верит, что Кельберг взволновался, и он не может быть действительно убедительным, как бы этого ни хотели режиссер Мейерхольд и актер Мичурин. И кажется, что эта сцена с успехом могла быть убрана из спектакля вообще.

Повторяем, в спектакле есть только эскизы, штрихи, временами, правда, блестящие, большого эмоционального и интеллектуального воздействия. На них мы и остановимся.

В финале Кельберг уезжает в СССР, последняя картина — это прощание, укладывание вещей и проч. В смысле текста и ситуаций сцена ничтожная. От нее запоминается только то, что Кельбергу то пожимают руки, то отказываются пожимать, причем и то и другое не поэтические сцены, какими они могли бы быть, а простая информация о том, что когда люди уезжают, то они, как это ни странно, пожимают руки и укладывают чемоданы. У автора здесь не было *задачи художественной, идейной, сценической*. Эту задачу *от себя* привнес Мейерхольд и разрешил ее поразительно простыми и волнующими средствами. В отъезде есть элемент романтики. Особенно если с таким отъездом связана другая, новая, настоящая жизнь. Особенно если место, которое ты покидаешь, — болото, гниль, разложение, кризис. Особенно если место, куда ты едешь, все дает тебе для работы, для творчества, для утверждения себя. Задача — показать это предвидение, *ощущение простора, горизонтов, воздуха*, ощущение желания двигаться, работать, творить, ощущение весны раскрепощения, потоков жизни. Очень просто решил эту задачу Всеволод Мейерхольд. Он дал весну — открытое настежь окно, раздувающуюся занавеску, сквозняк. Эти занавески шевелились когда-то в МХТ в чеховских пьесах, но именно *шевелились*, выражали настроение интимного дробного переживания, они замыкали, они, я бы сказал, говорили о *приезде, а не об отъезде*, об уюте, звали понежиться за этими занавесками, даже спрятаться за ними, — они, во всяком случае, не звали, не могли звать наружу.

{368} «Вишневый сад» — это трагедия отъезда, покидания родного гнезда, зябкого ощущения человека, которому нужно покинуть насиженный угол.

Развевающаяся чуть ли не под прямым углом во время всей сцены мейерхольдовская портьера — она заполняет сквозняком, воздухом, ощущениями простора весь зрительный зал. «Завидуешь» Кельбергу, который уезжает в Советский Союз, сам хочешь с ним поехать и покинуть хваленый Запад. Пирушка друзей, вместе учившихся когда-то, теперь инженеров, пирушка, заканчивающаяся сценой, где оставшийся один инженер Нунбах — безработный, сейчас продавец порнографических открыток — в отчаянии спрашивает у Гете, у бюста: «Почему я продаю порнографические открытки, почему я не строю домов?»[[427]](#endnote-391)

Режиссер в этом эпизоде решает несколько задач. Первая — это сами пирующие инженеры: *натянутость, условность, надуманность этого веселья*. Это веселье мертвецов, движущихся призраков и мумий. Эту мертвенность Мейерхольд дает подчеркнуто условным, *механическим характером жеста и мизансцены*. Эффект здесь, однако, значительно снижен тем, что сценический материал, который под этим углом зрения обрабатывал Мейерхольд, — невысокого качества. Пирующие изобрели игру: каждый из них уходит и приходит, его «встречают», как будто он только что пришел[[428]](#endnote-392). Это хорошо раз‑два, но затем приедается, становится скучным, как всякое неоправданное повторение.

В этой же сцене замечательно разрешена и другая задача, имеющая большое значение для советского театра вообще. Я имею здесь в виду так называемое разложение буржуазии. «Разложение» заключается в том, что оркестр играет приятную музыку, красивые девушки танцуют фокстрот, а мужчины пьют хорошее вино. Мы сильно сомневаемся, чтоб такие сцены вызывали ту реакцию, на которую обычно рассчитывает театр. Эти сцены просто вредны, потому что они контрабандой пропагандируют буржуазную красивость, мещанские патефонные идеалы, проповедуют Вертинского. Мейерхольд здесь убил, одним рывком сорвал маску с того европейского ресторанного фокстротного идеала жизни, который многим кажется весьма привлекательным. Мейерхольд добивается этого одной мизансценой. Это кривая линия, по которой под музыку, полуфокстротным шагом идет полупьяный Нунбах. Это не легкие, полувоздушные, «изящные» фокстротные шажки, вызывающие улыбку удовольствия вместо предполагаемого негодования. Каждый шаг Нунбаха — это шаг отчаяния, ненависти, растерянности, тоски, злобы, — он растаптывает этот пошлый эффектный мотивчик мещанского благополучия[[429]](#endnote-393).

{369} Наконец, непосредственно сама сцена с Гете. Нунбах медленно поднимается к бюсту Гете и поворачивает его лицом к себе, спрашивает: «Почему я не строю домов?» — и Гете, проповедовавший в «Фаусте» идею строительства, осушения болот, освоения человечеством мира, молчит, ему действительно нечего «сказать». Здесь очень важна помимо мизансцены подготовка к этому финалу — «молчание Гете» — музыкой. Музыкальную фразу то и дело прорезывает мелкая, тревожная барабанная дробь. Это от цирка — перед «смертным номером», это от площадей, где свершались смертные казни и били барабаны. Это очень острая психологическая мотивировка, подготовка, которая и получает свое разрешение. Актер Свердлин с большим внутренним волнением ведет эту роль, и Мейерхольд его вовсе не уводит на задний план, как может показаться некоторым обвиняющим Мейерхольда в недооценке актера; наоборот, Свердлин — Нунбах на переднем плане все время, а подготовка, барабанная дробь — только забота режиссера, который поддерживает актера, помогает ему довести до зрительного зала идею.

За недостатком места мы не касаемся ряда других и удачных и неудачных элементов спектакля. Например, сцена в рабочей квартире, оплакивающей смерть молодого члена семьи. Отец погибшего, Ганцке — Боголюбов, замер в трансе, он в столбняке, в сомнамбулическом состоянии, он одеревенел — его одевают, наряжают к похоронам, надевают сюртук, манишку, цилиндр, наконец, подносят зеркало, чтоб он одобрил свой респектабельный, приличествующий похоронам вид. Яркая, несколько секунд сверкающая молния зеркала — и Ганцке рассыпается, пробуждается, прозревает, вспыхивает Ганцке, срывает цилиндр, сюртук, манишку, кричит, зажигает факел — мстить, мстить!

Мы здесь давали анализ только режиссерской работы, однако следует здесь же отметить актерский коллектив, в том числе Свердлина, Боголюбова, Мичурина, Башкатова, Старковского, Говоркову, негритянского актера Вейланда Родца и других, музыку Шебалина.

Повторяем, спектакля как целого нет. Есть блестящие этюды, эпизоды, сцены. Спектакль, который дает целую выставку режиссерского мастерства. Спектакль, который больше даст зрителю-режиссеру и зрителю-актеру и меньше — зрителю «просто». Мейерхольд в этом спектакле для режиссера то же, что, скажем, Хлебников для поэта. Для большого волнующего подъемного зрелища… материала не было. Как не воскликнуть: автора, автора!

## **{****370}** А. Мацкин «Вступление»[[430]](#endnote-394) «Известия», 1933, 27 марта

Последняя постановка «Вступление» Ю. Германа в Театре Мейерхольда прошла почти незамеченной[[431]](#endnote-395). О «Вступлении», спектакле поучительном, как бы концентрирующем в себе всю театральную проблематику наших дней, ничего, кроме двух-трех рецензий, не написано. Никаких дискуссий, никаких споров, никаких творческих итогов.

Вслед за «Вступлением» на сцене московских театров были показаны еще две пьесы на западные темы — «На Западе бой» Вишневского и «Аэроплан над городом» Левидова. Эти два спектакля еще больше подчеркивают огромную принципиальность мейерхольдовской постановки. Театр Революции и Театр Ленсовета располагали несколько лучшим драматургическим материалом, на сцене же тот и другой театр сложные процессы классовой борьбы свели к плакатно-примитивным драматургическим конфликтам, к простому воспроизводству вневременных, лишенных исторической типичности «социальных характеров». В то же время Мейерхольд на очень скудном, хаотическом материале пьесы Ю. Германа создал значительный спектакль о кризисе сознания современной западной интеллигенции.

По замыслу автора постановки, «Вступление» должно было опровергнуть тезис о ведущей роли драматургии на театре. Мейерхольд создал свой спектакль вопреки автору пьесы. Он преодолел вялый и неигровой материал инсценировки. Он всячески пытался восполнить явно ощутимую недостаточность текста[[432]](#endnote-396).

Весь спектакль построен на музыке (композитор В. Шебалин), которая призвана заполнить пустоты инсценировки. Даже свет (цветные прожектора и ртутные лампы) выполняет «драматургические функции» — то он усиливает мертвенную бледность лиц, то вносит краски бодрости, легкости и приподнятости.

Мейерхольд применяет огромное разнообразие средств театрального воздействия. Он стремится создать усовершенствованную пантомиму, спектакль шекспировских, но приглушенных, немых страстей. Но легко ли средствами пантомимы, даже гениально поставленной, показать умирание интеллигенции в условиях кризисной Европы? Ощутив необходимость в драматургических мотивировках, в идейном обосновании своей темы, режиссер стал спешно дописывать биографии героев. Для этого он вынужден был обратиться к психологическому рисунку, к портретной {371} детали. Отвергнув драматурга, Мейерхольд пришел к драматургии. Совмещение функций драматурга и режиссера оказалось непосильным даже для такого мастера, как Мейерхольд. Спектакль блестящего режиссерского изобретательства оказался лишенным органической цельности.

Показать интеллигенцию вне социального окружения, только в атмосфере кафе и афористических разговоров Мейерхольд, конечно, не мог. Ему понадобились живые люди из других социальных прослоек, столкновения представителей различных классовых групп, реальная обстановка классовой борьбы. И это — наименее удавшаяся часть спектакля. Рабочие в пьесе очень смахивают на картонных героев, они даны упрощенно и схематически. Исключение составляет только один старый Ганцке (Боголюбов). Чисто кинематографическими средствами в безмолвной сцене Мейерхольд дает картину «прозрения» Ганцке[[433]](#endnote-397). В трагический момент жизни (смерть сына) он познает тщетность буржуазных фетишей и условностей. Однако пустоты пьесы не удалось заполнить даже скульптурно-выразительными мизансценами.

Высшая точка спектакля — бал корпорантов, финальная сцена второго акта.

Ученый Кельберг встречается в кафе со своими былыми друзьями, единомышленниками, школьными товарищами. Кельберг только возвратился из Шанхая. Он прошел там первые уроки классовой борьбы. Ученый инженер, он впервые увидел тягостный гнет феодальной эксплуатации. Он бежал от этого азиатского варварства на родину, к друзьям, к цивилизации. Но европейская столица оказалась страшнее Шанхая. Родина — город дипломированных нищих, полицейских пикетов, банковских крахов и разгромленных революционных отрядов. Подавленный и смятенный, Кельберг пришел на традиционную пирушку корпорантов.

И он увидел бал мертвецов. Трупы двигались, произносили тосты, делились университетскими воспоминаниями. Сердца их еще бились, но они были мертвы. Их умертвил кризис.

Сцена в кафе, по режиссерской разработке, — вершина спектакля. Мерцание свечей, блеск цилиндров, замедленность актерских движений, истерическая нотка в диалоге — все это создает настроение сгущенного отчаяния, подлинного трагизма.

И среди одичалых, деморализованных людей лишь один Кельберг, наученный шанхайскими уроками, сохраняет спокойствие и уверенность.

Кельберга играет актер Мичурин. В трактовке образа он впадает в две крайности: то он дает Кельберга размягченным бюргером, {372} то книжным червем, ученым педантом. Если в первом случае он слишком грузен, неповоротлив, вял, то во втором он неврастенически подвижен, даже суетлив. Кельберг в исполнении Мичурина не подымается до больших обобщений[[434]](#endnote-398). Переходы его внезапны и не всегда мотивированны, и тем не менее Мичурин создает образ крупного ученого, взволнованного, ищущего человека. Кельберг находит выход, он видит мир других социальных отношений. И когда в финале пьесы Кельберг едет в СССР, режиссер заполняет сцену светом: солнцем, весенним дыханием.

Можно ли назвать эту работу Мейерхольда, его режиссерские приемы, создающие реалистическую живописность в спектакле, формалистскими вывертами? В этой постановке каждый режиссерский прием оправдан и служит для наиболее острого выражения идеи спектакля. Во «Вступлении», как никогда раньше, Мейерхольд стремится к психологической правде. Психологию героев он рисует бросовыми штрихами. Он не только находит типические локальные черты для каждого героя, но он создает для них драматические ситуации.

Кончается бал корпорантов. Расходятся доценты и ученые доктора. В опустевшем кафе остается охмелевший, растерзанный инженер Нунбах. Когда-то он строил небоскребы. Теперь он торгует порнографическими открытками.

Нунбах уныло бродит по кафе. С пьедестала смотрит Гете. Какое пугающее соседство! Гете рядом с Нунбахом, лицом к лицу.

«Величайший немец» и презреннейший из потомков. И вот Нунбах взбирается на пьедестал. Он обнимает мраморного Гете, он взывает к нему. Гете безмолвен. Ему нечего сказать своему нищему потомку.

Нунбах — первый мертвец среди мертвецов на балу корпорантов. Нунбах — это творческое бессилие уходящего класса, судорожная гримаса капитализма. Актер Свердлин отлично почувствовал стихию отчаяния и обездоленности, истерический протест Нунбаха. Эта идея не случайно олицетворена в образе Гете. Фаустовское стремление к строительству, к неутолимой жизнедеятельности закономерно противопоставляется режиссером капиталистическому тупику[[435]](#endnote-399).

Режиссерская работа над «Вступлением» показывает, каких огромных успехов достиг бы Мейерхольд, если бы он избрал пьесу, более достойную масштабов его дарования.

## **{****373}** Адр. Пиотровский Философская комедия «Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда[[436]](#endnote-400) «Советское искусство», 1933, 26 апреля

В Московско-Нарвском Доме культуры в Ленинграде[[437]](#endnote-401) прошла премьерой новая постановка Вс. Мейерхольда в театре его имени: «Свадьба Кречинского» с Ю. Юрьевым в заглавной роли и Игорем Ильинским в роли Расплюева.

Конечно, это одно из значительнейших событий нынешнего ленинградского, да и не только ленинградского театрального сезона. Спектаклем этим Мейерхольд возвращается к одному из излюбленнейших своих авторов, к Сухово-Кобылину. Возвращается, чтобы, опираясь на опыт политического театра, им за революционные годы разработанный, разрешить драматургическую проблему создателя гениальной трилогии уже не с формальных позиций романтико-эстетического театра, как в 1917 году (первая редакция «Свадьбы Кречинского» и «Смерти Тарелкина»), и не с позиций фарсово-цирковой конструктивистской эксцентриады, как в 1922 году (вторая редакция «Смерти Тарелкина»), а как политически направленную сатиру. Как толкует спектакль сам постановщик (в предварительном сообщении в «Вечерней Красной газете»), Кречинский — это «образ банкиров, спекулянтов, биржевых трюков современного буржуазного уклада»[[438]](#endnote-402). Подобный отчетливо резко политический замысел отличает новую постановку «Свадьбы Кречинского» не только от упомянутых ранних работ Мейерхольда над Сухово-Кобылиным, но и от «Ревизора» и «Горе уму», режиссерская концепция которых была значительно более эстетизирована, политически нейтрализована.

Но тут мы сразу же наталкиваемся на основную противоречивость в новом подходе Мейерхольда к репертуару классики. Режиссер воспринимает «Свадьбу Кречинского» как своего рода социально-философскую трагикомедию. Для него (как видно опять-таки из «Предварительного сообщения») существенно и важно раскрыть пьесу Сухово-Кобылина как выражение растлевающей роли денег[[439]](#endnote-403) в капиталистическом мире, денег, мистифицирующих подлинную сущность человеческих отношений и свойств, превращающих эти свойства в их противоположности. Именно с этой точки зрения казался важным Мейерхольду Кречинский — шулер, лицемер, «из-за денег превращающий “любовь”» {374} в средство вымогательства, «дружбу» — в источник обмана, играющий окружающим миром, «как марионетками», подобно тому, как «современный банкир из-за ширмы, как марионетками, движет политикой и государством».

Социально-философская концепция эта, конечно, актуализирует классические образы старинной комедии Сухово-Кобылина, придает им смысл, своеобразно углубленный и звучащий на сегодняшний день. Противоречивость концепции заключается, однако, в том, что в основе ее лежит некоторое абстрагирование образов Сухово-Кобылина, которые вырываются таким образом из своей конкретной исторической обстановки.

Конкретная исторически обусловленная классовая острота негодующей сатиры автора «Свадьбы Кречинского» оказалась благодаря этому ослабленной, затушеванной. Сатирическая злость Сухово-Кобылина направлена не только против обуржуазившегося дворянина-афериста Кречинского и не только против деклассированного под натиском новых капиталистических отношений, упавшего до приживальщика и мелкого шулера дворянина Расплюева.

Острая ирония Сухово-Кобылина, убежденного крепостника, фанатично принципиального феодала-консерватора, задевает и Муромского, чересчур простодушного помещика-провинциала, неспособного ориентироваться в новой, усложненной обстановке буржуазного авантюризма.

Еще темнее были краски исторической действительности этих Муромских и Нелькиных, краски, объективно проступающие из-под образов осторожно-иронической «самокритики» дворянина Сухово-Кобылина.

И вот эта сложная, исполненная противоречий расстановка сил в пьесе Сухово-Кобылина оказалась несколько догматической, упрощенной, метафизированной благодаря тому, что на место «социальной сатиры» встала, в толковании Мейерхольда, некая «социально-философская комедия-притча». Великому престиджиатору[[440]](#footnote-39), аферисту Кречинскому оказалось необходимым противопоставить мир двигаемых им «марионеток», мир «противников» его, которые тем самым приобрели черты образов «страдающих» или «карающих». Так оказалось, что и Муромский получил облик некоего благодушного, безвинно терпящего старичка, и резонер Нелькин вырос в фигуру, исполненную страстного негодования и благородного обличительства, и даже «частный пристав», {375} являющийся арестовать Кречинского, приобрел эффектные сценические черты носителя карающего правосудия.

Все это не могло не смягчить, притупить острие обличительной злости Сухово-Кобылина, не могло не сузить *масштабов* его сатиры. И это тем более, что метафизические гены философского абстрагирования легли и на центральные образы комедии, на образы Кречинского и Расплюева. Первый, в соответствии с исходной точкой зрения режиссера, всячески приподнят. Он изображается как предводитель целой преступной банды шулеров, *темных* дельцов. Монологи Кречинского идут как «*мелодрама» в сопровождении музыки скрипок и виолончелей*. Всеми средствами этими придаются образу «великого афериста и престиджиатора», перед которым сам «египетский фокусник Боско — не что иное, как мальчишка и щенок», черты некой трагической страсти, некой одержимости алчностью. А это *выражение образа в целом*, конечно, *также способствует смягчению сатирической остроты фигуры. Подобное же абстрагирование привело к смягчению образа Расплюева, в котором режиссер (судя по его «Предварительному сообщению») хотел увидеть образ «вечно паразитического», концентрирующегося «в сегодняшнем фашистском полицейском, подхалиме, провокаторе и палаче»*[[441]](#endnote-404).

Концепция обобщенной «философской притчи» на деле привела, таким образом, к сужению идеи спектакля, еще раз доказав, что именно реалистическая конкретность всей образной схемы пьесы может быть в то же время средством максимального обобщения, расширения заложенного в ней смысла[[442]](#endnote-405).

Но если идейный замысел новой постановки «Свадьбы Кречинского» и уводит в сторону от исторической конкретности, то зато в сценической трактовке спектакля несомненно (и это особенно важно и ценно) тяготение режиссера к широкому и развернутому реалистическому стилю. Но реалистический стиль этот опирается на весь предшествующий блистательный опыт обогащения сценического языка, разработанный Мейерхольдом. Он приобретает поэтому черты необычайно зрелого, законченного, совершенного мастерства. Основное здесь — в раскрытии внутренней словесной ткани действия через внешне выразительные и яркие зрелищные образы.

Средства пантомимы и «предыгры» широко используются при этом режиссером. Таинственность первого появления Кречинского, например, подчеркивается ширмой, из-за которой видны только его жестикулирующие руки, руки шулера и престиджиатора. В сложную пантомиму разрастается и рассказ Расплюева о подвигах {376} Кречинского в закладной конторе Бека. В оживленные ансамблевые сцены превращены монологи второго и третьего актов. Рядом с пантомимой и «предыгрой» — музыка, и в этом спектакле обильно используемая Мейерхольдом (композитор Старокадомский). Любопытно, однако, и здесь желание «бытово», «реалистически» оправдать условность музыки. Режиссер считает необходимым подробно объяснить, что музыка доносится из соседних зал, где идет бал и играет оркестр. Вообще же, используя куплет и танец, Мейерхольд, по существу, только смело и четко раскрывает элементы музыкальности, заключенные в самой пьесе Сухово-Кобылина и идущие от водевильно-французских ее корней. И вообще в этой постановке режиссер проявил необычайную бережность в обращении с авторским текстом. Новизной явились лишь вставки стихотворений (Державина), декламируемых Кречинским, и как наиболее смелое драматургическое новшество включение в спектакль «сообщений о событиях», рассекающих непрерывную ткань действия. «Сообщения» эти, реализуемые как надписи на экране и вообще носящие черты некой кинематографической природы, по существу, сравнительно легко использованы в спектакле, но как драматургическое изображение они могут оказаться очень плодотворными, способствуя расширению смысла действия в круге событий, им затрагиваемых[[443]](#endnote-406).

Если в режиссерском отношении, именно в тяготении к своеобразному сценическому реализму, являющемуся несомненным шагом вперед после «Ревизора» и «Горе уму», можно видеть основной интерес спектакля, то в актерском отношении в центре внимания стоит исполнение центральных ролей Кречинского и Расплюева Ю. Юрьевым и Игорем Ильинским. Новое после долгого перерыва выступление Ю. Юрьева под режиссурой Мейерхольда само по себе является интереснейшим театральным событием. Замечательный актер этот, очевидно, все более освобождается от той условно-декламационной манеры, которая была ему прежде так свойственна. Его Кречинский приобретает черты характерности, порою даже быта, но с тем, чтобы в мгновение аффекта подняться на столь доступные исполнению Юрьева высоты приподнятой страсти.

Расплюев — Ильинский виртуозно слеплен. Его пантомима, порою переходящая в эксцентрику, его великолепно выразительная мимика, разнообразнейшие интонации от скороговорки до торжественно-подъемного пафоса, им применяемые, — все это прекрасный образец актерского умения. И все-таки это «смешно», да не «страшно». Добродушный облик Расплюева — Ильинского со {377} своей стороны немало способствует тому, что весь этот зрелый, мастерский, законченный спектакль в сатирическом отношении оказывается смягченным, ослабленным.

## А. Слонимский «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда «Рабочий и театр», 1933, № 12

Разговор двух работниц во время спектакля: «Хорошо ставит Мейерхольд». — «А кто такой Мейерхольд?» — «Ты не знаешь? Режиссер, он ставит все спектакли». — «Ах, а я думала, что это название театра».

Такой разговор был бы немыслим на «Ревизоре» или «Горе уму». Там наличие режиссера слишком явно. Здесь оно скрыто от неискушенного взгляда. На первом плане — актеры, содержание пьесы. Никаких режиссерских аттракционов, озадачивающих зрителя, никаких особых «изобретений». Все понятно и просто. Текст комедии Сухово-Кобылина остался почти без изменений (незначительные вставки и купюры — не в счет). Во всяком случае, авторская концепция сохраняется, и персонажи не сдвинуты с намеченных автором позиций. Заведомый крепостник Муромский свободно гуляет по сцене без специальной метки на лбу: се, дескать, крепостник! Образ наивной Лидочки Муромской окружается, как у автора, симпатией. Усилен трогательный эффект ее последнего порыва, когда она отдает свой бриллиант для спасения недостойного возлюбленного. Очеловечен даже бессовестный авантюрист Кречинский, в зависимости от той характеристики, которая ему дается потом в «Деле» (письмо Кречинского: «детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилище судопроизводства не ловил»). Образ Кречинского в исполнении Ю. М. Юрьева приобретает некоторые романтические черты, сближающие его с Арбениным в «Маскараде». Словом, никаких гротескных преувеличений или радикальных «переоценок». Авторские мотивировки и сюжетные связи в основном в силе. Спектакль в целом — вполне реалистический и всем понятный.

Было время, когда «ревизия» классиков была новшеством и вызывала бурные протесты. Теперь это стало общедоступным ремеслом. Классиков переворачивают вверх ногами, не сообразуясь ни с исторической перспективой, ни с требованиями простой сценической логики. Не в духе Мейерхольда ходить по протоптанным дорогам, да и неудобно ему быть собственным эпигоном. Постановкой {378} «Свадьбы Кречинского» он наглядно показывает, что классическое произведение можно сделать живым и современным не только при помощи переделок и перестановок, но и другим путем — через раскрытие и углубление образов, взятых в строго определенных исторических рамках, через тонкий социальный анализ, доведенный до той четкости, при которой становится излишним режиссерский нажим. Зачем объяснять Муромского, когда он и без того ясен в своей конкретной исторической правде?

Трилогия Сухово-Кобылина представляет собой единое целое — и формально, и по теме. Все части органически связаны между собой. Развязка одной части служит завязкой для другой: финальная фраза Лидочки Муромской («Это была ошибка!») ложится в основу «Дела», дележка добычи в «Деле» является источником интриги «Смерти Тарелкина». Через всю трилогию, постепенно раздвигаясь, проходит одна и та же тема: свирепая жажда наживы, сопутствующая развитию капитализма, царящий в нарождающемся капиталистическом обществе беспощадный волчий закон, которому Сухово-Кобылин, в соответствии со своими феодальными взглядами, противопоставляет мораль «крепкого земле» дворянства. Сила сатирических ударов растет по мере расширения темы и определяет жанр отдельных частей. Комедия переключается в мелодраму, мелодрама разрешается трагическим фарсом. Жуткая схватка перегрызающих горло друг другу волков, изображаемая приемами почти цирковой буффонады, заканчивает всю трилогию кричащим диссонансом.

«Свадьба Кречинского» — первая часть трилогии. В обрисовке Кречинского автор соблюдает известную сдержанность. Он сохраняет за ним какой-то «оттенок благородства». Кречинский был когда-то в университете, у него было «имение в степи», которое он спустил в карты. Кроме денег, у него есть еще другой интерес в жизни: женщины. Это еще не настоящий хищник. Его «аферы» — только частное предприятие. Настоящие хищники, владеющие всем аппаратом судебно-полицейской власти, одаренные «кувшинным рылом» и выкормленные «ржаным хлебом» — впереди, в «Деле». Кречинский — просто прожигатель жизни, деклассированный, разложившийся дворянин. Таким и берет его Ю. М. Юрьев. В его исполнении это — постаревший и окончательно опустившийся Арбенин, переставленный в другую историческую среду и вдвинутый в уголовную денежную интригу.

Взятая вне связи с остальными частями трилогии, «Свадьба Кречинского» является комедией французского жанра, написанной в манере Скриба. Помещенная на свое законное место, она становится прологом к мелодраме. Действие «Свадьбы Кречинского» {379} все время движется на грани мелодрамы. Мелодраматические черты проступают в характере главного героя. Развязка вплотную подводит нас к «Делу». Таким образом *мелодраматический отблеск* падает на всю комедию.

Мейерхольд вполне законно строит спектакль как социальную мелодраму. Он начинаете реалистических комедийных сцен. Появление фигуры Кречинского вносит элемент мелодрамы. Пока Кречинский — загадка. В течение первого акта он большей частью повернут к зрителю спиной. Он уходит за перегородку, выдвинутую из-за кулис вдоль авансцены, и оттуда слышится его лирический голос. Обыгрываются его руки, изящная рука шулера, высунувшаяся из-за перегородки и пластически передающая его немую беседу с Атуевой. Во втором акте Кречинский — нараспашку. Он в окружении гротескных бывших людей, членов аферистского кружка «Кречинский и Ко». Блестящая комбинация с булавкой переводит его в «крупный план». Расплюев провозглашает его Наполеоном. Включается музыка — комедия окончательно перерастает в мелодраму. Чередование света и полумрака, сцен комедийных и мелодраматических, постепенное усиление мелодраматического элемента вплоть до развязки — таков общий режиссерский рисунок спектакля.

«Свадьбу Кречинского» Мейерхольд рассматривает как преддверие к «Делу». С этой точки зрения объясняется многое в постановке — например, финальное появление полицейского чиновника в качестве вершителя правосудия, со всеми парадными атрибутами носителя власти: в николаевской шинели и в каске. Жандарм в «Ревизоре» — символ, идеальное олицетворение праведного закона, как бы идейный вывод из пьесы. Здесь полицейский чиновник — только переходный этап к следующей части трилогии, реальнейшее лицо, орудие Варравиных, в хищные лапы которых попадают потом и Кречинский, и Муромский в «Деле». Ориентацией на «Дело» оправдывается также лирический оттенок, приданный фигуре Кречинского: смягчение «волчьих» черт его характера понятно в связи с тем, что настоящие «волки» будут показаны в «Деле».

Главное место в спектакле принадлежит актерам. Каждый из них в рамках режиссерского замысла дает выпуклый, отчетливый, социально обоснованный образ. Режиссерский замысел раскрывается через актеров. «Свадьба Кречинского» — чисто актерский спектакль.

В центре — Ю. М. Юрьев, ведущий свою роль со свойственной ему мягкостью красок и обдуманной пластикой движений. Кречинский в его исполнении значительно смягчен, очеловечен — {380} это не столько «злодей», сколько несчастный, запутавшийся человек. Знаменитое «Сорвалось!» звучит у него не цинизмом прожженного мошенника, а отчаянием игрока, последняя карта которого бита. Разорившийся, деклассированный дворянин, бывший представитель высшего круга, ныне пытающийся судорожными усилиями вернуть себе прежнее место в жизни — вот социальный смысл, вложенный Юрьевым в образ Кречинского.

Спутник Кречинского — Расплюев. Расшифровка Расплюева очень трудна, несмотря на то, что его роль дает неисчерпаемый материал для актера. Социальная сущность Расплюева скрыта под маской традиционного театрального шута. Расплюев — трус, лишенный самостоятельной инициативы. Он годен только на то, чтобы быть на побегушках. Перед Кречинским он благоговеет, потому что без него он — нуль. Деньги — это его религия. Все это подчеркивает Игорь Ильинский в своей игре. Восторг Расплюева перед «наполеоновским» размахом Кречинского передается им с большой силой. Голос его в этот момент звучит глубоким, искренним убеждением. Основные черты образа намечены ярко и убедительно. Но обычный недостаток Игоря Ильинского — неуменье экономно обращаться со своими богатыми комическими средствами — сказывается и здесь. Временами он переигрывает и сбивается на Аркашку Счастливцева.

Сибиряк дает законченный образ Муромского. Грим, походка, мимика, интонация — все показывает «военную косточку» деревенского помещика феодальной складки, с «честными», но ограниченными понятиями. В традиционном исполнении — это полукомическая фигура, добродушный простак. В исполнении Сибиряка фигура Муромского выше и значительнее. Он вполне серьезен, иногда раздражителен и упрям. В голосе слышатся жесткие, властные ноты. Если и есть добродушие, то только снисходительное. Характерна ласковая, снисходительная улыбка, с какой Муромский выслушивает лирические тирады Кречинского о деревне. Он не так наивен и доверчив, как это обычно изображалось на сцене. Очутившись в гостях у Кречинского, он ведет себя сдержанно: осматривается и вглядывается, как бы изучая обстановку. Вопросы Расплюеву он предлагает не из праздного любопытства, не зря: он проверяет, экзаменует. Весь образ настолько типичен, что не требует никаких комментариев.

Необыкновенно выросла в этом спектакле Суханова. Свободно переходя из комедийного плана в мелодраматический, она создает цельный, отчетливый образ. Лидочка Муромская — в первых сценах деревенская девочка, с наивным тщеславием перенимающая столичные моды и во всем послушная своей тетке Атуевой, — {381} в конце превращается в женщину со смелым характером, которая не отступает перед скандалом и сохраняет верность любимому человеку, несмотря на его падение. Весь этот путь, совершаемый Лидочкой Муромской в течение пьесы, в игре Сухановой передается правдиво и ярко.

Хороша также Тяпкина в роли Атуевой.

В спектакле не все утряслось и умялось. Премьера 14 апреля в Московско-Нарвском Доме культуры — собственно говоря, еще черновик, который, вероятно, будет подвергаться дальнейшей обработке. Очень дает себя знать медленность темпа, особенно в начале третьего акта (сборы музыкантов и пр.). Без ущерба для спектакля может быть выброшена часть куплетов Расплюева, которые к тому же невольно вызывают неуместную ассоциацию с Аркашкой Счастливцевым. Едва ли целесообразно и чтение «ремарок» в промежутках между актами. Ввиду реалистического характера постановки действие пьесы понятно и без этих «ремарок». Сомнительна также попытка выдвинуть вперед Нелькина и придать ему значение глашатая какой-то правды[[444]](#endnote-407). Так или иначе, Нелькин не доходит до зрителя, и что, собственно, он собой представляет, остается неясным.

Все это загружает спектакль и затемняет четкие линии режиссерского замысла.

## О. Литовский Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда «Советское искусство», 1933, 14 мая

Сценическая история Сухово-Кобылина в русском театре бедна содержанием. Трилогия ставилась неоднократно. Такая популярная часть трилогии, как «Свадьба Кречинского», знает величайшее множество постановок с момента ее появления. Однако это никоим образом не дает нам права говорить о сухово-кобылинской традиции в русском театре, как мы можем говорить, например, о традиции Островского. За немногими исключениями работа над Сухово-Кобылиным, и в особенности над «Свадьбой Кречинского», ограничивалась тем или иным очень часто выдающимся исполнением центральных ролей. В этом смысле можно скорее говорить об исполнительской традиции отдельных ролей трилогии Сухово-Кобылина (Кречинского, Расплюева, Муромского и т. д.) — {382} о традиции актерской. В пьесах Сухово-Кобылина выступали лучшие актеры — великаны русской сцены. Кречинский, Расплюев, Муромский знали таких изумительных исполнителей, как Щепкин, Шумский, Самойлов, Далматов, Давыдов. Из поколения в поколение свято хранятся в актерском мире предания об исполнении выдающихся мест пьес Сухово-Кобылина. Можно написать большую статью по одним только воспоминаниям о том, как, например, тот или иной актер произносил знаменитое «Сорвалось!» или как делалась сцена расплюевского вранья.

Наиболее «ходкая» из трилогии пьеса «Свадьба Кречинского», ходкая потому, что казалась наиболее доступной для популярной и шаблонной театральной интерпретации, — по сути дела, всегда была пьесой гастрольной, которая специально ставилась, исходя из наличия хороших Кречинского, Расплюева или Муромского. Комичными поэтому выглядят сетования театроведов и критиков на извращение Сухово-Кобылина при всякой новой попытке оригинального и глубокого прочтения текста гениального драматурга.

Впрочем, если уже говорить о традиции, то есть еще одна, критическая традиция, в которой и по сей день коснеют очень многие театралы. Традиция эта заключается в утверждении, что «Свадьба Кречинского» не имеет в себе еще драматургических и социальных элементов, характерных для «Дела» и «Смерти Тарелкина», и что эта пьеса представляет собой легкую, несколько даже бездумную комедию.

Если в отношении «Дела» и «Смерти Тарелкина» были попытки социального раскрытия смысла этих пьес на советской сцене, то в отношении «Свадьбы Кречинского» постановка Мейерхольда — это *первая такая попытка. В этом главное и основное достоинство новой работы Мейерхольда*. Став на этот путь, Мейерхольд не отрывает «Свадьбу Кречинского» от остальных частей трилогии. Показывая «Свадьбу Кречинского», он видит перед собой все три пьесы, он отчетливо представляет себе все идейное содержание и формальное значение драматургии Сухово-Кобылина.

Трилогия Сухово-Кобылина — это *полная гнева саркастическая инвектива* старого убежденного крепостника и аристократа против хиреющего дворянства, мельчающего и опускающегося помещичье-феодального сословия, которое не в состоянии больше сопротивляться наступающему капитализму. Когда-то, спасая не только Сухово-Кобылина, но и «честь класса», друзья драматурга и «сильные мира сего» выпутывали его из грязного уголовного дела по обвинению в убийстве Симон-Деманш[[445]](#endnote-408). В своих пьесах драматург также выступает как идеолог могущественной дворянско-помещичьей {383} России, но делает это, осуществляя дворянскую *самокритику* против опускающихся и не приспособленных к борьбе в новой обстановке представителей его класса, против патриархальных деревенских обломков типа Муромского, против мрачного засилия чиновников, против фантастического и заколдованного конвейера взяток, морального разложения бюрократического аппарата. Подобная «самокритика» роднит Сухово-Кобылина и с Гоголем, и с Грибоедовым. Но она гораздо более действенна и насыщенна и в силу тех невероятных мытарств, которые испытал сам Сухово-Кобылин, попавший в мясорубку царской бюрократической машины, и в силу его резких и обнаженных драматургических приемов. Сухово-Кобылин великолепно видит, откуда идет «опасность» и в чем она выражается: эта опасность — выступающий на историческую арену капитализм; эта опасность — страшная власть денег; эта опасность — хищник первоначального накопления, ни перед чем не останавливающийся, никакими средствами не брезгающий, — с потрясающей силой воплощена в образе Кречинского. *Дать обычного Кречинского, Кречинского ловкого и вместе с тем обаятельного великосветского шулера-афериста — это значило бы выхолостить идейный смысл пьесы и всего Сухово-Кобылина*. Трактовка Мейерхольда *единственно правильная*. Она не только осмыслена с точки зрения современного зрителя, но она наилучшим образом вскрывает и объективный смысл сухово-кобылинской драматургии.

С этой точки зрения Мейерхольд совершенно правильно поступил, что *расширил «жизнь» пьесы* за пределы авторского текста и даже вопреки его ремаркам. Кречинский — человек из подполья. Он еще не хозяин жизни, он еще только должен «выбиться в люди». И здесь вполне уместен и подвал, в котором живет Кречинский, и его бедность, подчеркиваемая распродажей вещей старьевщикам, и его введенное режиссером окружение — компаньоны по аферам и предприятиям[[446]](#endnote-409). История с солитером — только счастливая случайность для обогащения, но Кречинский ведет вообще крупную игру, и он ведет ее, конечно, не один.

Закономерно даже с той же точки зрения самых реалистических требований и то, что Кречинский принимает Муромских не у себя на квартире, как это указано в тексте пьесы, а в специально снятом помещении в ресторации. Он должен пустить пыль в глаза, он должен идти на «производственные» расходы для того, чтобы добиться поставленной цели. Но он не может принимать у себя, ибо это его бы сразу разоблачило. Ему нужна мимикрия, приспособление к тому миру, в котором он живет. Ловкий делец и уловитель душ, он великолепно знает, чем поразить воображение «серой {384} деревенщины». Множество света, феерически сразу зажигающегося, множество лакеев в преувеличенно ярких ливреях, пышное угощение, «светские» разговоры. Кречинский — фигура зловещая, отнюдь не легко комедийная, как она трактовалась до сих пор. И поэтому вполне оправданны мизансцены Кречинского, его таинственное, почти престиджиаторское появление, его опасливые взоры и оглядывания, его стремление не показывать лица. Вполне оправдана и кажущаяся наиболее формалистической мизансцена, когда Кречинский говорит, протянув из-за двери жестикулирующую руку, ибо это рука манипулятора, великого комбинатора, фокусника, рука, привыкшая брать.

Правильно трактуя Кречинского — центральный образ пьесы, — совершенно правильно вскрывая образ Муромского как жалкого, растерявшегося в новой, непривычной обстановке человека, и Расплюева как верного раба и агента Кречинского, готового идти на службу к любому властелину, лишь бы жить, Мейерхольд, на наш взгляд, допускает ошибку, *идеализируя Нелькина*. И по Сухово-Кобылину, Нелькин — голос совести пьесы, защитник «униженных и оскорбленных» Муромских, но, по существу, такая же жалкая и неприспособленная к новым обстоятельствам фигура, как и Муромский. У Сухово-Кобылина *нет положительных образов*, он ненавидит Кречинского, но он смеется и над Муромским, и над Нелькиным.

В спектакле же Нелькин активное начало, противоборствующее злу — Кречинскому. Автор спектакля заставляет даже Нелькина заканчивать пьесу лирико-гражданскими стихами[[447]](#endnote-410). В трактовке театра Нелькин — другая, более благородная сторона из борющихся в пьесе сил. В его образе очень легко можно почувствовать элементы гражданского возмущения Чацкого и романтического бунта Печорина. Это не соответствует и сухово-кобылинской концепции, такая трактовка далека и от нашего понимания. По-новому и очень удачно трактована и Атуева. Преувеличенная эротическая акцентировка как нельзя лучше и ярче вскрывает ее роль сводни.

Жизнь спектакля расширена не только за счет перемонтировки текста, новых персонажей и реплик, но и путем введения пояснительных надписей, рассказывающих о том, что происходит в промежутках между актами и явлениями, о том, что происходит и что делается за сценой. Этот прием крайне интересен не только с точки зрения сценической, но и педагогической. Наиболее замечательно Мейерхольду удалась сценическая интерпретация драматургического метода Сухово-Кобылина, лежащего в плане психологической эксцентрики. Не отказываясь от глубоких символических {385} обобщений «Ревизора», от биологического натурализма отдельных его деталей, Мейерхольд умело сочетает их с цирковой эксцентрикой «Смерти Тарелкина», не поступаясь одновременно психологической правдивостью. С точки зрения постановочного стиля «Свадьба Кречинского» являет собой реалистический синтез крайностей «Ревизора» и «Смерти Тарелкина», — синтез, наиболее соответствующий драматургической направленности Сухово-Кобылина.

Спектакль изобилует режиссерскими находками и блестящими изобретениями и в отдельных мизансценах, и в «трюках». Особенно богат ими последний акт. Но это никоим образом не самодовлеющий формализм, театральные приемы целиком вытекают из режиссерского замысла и сухово-кобылинской манеры. Великолепно появление Расплюева во втором акте, совершенно исключительно мизансценирован в последнем акте монолог Расплюева, остроумно введены оркестр и куплеты Расплюева и многое другое.

В соответствии с режиссерским замыслом театра находится и исполнение ролей. Для москвичей особенный интерес представляет явление Юрьева в роли Кречинского. Актер каратыгинской школы, актер эффектного, но холодного внешнего рисунка, актер приподнятой патетики и красивой позы, как он справится с новой, необычной трактовкой Кречинского? Надо отдать должное блестящему артисту, достигшему зрелого мастерства, десятки раз проигравшему Кречинского в традиционных тонах, и все ж таки нашедшему силу подчиниться общему замыслу спектакля. Юрьев может служить примером для многих молодых, но очень анархических актерских «индивидуальностей». Кречинский Юрьева в спектакле Мейерхольда — жуткая, зловещая фигура, лишенная черт обаятельного блеска. Великолепное умение Юрьева брать патетические высоты помогло ему и в этой роли в моменты, когда сквозь маску холодного и хищного расчета наружу прорывается еле сдерживаемая звериная страсть. Кречинский Юрьева — прекрасное актерское достижение.

О Расплюеве — Ильинском можно и должно писать большие исследовательские статьи. Не хочется говорить здесь о недостатках в исполнении, заключающихся в излишнем комиковании деталей. Эти недостатки очень легко исправить. В основном можно смело утверждать, что это первое исполнение роли Расплюева в подлинной манере сухово-кобылинской драматургии. Стиль исполнения Ильинского — *это сочетание обнаженного циркового приема с психологической насыщенностью*. Вот Ильинский изображает страх. Он показывает его внешне чисто цирковыми приемами: у него дрожат {386} щеки, руки, ноги, но он одновременно играет страх психологически. Вы видите этот страх в его тоскующих *глазах*. Ильинский — Расплюев, не поступаясь и комизмом образа, умеет доходить и до трагических звучаний (сцена второго акта у Кречинского). Исполнение Ильинским вставных куплетов заставляет вспоминать самые блестящие образцы актерского исполнения вплоть до Давыдова. Приемами психологической эксцентрики Ильинский сумел создать образ в равной мере смешной и трагический, жалкий и страшный.

В плане спектакля хорошо играли и Атуева — Тяпкина, и Федор — Башкатов. Великолепную фигуру персонажа, введенного режиссером, дал Маслацов[[448]](#endnote-411) (подобную же фигуру от театра, хлестаковского двойника, этот же актер отлично сделал в «Ревизоре»). Исполнения Муромского (Сибиряк), Нелькина (Чикул), Лидочки (Суханова) не представляют собой ничего выдающегося и стоят на уровне добросовестного выполнения режиссерского задания. Вполне реалистично и в приятных цветах дана Шестаковым обстановка.

Роль Бека хорошо делает новый актер Театра Мейерхольда, известный нам по театру бывш. Корш — Коновалов.

После театрального разъезда критики, как всегда бывает со спектаклями Мейерхольда, разбились на два резко враждебных лагеря. Одни доказывали, что «Свадьба Кречинского» в постановке Мейерхольда не представляет собой вообще ничего нового; другие доказывали, что это чистейший формализм. Мы не собираемся спорить, по крайней мере здесь и сейчас, с противниками спектакля. Хотелось бы только ответить и третьей стороне, которая, признавая все достоинства спектакля, находит его холодным, сделанным рукой щедрого, но равнодушного мастера. *Холод этот кажущийся. Серьезность трактовки Мейерхольда, идущая вразрез даже с нынешним представлением о «Свадьбе Кречинского» как о «легком» спектакле, не могла не привести к некоторому отяжелению, к некоторой монументальности. Но именно в этой серьезности, в этой монументальности, насыщенной трагическими нотами сухово-кобылинской палитры, и сила спектакля*.

Несмотря на отдельные существенные недостатки, «Свадьба Кречинского» — *прекрасный образец социально осмысленного подхода к классике, блестящий образец спектакля, разрешенного в реалистическом плане, но со всем блеском театральных приемов*. «Свадьба Кречинского» — закономерный поступательный этап в работе Мейерхольда над классикой. Этот этап *лежит на магистрали «Доходного места» и «Леса»*, причем Мейерхольд использует все то, что было им найдено в «Горе уму», «Смерти Тарелкина» и «Ревизоре». {387} «Свадьба Кречинского» Мейерхольда вместе с тем больше уже не гастрольная комедия-«одиночка», а *подлинное начало замечательной трилогии Сухово-Кобылина*[[449]](#endnote-412).

## П. Марков Письмо о Мейерхольде (К 60‑летию со дня рождения и 35‑летию сценической деятельности) «Театр и драматургия», 1934, № 2

Дорогие товарищи, вы предложили мне написать статью о Мейерхольде. Вы сами понимаете, какая это нелегкая и неблагодарная задача. О Мейерхольде, в особенности за последние годы, писали больше, чем о каком-либо другом деятеле сцены. Между тем его образ художника и новатора остается в значительной мере неуловимым и его художественная природа еще продолжает нуждаться в раскрытии.

Более чем какой-либо другой художник, Мейерхольд, в особенности в годы гражданской войны и первых лет Октября, повлиял на театральную молодежь; вряд ли о ком-либо другом возникало столько споров. Можно быть или другом или врагом Мейерхольда, но он не допускает равнодушного к себе отношения. Между тем в большинстве того, что о нем писали и продолжают писать, господствует некоторая схематичность. Его живой и противоречивый облик обычно стараются уложить в ту или иную схему, и при этом творческий образ Мейерхольда неизбежно упрощается и сужается. В самом деле, можно ли исчерпать деятельность Мейерхольда определением «новаторство», столь часто к нему применяемым? Можно ли в то же время забыть философские проблемы, выдвигаемые его спектаклями? Как примирить ожесточенную вражду к традиционному театру и постоянное обращение к театру эпох расцвета? Как соединить неустанную полемику против бытового и психологического театра с утверждением реалистических и натуралистических приемов, возникших уже в «Лесе» и развитых в его последний постановках? Как примирить его насмешки над конфетной красивостью оперного спектакля, над сладостью раннего Камерного театра с последовательной эстетизацией его последних работ?

Многие находили поверхностное объяснение метаний Мейерхольда в его прирожденной и первородной оппозиционности. Казалось, ключ к пониманию его творчества лежит не столько в его {388} художественной природе, сколько в особенностях его темперамента. Его творческую силу составляли, казалось, разрушительнейшие нападки на старый театр — качество скорее отрицательное, чем положительное.

Вряд ли нужно доказывать, что такое объяснение мейерхольдовского творчества поверхностно и неплодотворно. Разрушитель своего прошлого, как о нем любили говорить, он, однако, тесно связан с театральными идеями, которые возникли у него еще до революции и которым революция дала четкое и строгое оформление. Всякий, кто с ним встречался в первые революционные годы, радостно вспомнит страстную решительность, с которой он боролся не только за творческое пересоздание театра, но и за его административную реформу. Заведующий Театральным отделом Наркомпроса, он был увлечен не только созданием Театра РСФСР Первого и своими очередными постановками, но и возможностью упорядочить театральную жизнь страны и направить ее по новому руслу социалистического театра. Его кабинетные замыслы были грандиозны, его теоретическая платформа была резко и определенно сформулирована в его выступлениях тех лет.

Для всех нас, кто вступал в те годы в театральную жизнь, обаяние Мейерхольда было неотразимо. Вряд ли какой-нибудь театральный работник не находился под положительным или отрицательным влиянием мейерхольдовских идей.

В первые годы после Октябрьской революции московские театры работали в медленных темпах, еще не нащупав своих будущих путей. Мейерхольд же ставил вопрос о «Театральном Октябре» категорически и твердо. Он сформулировал то, что неотчетливо бродило и жило в сознании молодых художников сцены. Его проповедь, подкрепленная его руководящим административным положением, вызвала бурю полемики и вражды в театральной Москве. Но немалая часть театральной молодежи готова была идти за Мейерхольдом.

Нужно заранее предупредить, что Мейерхольд, оказав большое влияние на развитие театра, не оказался счастливым в своих учениках и последователях. Они большей частью заимствовали приемы постановок Мейерхольда, а не объединяющие их принципы. Повторяя эти разрозненные приемы, они, по существу, искривляли творчество Мейерхольда, а не развивали его. Очень часто они оказывались скорее дурными подражателями и слепыми эпигонами, чем его подлинными учениками.

Неудивительно, что Мейерхольд признал своим настоящим последователем режиссера, который фактически у него не учился и принадлежал первоначально к другому, противоположному {389} театральному лагерю. Вахтангов смотрел в самые принципы творчества Мейерхольда, формальные же ученики Мейерхольда, увлеченные режиссерским блеском мастера, старались не столько его понять, сколько ему подражать. Так возникло одно из основных противоречий судьбы Мейерхольда.

В 1921 году Мейерхольд выступил в журнале «Вестник театра» со статьей «Одиночество Станиславского», в которой доказывал отчужденность Станиславского от Художественного театра. Не будем сейчас спорить по существу статьи, но тема одиночества — личного, не социального — намного более приложима к Мейерхольду, чем к Станиславскому. Мейерхольд не очень счастлив в учениках, но он счастлив тем, что оплодотворил советский театр большими и значительными идеями.

Мейерхольду часто приходилось после больших успехов и театральных восторгов уходить в своеобразное театральное подполье, и режиссер, только недавно окруженный сотней учеников и восторженных почитателей, оказывался одиноким исследователем в тишине режиссерских и педагогических лабораторий.

После шумных успехов Театра РСФСР Первого он становится во главе небольшой театральной лаборатории, в которой подготовил спектакль «Великодушный рогоносец» Кроммелинка.

После успеха «Леса» и «Озера Люль» наступила пора пересмотра позиций. В тот момент, когда выдвинутые им принципы и отдельные режиссерские приемы распространились в театрах страны и многочисленные режиссеры занимались популяризацией, а чаще вульгаризацией идей Мейерхольда, он начал по-новому вглядываться в театр и проверять пройденный путь.

Вряд ли можно видеть причину столь частого одиночества Мейерхольда в его личных качествах. Вражда и дружба Мейерхольда опираются на гораздо более серьезные и творческие основания. Жадный ценитель своих театральных находок, оформляющий их порой с определенным мастерством, он отворачивался от подражателей, которые превращают их в разменную монету и готовы пользоваться ими как ключом, отпирающим все двери. Как у Станиславского есть «станиславцы», сводящие «систему» Станиславского к несложной актерской рецептуре, так и у Мейерхольда есть свои «мейерхольдовцы», увлекающиеся не столько существом творчества Мейерхольда, сколько отдельными, разрозненными, покорившими их частностями. Может быть, к этому присоединяется и другое обстоятельство: порой в деятельности подражателей и последователей с гораздо большей очевидностью вскрываются эстетические противоречия учителя, чем в его собственном творчестве. Происходит доведение до абсурда отдельных театральных {390} приемов. И большой мастер с ужасом и негодованием видит, как его блестящие режиссерские приемы становятся только вульгарными постановочными трюками, находящимися в полном несоответствии с идеей произведения.

Преувеличенная оценка отдельных приемов и увлечение ими идут в ущерб пониманию принципов мейерхольдовского театра. Его подражателям казалось возможным строить любой спектакль на музыке, не учитывая ни особенностей драматургического материала, ни необходимости умной и строгой музыкальной партитуры спектакля. Они легко разбивали пьесу на эпизоды, не учитывая соотношения отдельных эпизодов друг с другом.

Тогда Мейерхольд разрывал со своими учениками, и со стороны Мастера, как его любят называть актеры его труппы, неслись проклятия схоластам, воспринимавшим не смысл, а букву его режиссерских принципов.

Я отлично помню первый спектакль верхарновских «Зорь», которым открылся Театр РСФСР Первый в третью годовщину Октября. В холодном, нетопленом зале шло представление большого социального смысла. Вероятно, если теперь возобновить «Зори», этот спектакль вряд ли кого взволнует. Но он был одним из тех спектаклей, которые входят в историю театра не столько благодаря долголетней сценической жизни, сколько как родоначальники новых сценических направлений. «Зори» были «Чайкой» театра Мейерхольда. Возобновленная через несколько лет после премьеры «Чайка» в МХТ не волновала зрителей, которые видели другие, более совершенные чеховские спектакли, созданные позднее в этом же театре; «Зори» шли не более сезона, оставив, однако, неизгладимый след в истории советского театра. Мы бурно принимали этот спектакль не столько потому, что он бросал вызов бытовым театрам, но главным образом по той идее и внутреннему содержанию, которыми он был наполнен. Как раз в области чисто театральной «Зори» устарели более всего. Театральное беспредметничество еще господствовало в них в полной мере. Кубы и контрфорсы художника В. В. Дмитриева, жесть и медь отдельных частей декораций, не объединенная в общее целое игра актеров — все это было второстепенно по сравнению с резкостью и определенностью творческой платформы, выдвинутой Мейерхольдом.

В театральных кругах больше возмущались непонятностью декораций или дисгармонией актерской игры, чем явным и неоспоримым стремлением Мейерхольда воздвигнуть новую форму театра. Не в силах опровергнуть политические тезисы Мейерхольда, били по его сценическим противоречиям. Но, заявив и подчеркнув {391} агитационное значение театра, Мейерхольд искал соответствия со зрительным залом. Здесь он нашел твердую опору. На первом представлении «Зорь» зал был наполнен красноармейцами в серых шинелях и в обмотках, и хор, одетый в пиджаки и куртки, как бы соединял сцену со зрителями. В зрительном зале царило особое волнение, которое к этому времени покинуло другие, когда-то любимые театры.

Сила «Зорь» была в том, что Мейерхольд принципиально утвердил театр значительной политической идеи, направленной к широкому, массовому зрителю. Он утверждал одновременно, что новый, искомый им политический театр должен быть театром взволнованным, страстным, облеченным в особую театральную форму, соответствующую настроениям и волнениям эпохи.

В годы гражданской войны Мейерхольд, доводя до последовательных выводов волновавшую его идею, заявил, что театр и спектакль должны расколоть зрительный зал на две враждебные части и что сила театральной выразительности и глубина социальной идеи должны вызвать в зале ту же классовую борьбу, которая ожесточенно и сурово происходит во всей стране.

В эти первые послереволюционные годы Мейерхольд оставался почти одиноким среди театральных деятелей, зачастую еще колебавшихся в выборе путей. Но не нужно закрывать глаза на то, что в эти годы его восприятие революции было в значительной степени идеалистическим и метафизическим, что им владела романтика революции, что он не обладал еще строгим социальным анализом, что его театр был тогда скорее агитатором, чем пропагандистом. Он не столько убеждал и разъяснял, сколько воодушевлял и волновал. В эти годы Мейерхольд, как и многие художники страны, воспринимал революцию в космическом масштабе; не случайно самой первой его постановкой была «Мистерия-буфф» Маяковского. Уже в этих спектаклях выразилось одно из основных свойств Мейерхольда — его постоянное беспокойное творческое стремление выйти за рамки единичных фактов к большим социальным и художественным обобщениям. Ему не хочется замыкаться в узкий круг не столько натурализма, сколько личных, мелких и случайных чувств; ему неинтересно смотреть на взрывы одиноких страстей или игру чувств, как бы они индивидуально глубоки ни были, если они не выражают социальной мысли.

Когда смотришь спектакли Мейерхольда, становится ясным, насколько этому режиссеру чуждо и неинтересно заниматься мелочами быта. Дело, конечно, отнюдь не в неумении Мейерхольда поставить ту или иную вещь с натуралистической подробностью или с красивой точностью. Вспомним, что все свои первые годы {392} Мейерхольд последовательно проводил ранние принципы Художественного театра и в этом направлении достиг большого и исчерпывающего мастерства. Однако это не удовлетворило его. Его поиски условного театра и его реставрационные попытки при всей их изысканности объяснялись стремлением к монументальному, обобщающему театру, но, отвечая беспокойству заблудившейся интеллигенции, они не находили твердой социальной опоры. Мейерхольд ясно ощущал необходимость театральной реформы. Он часто мечтал о возвращении к площадному театру, он часто задумывался над кризисом театра, кризисом зрителя. Тем не менее ни площадного театра, ни нового зрителя он не встречал, да и не мог встретить в условиях старой России.

Революция дала Мейерхольду социальную опору, которой ему недоставало; его ранние беспокойные мечты получают новое выражение в октябрьских постановках. Он настолько по-новому оживает в театре, что порой кажется, что ничто не связывает его с его прошлым. Для многих невнимательных исследователей мейерхольдовского творчества оно как бы начинается с Октября. Некоторые его друзья неразумно предпочитают умалчивать о его ранней деятельности, как бы боясь скомпрометировать Мейерхольда. Другие пользуются его прежними эстетическими увлечениями для неожиданных разоблачений сегодняшнего Мейерхольда. Тем не менее ни для одного художника немыслим такой поворот на 180 градусов, который гипотетически приписывается Мейерхольду. Этот поворот в столь огромном масштабе больше существует в фантазии рассуждающих о творчестве Мейерхольда, чем на самом деле.

Собранный в книге Волкова материал о Мейерхольде позволяет видеть, как отдельные черты ранних мейерхольдовских постановок повторяются после революции в измененном виде и с новым звучанием.

Вместе с тем Мейерхольд и в «Зорях» не освободился от противоречий, которые лежали в основе его раннего творчества, от противоречий, которые связаны с его художественной природой и его театральным восприятием. Как в прежних своих постановках, так и в постановках позднейшего периода Мейерхольд пользуется театром для выражения своего субъективного мироощущения. Все элементы театра — от актерского исполнения до освещения — подчинены его личной идее. Чем ближе и теснее его личная идея связывается с идеологией пролетариата, тем замечательнее и сильнее результаты его исканий.

Его можно было бы назвать режиссером-поэтом. Если есть в театре режиссеры-повествователи или режиссеры-рационалисты, {393} то с полным правом можно видеть в Мейерхольде преимущественно режиссера-поэта. Это не значит, что его поэтическое миросозерцание сентиментально или недейственно. Мейерхольд — поэт-сатирик, поэт-памфлетист, поэт глубоких чувств и страстных мыслей. В силу этих своих качеств он так жадно ринулся к творчеству Блока. В предреволюционные годы одним из его самых любимых драматургов был Лермонтов, а из пьес Островского он осуществил наиболее страстную и лирическую трагедию, «Грозу».

Но если ранние поэтические стремления Мейерхольда уходили в субъективное выявление личного «я», как это было в «Балаганчике» Блока, или в стремление трагически украсить жизнь, как в «Маскараде» или «Грозе», то теперь Мейерхольд становится поэтом революции. Вне этой поэтической особенности Мейерхольда трудно уловимы и трудно понимаемы очень многие качества его последних постановок.

Пересматривая свое прошлое, он не хочет отказаться от своего поэтического «зерна», — он завоевывает свои новые позиции с трудом. Он жадно ищет литературного окружения, которое помогло бы донести до зрителя пробужденные революцией мысли и чувства, и он настойчиво борется с вновь возникающим в нем порою идеалистическим пониманием революции.

Не случайно так тесно связан с ним был Маяковский, не случайно из профессиональных драматургов Мейерхольд любит Юрия Олешу с его полным поэтических метафор творчеством. И не случайно он привлек к себе в театр Сельвинского и Безыменского. Дело отнюдь не в формальном приглашении поэтов в театр, дело в родственности образного восприятия и передачи современности. Мейерхольд ищет поэзию революции.

Понимая театр поэтически, Мейерхольд подчеркивает музыкальность спектакля — свойство, появившееся у него отнюдь не в годы революции, а давно знакомое по его прежним постановкам, как «Сестра Беатриса» или «Маскарад» (для которого Глазунов написал специальную музыку), не говоря уже об оперных постановках Мейерхольда. Музыкальность эту следует понимать, конечно, не как представление той или иной пьесы под аккомпанемент музыки — явление, широко и печально распространенное в наших театрах, — а как внутреннюю атмосферу и общий ритмический рисунок спектакля. Драматические спектакли Мейерхольда *по существу* музыкальны. Эта музыка живет и в ритме движения, в рисунке мизансцен, в речи актера. Мейерхольд создает сложную музыкальную партитуру спектакля.

Мейерхольд часто делит спектакли на отдельные эпизоды, — в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень {394} редко эти эпизоды следуют строгому сюжетному развитию или последовательно проводят сценическую интригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации — смежности или противоположности. Совокупность эпизодов в «Лесе» дает общую тему дореволюционной, помещичьей России.

Мейерхольд даже знаменитый диалог Аркашки и Несчастливцева дробит на отдельные куски. Он хочет с птичьего полета взглянуть на жизнь, которая течет в поместье Гурмыжской. Он смотрит на эту далеко ушедшую и умершую жизнь глазами памфлетиста, сатирика и лирика, он выхватывает отдельные ее куски для того, чтобы или увлечь зрителя мягким любовным объяснением Аксюши и Петра под теплый аккомпанемент гармошки, или для того, чтобы довести до остроты и резкости памфлета сцену запугивания актером Несчастливцевым купца Восмибратова.

Отсюда смешение трагического и комического, лирического и насмешливого, свойственное Мейерхольду во всех его постановках. Он разгадывает общую атмосферу пьесы — то, что в раннем Художественном театре подразумевалось под понятием «настроение», — и доводит ее до четкой сценической формы. И эта «атмосфера» не метафизична, а глубоко социальна. И в своих обличениях, и в своих утверждениях Мейерхольд поднимается до пафоса — или до пафоса памфлетиста, когда он карикатурно и резко сатирически изображает врагов, или до пафоса героического певца, когда он создает сценические памятники гражданской войны, как «Земля дыбом» или «Командарм 2». Он никогда не переносит на сцену людей натуралистически безразлично, он их дает такими, как их разгадал его художественный взор поэта. Можно принимать или не принимать, соглашаться или не соглашаться с принципами мейерхольдовских постановок, но нельзя не видеть, что они выражают особую природу и форму сценического творчества.

Когда-то Мейерхольд мечтал о постановке пьес Гоцци и Тика. Романтическая ирония привлекала его гораздо более, чем пьесы Андреева или Арцыбашева. Романтическая ирония была сродни поэтической сущности Мейерхольда. Теперь Мейерхольд ставит проблему театра «социалистической поэзии».

Проблема Мейерхольда на театре не может быть решена без ответа на вопрос — имеет ли или не имеет право на существование театр режиссера-поэта. Думается, этот вопрос разрешается безоговорочно в положительном смысле. Более того, всякий раз, когда Мейерхольд порывает с этим своим качеством, постановки его немедленно становятся серыми и неинтересными.

Мы хорошо уже знаем, что поэт наших дней отнюдь не оторван от жизни. Было бы трюизмом опровергать положение о том, что {395} поэт живет в выдуманных чувствах и в несуществующих мечтах. Подобно Маяковскому, Мейерхольд гневен, страстен, смотрит в жизнь, а не уходит от нее. Но сам способ его показа жизни отличен от других режиссеров. В театральных спорах защитники Мейерхольда утверждают его «единственность» на театре. В этом сказывается не столько глубина анализа, сколько сила их художественных симпатий. Читатель может любить Достоевского и Тургенева, зритель может посещать Художественный театр и Театр Мейерхольда. Они не столь разноценны, сколь разноприродны. Поэтому всегда бесплодно слушать критику Московского Художественного театра с позиций Мейерхольда и критику Театра Мейерхольда с позиций Художественного театра. В конце концов, если бы кто-либо вздумал послушаться такой критики, он неизбежно пришел бы к ломке художественных организмов. Впрочем, это такой же трюизм, как и трюизм о поэте.

Пересматривая с этой точки зрения творчество Мейерхольда за последние годы, ясно видишь, как часто мы бываем несправедливы к Мейерхольду. Мы часто занимали позиции внешней правоты, а не творческой правды. Так было, например, с «Учителем Бубусом». Многие из критиков этого спектакля, в частности и я, встали на защиту теперь основательно забытой пьесы Файко, видя в способе ее истолкования Мейерхольдом противоречие с материалом пьесы. Мы заступались за обиженного автора, задавленного масштабами мейерхольдовских замыслов. Но за Файко осталась только внешняя авторская правота, творческая же правда перешла на сторону Мейерхольда, который из легкой комедии Файко, внутренне для себя требовательно, строил большой образ музыкально-сатирического представления, раскрывающего обреченность буржуазной жизни зарубежного Запада.

После «Зорь» и «Мистерии-буфф» Мейерхольд стал уходить от космических масштабов и театрального беспредметничества. Последние их отзвуки, по существу, прозвучали в «Смерти Тарелкина», дисгармоничной, трагической и грандиозной буффонаде о царской России с ее застенками и полицейским произволом. Чем дальше развивался Мейерхольд, тем более явным становился его ход к сценическому реализму. Поэт, он глядел в жизнь и комбинировал свои сценические поэмы из элементов реальной жизни, отказавшись от ее метафизического и мистического постижения.

Начиная с «Леса», в критике возникают упреки Мейерхольду в натурализме. Но натурализм Мейерхольда отнюдь не обозначает натуралистическое построение спектакля. По мнению многих, Мейерхольд возвращался к раннему натурализму Художественного {396} театра, от которого давно отреклись его руководители. Однако средства сценического воздействия в том и в другом театре противоположны, противоположно и их применение. Натурализм Мейерхольда, по существу, есть натурализм приемов: для того чтобы данная деталь дошла до зрителя, нужна ударность и резкость. Кое‑кто из современных Мейерхольду режиссеров искал эту ударность в отвлеченном эстетизме или в неожиданности цирковых трюков, Мейерхольд — в резкости жизненно правдивых приемов, подчеркивающих и выделяющих существеннейшие моменты пьесы. В «Лесе» и «Вступлении», «Последнем решительном» и «Командарме 2» отдельные натуралистические приемы не требуют соответствующего декоративного окружения: беседка или клетка с птицами без окружающих сукон и кулис, на фоне кирпичной стены театрального здания вместо обычного подробного павильона реалистического театра или живописных полотен театра стилизованного.

Последовательный ход к обнаженному и строгому реализму связан у Мейерхольда с преодолением прежнего, идеалистического мировоззрения. Революция, дав социальную опору его творчеству, заставила его непосредственнее и смелее смотреть на окружающее. То, что раньше казалось ему преимущественно эстетическими задачами, теперь волновало и интересовало его своим конкретным содержанием. Гражданская война, эпоха социалистического строительства стали для него проблемами, насыщенными полнотою социальной правды. Он наконец увидел цель, к которой ему нужно идти. Куски жизни, которая перед ним развивалась, он переносил на сцену. Он переносил их часто в измененном виде, подчеркивая отдельные черты. Рассеянный свет прожекторов, конструкции из железа и дерева, переплеты перекладин, напоминающие мосты, шум мотоцикла, автомобиль, выезжающий на сцену через зрительный зал — как это было в «Земле дыбом», — явились средствами изображения реального мира. Мейерхольд использует вещи не как самоцель, а как конкретный характерный рисунок для социального содержания. Он группирует на сцене отдельные вещи и их сочетанием передает атмосферу и настроение эпохи.

С каждой своей постановкой Мейерхольд становится все более конкретным, и былые идеалистические и метафизические туманы покидают его творчество, обнажая подлинное лицо Мейерхольда-художника. Он как бы спешит к жизни, останавливая ее лишь на мгновение: он показывает ее отдельные быстро разворачивающиеся куски, раскрывая их социальный смысл и политическое значение. Более чем какой-либо другой режиссер, Мейерхольд {397} чувствует динамику не сюжета и интриги, а динамику самой темы. В его спектаклях развертывается не строгая интрига, а тема в ее различных проявлениях и вариациях; Мейерхольд мечтает о построении спектакля по закону музыкального симфонизма. Этим самым он отметает для себя иллюстративный и иллюзорный характер спектакля, преследующего только житейское правдоподобие. Он пользуется натуралистическими приемами не для того, чтобы подражать жизни, а для того, чтобы вскрыть социальный смысл событий, социальный смысл затронутой им в спектакле темы.

Поэт Мейерхольд ненавидит мещанство. Мещанство для него — это классовая и идеологическая категория. Оно выражает собой мелкобуржуазную стихию, и с ней сливается для него реакционное мышление, установленные бытовые нормы, надоевшие моральные правила. Для Мейерхольда отвратительны прописи буржуазной морали, для него неприемлема тихая мещанская жизнь. По существу, он всегда бунтовал против мещанства, но порой убегал от него в отвлеченные метафизические высоты чистой красоты, не замечая того, что этот путь неизбежно приведет к новому внутреннему тупику.

Революция помогла ему осмыслить его былой протест против мещанства. Она помогла Мейерхольду понять мещанство преимущественно как социальную категорию. Так возникло резкое уничтожение мещанства, показанное Мейерхольдом в эрдмановском «Мандате». Его бунтующий лирический темперамент обрушивается на мещан как на классовых врагов строительства новой жизни.

Мейерхольд боролся своими постановками против опасностей мелкобуржуазной стихии, порой преувеличивая ее значение. Это понятно — ведь мещанство было ранее его главным врагом. Порой мещанство приобретало в глазах Мейерхольда такие монументальные очертания, каких оно уже не имеет в нашей жизни. Он приписывал ему порой столь решающее значение, какого на самом деле не было и быть не могло. Оттого-то отдельные образы, да, пожалуй, и целые пьесы он возводил до степени жестокого паноптикума. Он явно собирал воедино разнообразные психологические социальные черты мещанства для того, чтобы создать страшную и разящую сценическую маску.

В «Мандате» и в «Лесе», в «Бубусе», в «Ревизоре», «Горе уму» и «Клопе» возникла из фантазии Мейерхольда целая серия образов, зафиксированных с жестокостью сатирика и памфлетиста. Гиперболизируя мещанские черты, он доводит их до размеров колоссальных и пугающих. Борясь против мещанства, он отрицал у его представителей человеческие черты. Эти образы давались {398} преимущественно в статическом положении. Они не развивались внутренне, будучи законченным выражением реакционного застоя. С ядовитой наблюдательностью Мейерхольд подмечал отдельные характерные черты и, смеясь и негодуя, бросал их на сцену.

Ставя пьесы Маяковского и Безыменского, он с особой силой подчеркивал тему мещанства. Героев Безыменского и Маяковского Мейерхольд рисовал с неподражаемой отчетливостью и монументальностью. Порой кажется, что мещанство мыслится им как некая постоянная категория, которая исчезнет только с торжеством бесклассового общества.

Гражданскую войну он первоначально воспринял преимущественно как разрушительную, а не созидательную стихию. В «Земле дыбом» казалось, что Мейерхольд анархически приветствует разрушительную силу гражданской войны, уничтожающую капитализм и выдвигающую, вместо мелких личных волнений, героические чувства.

Мейерхольд присоединялся к революции как бы больше для того, чтобы разрушать старый мир, чем для того, чтобы строить новый. Как критик Мейерхольд беспощаден. Поэзия разрушения отживших норм нашла в нем своего певца. Но Мейерхольд отлично чувствовал, что разрушение отнюдь и ни в коей мере не исчерпывает проблему революции. Когда он снова вернулся к теме гражданской войны, эта проблема возникла для него уже в другом разрезе. Если раньше он увлекался героическим пафосом эпохи военного коммунизма, то теперь, оглядываясь назад, он видит в этой эпохе начала, закладывающие фундамент социалистического строительства.

Гражданская война в «Командарме 2» служит для Мейерхольда источником героической поэмы, стремительного и торжественного представления. И люди, действующие в этой оратории, — живые, страстные, печальные и радостные герои 1918 – 1920 годов. Этот спектакль памяти гражданской войны одновременно ставит проблему личности и коллектива, всегда существовавшую у Мейерхольда.

Когда-то поэтический одиночка, Мейерхольд все более ощущает свою связь с окружающей социальной средой. Он хочет стать певцом нового строительства, сохраняя свою ненависть к неискорененному еще мещанству.

Порой кажется, что в своих обличительных постановках Мейерхольд хоронит собственный былой идеализм, как будто издеваясь над тем, что ему самому казалось когда-то милым и дорогим, издеваясь над теми путями, которые могли его самого привести к творческой гибели. (Трагикомедия смерти часто вырастает в его {399} произведениях. Вспомним серию его «западных» постановок, в которых он с такой резкой силой передал обреченность западной культуры.) Тревога и ритм обреченности окутывают эти постановки. Как будто все действующие лица спектакля предвидят неминуемую катастрофу и крах их жизни. «Озеро Люль» и «Д. Е.» при всей отвлеченности сюжета и сценария обозначали для Мейерхольда крах идей буржуазного строя.

Сейчас для Мейерхольда встает большой важности вопрос о связи и взаимоотношениях с современной драматургией. Исчерпав для себя тему гражданской войны и краха буржуазной культуры Запада, Мейерхольд на какой-то период перешел к классике. Но уже в последних его постановках, как «Вступление» или «Последний решительный», все сильнее и отчетливее выступает на первый план тема классовой борьбы, которая в первых спектаклях носила неотчетливый характер. Мейерхольд находит твердую практическую опору в характеристике образов и в развертывании действия.

Тем не менее он воздерживается от постановки пьес о нашей современности, не находя, на его взгляд, родственных себе по методу драматургов.

Вина Мейерхольда, что он не воспитал автора, который помог бы ему раскрыть его поэтическое мироощущение. Эти поэтические черты восприятия современности явственно выступают хотя бы в сценическом построении финала «Вступления», когда колышущиеся от ветра занавеси, светлый цвет конструкций сливаются с радостным решением судьбы героя пьесы, западного профессора, нашедшего в СССР источник нового вдохновения.

В каждой своей «классической» работе, будь то «Свадьба Кречинского» или «Лес», «Горе уму» или «Ревизор», Мейерхольд не столько разрешает проблему данной пьесы, сколько раскрывает основную тему автора в атмосфере современной ему эпохи. Можно оспаривать и отвергать мейерхольдовское истолкование «Ревизора», но ни один другой режиссер не вскрыл с такой силой мучительный, многообразный и противоречивый образ Гоголя последних лет жизни в условиях николаевской эпохи. Мейерхольд не столько ставит данную пьесу, сколько ставит данного автора. Я думаю, ему было бы неинтересно после «Ревизора» ставить «Женитьбу» или, поставив «Гамлета», возвратиться к «Макбету». Он пользуется пьесой для того, чтобы проникнуть в миросозерцание автора и раскрыть его художественные и социальные противоречия. Можно не соглашаться с его толкованием Чацкого, но нельзя не видеть, что трагедия скептического и бесплодного идеализма нигде не была вскрыта с такой силой, как в постановке Мейерхольда. {400} Он ищет у автора ту лирическую струю, которая наполняет его самого. Так создается им свой поэтический театр, непохожий на другие. Поэтому так бессмысленно подражание Мейерхольду без поэтического дара, поэтому так смешны неуклюжие попытки реорганизации театра путем только формальных приемов.

Мейерхольд стоит отнюдь не на легком пути. Ему порой искренне стремятся помочь, отводя его с этого пути на путь других театров. Неудивительно, что Мейерхольд яростно сопротивляется. Помощь ему может идти лишь в направлении очищения и развития его миросозерцания, в том, чтобы подкрепить его стремления дружеской поддержкой и товарищеской критикой.

Именно оттого, что интересующая его форма театра сложна и противоречива, так сложны и противоречивы проблемы, возникающие в связи с ней. Любят говорить о том, что Мейерхольд давит актера. Такая постановка вопроса упрощенна и несправедлива. Мы знаем некоторых превосходных актеров, играющих у Мейерхольда и воспитанных им самим, и мы знаем много не менее прекрасных актеров, ушедших от Мейерхольда и играющих в других театрах. Конечно, Мейерхольд как сильная творческая индивидуальность говорит о самом себе через свои спектакли. Конечно, эти спектакли в какой-то мере поэтическая и лирическая исповедь самого Мейерхольда. Быть актером театра Мейерхольда — значит не только воспринять формальные принципы биомеханики или построения образов, но совпасть с миросозерцанием и мироощущением Мейерхольда. Только тогда, когда творчество актера совпадает по своему внутреннему звучанию с Мейерхольдом, только тогда и наступает счастливое единство работы режиссера и актера.

Может быть, и ранний условный театр Мейерхольда просуществовал бы немного дольше, чем те два года, которые он существовал в Петербурге, если бы Мейерхольд имел дело с актерами, близкими к символизму. Мейерхольд ищет не только актера-мастера, как об этом любят говорить, но и актера-поэта. Он ищет актера, который понимал бы своего учителя. Он ищет в актере той же особой художественной способности видеть мир и передавать его, которая свойственна ему самому.

Можно ли обвинять режиссера за то, что он ищет родственных себе творцов и расстается с теми, которые отвергают предложенные им понимание искусства и взгляд на мир. Мейерхольд дает суровую и строгую задачу актеру. Поэтому-то многие очень талантливые актеры со своим собственным индивидуальным творческим методом, чуждым миросозерцанию Мейерхольда, покидали его {401} театр, хотя их формальное мастерство было близко к пониманию Мейерхольда. Именно поэтому в мейерхольдовской труппе есть много актеров, послушных и не ярких, которые не имеют своего миросозерцания и всецело отдаются во власть режиссера, и есть около десятка актеров, совпадающих с Мейерхольдом по своему художественному миросозерцанию и составляющих подлинное и живое зерно его труппы.

Вы видите, дорогие товарищи, что писать статью о Мейерхольде действительно трудно. Лишь только немного задумаешься над его замечательным обликом, как встает ряд проблем, подлежащих разрешению или еще совсем не затронутых. Я коснулся лишь одной.

Основной проблемой является сущность театра, задуманного Мейерхольдом, принцип, на котором этот театр построен. Мне кажется, вне понимания поэтической художественной индивидуальности и социальной природы творчества Мейерхольда вопрос неразрешим.

С подлинной силой вопрос о театре социальной поэзии встает в наши дни. Защитники других театральных направлений не должны и не имеют права закрывать глаза на важность этой проблемы. Мейерхольд, по существу, начал ее развивать с первого своего революционного спектакля «Зори».

В этом он был последовательным и отнюдь не таким хаотичным, каким он многим представляется. Эти поиски своего театра он совершает со всеми ошибками и противоречиями, которые свойственны его страстной художественной природе. Но основная линия — при всех его колебаниях — для него внутренне остается неизменной: вера в победу социализма в нашей стране и отвращение ко всему реакционному, препятствующему этой победе. Он воспринимает жизнь обнаженно, нервно, страстно. Останавливаясь на настоящем, он смотрит в будущее. Поэтому-то его облик одинаково запоминается и тогда, когда он на сцене Театра РСФСР Первого в нетопленом зале перед зрителями, укутавшимися в полушубки, сам в ватной куртке, с красным шарфом на шее, впервые декларировал лозунги «Театрального Октября», и тогда, когда он с режиссерским карандашом в руках остро и пристально следит за репетицией, врываясь на сцену для того, чтобы передать актеру нужную сценическую задачу, и тогда, когда с полемическим гневом и настойчивостью он защищает свои художественные позиции.

## **{****402}** С. Цимбал Встреча двух Мейерхольдов. На возобновленном «Маскараде» «Красная газета», 1933, 31 декабря

Занавес этого спектакля был впервые поднят шестнадцать с лишним лет тому назад, в грозные дни крушения царизма[[450]](#endnote-413). Критика не преминула усмотреть в декоративной помпезности и блеске «Маскарада» символ рухнувшего режима. Спектакль действительно прозвучал тогда демонстративно и подчеркнуто. Замечательный памятник совместной работы Головина и Мейерхольда, он всем своим существом воплощал уход художников от живой жизни и попытку их при помощи «путешествий в прошлое» сохранить видимое, воображаемое художественное равновесие в обстановке внутреннего разложения режима.

«Маскарад» ознаменовал завершение поворота так называемого «левого театра»[[451]](#endnote-414) лицом к эстетизированной монументальности, парадной, праздничной декоративности. Сегодня «Маскарад» — до известной степени уже история. Сохранение этого спектакля в репертуаре сегодняшнего Академического театра драмы опирается, однако, не только на уважение театра к замечательному созданию Мейерхольда — Головина, но и на живой зрительский интерес[[452]](#endnote-415).

На этот раз «Маскарад» возобновлен самим Мейерхольдом, возобновлен не музейно, не с той педантической сухостью и точностью, которые могут оправдываться только исследователями, а возобновлен как живое художественное произведение.

Прошедшие со времени постановки «Маскарада» шестнадцать послеоктябрьских лет обогатили Мейерхольда разнообразным и плодотворным опытом. Мейерхольд как художник вырос вместе с новой действительностью, и сейчас, восстанавливая свою давнишнюю работу, он, казалось, должен был бы корректировать ее со своих новых творческих позиций. Однако чутье не обманывает Мейерхольда. Он понимает, что это было бы равносильно ломке всего спектакля и разрушению всего его замысла. Он не становится на этот путь и направляет свои усилия на доведение своего тогдашнего замысла до некоего художественного предела.

Это совершенно новая форма «сценической реконструкции», несколько неожиданная, но крайне любопытная.

Центр и основа мейерхольдовского замысла «Маскарада» — это фигура Неизвестного, зловещий и предостерегающий голос которого — {403} по мысли Лермонтова — голос самой судьбы. В согласии со всеми традициями романтического театра Мейерхольд всячески укрупняет фигуру Неизвестного. Вокруг Арбенина он создает атмосферу пустой и равнодушной роскоши. Малахит, бронза, мрамор и палисандровое дерево преследуют Арбенина и всем своим бессильным великолепием выражают систему лжи и обмана, при помощи которой правит Неизвестный. Лермонтовская идея рока получает, таким образом, в спектакле свое конкретное сценическое воплощение. Но утверждая жанр романтической драмы, Мейерхольд хотел быть последовательным. И само собой разумеется, корректировать, исправлять этот замысел невозможно — слишком далек он от наших нынешних художественных представлений. Но в пределах этого замысла Мейерхольд при возобновлении находит ряд новых деталей, направленных к психологической конкретизации образов спектакля и в первую очередь — образа самого Арбенина.

По сравнению с прошлыми годами — исполнение этой роли нар. арт. Ю. М. Юрьевым приобрело новые черты. Если прежде Арбенин изображался Юрьевым разнообразно и законченно в пределах условно-декламационной манеры артиста, то теперь образ получает тончайшие психологические оттенки. С годами замечательное мастерство Юрьева становится теплее, человечней, целостней. Это особенно заметно на эволюции шестнадцать лет изображаемого им Арбенина.

По-новому остро повернут образ Неизвестного нар. арт. И. Н. Певцовым. Интонационно и пластически Певцов как будто снижает Неизвестного. Но это снижение видимое — за ним скрывается большое психологическое углубление образа. Певцов раскрашивает Неизвестного множеством психологических красок. Сгорбленный, исподлобья глядящий, одновременно резкий и вкрадчивый — Неизвестный в изображении Певцова перестает быть абстрактной мистической фигурой и получает живое человеческое обличье[[453]](#endnote-416).

Большая пантомима (после сцены смерти Нины) включена Мейерхольдом в спектакль заново. Это своеобразный «наплыв», возвращающий в сознание Арбенина «пестрый сброд» прошедшего маскарада и восстанавливающий истинный ход событий. Пантомима развернута Мейерхольдом как кошмар Арбенина, как первый знак его начинающегося безумия. При всем изобразительном блеске этой сцены — включение ее в спектакль кажется мало целесообразным. Нет, в самом деле, никакой нужды усиливать в спектакле как раз то, что в нем наиболее далеко от нашего сегодняшнего восприятия — утверждение «рокового предопределения».

{404} Ряд сцен изменен Мейерхольдом в частностях. Такова, например, сцена у Звездича. Заканчивающий ее диалог Звездича с баронессой и следующее за ним чтение записки, оставленной Арбениным, — вынесены из комнаты Звездича на авансцену перед занавесом.

Последний раз мы видели «Маскарад» в дни столетия бывш. Александринского театра[[454]](#endnote-417). Независимо от принципиальных изменений, внесенных в него Мейерхольдом, спектакль стал неузнаваемым. До такой степени точно — в смысле рисунка мизансцен и ритма — он сейчас идет. Это обстоятельство отнюдь не второстепенное в итогах этого возобновленного спектакля, которому предстоит, вероятно, еще не одна сотня представлений. Отношение театра к «Маскараду» может служить *образцом настоящей творческой бережности* в отношении к значительным этапным работам нашего театра.

## Вс. Вишневский После спектакля. «Дама с камелиями» в Театре Вс. Мейерхольда[[455]](#endnote-418) «Литературная газета», 1934, 6 апреля

Взяв пьесу Дюма-сына «Дама с камелиями», Мейерхольд остановился на материале, требующем творческого обогащения и преодоления. Социальный вес и направленность Дюма могут вызвать сомнения. Сообщения Мейерхольда[[456]](#endnote-419), цитаты из Энгельса в соединении с объявленной Мейерхольдом темой его варианта: 70‑е годы, Париж Тьера, вскрытие эксплуатации, мир закабаления и удушения женщины — позволяли ожидать смелой социальной и художественной переделки «Дамы с камелиями», использования замечательных материалов французского искусства, касавшегося этой темы многократно.

Спектакль опрокинул все эти ожидания. Единодушие прессы («Правда», «Известия», «Комсомольская правда»[[457]](#endnote-420)) засвидетельствовало, что спектакль — явление, которое следует расценивать критически. К сожалению, статьи были очень лаконичны. Разбор же спектакля, который говорит о каких-то явлениях в творчестве ГосТИМа, должен быть возможно более полным.

Прежде всего — какой спектакль показал Мейерхольд? В чем сказалась драматургическая рука Мейерхольда, рука, которая в некоторых прежних спектаклях «высвобождает истинные страсти {405} и потаенные пороки героев» общества (см. ст. Ю. Юзовского в «Лит. критике» № 3, 1933)[[458]](#endnote-421)? Рука эта лишь соскоблила ряд религиозных реплик, касающихся Маргерит Готье, и прибавила в первом акте один персонаж (мсье Кокардо), который вставляет «в сторону» несколько «социальных фраз», дисгармонирующих с диалогами и атмосферой интимного вечернего веселья парижских дам полусвета и их содержателей.

Пьеса буржуазного моралиста осталась во всех основных линиях нетронутой. Мейерхольд не ставит в программу обычную справку о своем соавторстве. Мораль и этика г. Дюма-сына аккуратно импортированы в СССР — для восхищения некоторых малоискушенных юных товарищей — из аудитории на диспуте о спектакле, — готовых видеть в «любви» и «человечности» Маргерит и Армана Дюваля… прообразы любви и человечности бесклассового общества, созидаемого нами. Господин Дюма в роли предтечи и пророка большевистских чувств! — это даже трудно произнести.

Зритель вправе требовать и требует исполнения обещаний Мейерхольда: показа Парижа 70‑х годов, эпохи реакции, мира угнетения и эксплуатации в ее страшнейшей форме, в форме торговли женским телом, наконец, требует показа протеста против этого мира.

В спектакле по неизвестным причинам обещания Мейерхольда не выполнены. Налицо, буквально под рукой, замечательнейший материал французских авторов, разработавших тему Парижа XIX века, в частности 70‑х годов, с редкой полнотой. Но Мейерхольд ограничился лишь использованием цитат Энгельса и не в спектакле, а в интервью, в прессе. Возможно, что это и был, так сказать, новый «мейерхольдовский» пролог, некая социальная интермедия к «Даме с камелиями». Сам же спектакль асоциален. Он красив, мастерски отчеканен, замкнут, наполнен ценными музейными вещами, пятнами красок, музыкой, пластическими движениями персонажей. Кто-то говорил, что спектакль мхатовский. Неверно! Разве что мхатовского: некоторые исполнители говорят так тихо, что не слышно дальше пятого ряда. Но где все это происходит? Нам сообщают: в Париже 70‑х годов. В Париже Тьера? В Париже, полном следов Коммуны? В Париже, где 107 тысяч жертв версальской расправы? В Париже, где камни еще не остыли после боев? В Париже, где всякий взрослый мужчина был либо в армии, либо в «мобилях», либо в национальной гвардии и стоял либо по ту, либо по другую сторону баррикад?..

Воскресим тех, кто достоин быть на сцене Москвы: Делеклюза, чернокожих сынов Франции, ожидающих освобождения: «Коммуна!», инвалидов, блузников, национальных гвардейцев, {406} Дюваля (не Армана!) — а главу 8‑го округа города Парижа, коммунара, гарибальдийские рубашки. Гарибальди — старика, ревматика: «… возьмите что у меня осталось, мое имя и мое сердце!», польских эмигрантов, старика Гюго, идущего в реве толп, парижан, кричащих «bis» при похоронах аристократов, буржуа, дам… Может быть, это народ Парижа кричит «bis» — гробу избалованной куртизанки?.. Тема «Марсельезы» заглушает вздохи музыки Мейерхольда… «Что-то великое поднимается над миром»… Создан I Интернационал, и из Лондона идут необычайные письма К. Маркса. Буржуа в ярости пишут: «Душа нации истерзана, разорвана революциями…» Г‑н Лемузи вопит об этом в «debats»[[459]](#footnote-40) и, может быть, ходит отдыхать к Маргерит Готье… Париж устраивает Всемирную выставку — веселятся батальоны фрачников и дам — и, может быть, там Маргерит Готье… русские и польские революционные юноши швыряют бомбу в карету гостя русского царя…

Вот он, Париж 70‑х годов! — Мейерхольд не хочет его видеть.

И в помине нет этого Парижа у Мейерхольда. Об этом Париже — что же, надо вспоминать лишь 18 марта?

Парижская тема М. Готье, все эти maison de passe, dispensaire de salubrite[[460]](#footnote-41), усталость от покупателей тела, роскошь, загаженная сменой потных тел; тема «curial» — как называли сифилис: «придворная, аристократическая болезнь», — тема, разработанная как типичное Золя, Ропсом и другими французскими писателями и художниками, тема истинного страшного Парижа отсутствует.

Реальная историческая действительность: зло проституции, послевоенный угар, мстительная вакханалия версальцев, проделки парижских и международных шаек, борьба против женского рабства (Женевский конгресс «аболиционистов» 1877 г.) — все исчезает от взоров режиссера-драматурга Мейерхольда. От начала до конца заботливо проведен интим, уют, лиризм… Сами по себе, может быть, они хороши, но самих по себе их вообще нет! Интим, и уют, и любовь, и лиризм Маргерит Готье и Армана Дюваля — это только социальный *результат*. Каков он? Он страшен: это кровь 1830, 1848 и 1871 годов, кровь задавленных. Может быть, кровь матери, братьев и сестер той же Маргерит, ушедшей от своего класса и живущей с разбойничьей «шайкой сановников, биржевиков, умевших ловко загребать деньги и канканировать», как говорит Лиссагарэ, историк Парижской коммуны. Неужели все это непонятно? Неужели эти естественные, органические основные положения могли быть забыты в театре, заявлявшем о своей революционной смелости, непримиримости?

{407} К сожалению, так. И «Театральный Октябрь» шествует с г. Дюма-сыном в паре, неспешно, чинно, музыкально и «человечно». … Серо-голубые тона материй, блеклые ткани бронза, музейные предметы, комбинации красок алых, черных, розовых, белых… Уединенная, отъединенная любовь, снимающая все преграды, классовые главным образом. Пафос любви!.. Утверждение общечеловеческих надклассовых чувств…

В спектакле упрямая постоянная нота отрешенности от грубого мира, от грубой действительности. Маргерит, бывшая белошвейка, дитя народа, — все пять актов держится неизменно «тонно», сверхизящно. Она играет тему «Ея Величество Женщина». Она не соприкасается с миром простых вещей (например, с «капюстой»…). И тут же можно сделать очную ставку: реальные женщины Парижа (Золя, Дега) — и неизменно монотонная, скованно-пластичная Маргерит… Здесь что-то забыто, что-то искажено. «Одна линия не имеет никакого значения, нужна другая, чтобы дать ей выражение…». «Выражение» могло бы прийти, если бы в драматургической и режиссерской работе появилась бы вторая Франция, второй Париж, если б М. Готье была показана как социальный субъект и объект, а не сексуально-идеалистический.

Эти «изящество», «чистота» грязных господ и дам просто поражают. Так уйти от социального и реалистического вскрытия сути среды! Ведь такой метод вскрытия еще был в некоторых спектаклях ГосТИМа.

Проверьте 1‑й акт и 4‑й акт.

Вечерний кутеж дам полусвета, молодых саврасов и старичков. Он весь построен на сдержанности и красивости. Позы сидящих и возлежащих гостей, их забавы, серпантин, свечи… Все настолько мило, что отношение к этой среде, единственно возможное наше отношение: враждебное, непримиримое, как будто и не существует для ГосТИМа. Понятие о сатире, гротеске, памфлете, понятие ненависти куда-то исчезло. Может быть, его напомнит Мейерхольду Бальзак, описывающий вечерний кутеж парижан: «Гамма пьянства и обжорства… Оргиастический звук, сплетение сотен восклицаний… умственный шабаш… Веселящиеся при рождении Гаргантюа пьяницы… Сигналы рога… Вой всей толпы, свист, лай, рев и рычание… Раскаленный воздух, бред… Все похоже на поле битвы…». «Когда дело идет об ужине, происходит нечто, дающее представление о народном восстании…». Готовые решения мизансцены, за точность которых ручается имя Бальзака. Вот он — Париж, его разгульная морда, выпачканная в крови, слюне и соусах… Мейерхольд дает милых, в меру веселящихся (чуть-чуть детского {408} канкана) людей. Прием отстраняет, таким образом, социальную характеристику.

Или возьмем четвертый акт — игорный дом.

Неизменная чистота, изящество, опять канделябры сверкающей бронзы, опять милые скромные господа, тихо играющие у стола… Совсем дом отдыха. Пьеса же указывает место сбора золотой молодежи, плац для кутежей, игр, продаж и покупок… Бальзак приходит как судья: «У входа старик с тусклым взглядом… Залы битком набиты зрителями, подловатыми старичками, которые тащатся сюда, чтобы погреться… Пришли в поисках развлечений и платят так же, как за ресторанное сластолюбие и театральный спектакль… Исхлестанные ударами удвоенных ставок… Стены, покрытые обоями, просаленными на высоте человеческого роста… Старый потертый паркет… Есть ли что-нибудь отвратительнее домов наслаждения?»

Касанием руки режиссер снимает грязь, язвы, струпья с житейской действительности. Упивайтесь красотой и любовью, которая превыше всего — так?.. Раз в год, 18 марта, произносите несколько слов о Коммуне, — а пока наслаждайтесь и плачьте над перипетиями любви двух существ с 100 000 франков годового дохода — так? Что до того, что под окнами и кругом народ Парижа! Что до того, что прогремели бои в этом же Париже, как раз когда шли репетиции спектакля в ГосТИМе… Тишина, тишина и спокойствие, — не мешайте, товарищи парижане и товарищи венские рабочие, — делать «Даму с камелиями»…

Я пишу вовсе не памфлет. Я в глаза говорю правду, по которой давно стосковался «Театральный Октябрь». Я трясу это дерево, чтобы проверить, что падает с него — спелые, сочные фрукты или осенние желтые усыхающие листья…

Москве, Республике нужны плоды. Забота об этом — главный мотив беспокойств у всех говорящих о ГосТИМе…

Почему текст не переделали? Есть же настоящий, смелый опыт работы над первоклассными текстами: Гоголь, Островский и др.

Можно ли было создавать текст — смелый, острый? Можно. Нужно ли было? Нужно.

Вооружили ли вы зрителя великолепной ненавистью к версальцам, к бандам Тьера. Раскрыли им неописуемую мерзость бытия *того* Парижа?

Прислушиваетесь вы, Мейерхольд, — к этическим выводам, порождаемым «Дамой с камелиями»… Так ли, как прежде, чувствуете вы время, его поступь, его запах. Слышите ли вы «Кориолана» в Париже? И почему отвечаете историей любящих сердец?

{409} Ваша энергия должна либо оправдать имя «Театральный Октябрь», либо оно не будет существовать и останется лишь в старых журналах. Кто дает ГосТИМу драматургию? Если она плоха, создайте ее сами. Мобилизуйте всех революционных писателей мира. Ищите. Но создавайте, а не теряйте, не деградируйте.

ГосТИМу требуются сейчас научные, теоретические литературные резервы.

Положение требует того, чтобы неясности были разъяснены, недоумения рассеяны, ошибки ликвидированы. Необходимость анализа творческой деятельности ГосТИМа должна обеспокоить Комакадемию, ИКП, Теавуз, Оргкомитет, секцию драматургов и другие организации. Развернутое выступление необходимо тем более, что в некоторых, даже литературных кругах заметно незнание объема и сущности проблемы ГосТИМа. На диспуте в ГосТИМе (1 апреля 1934 г.)[[461]](#endnote-422) слышались замечания против… показа Красной Армии и гражданской войны на сцене. Прокламировалась исключительность ГосТИМа, необходимость культа красоты и снятия классовых кавычек и чтения слова человек, человеческое, любовь и пр. — без кавычек. Все это возникло как следствие молчания марксистской критики, хотя ряд партийных указаний о практике ГосТИМа, казалось бы, должен был заставить ее заговорить.

Проблему ГосТИМа надо ставить *впервые* во весь объем.

Послеоктябрьский путь Мейерхольда, связываемый с так называемым «Театральным Октябрем», лишен большого, пристального анализа. Не доведена до конца даже первая сводка о работах Мейерхольда — книга Волкова, третий том, так и не появилась[[462]](#endnote-423). Стенограммы режиссерских экспликаций и репетиций отсутствуют[[463]](#endnote-424). Суммарных материалов по диспутам нет. Все ограничивается одной интересной и спорной книгой Б. Алперса «Театр социальной маски» и серией разрозненных статей в театральных журналах.

Однако достаточно, например, материала для постановки такого вопроса: почему «Театральный Октябрь» не дал за все время существования ГосТИМа ни одного большого устойчивого спектакля на большие темы сегодняшнего партийного, пролетарского дня? Почему во всех спектаклях неизменно решалась и решается только тема прошлого или, реже, только тема будущего (в утопических формах)? Почему «Театральный Октябрь» оказался не конгениальным военному, экономическому и т. д. Октябрю? В чем несоответствие средств, сил, программ?

В самом деле, если за 15 лет «Театральный Октябрь» не создал ни одного устойчивого спектакля об Октябре и его сегодняшних фазах и блеснул главным образом серией старинных спектаклей с {410} их особым эстетическо-реставраторским грунтом, — то, может быть, «Театральный Октябрь» вовсе и не Октябрь? И, может быть, совсем другие процессы как раз и являются театральным Октябрем?

Только в свете большого исторического анализа станут понятными эволюции Мейерхольда от поры 1920 – 1921 гг. к поре нэпа и далее, постепенное *возвращение ряда* старых приемов, отсутствие в ГосТИМе стабильной литературной базы, поиски, пробы, неизменные разрывы с драматургами и все большее обращение к темам XIX столетия. Чем объяснить, что в пору острейшей борьбы, боев на Западе, великого аграрного переворота в СССР, второй пятилетки Мейерхольд идет по репертуарной линии 30 – 70‑х годов XIX века (Грибоедов, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Дюма), перемежая эти основные постановки проходными работами?

Объяснения того факта, что ГосТИМ за период первой пятилетки и за начальный период второй пятилетки лишился драматургической базы, не создал литературных кадров и не дал мировых авангардных партийных спектаклей на материале 1929 – 1934 гг. должны быть найдены и произнесены вслух. Это будет крупнейшей помощью ГосТИМу… Комплиментарные беседы не дают ничего.

## А. Гвоздев «Дама с камелиями» (К постановке Вс. Мейерхольда) «Рабочий и театр», 1934, № 13

Критика неоднократно указывала на ограниченный круг классических произведений, появляющихся на нашей сцене, и требовала его расширения. Мейерхольд пошел на требуемое расширение и включил в репертуар советского театра пьесу французского драматурга 50‑х годов прошлого столетия — «Даму с камелиями» А. Дюма-сына.

Тотчас же последовали резкие возражения: стоило ли ставить драму Дюма, ведь он же не классик, ему не место на советской сцене[[464]](#endnote-425)! Но, рассуждая так, можно прийти к выводу, что вообще нам не удастся расширить число пьес старинного репертуара, показываемых советскому зрителю, что придется неизбежно замкнуться в кругу Шекспира, Мольера, Гоголя и Островского.

Подобные рассуждения обрекают весь так называемый реалистический репертуар буржуазного театра середины XIX века на {411} изъятие из кругозора советского зрителя. Качество пьес современников А. Дюма-сына, драматургов вроде Ожье и Сарду, примерно одинаковое. Классическая страна буржуазии, в XIX веке Франция дала в литературе Стендаля, Бальзака, Флобера, создателей буржуазного реализма. Но в театре той же буржуазии эти крупнейшие мастера слова или отказывались работать, или отвергались буржуазным зрителем, готовившим им скандальные «провалы». То обнажение действительности, которое было возможно в реалистическом романе Бальзака, оказывалось «недопустимым» при перенесении его на подмостки театра. Во Франции XIX века не оказалось конгениального Бальзаку драматурга с подлинно критическим отношением к действительности. Но зато сотни пьес распространялись из Парижа по всей Европе, словно модные товары, выходя из-под пера писателей, примирявших непримиримые противоречия и прикрывавших ложь общественного строя буржуазии.

Но если трудно найти в драматургии Франции XIX века соответствие таланту Бальзака-романиста, то немало имен драматургов можно поставить рядом с автором «Тайн Парижа» Эженом Сю, подобно ему сглаживавших все углы. А. Дюма-сын стоит в числе последних. Он тоже склонен «критически» превращать «мясника в собаку», «могучих сынов природы» — «в моральные существа», как сказал Маркс про Эжена Сю, давая свой незабываемый анализ «Тайн Парижа».

Но, срывая маску с Эжена Сю и показывая в авторе «Тайн Парижа» фальсификатора действительности, сглаживающего все углы, Маркс не отрицал огульно всего его творчества. Он сумел найти среди морализирующего сентиментализма Э. Сю ценные куски, показав те места, где Эжен Сю поднялся «над горизонтом своего ограниченного мировоззрения», где «он нанес поражение предрассудкам буржуазии»[[465]](#footnote-42) при изображении проститутки Флер де Мари. Маркс подметил, что буржуазному романисту, весьма далеко отстоящему от любимого Марксом Бальзака, удалось показать в образе проститутки «такие качества, которые одни уже в состоянии объяснить все человеческое развитие в условиях ее бесчеловечного положения» (см. «Святое семейство», глава V и глава VIII)[[466]](#footnote-43). Здесь, как нам кажется, дано ценнейшее указание в методологическом плане, расчищающее нам путь к истолкованию французских драматургов XIX века, современников Э. Сю, разделяющих {412} во многом его явные недостатки и скрытые достоинства. И если можно утверждать, что Мейерхольд в своем истолковании «Дамы с камелиями» Дюма-сына хотя бы частично пошел по этому пути, то тем самым станет возможным говорить и о ценности проделанной им работы в плане нахождения метода истолкования на советской сцене «спорного» наследия французской драматургии XIX века. Попробуем же разобраться в том, что дал Мейерхольд в своей последней постановке, в которую он вложил не отрицаемое нашей критикой громадное мастерство, ему присущее. Прежде всего следует отметить несомненный факт — спектакль принят нашим массовым зрителем[[467]](#endnote-426). О том говорит посещаемость спектакля, внимательное слушание его вплоть до конца (наступающего в поздний час), а также многочисленные анкеты, собранные Московско-Нарвским Домом культуры. Зритель вносит со своей стороны поправку к суждениям критики, вставшей на путь отрицания спектакля. Мне кажется, что этот момент, это восприятие нашего зрителя нельзя игнорировать. Утверждение, что актерская игра в «Даме с камелиями» «не способна в какой бы то ни было степени удовлетворить массового зрителя», явно не соответствует действительности. Мне кажется, что Мейерхольд прозорливо учел ту поправку, которую наш массовый зритель вносит в восприятие спектакля. Мейерхольд учел, что наш массовый зритель культурно вырос, что во второй пятилетке он сам, зритель, сможет расставить целый ряд социальных акцентов в пьесе, довольствуясь намеками, которые дает ему режиссер. Поэтому Мейерхольд говорит с массовым зрителем на ином театральном языке, чем он обращался к нему в «Лесе» десять лет тому назад. Тогда нужна была резкая плакатная акцентировка, зеленые и рыжие парики, экраны с надписью: «Молится и объегоривает, объегоривает и молится». Сейчас такого рода резкая акцентировка социальных масок, такой удар в лоб, такое подсказывание зрителю обличительных оценок может уступить место иным методам воздействия, гораздо более тонким. Эти тонкости социальной нюансировки будут восприняты нашим зрителем в силу его культурного роста, в силу его готовности и умения подхватить намек режиссера и развить его в надлежащем направлении. Критика же подошла к «Даме с камелиями» с требованием, чтобы Мейерхольд говорил со зрителем на языке «Леса», плакатно, броско обличая по прежнему мейерхольдовскому методу. Но сам автор спектакля, скрывшийся под наименованием «постановщик» (metteur en scène), отказался и от плаката, и от гротеска, то есть от приемов, которыми он часто пользовался на различных этапах своего долгого и богатого театрального развития.

{413} Если раньше Мейерхольда упрекали в механическом методе построения спектакля, если он сам раньше горячо отстаивал гротеск как неотъемлемое существо «театрализованного театра», то в «Даме с камелиями» он дает реалистический спектакль, раскрывая сценические образы без гротесковой «искаженности природы», а также и без плакатно-публицистического их преувеличения. Но взамен прежнего выразительного языка театра он создает новую систему образов, пользуясь реалистическими опосредствованиями, устремляясь к созданию необычайно простого, бытово и жанрово очерченного облика Маргариты Готье и ее окружения. Подходы к такой трактовке можно было заметить уже в «Списке благодеяний» Ю. Олеши. Теперь они раскрываются полнее.

В центре спектакля стоит образ Маргариты Готье — один из первых образов серии пьес о женщине, намеченной театром[[468]](#endnote-427). Несомненно, что «История женщины», предназначенная к выпуску издательством «Академия», также не минует этого образа. Ведь не обошла же «История молодого человека» образ Ренэ, созданный реакционнейшим писателем — Шатобрианом[[469]](#endnote-428). Для понимания как положения женщины в буржуазном обществе, так и отношения буржуазной литературы XIX века к теме любви образ Маргариты Готье очень показателен. Тема большой страсти и всепоглощающей любви поднимается в мировой драматургии на разных этапах ее развития. Но сравните «Ромео и Джульетту» Шекспира — трактовку любовной темы на заре капиталистического общества — с «Дамой с камелиями», и ярко предстанет различие между двумя этапами развития буржуазной литературы. Сколько оптимизма и бодрости в Джульетте, бесстрашно рвущей вековые феодальные связи, и сколько пессимизма и трагического одиночества в обрисовке любовной темы в тот момент, когда после 1848 года буржуазия начинает выявлять себя как реакционный класс и создает многочисленные образы куртизанок или одиноких женщин «тридцатилетнего» возраста, для которых мечта о счастье и радости оказывается несбыточной. Уродливость социального строя обнажается в этом отказе буржуазной литературы от оптимизма, в этом бессилии отстоять человеческое в бесчеловечном окружении.

Маргарита Готье в трактовке Мейерхольда и в исполнении Зинаиды Райх показывает эти зерна человеческого в бесчеловечном окружении. Устранены черты хищной куртизанки, не подчеркнута более резко «дама полусвета», нет самодовольного наслажденчества. Напротив, выделены все черты человеческого развития Маргариты. Она — жертва буржуазного общества. Положение, в котором она находится, показано не как результат ее свободного {414} выбора, а дано как судьба, которую она не заслужила, от которой она еще надеется спастись. Зинаида Райх играет Маргариту необычайно мягко, с задушевными интонациями, с большим разнообразием варьируя оттенки намеченного образа. Противоречия между в основе здоровой натурой Маргариты и вынужденным ее положением куртизанки показаны в бесчисленных тонких переходах. Это противоречие подчеркивается ритмическими настроениями спектакля, переходами от бравурного веселья к лирической грустной элегии, что помогает артистке рисовать Маргариту в ее порывах к более радостной жизни. Этот образ стоит в контрасте с тем пышным великолепием вещей и нарядов, которые окружают Маргариту, но вместе с тем она и связана как-то с этой показной роскошью. В образе Маргариты, созданном З. Райх, много тепла, доброты, солнечной ясности характера, особенно раскрывающихся в сцене на даче, среди цветов, когда ее натура находит свое свободное проявление, когда временно сбрасывается зависимость от бесчеловечного окружения. Прекрасно проводит артистка сцену объяснения в 4‑м акте у лестницы, где в мощных мизансценах мелодраматическая ситуация перерастает у Мейерхольда в трагизм. Здесь Маргарита — Райх целиком уходит в мысли о любимом человеке, в страх за него, жертвуя собой для спасения любимого от опасности дуэли. И наконец, финальная сцена смерти, собранность в одном чувстве к Арману, взлет подстреленной птицы, — когда Маргарита, широко раскрыв руки, бросается навстречу неожиданно вернувшемуся Арману, отдавая свои последние силы радостям свидания и затем падая в кресло на последнем вздохе. Все, что можно было собрать искреннего и человеческого в образе Маргариты, — собрано Мейерхольдом из драмы (и из романа) Дюма-сына и развернуто Зинаидой Райх в сценическом исполнении, которое стоит на высоком уровне артистического мастерства. Не забудем при этом, что роль, исполняемая З. Райх, самая ответственная, ибо, только почувствовав страдания Маргариты, зритель получает освещение всего бесчеловечного окружения ее. Если образ Маргариты остается холодным, то в этом спектакле пропадут и те социальные акценты, которые должен расставить зритель, следуя за тонкими критическими штрихами, наложенными режиссурой на остальных действующих лиц. Через Маргариту раскрывается социальный смысл спектакля, и надо признать, что в основном Зинаида Райх хорошо справляется с возложенным на нее ответственным заданием.

Конечно, имеются в ее игре и недочеты. Хотелось бы видеть еще больше богатства ощущений и жажды жизни в сцене на даче, среди {415} цветов. Это дало бы больше красок в обрисовке человечности Маргариты, в отличие от ее прежней жизни. Может быть, не следует с самого начала, уже в первых сценах, настаивать на оттенках усталой разочарованности Маргариты и дать больше агрессивности в ее беседе с Варвилем, больше жизненности в общении со средой, в которой она, как-никак, живет. Оттенки грусти и элегии у Райх богаче, чем оттенки жизнерадостности, показывающие, что положение куртизанки лишь поверхностно затронуло натуру Маргариты. Но в целом следует говорить о большом артистическом росте актрисы, проделавшей долгий путь от Аксюши в «Лесе» к Маргарите в «Даме с камелиями», где дается совершенно иной способ раскрытия образа. Образ женщины с затаенным страданием, который звучит в картинах французских ранних импрессионистов (Мане, Ренуар), переведен здесь на сценический язык театра с большим искусством. Но нет импрессионизма в игре. Напротив, исполнение устремляется к монументальным и четким большим контурам, особенно выразительным в сцене у лестницы (4‑й акт), хорошо очерченным в сцене беседы с отцом. Здесь снимается традиционный импрессионистский стиль игры (нервозная игра мускулов лица, неврастеничность в движении рук и т. п.) и даются большие очертания пластически выразительного тела.

Человечность образа Маргариты раскрывает нечеловечность хозяев ее жизни. Особенно ярко это впечатление вырастает по отношению к Варвилю (Старковский), обрисованному (в отличие от Дюма) в облике офицера, представителя грубого буржуазного «порядка». Грубость его отчетливо выражена артистом в сцене 4‑го акта, где Варвиль ярко контрастируется на фоне трепещущей за участь Армана Маргариты. Когда другой представитель «власть имущих» приближается к Маргарите, то и здесь контраст сохраняет свою обличительную силу, и Де-Жирей (Кельберер), подсаживающийся на диван к Маргарите, хорошо оттеняется в своем сладострастии, подкрепленном деньгами. Контраст внутреннего мира Маргариты, неизмеримо более богатого и человечного, чем опустошенный мир Варвилей и Де-Жиреев, решает отношение зрителей к этим представителям устоев буржуазного общества. На фоне искренних чувств Маргариты выявлена и Прюданс, обрисовываемая (по роману) как «бывшая женщина на содержании» в прекрасном и ярком исполнении Ремизовой. Когда она врывается в беседу Маргариты и Армана (1‑й акт) с грубовато исполняемой песенкой, то намеченный контраст дается в выразительных театральных средствах. Ясен он и в последнем акте, когда Прюданс {416} выманивает деньги у умирающей Маргариты. В указанных приемах контрастирования Мейерхольд проводит новый способ социальных характеристик, ведя свое обличение бесчеловечного окружения Маргариты в глубоко своеобразном рисунке.

Но этот рисунок не дал решающих результатов в сцене отца Армана и Маргариты. То, что Маргарита уступает настояниям отца и идет на разрыв с Арманом ради его будущего счастья, — это понятно. Она любит Армана и готова пожертвовать собой ради его будущего. Но то, что она откликается на жалобы отца об участи его дочери, — это следовало бы снять, так как это превращается в поддержку буржуазной морали, ценность которой Маргарита хорошо знает по собственному опыту. Здесь Дюма-сын резко фальшивит. Здесь нужно было решительнее менять данную им мотивировку разрыва Маргариты с Арманом. Кроме того, за отцом оставлена фальшивая чувствительность по отношению к Маргарите, что лишило исполнителя (Мичурин) возможности показать подлинный ханжеский облик отца. Здесь обнаруживается недоделанность нового текста драмы, на наш взгляд, весьма значительная. И здесь следовало бы поставить Маргариту выше отца, а не подчинять ее целиком носителю пошлой буржуазной «нравственности».

Если образ француженки хорошо удается Зинаиде Райх, то Арман в исполнении Царева выходит слишком «русифицированным». Но неоспоримое достоинство создаваемого им образа — это снятие черт «первого любовника», показной «красивости» и т. п. особенностей старого театрального «амплуа». Царев — Арман подчиняет свою роль выявлению Маргариты, не притягивает излишнего внимания к себе, не будит особого сочувствия к себе, и это правильно, это в замысле спектакля. Но все же ослаблены отрицательные черты Армана, его эгоизм, его шаткость воззрений. Он показан таким, каким его видит Маргарита, что, однако, необязательно в общем замысле постановки.

Таковы основные черты нового произведения Мейерхольда, заставляющего поглубже всмотреться в способы истолкования драматургии прошлого, намечающего новые возможности ее использования. Имеются непоследовательности в проведении замысла режиссера, но его метод отыскивания и расширения тех моментов, где буржуазный драматург покидает ограниченность своего мировоззрения, заслуживает пристального внимания и глубокого изучения.

## **{****417}** Ю. Ю. Юзовский О «Даме с камелиями» и красоте жизни «Литературный критик», 1934, № 6

### 1. Мейерхольд и Дюма

Встреча Мейерхольда с Дюма вызвала всеобщее удивление. Полна захватывающего драматизма встреча, поединок, борьба, дружба — как хотите назовите — Мейерхольда с Гоголем, Островским, Грибоедовым, Сухово-Кобылиным. Но Дюма?! Это настолько разные характеры, темпераменты, мировоззрения, настольно враждебные стихии, что это сопоставление не может не вызвать улыбки. Мейерхольд и Дюма! Мейерхольд с его темпераментом памфлетиста, с его страстью к гротеску, с его враждой к «быту» во имя героического и патетического зрелища… И вдруг этот плоский и ограниченный буржуа. И вдруг эта банальная и ханжеская «Дама с камелиями», состряпанная для доказательства одного только тезиса: «проститутка тоже человек».

Но вот на страницах «Литературной газеты» появляется Вишневский, он дружески соединяет руки Дюма и Гоголя и заявляет, что это, собственно, явления одного порядка.

Островский откровенно сказал о потаенных страстях и мыслях своих героев — «доходное место». Но Островский, сам себе противореча, приглашал быть снисходительным к слабостям своих героев. Не потому ли о нем сказал Достоевский: «У Островского нет идеала». Мейерхольд вернул ему «идеал», которым Островский обладал, но не решался его обнаружить. Обвинителем прошлого выступает в мейерхольдовском «Лесе» и «Доходном месте» Островский. Отношение Гоголя к старой России было притушено бытовым юмором старых постановок «Ревизора». В мейерхольдовском театре распахиваются одна за другой двери и оттуда выглядывают как раз те страшные «свиные рыла», которые видел Гоголь, которые загнали его в могилу. Спорна во многом мейерхольдовская трактовка «Ревизора», но в нем он был ближе к Гоголю и гоголевскому отношению к действительности, чем МХАТ в «Мертвых душах».

«Свиные рыла» появляются дальше в «Горе уму». Пушкин назвал Чацкого неумным человеком. Умный человек не станет метать бисер перед свиньями и агитировать заведомо безнадежно. Возможно, если бы Пушкин увидел мейерхольдовское «Горе», он снял бы свое обвинение. Среди звериных свиных страстей Скалозубов и Фамусовых высокой лирической нотой звучит тема Чацкого, {418} тема горя уму, уму, обреченному на одиночество. У Мейерхольда Чацкий не бросается стремглав на тупого Скалозуба. Он проходит мимо него. Он *понимает*, что безнадежны, смешны, нелепы воздействия на Фамусова. Оттого в его монологах подлинное страдание.

По Пушкину, конфликт Чацкого со средой приобретает несколько комическую окраску. У Мейерхольда этот конфликт подлинно трагический.

Так Мейерхольд раскрывал классиков.

И вот приходит Вишневский и вопрошает: «Чем объяснить, что Мейерхольд в пору острейшей борьбы, боев на Западе, великого аграрного переворота в СССР… идет по линии Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина…»

Чем объяснить, что Вишневский не понимает, что в эпоху «острейшей борьбы» революционный режиссер агитирует, зовет, призывает к безжалостной «острейшей борьбе» оружием классиков, оружием Островского, Грибоедова, которые выступали против старого мира? Зритель видит разоблаченных героев «Доходного места» и становится более активным в борьбе с ними сейчас. Зритель сочувствует Чацкому и с большей энергией ликвидирует Скалозубов. Так Мейерхольд ставит классиков на службу рабочему классу.

И Вишневский вместо того, чтобы от имени Островского, Грибоедова, Гоголя протестовать против затесавшегося в их компанию Дюма-фиса, сводит их вместе, давая право «некоторым юным товарищам из аудитории на диспуте о спектакле» защищать Дюма ссылкой на Гоголя.

Если бы Вишневский стал на эту позицию противопоставления Островского Дюма, его выступление против «Дамы с камелиями» приобрело бы известную убедительность.

В своей статье, продиктованной, очевидно, величайшей нелюбовью к Мейерхольду, Вишневский крест-накрест перечеркивает всего Мейерхольда. Он утверждает, что Мейерхольд за 15 лет не создал ни одного большого революционного спектакля. Все понимают, что это вздор, все помнят «Мистерию-буфф» и «Зори», и «Рычи, Китай!», и «Командарм», и «Выстрел», и даже «Последний решительный». Все удивлялись, как из очень скромного текста Мейерхольд сумел создать впечатляющую «Заставу № 6» в «Последнем решительном» или сильнейшую сцену с Гете во «Вступлении», героическую сцену, перекликающуюся с «великими боями на Западе». Этого мало? Очень мало! Но вот что заявляет Вишневский Мейерхольду. Драматургия плоха. «Но если она плоха, создайте ее сами».

{419} Конечно, Мейерхольд должен создавать драматургию, окружать себя писателями и поэтами, бережно относиться к начинающим и пр. Но откуда у Вишневского такой прокурорский пафос: «создайте ее сами»! Где самокритика, т. Вишневский? Шекспир и Мольер, как известно, были одновременно и драматургами и режиссерами. Мейерхольд пьес не пишет. Он надеется на Вишневского. И если Вишневский его надежд не оправдывает, то обрушьтесь на Вишневского, т. Вишневский!

Поиздевайтесь над Вишневским, т. Вишневский. Спросите его, Вишневского, почему он и другие плохо работают, плохо учатся и не дают театру такого материала, чтобы он делал «большие революционные спектакли». Поставьте вопрос, какая драматургия нужна Мейерхольду. Призадумайтесь над тем, почему встречался Мейерхольд именно с Маяковским, Безыменским, Олешей, Сельвинским, Третьяковым и наконец с вами. Поищите то общее, что есть между этими драматургами и Мейерхольдом. Подумайте о неоднократных заявлениях Мейерхольда, что он хочет драматурга-поэта, не стихотворца именно, а поэта, который не бытово-житейски, буднично, а в очень богатых, фантастически разнообразных формах покажет мир, который он видит. Что же вы делаете? Вы орете на Мейерхольда: «Плоха драматургия. Создайте ее сами». Это не помощь, это истерика. А ведь это вы, Вишневский, больше всех кричали о ваших симпатиях к мейерхольдовским принципам, о совпадении своей линии с линией Маяковского, Безыменского, Третьякова. Вы, может быть, изменили своим принципам? Как будто нет. Почему же вы, пользуясь неудачей Мейерхольда, уже готовы ликвидировать *весь его* путь?

Вишневский сообщает: «Я трясу это дерево, чтобы проверить, что падает с него… сочные фрукты или усохшие листья». Вишневский трясет дерево. И превращает в щепки. А надо бы поосторожнее. Дерево драгоценной породы на каждом шагу не встретишь.

Значит ли это, что нужно было ставить «Даму с камелиями»? Вся беда в том, что Вишневский *тоже* против «Дамы с камелиями». Уж лучше, если бы он ее защищал. Лучше потому, что выступление его не было бы так вредно. А вредно оно потому, что, кое-где правильно критикуя постановку, он *так* ее критикует, что вызывает «у юных товарищей на диспуте» и не на диспуте реакцию защиты «Дамы».

Вишневский требует, чтобы в «Даме с камелиями» были «чернокожие сыны Франции», «ревматик Гарибальди», «всемирная выставка», «польские юноши, швыряющие бомбу в русского царя», «старик Гюго», «вакханалия версальцев», «Золя, Бальзак», еще, еще… Вишневский перечисляет, он не может остановиться, {420} он неистово трясет дерево. И «юные товарищи на диспуте» и не на диспуте не без резона возразят: «Смешно вводить в салон Маргерит ревматика Гарибальди. Чем он там будет заниматься? Неправ Вишневский, выступающий против “Дамы с камелиями”. Прав Мейерхольд». Вот что скажут «неискушенные юные товарищи», получившие в Вишневском неожиданную поддержку. «И в помине нет этого Парижа у Мейерхольда». И вот опять стародавнее «чего нет в пьесе». Но дело не в том, «чего нет в пьесе». Дело в том, что в ней есть. А в ней есть Дюма-фис. Вот о чем должна идти речь.

Мейерхольд избрал себе в соавторы слащавого и лицемерного Дюма. Некогда неукротимый Мейерхольд спрятал когти, сентиментально замурлыкал и даже уронил слезу — какое неожиданное зрелище! Но в то же время — и это самое замечательное — всячески ухаживая и обхаживая Дюма, Мейерхольд в конечном итоге… не принимает Дюма. Это не его автор. Ему чужд его напыщенный мелодраматический пафос. Вот этого пафоса и нет в спектакле. Говорят, что недостаток спектакля в том, что зритель смотрит на события в «Даме с камелиями» только с любопытством, что его не потрясают переживания Армана и Маргерит, что сердце его равнодушно или почти равнодушно. Но это не недостаток. Это в известном смысле достоинство спектакля. В любом провинциальном театре на сцене «рвали бы страсть в клочья», сцена была бы заполнена стенаниями, плачем, заламыванием рук и декламацией, зрительный зал был бы потоплен в слезах.

Но это был бы в то же время неимоверно пошлый спектакль потому, что все эти страсти и стенания Дюма неимоверно пошлы. Так вот, Мейерхольд бессознательно, так сказать, сопротивляясь этой пошлости и лицемерию, снимает эти стенания, мелодраматическую пышность страстей и заламывание рук, т. е. как раз то, что характеризует Дюма. Поэтому-то зритель следит «просто с любопытством» и аплодисменты его главным образом по адресу мастера Мейерхольда, а не реакция взволнованных чувств.

В «дружбе» Мейерхольда с Дюма нет самого необходимого в дружбе: задушевности и взаимного понимания. Поэтому это не дружба, а случайная встреча. Спрашивают, почему Мейерхольд, такой обычно безжалостный к автору, вдруг опустил руки перед Дюма. Тут не обошлось без той «слезы», о которой еще пойдет речь. Но дело и в том, что если бы Мейерхольд по-мейерхольдовски прикоснулся к Дюма, от Дюма ничего бы не осталось. Это не Гоголь. Это не Островский. У Островского его снисходительный юмор составляет, правда, очень тонкую, но все же лицемерную ткань. Но под этой тканью бушуют истинные жестокие страсти. Но если бы Мейерхольд сорвал эту ткань с Дюма, что бы он там обнаружил? {421} Ничего. Пустоту. Вздор. Но вместо того, чтобы сорвать ее, он ее прикрывал, лакировал, замазывал, заслонял блестящей живописью, бесконечными гирляндами сверкающих мизансцен, музыкой.

Мейерхольд играл сюжет Дюма — он видел в нем то, чего там не было. Это бывает у Мейерхольда. Он видит элементарную ситуацию, и вот она обрастает в его воображении фантастическими ассоциациями, не имеющими реальной основы. Так было в «Свадьбе Кречинского», где простоватая водевильная ситуация дала ему повод видеть в ней «страшное шествие русского капитала». В этом несоответствии порок мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского».

Нужно быть благодарным за то, что актеров не слышно «дальше пятого ряда». Я, по крайней мере, не слышу речей господина Дюма. Когда Арман кричит: «Женщина есть женщина!», Дюма‑фис полагает, что это высшая философия. Но это просто тавтология. Когда другой герой восклицает: «Старость есть старость!», это тоже простое повторение. А если философия, то пошлая неизмеримо. Когда тот же сын податного инспектора восклицает: «У меня достаточно крови, чтобы пролить ее!», — поражаешься дурному вкусу его возлюбленной и автора.

Зинаида Райх, хорошо, тонко, умно играющая в этом спектакле, говорит вполголоса, иногда голос падает до шепота: она как будто боится выпустить его далеко, чтобы он не передал пышной страсти Дюма, чтобы питать его тонкими, интимными, трогательными интонациями. Она «держит голос у груди» для того, чтоб в него поверили. Мейерхольд допускает эти мхатовские переживания, он идет на то, чтобы актрисы не было слышно, чтобы зритель видел только мимику, движения, слышал хотя бы сам по себе вибрирующий звук, так сказать, «трепет души», чтобы уверить зрителя в истинности страданий Маргерит, потому что в патетические страсти Дюма зритель поверить не захочет.

Мейерхольд боится, чтобы зритель, как Дюма, не видел в Маргерит роскошной кокотки. Поэтому он уничтожает грубый шик, пытаясь подкупить зрителя эстетическими впечатлениями, которые он дает через Ренуара и Мане, чтоб таким боковым путем чисто художественного живописного наслаждения устранить идеологию «роскоши».

Весь спектакль сделан, как музыкальное произведение. Музыка мизансцен, все эти andante, grave, capriccioso, molto, appassionato, lacrimoso, составляет самую ткань спектакля, и вот через это внутреннее музыкальное восприятие зритель должен воспринять любовь, страдание, смерть Маргерит.

{422} Сцена у Олимпии, где встречаются Арман и Маргерит, — эти бесконечно белые щиты, на фоне которых мечется черная фигура Маргерит, и кроваво-красные пятна драпри даны в каком-то зловещем испанском колорите, который сам по себе должен дать ощущение предстоящей трагической развязки. В этом смысле замечательна построенная Мейерхольдом лестница, выгнутая в центре, что составляет как бы некую площадку. Эта лестница с площадкой построена как целый самостоятельный драматический этюд. Она вызывает в зрителе тревогу, ожидание, чувство опасности. «Здесь должна произойти трагедия». Строя эту лестницу, Мейерхольд как бы строил плаху, лобное место, место казни. Такое именно подлинно драматическое впечатление создает эта лестница с площадкой.

Но зачем все это? Зачем все это великолепие режиссерского мастерства? Увы, для того чтобы обыграть ханжеский сюжет Дюма. Ханжеский потому, что его задача вызвать жалость буржуазного партера к «падшим созданиям», которые по воле Дюма ведут себя именно так, чтобы заслужить эту жалость буржуазных дам и господ.

Почему же Мейерхольд увлекся постановкой «Дамы с камелиями»? Почему за пятнадцать лет революции он не только не ставил подобного рода вещей, но как будто даже всей своей практикой художника-коммуниста боролся с подобными тенденциями? Ответить на это простым отрицанием «Дамы» и сообщением: «это никуда не годится», значит ничего не ответить, значит уйти от ответа. «Мейерхольдовцы» кричат «ура» только потому, что раз мастер поставил такой спектакль, значит он хорош и нужен, нечего критиковать, нужно петь осанну. «Антимейерхольдовцы» торопятся лишний раз «уничтожить» Мейерхольда или, как Вишневский, мимоходом вообще снять со счетов всего революционного Мейерхольда.

Быть может, Мейерхольд ответил бы на этот вопрос таким образом:

«Я все время работал гротеском, разоблачал, издевался. Я терпеть не мог добродушного юмора, благополучного конфликта, заботы о зрителе, чтобы тот вышел из театра “счастливым”, все, мол, хорошо в этом лучшем из миров, нечего тревожиться и морщить лоб. Мой зритель всегда только ненавидел на моих спектаклях. Я устал от одной только ненависти. Я хочу, чтобы зритель у меня сострадал, сочувствовал, чтобы он учился у меня не только ненавидеть, но и любить. Я не хочу больше аскетической отрешенности моих героев, моих декораций, моих костюмов. Я больше не могу показывать людей в прозодежде или в кожаной тужурке, если {423} мой зритель приходит одетым хорошо, со вкусом, если он хочет одеваться, если думает о цветах, о красивых вещах. Я хочу, чтобы краска радовала его взор. Я хочу радости моему зрителю, радости от созерцания прекрасной, полной смеха, слез, солнца, поэзии — жизни».

Быть может, так объяснил бы Мейерхольд свой спектакль «Дама с камелиями», и тот, кто решительно отвергнул бы все эти объяснения, поступил бы весьма опрометчиво. Он поступил бы опрометчиво, несмотря на то, что спектакль «Дама с камелиями» — спектакль порочный.

### 2. Цветы на столе

Нам пришлось писать о тех новых тенденциях в театре и в драматургии, в искусстве вообще, которые отражают требования сегодняшнего дня, действительности победившего социализма, действительности, которая идет к «зажиточной жизни»[[470]](#endnote-429).

В «Даме с камелиями» на сцену поднимается молодой улыбающийся садовник с огромной корзиной цветов на голове. Этого нового, доселе невиданного на нашей сцене героя, как ни относиться к спектаклю, в котором он впервые появился, следует встретить аплодисментами. В Театре Революции, где аскетическая риторика экспрессионизма была до сих пор преобладающим стилем, — тоже появились цветы. Они стоят на столе, валяются на тумбочке, разбросаны по полу, торчат в петлицах и в руках героев — режиссер с руками, полными цветов, как будто оглядывал сцену, куда бы ему еще засунуть их. Громадной веткой сирени, вместо увертюры, начинается спектакль «Вздор» в Театре МОСПС. В лаборатории профессора Скутаревского в Малом театре в стакане торчит букетик ландышей. Секретарша профессора, прибирая стол перед приездом правительственной комиссии, выбрасывает цветы в корзину. Очень характерен этот бессознательный жест. Здесь и у героини, и у режиссера еще смущение, неуверенность перед «хорошей жизнью», еще неизжитое влияние времени «кожаных курток». Смущение, которое в следующих постановках пройдет. В «Поднятой целине» в Театре Симонова среди очень скудного оформления неожиданно выросла нарядная яблоня вся в цвету. Но она чувствует себя очень одиноко среди голых досок и заборов. Это тоже своеобразная формула перехода.

Происходят метаморфозы на театре. Какая дистанция между «станками» и прозодеждой, в которую были одеты все герои «Смерти Тарелкина», и обдуманным цветом пуговицы на жакете Маргерит Готье, между мрачными провалами в «Деле чести» в МХАТе 2‑м и жизнерадостным расцветом линий и красок у Фаворского {424} в «Двенадцатой ночи». Любопытно оформление в том же театре «Смерти Иоанна Грозного». Этот спектакль с его незабываемыми образами, созданными Чебаном и Берсеневым, оформлен очень… игриво. Зловещая тема спектакля и эти светлые, воздушные, почти легкомысленные декорации. Это противоречие явно неправильное и фальшивое. Но само по себе оно сейчас очень симптоматично.

Шлепяновские конструкции характерны были своей суровой и отвлеченной патетичностью. Шлепянов столкнулся с новыми требованиями жизни. Этот драматический конфликт виден в его оформлении «После бала». Оно преступно скудное, нищее, серое, голое — не хочется жить в такой обстановке. Оно находится в кричащем противоречии с веселой вальсирующей музыкой патефона, почти не прекращающейся в спектакле. Но и здесь есть намек на «переход». Это сама фактура оформления: свежие березовые поленья, свежие доски, отдаленный смутный запах срубленного леса. <…>

Весьма занятно, что драматургия и режиссеры стали интересоваться таким вопросом, как… климат и время года, когда происходит действие. Обычно их герои двигались, погруженные в свои мысли, не обращая внимания на себя, на свой вид, они не замечали ни зеленого дерева, ни летнего полдня, ни румянящего щеки морозного воздуха. Действие в этом смысле происходило в условном месте. Была улица вообще, площадь вообще, поле вообще, был просто дощатый пол сцены с перспективой и только по нескольким репликам о том, например, что идет подготовка к первомайскому празднеству, можно было догадаться, что на улице весна. Природе почему-то отказывали в праве участвовать в праздновании Первого мая. Сейчас весна усиленно эксплуатируется в спектаклях, создается даже опасность стандартизации приема с распахнутым в весну окном: во «Вступлении» окно с высоко развевающейся портьерой, колеблемая ветром занавеска в финале «Жизнь зовет», открытое окно и весенний дождь в «Бойцах» в Театре Красной Армии, во «Вздоре» в МОСПС раскрыты окна, даже стены расходятся, чтобы в комнату мог заглянуть гигантский куст сирени.

Театр усиленно занят внешностью персонажей. Режиссер скептически оглядывает костюм героя: оказывается, галстук недостаточно шикарен. В «Личной жизни» небрежно и некрасиво одеты именно отрицательные герои. Это им вменяется в вину, и зритель с этим согласен. Элла Пеппер в «Моем друге» Погодина вызывающе носит кожаную тужурку. Она демонстрирует этим, что она «революционерка», что все так называемое личное есть классово {425} враждебная идеология, для нее оскорбительно самое слово «жена». И Гай под смех всего зала обещает называть ее «спутник коммуниста». Из той же претенциозной «революционности» Марфуша в «Личной жизни» носит грубые сапоги. Туфли? Нет, она не согласна предавать комсомол. Она декламирует:

«Хороший костюм в наше время дразнит.  
Надо иметь политический ум.  
В Африке бунты, в Германии казни,  
А я вдруг одену хороший костюм».

Смехом встречает зритель эту ханжескую речь.

Смех сейчас в зрительном зале преобладает над всеми другими реакциями. Сейчас какого драматурга ни спросишь, он объявляет (под секретом): «пишу комедию». Под знаком комедии прошел всесоюзный конкурс на лучшую пьесу. И даже к трагической эпопее «Гибель эскадры» Ю. Завадский дал финал, проникнутый теплотой и юмором. <…>

Все эти явления в деятельности наших драматургов, режиссеров, актеров, художников — верный отклик на требования действительности победившего социализма, действительности, которая идет к «зажиточной жизни». На площади Свердлова, где пятнадцать лет назад висели суровые плакаты, предостерегающие от тифозной вши, «которая может съесть социализм», сейчас каждые пять минут зажигается огромная электрическая реклама «Уроки танцев». В ЦО «Правда» появился большой подвал, требующий от швейной промышленности, чтобы она красиво одевала население. Не просто удобно, а именно красиво. Никаких «директивных бантиков». Драматургия начинает откликаться на эти явления самим названием своих пьес: «Личная жизнь», «Хорошая жизнь», «Чудесный сплав», «Дорога цветов». Кажется невероятным, что года три назад появилась в одном журнале («РАПП») страшная статья т. Иезуитова, теоретически доказывающая, что пролетариат не признает «красивого».

### 3. Красота и «красота»

Вот эти тенденции к «хорошей жизни», это снятие кавычек со слова «красота» (ибо иначе как иронически нельзя было пользоваться этим словом, опошленным мещанами), — эти тенденции, хоть и искаженно, обнаруживает «Дама с камелиями». И только учтя подобное происхождение мейерхольдовского спектакля, можно отнестись к нему объективно.

Бесспорно, «Дама» очень красивый спектакль, бесспорно, это совершенное формально произведение театрального искусства. {426} Когда Мейерхольд ставит на стол настоящую античную вазу, никто не скажет «не нужно». Нет, она красива, эта ваза, она нужна.

Вспомните сценку расставания Маргерит с Арманом. Маргерит одета в синий жакет, который, грубо выражаясь, «идет ей», и зрителю нравится это, эстетически нравится. Следующий момент: прожекторы, усиленно синим цветом окрашивающие скульптурную группу Армана и Маргерит.

После этого, если можно так сказать, для кульминации, здесь ожидаешь еще какой-то последний штришок — тогда картина закончена! И вот Маргерит вынимает из петлицы Армана василек, синий цветок, берет себе его на память. Это миниатюрная драматическая цветовая поэма.

Художественно это прекрасно, это вызывает эстетическое наслаждение у зрителя, оно вполне соответствует его настроениям в жизни, дома, на улице, на работе, где даже на письменном столе бюрократа стоят цветы. Или «буколическая сцена» — в том же Буживале, с цветами, которыми завален спектакль, с деревенской музыкой за сценой и с такой же острохудожественно выразительной деталью, как сценка с молоком и булочками, которые живописно подчеркивают «деревенскую идиллию», «лоно природы», отдых, радость отдыха и пр.

Но почему же порочен спектакль? Потому что вся эта красота, все эти прекрасные ткани, движения, цветы, музыка, платья, вазы, стаканы — все, что так или иначе эстетически может быть принято зрителем, служит для демонстрации лицемерного сюжета Дюма. Иными словами, эта «красота», пользуясь неравнодушием к ней сегодняшнего зрителя, пытается контрабандой завоевать симпатию этого зрителя к пошлой идеологии Дюма — «проститутка тоже человек». Красота, которая, так сказать, просит зрителя быть снисходительным к фактам, которые он желает видеть в совсем ином свете. Красота, которая пытается «спровоцировать» зрителя на «ослабление классовой бдительности».

Для меня, зрителя, совершенно ясно, что Маргерит умирает только для того, чтобы ее простил буржуа, сидящий в зрительном зале. Она, Маргерит, не только не протестует против него, что есть, например, в «Нана» Золя, — наоборот, она признает его, больше того, она умоляет, чтобы ее признали, она готова заплатить за это признание собственной смертью. Так Дюма-фис крестьянку, которую буржуазное общество превратило в проститутку, унижает, заставляя на коленях заявлять о своей верноподданности.

Быть может, с точки зрения буржуа и обслуживающего его Дюма-фиса, является очень либеральным, даже революционным {427} жестом предложение отечеству «приголубить» проститутку. Но для нас это пошлое ханжество.

И если зрителю, вообще говоря, нравятся красивые ткани и цветы, красивая мебель и одежды, то он не согласен купить все это, отдавая Маргерит Дюма-фису. В этом лежит противоречие этого спектакля, в этом его порочность.

Но отмечая эту порочность, предостерегая наших художников от того, чтобы они не кривили душой даже во имя красоты, мы должны увидеть ту тенденцию, своеобразным ответом на которую явилась «Дама с камелиями».

Однако здесь стоит еще другого рода вопрос. Он станет ясен, если мы привлечем к обсуждению постановку Театром Вахтангова «Человеческой комедии». Этот спектакль тоже характерен для тех тенденций, о которых мы говорили. Он тоже своеобразный ответ на запросы «хорошей жизни». Но это ответ вульгарный, если так можно сказать — рыночный, если выразиться резко обывательски. Вся сила реалистического раскрытия Бальзаком его эпохи сведена к забавляющей, развлекающей интриге. Вся мощность трагических коллизий переведена на язык банальной доходчивой мелодрамы. Сцена в «спальне Леонтины» раскрывает стиль этого спектакля, разоблачает мещанский характер пропаганды «красивой жизни».

Сейчас, когда появился спрос на красивую жизнь — появилось, естественно, и предложение. Самый опасный, вредный, чуждый товар есть товар типа «Человеческой комедии». Совершенно неверно утверждение, что «Человеческая комедия» не будет иметь успеха. Конечно, будет и имеет.

Но этот успех симптоматичен. Он характеризует, но в то же время дискредитирует эту тенденцию, ведет ее по ложному мещанскому руслу.

Слова «красивая жизнь» брали в кавычки, когда подчеркивали ее мещанский характер. И если мы эти кавычки снимаем, то вовсе не потому, что реабилитируем эту мещанскую красоту. Эта «красота» прет со всех сторон, нагло пролагая себе путь от пластинок с Вертинским до «художественных» декораций в театрах.

### 4. Дом на Моховой

Возникает вопрос: какова же в таком случае разница между «Дамой с камелиями» и «Человеческой комедией»? И тут и там роскошь, красота, красивые ткани, мебель, квартиры. Было высказано мнение, что это одно и то же. Конечно, это вульгарное заблуждение. Разница между ними есть хотя бы такая же, какая существует между красотой и красивостью. Сформулируем это таким образом. Разница между «Дамой с камелиями» и «Человеческой {428} комедией» такая же, как между настоящей античной краснофигурной вазой и подделкой под нее. Первая есть подлинное искусство, вторая есть видимость красоты, обывательское представление о ней, имитация истинной эстетической эмоции.

Разница между «Дамой» и «Комедией» есть также разница между плохим и хорошим вкусом.

Подчеркиваем: речь здесь идет, конечно, не о содержании пьес, а о спектаклях.

В «Скутаревском» Леонова профессор Скутаревский понимает и любит старинные красивые вещи: мебель, ткани, картины, вазы. Это не коммерческое любопытство антиквара и не спортивный интерес коллекционера, это действительно эстетическая страсть.

Жена Скутаревского тоже «любит» эти вещи, но это обывательская, претенциозная любовь к «красоте». Поэтому она приобретает всякую грубую вульгарную подделку, считая это «настоящим», и важничает своим приобретением. Не в том дело, что она не специалист «по старине». Скутаревский тоже не специалист. Дело здесь в отсутствии настоящего эстетического чувства, истинного вкуса. «Красота» для нее как бы средство возвеличивания себя, самообожания, рисовки, ханжеской эстетики, «красоты» «для других», «как у других». Леонов превосходно пользуется этим различием, чтобы подчеркнуть истинное несходство Скутаревского и Скутаревской, противоположность их характеров, их психологии, подготовляя и давая таким тонким приемом мотивировку их разрыва. И можно сказать, что «Дама с камелиями» это скорей спектакль для Скутаревского, а «Комедия» — для его супруги. <…>[[471]](#endnote-430)

## А. Граве «Пиковая дама». Малый оперный театр[[472]](#endnote-431) «Ленинградская правда», 1935, 28 января

Мейерхольдовская премьера «Пиковой дамы»[[473]](#endnote-432) еще раз показала, каким неисчерпаемым творческим источником являются лучшие образцы оперной классики.

Мейерхольд своей постановкой поставил себе целью вернуть оперу к ее литературному первоисточнику, к пушкинской «Пиковой даме», «насытить атмосферу чудесной музыки Чайковского озоном еще более чудесной повести Пушкина»[[474]](#endnote-433). И надо сказать, что в основном Мейерхольд эту задачу выполнил. «Пиковая дама» {429} «пушкинизирована» им со всей художественною смелостью, характерною для этого замечательного мастера театра.

От обычного оперного штампа, искажающего не только Пушкина, но и Чайковского, трактующего «Пиковую даму» как мелодраматически эффектную историю о любви блистательного гусара к прелестной княжне, — не осталось и следа.

На первый план выступила фигура Германа, бедного армейского инженера с «профилем Наполеона и душой Мефистофеля», остро ощущающего свою чужеродность в светском кругу. Того Германа, чья фигура тревожила воображение Достоевского, видевшего в ней прообраз своих собственных «петербургских» героев. В центре новой трактовки «Пиковой дамы» оказалась борьба за жизненный успех, за богатство и связанную с ним власть.

Создавая «Пиковую даму», Чайковский, несомненно, вдохновлялся гениальной новеллой Пушкина. Но писал он свою оперу не на пушкинский текст, а на либретто своего брата Модеста, внесшего в свою работу, по требованию дирекции императорских театров, множество чуждых Пушкину черт. На это-то либретто и повел свою режиссерскую атаку Вс. Э. Мейерхольд.

Все домыслы Модеста Чайковского подверглись в новой постановке коренному пересмотру. И прежде всего самое действие оперы вместо конца XVIII столетия приурочено к пушкинской эпохе, к 30‑м годам прошлого века.

Это возвращение оперы к ее литературному первоисточнику было бы замечательным творческим опытом в истории «Пиковой дамы», если бы замысел композитора и самая музыка оперы не подверглись при этом значительным изменениям.

Но партитура Чайковского неизбежно должна была пострадать при коренной ломке либретто.

Так, мы видим, что разгульная вечеринка веселой гусарской компании, собравшейся у Нарумова, идет на мало соответствующей этому музыке наивного детского маршика.

На этой холостой пирушке, конечно, не нашлось места старой графине — пиковой даме — и самой Лизе. В итоге постановщик волей-неволей вынужден был отказаться и от знаменитого квинтета основных героев оперы — «Мне страшно», где заложены зерна всего будущего драматического конфликта: любовь Германа к Лизе, его соперничество с князем Елецким и трагическая борьба со старой графиней за обладание тайной «трех карт», тайной выигрыша, обогащения и власти.

Не прошла бесследной для музыки и смена текста в ариях и ансамблях первого акта, где на месте переживаний лирически-любовного {430} порядка в музыке ярко выраженных, произвольно возникают словесные образы, связанные с картежным азартом.

Музыка Чайковского разворачивает лаконичную пушкинскую повесть в огромное музыкально-драматическое полотно. Она сообщает пушкинским образам необычайную лирическую теплоту.

Поэтому-то Вс. Э. Мейерхольду, знатоку музыкального театра и лучшему музыкальному режиссеру нашей эпохи, и надлежало достигнуть своей цели обновления «Пиковой дамы», не жертвуя музыкальными ценностями Чайковского ради чистоты пушкинской литературной концепции.

Характерно, что настоящий творческий успех в новой постановке «Пиковой дамы» выпал как раз на те места спектакля, где пушкинская идея и ее музыкальное воплощение с самого начала находились в идеальном равновесии: это сцена в спальне графини и финальная картина игорного дома. Именно здесь художественная воля режиссера сказалась с поразительным блеском и силой.

Молодые артисты Малого оперного театра приложили все свои способности, чтобы донести до зрителя замысел Мейерхольда. Это прежде всего следует сказать о Соколовой — далекой от всякой эффектности, насквозь лирической Лизе, не оперной примадонне, а простой и трогательной пушкинской девушке; затем — о Вельтер, сообщившей вокально-сценическому образу старухи графини, «обломку» екатерининского века, редкую стильность и психологическую глубину; и, наконец, — о Ковальском, уверенно рисующем демонический образ обреченного судьбой игрока — Германа, очень хорошо декламирующем текст своей партии, но обладающем, к сожалению, недостаточно широкими вокальными возможностями.

С. А. Самосуд[[475]](#endnote-434) если и заслуживает упрека за общий грех перекройки партитуры Чайковского, то зато выше всяких похвал в своей работе над музыкальной стороной спектакля. Такого яркого, сочного, интенсивного и вместе с тем проникновенного звучания оркестра в «Пиковой даме» не приходилось слышать уже давно.

Декоративное оформление художника Чупятова, выдержанное в духе характерной для работ Мейерхольда «диагональной композиции», не всюду равноценно. Его лучшие моменты — это та же спальня графини и игорный дом.

Балетная пантомима-интермедия «в духе Калло» в сцене бала, которая сменила в новой постановке прославленную «пастораль» прежней редакции, оформлена Р. Захаровым и П. Гусевым[[476]](#endnote-435) очень {431} стильно, но продолжает оставаться статичным, а поэтому и скучным местом спектакля.

Наконец, новый текст оперы, представляющий собою соединение культурно-стилизованных «под Пушкина» стихов и диалогов В. Стенича, «островков» прежнего либретто Модеста Чайковского и отдельных отрывков из Державина, Жуковского и т. д., страдает значительной пестротой стиля.

Мейерхольдовская постановка «Пиковой дамы» — это крупное событие в жизни нашего музыкального театра. Но это в свою очередь лишь один из возможных и не всегда убеждающих в своей правоте вариантов сценического воплощения гениальной оперы Чайковского.

## С. Л. Гинзбург «Пиковая дама» в постановке Мейерхольда[[477]](#endnote-436) «Красная газета», 1935, 29 января

«Пиковая дама» — одно из замечательнейших произведений мировой музыкальной мысли. За сорок пять лет своего существования эта опера заняла прочное место в театральном репертуаре; завоевала она также вполне определенное положение и в советской художественной культуре. Таким образом, ценить «Пиковую даму» мы научились давно. Однако научились ли мы ее понимать? Этот вопрос и был со всей прямотой выдвинут в новой постановке творческим коллективом Малого оперного театра во главе с народным артистом В. Э. Мейерхольдом.

Общеизвестно, что либреттист Модест Чайковский (брат композитора) значительно отошел в своем сценарии и тексте от пушкинского прообраза. По мысли Мейерхольда, это произошло исключительно в силу внешних для творческого сознания композитора причин. Музыку «Пиковой дамы» поэтому надлежит приблизить к пушкинской повести, и только тогда мы — по убеждению Мейерхольда — сможем по-настоящему постичь всю глубину и насыщенность содержания этой гениальной оперы.

Опираясь на такое руководящее положение, Мейерхольд и В. Стенич[[478]](#endnote-437) переработали всю словесную сторону оперы, перенеся действие из екатерининской в николаевскую эпоху, заменив ряд прежних ситуаций новыми и введя несколько дополнительных сцен.

{432} Несомненно, текст оперы стал в редакции Мейерхольда — Стенича гораздо осмысленнее, выразительнее. Однако самая идея новой постановки представляется во многом весьма спорной. Нельзя думать, будто композитор механически подходит к звуковому воплощению текста. Музыкальное творчество есть выражение активного отношения композитора к своему предмету, есть его особое истолкование. Поэтому нельзя ставить просто знак равенства между литературным прообразом и его музыкальным претворением.

Музыка «Пиковой дамы» как раз является чрезвычайно показательной для тех мировоззренческих позиций, отправляясь от которых Чайковский и истолковывал Пушкина. Отсюда наша основная задача — научиться по-новому читать Чайковского, освобождая его от многолетних, нависших тяжелым грузом традиций.

Отождествление, а следовательно, и сближение Чайковского с Пушкиным могло бы оказаться оправданным только в том случае, если бы идейные позиции обоих художников полностью совпадали. Но на практике это было не так, и Чайковский в своей музыке (а отнюдь не только в либретто!) центр тяжести перенес от иронической, полуанекдотической повествовательной манеры Пушкина на выявление, при помощи данного сюжета, той потрясающей трагедии обреченности, которая преследовала композитора в течение всего последнего периода жизни и творчества. Недаром же он, по собственному признанию, так много плакал и ужасался, сочиняя «Пиковую даму».

Произошло это, понятно, не случайно, да иначе быть и не могло: слишком различны были социально-исторические корни творчества Чайковского и Пушкина. Именно отсюда и происходит не раз наблюдающийся в мейерхольдовской постановке внутренний разрыв между музыкой и новой текстовой и драматургической канвой, особенно остро дающий себя ощутить в сцене в казарме. Мейерхольд, стремясь приблизиться к Пушкину, показал здесь смешение обыденного и фантастического; у Чайковского же в музыке никакой двойственности нет, и действие основано на пронизывающем всю ткань глубоком трагедийном начале.

Желание «пушкинизировать» оперу привело к логически неизбежной необходимости вовсе уничтожить ряд страниц партитуры, в том числе такой важнейший музыкальный и психологический «узел», как квинтет первого действия «Мне страшно». Это же желание заставило вторично дать уже исполненную ранее музыку для введения отсутствовавшего у Чайковского эпизода в сумасшедшем доме. Но последнее, нарушив музыкальную закономерность {433} развития оперы, не обогатило существа замысла Чайковского. Для него (а не для Пушкина!) важно было показать гибель Германа, и недаром заключительным звучанием оперы у Чайковского служит тема любви к Лизе, в мейерхольдовском толковании (вполне согласованном с Пушкиным, но не с Чайковским!) занимающая лишь второстепенное положение. К тому же Мейерхольд разбил действие на ряд эпизодов[[479]](#endnote-438), в то время как звуковой поток требовал полного единства. Поэтому наименее убедительными оказались первые два акта, где раздробленность ощущалась более всего.

И несмотря на все это, спектакль Мейерхольда поистине замечателен. Замечателен он небывалым в оперном театре драматическим осмыслением положений и характеристик. Замечателен совершенно новым подходом к задачам оперной режиссуры как метода перевода слуховых образов в образы зрительные и пластические. Замечателен, наконец, высоким эмоциональным и волевым подъемом. Во всем этом — неоспоримое достижение и огромная заслуга режиссера.

Но Мейерхольд смог все это реализовать только благодаря тому, что его ближайшим помощником по постановке был дирижер С. А. Самосуд. И если Мейерхольд стремился в музыке Чайковского прочесть Пушкина, то Самосуд сумел по-новому прочесть именно Чайковского. Под его руководством волнующе зазвучал оркестр.

Впечатляюще пели свои партии Соколова (Лиза), Вельтер (графиня) и — в пределах своих вокальных данных — Ковальский (Герман) и Грохольский (Томский).

Спектакль «Пиковой дамы» — событие большого значения в жизни и развитии нашего театра[[480]](#endnote-439).

## Адр. Пиотровский «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр «Советское искусство», 1935, 17 февраля

Для сегодняшнего зрителя, свидетеля и очевидца смелой реформы драматического театра, на протяжении многих лет осуществляемой гениальным энтузиастом «Театрального Октября» Всеволодом Мейерхольдом, имя постановщика «Леса» и «Ревизора» слабо связывается с оперной сценой. Зритель наших дней плохо помнит или основательно {434} забыл о том, что годы, непосредственно предшествовавшие революции, были и порою чрезвычайно напряженных и далеко идущих опытов обновления оперного театра, последовательно осуществленных Мейерхольдом на сцене тогдашнего петербургского Мариинского театра. На протяжении семи лет (1909 – 1916) Мейерхольд поставил в этом театре пять больших оперных спектаклей («Орфей», «Борис Годунов», «Тристан и Изольда», «Электра», «Каменный гость»). Эта великолепная вереница постановок означала целую систему нового построения режиссуры оперного спектакля, цель которой — раскрытие в зрительных образах музыки как основного содержания и смысла оперного спектакля. Опыт оперных постановок Мейерхольд перенес и на дальнейшие свои работы, так что мы вправе искать и находить в основных драматических спектаклях гениального мастера — и в его «Зорях», и в его «Лесе», и в «Ревизоре» — черты и принципы музыкального спектакля, основание которых найдено в оперных постановках 1909 – 1916 годов.

И вот сейчас В. Э. Мейерхольд возвращается к оперной сцене. В Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре им поставлена «Пиковая дама». Событие исключительное в развитии нашего оперного театра. Событие исключительное в развитии нашего театра вообще. С многих сторон можно подходить к нему. Нас интересуют сейчас в первую очередь два основных вопроса: как включается эта «Пиковая дама» в общий творческий путь В. Э. Мейерхольда и что нового означает она и для этого творческого пути, и для роста и расцвета советского оперного театра?

По самому материалу своему, по своим образам «Пиковая дама» кажется очень органически, очень необходимо входящей в творческий мир режиссера Мейерхольда. 20 – 30‑е годы XIX века в России, образы Петербурга, чугунных решеток над Невой, образы карточного азарта, страстей и тайны, возникающей в петербургской белой ночи, — все эти образы издавна сопровождают творческий путь Мейерхольда. Они беспокоили его воображение еще в «Маскараде». В этом смысле выбор «Пиковой дамы» далеко не случаен. Это не просто удачный спектакль. Это спектакль, органически входящий в творческую биографию мастера, это возвращение мастера к издавна сопровождающим его путь идеям и образам.

Но только ли возвращение? Только ли старого Мейерхольда узнаем и видим в этом спектакле? Или же в нем отражен Мейерхольд новый, обогащенный великим опытом театра революционных лет?

{435} Достаточно вглядеться в спектакль «Пиковая дама», чтобы почувствовать и эту его традиционность для Мейерхольда, и еще более эту его принципиальную новизну.

Мейерхольд эпохи «Тристана и Изольды» утверждал первенство музыки в оперном спектакле. Но эта музыка понималась им в те годы прежде всего как эмоция, для которой он искал возможно более близкого по настроению зрительного соответствия. Так рождались зрительные образы любовной истомы в «Тристане» или дремоты Елисейских полей в «Орфее». Это были образы по существу своему импрессионистские. Мейерхольд оставлял без внимания либретто, словесный текст, драматургию опер именно потому, что он искал эмоциональных соответствий <между> музыкальными и зрительными образами вне драматургии, вне движущей мысли спектакля[[481]](#endnote-440).

Сейчас в «Пиковой даме» Мейерхольд, как и прежде, исходит из примата музыки. Но он стремится раскрыть социальный, конкретный, реалистический смысл музыкальных образов. А это неминуемо сталкивает его с драматургией, сталкивает его с текстом оперы и заставляет пересмотреть взаимоотношения этих слагаемых: с музыкальным содержанием оперы. Отсюда рождается ломка драматургии и перетекстовка либретто в спектакле «Пиковая дама».

Условно эта ломка может быть обозначена как «пушкинизирование» «Пиковой дамы» Чайковского, как приближение ее к содержанию гениальной повести Пушкина. Но о «пушкинизировании» можно здесь говорить, повторяем, только очень условно. Как принцип возвращение оперных произведений к их литературным первоисточникам есть принцип искусственный.

Метод режиссера в постановке «Пиковой дамы» значительно сложнее, чем простое, элементарное олитературивание музыки. Мейерхольд всматривается в драматургию и либретто «Пиковой дамы» и видит в них екатерининский век, роскошный и мишурный, видит гусара Германа, влюбленного в богатую барышню, княжну Лизу, видит соперника Германа, видит «пустячок, прелестный, но пустячок», как охарактеризовал этот сюжет сам автор либретто Модест Ильич Чайковский. Режиссер устанавливает процесс возникновения этого либретто, отмечая в нем следы прямого воздействия заказчика, директора императорских театров И. Всеволожского[[482]](#endnote-441), определившего и перенос действия в екатерининскую эпоху, и включение пышного бала — одним словом, все то, что позволило в свое время чиновнику театральной конторы Кондратьеву[[483]](#endnote-442) рапортовать своему директору: «Весь план либретто был вашим превосходительством указан Модесту Ильичу Чайковскому». {436} И режиссер вслушивается в звучание самой музыки Петра Ильича.

Он различает в этой музыке смысл, далеко перехлестывающий через рамки содержания, даваемого традиционным либретто. Режиссер слышит в этой музыке столкновение двух исторических эпох, конфликт музыкального языка старой графини с ее песенкой, вдохновленной дворянским XVIII веком, и взволнованной романтической речи людей другого века — Германа, Лизы. Режиссер слышит основную тему оперы, огромную тему страсти, одержимости, дерзания, тем более настойчивого, чем более обречено на гибель это дерзание. Так вырастает центральный образ оперы, образ Германа. Этот образ никак не вмещается в рамки элегического любовника, намеченного либретто и закрепленного всей сценической традицией оперы. Но вместе с тем образ этот, как его видит режиссер, отнюдь не остается эмоциональной абстракцией, этаким Дерзателем с большой буквы, каким бы его, может быть, создал Мейерхольд в эпоху «Тристана» и «Каменного гостя». Сейчас Мейерхольд строит исторически и социально чрезвычайно конкретно охарактеризованный образ. Герман раскрывается им как человек третьего сословия, противостоящий миру аристократии. Это наполеоновский человек, одержимый жаждой власти, страстью к жизни и к овладению этой жизнью. Этот Герман — азартный игрок и карьерист, но карьерист в своеобразном и высоком смысле слова, наполеоновский человек, азартно играющий и в любовь и в карты, человек влюбленный и честолюбивый, человек, с огромной полнотой выражающий пафос и обреченность буржуазной идеи одинокого завоевателя жизни.

Этот образ рождается из музыки. Но, приобретая конкретные очертания, приобретая социальную, классовую, бытовую определенность, он ищет себе опоры в образах литературных. И вот отсюда-то идет «пушкинизирование» «Пиковой дамы» Чайковского. Мейерхольдовский спектакль «Пиковой дамы» во многом приближает драматургию оперы к пушкинской повести именно потому, что смысл пушкинской повести, ее образы, и прежде всего образ пушкинского Германа, раскрывается им как смысл и содержание музыки Чайковского. Именно поэтому с первых строк своей арии показан Герман как иронически разочарованный, одержимый азартом карьерист. Именно поэтому развертывается первая картина оперы не в обезличенном Летнем саду («балаганно-опереточном» саду, как писал о нем сам композитор), а в атмосфере карточной игры, ночной пирушки у кавалергарда Нарумова. Действие оперы перенесено в 30‑е годы XIX века не потому только, что так {437} обстоит дело в повести Пушкина, а потому, что контраст эпох, столкновение века XVIII и века XIX заложено в самой музыке Чайковского, потому что именно в конкретной исторической обстановке начала XIX века мог возникнуть конкретный социальный образ Германа — наполеоновского человека.

Именно в этом объяснение «пушкинизирования» «Пиковой дамы» Мейерхольда. Да, впрочем, повесть Пушкина отнюдь не единственный литературный образец мейерхольдовского спектакля. Новый Герман, вычитанный им из музыки Чайковского, сродни не только пушкинскому Герману, но и героям Бальзака и Стендаля. Образ этот сродни и героям Достоевского, вернее говоря, в нем заложены те тенденции, которые привели от азартного карьериста пушкинских и бальзаковских повестей к «игроку» и «человеку из подполья» романов Достоевского. И этот услышанный в музыке образ дан как большой реалистический, социально четкий, нагруженный смыслом типический образ. Вот в чем (а вовсе не просто в «пушкинизировании») новизна спектакля «Пиковой дамы», ее отличие и от традиционной сценической редакции оперы, и от ранних оперных работ самого Мейерхольда.

Многообразны приемы, которыми строит режиссер свой спектакль как спектакль реалистический; многочисленны и виртуозные средства, которыми создает он реалистическую конкретность основных образов этого спектакля. И наименьшее, пожалуй, значение имеет в этом отношении перередактирование текста, очень тактично, порою и с большим поэтическим подъемом произведенное В. И. Стеничем. Режиссер стремится создать конкретную социальную среду, в которой движутся его герои. Гусары и актрисы на пирушке у Нарумова, изящный дилетант-поэт и равнодушные светские слушатели в сцене бала, портретная галерея дворянских предков в спальне графини, сытые и немного пьяные игроки за карточными столами последней сцены — вот та среда, в которой раскрываются центральные образы. Нетрудно было бы нагромоздить этот романтический фон, эти бытовые детали вне и вопреки музыке. Но трудно сделать то, чего почти с совершенством достиг Мейерхольд: создать эту социальную атмосферу лаконично, полностью в пределах музыки, не отодвигая в сторону основной драматургии и центральных образов спектакля.

Чем же достигнута реалистичность этих центральных образов? Тем, прежде всего, что они психологически достоверны, и тем, что они развертываются в пределах очень ясных драматургических конфликтов. Поведение Германа, Лизы, графини психологизировано. Но их душевное состояние раскрывается в игре и жесте актеров {438} не вне музыки, не помимо музыки и не вопреки ей, а в тончайшей слитности с музыкальным содержанием. Вот Герман, одержимый навязчивой идеей, крадущейся походкой проходит по изогнутой лестнице, ведущей в спальню графини, вот показалась из-за ширмы его рука, его настороженные глаза, вот весь он, выпрямившись, стоит перед креслом графини, правая рука медленно поднимает револьвер. Вот старая графиня, статная, еще прекрасная женщина, уронила веер, она сгибается перед неотвратимым взглядом убийцы. Вот Лиза, как легкая буря, проносится по лестнице, тревожно шурша платьем. Замечательна сцена в игорном доме, где заключительная ария Германа «Что наша жизнь? Игра» развернута как трагический, почти гамлетовский монолог.

Во взаимоотношениях сценического движения и музыки режиссер вообще делает в этой постановке исключительно значительный шаг, опережая не только традиционную оперную режиссуру, но и собственные свои работы. Перед постановкой «Тристана и Изольды» Мейерхольд требовал «математически точного совпадения движения и жестов артистов с темпом музыки, с тоническим рисунком партитуры». Режиссер утверждал тогда, что партитура сама по себе предписывает актеру определенный жест, «освобождая его от произвола личного темперамента»[[484]](#endnote-443). Эти высказывания мастера были принципиально важной новизной в 1909 году, они устанавливали алгебру оперной режиссуры. Но в них была заложена и некоторая абстрактность, схематичность. Математически четкое, метронометрическое совпадение партитуры и сценического движения таило в себе мертвенность и, во всяком случае, исключало реалистическое полнокровие и многообразие сценического образа.

Ставя «Пиковую даму», Мейерхольд обогащает это свое прежнее утверждение новым. Не метронометрически, не в унисон должно сопровождать сценическое движение музыку. Сценическое движение и музыка должны и смогут находиться друг с другом в сложном и многообразном контрапунктическом, не метрическом, а ритмическом соответствии. Актер может внутри одной большой музыкальной фразы замедлить свое движение, сделать паузу, возобновить движение не в соответствии с музыкой, а сознательно как бы отставая от нее или опережая ее. Так Герман рассекает большими паузами свое, построенное на едином музыкальном дыхании движение по лестнице. Так рассечен паузами и переходами его заключительный монолог. Так преодолевается схема, сценический образ вырастает из музыки как живой, как бы {439} свободно развивающийся и полнокровный и поэтому реалистический образ. Но его развитие оторвано от музыки. Оно вместе и свободно от музыки, и насквозь несвободно. Вот в чем очень трудное, но необычайно плодотворное задание, которое поставил себе и в огромной степени осуществил постановщик «Пиковой дамы».

Трудно переоценить значение всей совокупности тех новых требований, которые предъявляет спектакль «Пиковая дама» к режиссеру, к дирижеру, ко всем исполнителям оперного спектакля наших дней. В свете этой значительнейшей принципиальной новизны кажутся достаточно не важными те шероховатости, которые оказались вызванными сценической переработкой оперы и произведенными в ней купюрами. Подчеркивать эти шероховатости, некоторую кусочность в первом акте, некоторую, может быть, натянутость отдельных переходов, скорбеть об утраченном квинтете или князе Елецком[[485]](#endnote-444) — это поистине значит за деревьями не видеть леса.

Говоря о спектакле «Пиковая дама», мы все время говорили до сих пор только о его режиссере Мейерхольде. Но значительность спектакля, конечно, также и в том, что он в полной мере явился созданием всего творческого ансамбля театра. Совершенно неизмерима роль музыкального руководителя и дирижера спектакля С. А. Самосуда, глубокомысленнейшая и тончайшая интерпретация которым партитуры «Пиковой дамы» заслуживает особого рассмотрения. Величайшего внимания достойна и работа исполнителей, построивших реалистические образы спектакля, в особенности молодого актера Ковальского, прекрасно спевшего и исключительно сыгравшего Германа; Соколова после «Леди Макбет» показала себя сейчас как необычайно искренняя и эмоционально-взволнованная актриса; Вельтер создала новый для нашей сцены образ величавой, а не отталкивающей, прекрасной и грозной старухи.

И постановщики спектакля, и сам Малый оперный театр подчеркивают, что их «Пиковая дама» отнюдь не является единственно возможным музыкально-сценическим решением оперы Чайковского. Это, конечно, не единственно возможное и тем более не академическое решение. Но в то же время это менее всего произвольный, вкусовой вариант, более или менее удачный эпизод. Нет, «Пиковая дама» в Малом оперном театре, несомненно, войдет в историю нашего музыкального театра как принципиально существеннейший и плодотворнейший этап[[486]](#endnote-445).

## **{****440}** Конст. Державин Тема спектакля Мейерхольда[[487]](#endnote-446) «Рабочий и театр», 1935, № 4

«Пиковая дама» Мейерхольда — спектакль большого режиссерского стиля. Он имеет свою режиссерскую тему, свою режиссерскую концепцию. Он снова поднимает и положительно разрешает вопрос о праве режиссуры на широкую и смелую интерпретацию драматургического материала. «Пиковая дама» Мейерхольда — принципиальное утверждение творческой инициативности режиссуры. Это блестящий, хотя и неровный спектакль, но и ценнейший, красноречивый творческий документ, свидетельствующий о том, что режиссура — это не только организация компонентов спектакля, не только педагогическая работа с актером, но раньше и прежде всего — самостоятельное инициативно-творческое начало театра.

Творческий путь Вс. Мейерхольда отмечен неизменным и постоянным исканием своей индивидуальной идейно-художественной темы в искусстве театра. Каждой своей постановкой Мейерхольд свидетельствует о том или ином этапе в развитии этой темы, то расширяя ее содержание, то сосредоточивая ее вокруг какого-либо частного явления, то устремляя ее к широким идейно-принципиальным горизонтам.

Существуют режиссеры, обладающие огромным сценическим опытом, большой театральной культурой и бесспорным творческим авторитетом, творческий образ которых, однако, неясен и растворяется в том многообразном сценическом и драматургическом материале, с которым они имеют дело. Удел этих режиссеров — создавать грамотные, хорошо слаженные спектакли, не поднимающиеся, однако, над уровнем известного профессионального благополучия. И существуют, к счастью, режиссеры, которые имеют свою творческую биографию, режиссерские работы которых являются этапами этой биографии и несут в себе ее основные творческие темы и мотивы.

Творческая биография В. Э. Мейерхольда — о ней трудно говорить, конечно, в краткой журнальной статье — нашла свое отражение во всех его режиссерских концепциях, в раскрытии утверждавшихся им на сцене образов и, наконец, в разворачивавшихся темах спектаклей. И тем самым устанавливалось принципиальное отличие темы спектакля от той чисто драматургической темы, которую каждый добросовестный режиссер так или иначе раскрывает в своей работе. Тема спектакля — это тот идейно-творческий комплекс, который режиссура привносит в его осуществление и {441} сквозь призму которого она воспринимает все его творческие компоненты.

С этой точки зрения нам представляется не столь существенным вопрос о том, правильно ли разрешает спектакль «Пиковой дамы» Мейерхольда проблему соотношения музыки Чайковского и прототипа его музыкальной драмы — одноименной повести Пушкина. Основная режиссерская устремленность спектакля шла, конечно, по линии создания своей творческой концепции, которая в конечном счете объединила бы и по-своему оценила и повествовательно-драматургическую стихию, и стихию музыкальную. Своей «Пиковой дамой» Мейерхольд создал такое произведение театрального искусства, в котором можно ясно различить попытку синтезировать Пушкина и Чайковского, найти свое решение своей творческой темы, ориентированной на данный литературный и музыкальный материал. В итоге мы имеем пример своеобразного и острого освоения этого материала, создавшего новую творческую величину — «Пиковую даму» Мейерхольда, а не только очередную новую сценическую редакцию оперы Чайковского.

На пути создания этого нового произведения Мейерхольд стремился ближайшим образом опереться на Пушкина. Вернее, он стремился найти в Пушкине своего союзника против существующих сценических шаблонов интерпретации музыкальной драмы в ее целом. Он стремился через Пушкина постичь Чайковского, ощутив, и совершенно правильно ощутив, что музыкальное содержание «Пиковой дамы» выходит в своих творческих устремлениях и разрешениях далеко за рамки образов либретто.

Однако и этот путь поисков содержания своего спектакля был для Мейерхольда лишь путем предварительного освоения материала, и Мейерхольд искал в этом спектакле свою режиссерскую тему и, выявляя ее для себя в дальнейшем, избрал метод сочетания Пушкина и Чайковского, метод скрещения принадлежавших им мотивов «Пиковой дамы» на основе своего личного творческого замысла спектакля. Отсюда — ревизия либретто Модеста Чайковского и редакция ряда моментов партитуры. Отсюда также — и своеобразное восприятие Пушкина и пушкинской повести, воспринятой Мейерхольдом сквозь призму той «романтической» темы его творческой биографии, которая красной нитью прошла через ряд его постановок и нашла свое наивысшее развитие в лермонтовских «Двух братьях» и «Маскараде».

Вот почему Мейерхольд миновал сдержанную иронию пушкинского повествования. Вот почему образ Германа он насытил ассоциациями с романтическими героями начала XIX века, опустив в нем подчеркнутые Пушкиным мотивы немецкой расчетливости {442} и аккуратности. Вот почему также он сделал графиню образом иной, отошедшей в вечность эпохи, видением из другого исторического мира и лишил ее облик тех иронико-реалистических черт, которыми наделил даже ее призрак Пушкин («… она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями»).

Тема пушкинского Германа — тема холодного расчета и эгоистического утверждения себя в жизни (отсюда у Пушкина и внешнее сближение героя повести с Наполеоном) — уступила место у Мейерхольда теме роковой романтической страсти, той страсти, о которой говорят, между прочим, и многие моменты партитуры Чайковского. Герман Мейерхольда предстает перед зрителем в окружении литературно-романтической культуры первой трети прошлого века, включается в плеяду романтических героев Байрона, Стендаля и Лермонтова.

Такая интерпретация пушкинского материала не сняла, впрочем, до конца пушкинской темы холодного и спокойного эгоизма Германа. Она только дала этому эгоизму свои мотивировки. Она создала в этом пункте режиссерского содержания спектакля типичную романтическую комбинацию «холодного сердца и пламенного воображения», то есть тех качеств, которыми был наделен не один герой романтической литературы XIX века. Отсюда возникает у Мейерхольда и трагическая противоречивость образа Германа, и трагическое качество его столкновения с действительностью. И здесь Мейерхольд подхватывает и блестяще развивает ту тему пушкинской повести, которая обычно не обращала на себя внимания исследователей и которую тем не менее нельзя обойти, пытаясь раскрыть социальную первооснову трагической судьбы пушкинского героя.

Повесть относится к 1833 году, году, когда неуклонно накоплялась ненависть Пушкина к «свету» и вместе с тем все чаще и чаще прорывался наружу почти что бессильный протест против той петли материальных затруднений, которая все туже и туже стягивалась вокруг поэта. Реакциями на эти два мотива личной биографии насыщена вся «Пиковая дама». И в образе Германа они находят свое совмещение, как находят они свое совмещение в его трагическом конце. В повести, сквозь ее иронический реализм и гофмановскую фантастику, звучит типичный для Пушкина этих лет мотив социального отщепенчества, то есть тот мотив, который звучит в эту же эпоху и в его замечательных письмах к Осиповой[[488]](#endnote-447), и в его «Дубровском». Этот мотив, в сущности говоря, составляет стержень мейерхольдовской интерпретации и Германа, и «Пиковой дамы» в целом как картины чопорного и пустого петербургского {443} «света» с мятущейся на его фоне трагической фигурой искателя своей удачи, неудавшегося Наполеона.

Выявив эту тему в пушкинском повествовании, Мейерхольд выявил тем самым тему «света», тему николаевского Петербурга, тему светской мишуры и пустоты, противостоящих в свою очередь пламенному воображению романтического героя. Эта тема — необходимый компонент в концепции социального отщепенчества, тема, бросающая свой отсвет на фигуру Германа и органически вытекающая из творческой биографии Пушкина.

Эту тему в ее заостренном и усиленном звучании Мейерхольд положил в основу своей концепции «Пиковой дамы». И она подсказала ему ряд режиссерских приемов раскрытия своего сюжета спектакля. Музыка Чайковского была воспринята в ее соотношении с этой темой и с этим сюжетом. Пушкин и Чайковский оказались взаимно сближенными друг с другом для того, чтобы стать базой для самостоятельной режиссерской концепции спектакля, для того, чтобы синтезироваться в ней и быть воспринятыми в тех сторонах своих творений, которые оказались наиболее близки творческому восприятию стихии «петербургского романтизма» Мейерхольда. И это восприятие создало спектакль, с отдельными моментами которого можно спорить и не соглашаться, но который лучшими своими сценами еще раз раскрыл перед нами не только блестящее мастерство его автора, но и все творческое своеобразие его замечательной художественной индивидуальности.

## В. Городинский «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр «Правда», 1935, 2 марта

Музыка Чайковского, как она дана в «Пиковой даме», обязывает и режиссера и либреттиста больше, чем музыка другого композитора, за исключением разве гениального «Дон Жуана» Моцарта. Здесь недостаточно простой перелицовки текста и мизансцен. Всякая подделка будет обнаружена благодаря предельной выразительности музыки. Быть может, нигде с такой полнотой не осуществлен музыкальный идеал Даргомыжского: «Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово», как в «Пиковой даме». В правдивости музыкального языка «Пиковой дамы» и заключается могучая сила ее воздействия на слушателя. «Пиковая дама» реалистична. Музыка «Пиковой дамы» {444} реалистична потому, что она насквозь сюжетна, причем гораздо более сюжетна, нежели самый текст. И мы имели случай в этом убедиться на спектакле «Пиковой дамы» в постановке Мейерхольда и Самосуда в Ленинградском (бывшем Михайловском) театре.

Этот спектакль является одной из крупнейших побед советского оперного театра. Но Мейерхольд, Самосуд и либреттист Стенич победили потому, что сохранили пушкинский стиль, исходя из потребностей самой музыки Чайковского.

Зная и анализируя музыку «Пиковой дамы», невозможно усомниться в том, что литературной программой Чайковского была повесть Пушкина, но отнюдь не либретто Модеста Чайковского. В результате блестящей работы Мейерхольда — Самосуда — Стенича «Пиковая дама» появилась перед нами в своем подлинном виде.

Только так и может происходить сюжетно-музыкальное осмысливание художественного наследия прошлого. В результате смелого и в высшей степени рискованного опыта Мейерхольда, Стенича и Самосуда получился спектакль поистине превосходный. Если постановка «Травиаты» в Театре имени Немировича-Данченко с новым текстом В. Инбер[[489]](#endnote-448) нанесла удар староитальянской традиции мещанской музыкальной мелодрамы, то ленинградцы в «Пиковой даме» с изумительным проникновением сумели раскрыть действительное содержание этого великого произведения и тем нанесли первое и, несомненно, решающее поражение тем, кто думает, что освоение художественного наследия есть просто механическое его сохранение.

Значит ли это, что постановка Мейерхольда во всех отношениях бесспорна и безукоризненна? Ни в коем случае, хотя кое-кто уже спешит канонизировать спектакль, уже провозглашает его единственно правильным решением проблемы советского оперного стиля. В целом этот замечательный спектакль содержит и ряд положительно гениальных проникновений, но и немало досадных потерь. Основная цель — раскрытие пушкинского содержания оперы, без сомнения, достигнута. Центральной фигуре пьесы — Герману — приданы черты его пушкинского прообраза. В ленинградском спектакле Герман уже не блестящий гусар, а серьезный армейский инженер. Этот режиссерский тезис сразу же и коренным образом меняет все направление спектакля.

В армии Николая I (а все действие перенесено из царствования Екатерины II в николаевскую эпоху) военный инженер занимал такое же место, как штурман или механик в тогдашнем флоте. Он был представителем разночинного элемента, полуофицером, получиновником, подчас отщепенцем в аристократической среде {445} родовитого офицерства. Пушкин, конечно, не случайно зачислил Германа, неродовитого человека, обрусевшего немца по происхождению, в инженерные войска. В аристократической среде своих сотоварищей Герман — буржуа, одолеваемый вечной мыслью — о богатстве.

И по сути дела, Герман у Пушкина, несмотря на надвигающееся безумие, личность трезвенная и весьма малопоэтичная в том специфическом смысле, как она трактована Модестом Чайковским, либреттистом «Пиковой дамы».

Но эта трезвенность лишь внешняя. Под зеленым мундиром армейского офицера кипят великие страсти. Это прежде всего человек огромного риска, азартно играющий с самой жизнью.

Герман, загримированный влюбленным гусарским офицером, не что иное, как грубое искажение образа Пушкина и (мы это смело утверждаем) образа Чайковского. И что же? Едва лишь с Германа совлекли эту маску, музыкальная часть образа заблистала совершенно новыми красками.

Ковальский — прекрасный актер, и он наилучшим образом справился со своей задачей. Характер страстной драматической декламации, который он придал знаменитой арии Германа, несомненно, правилен. Ковальский и Соколова (Лиза) отлично, с начала до конца, ведут спектакль, ни на секунду не выпадая из его стиля и не снижая образа.

Для характеристики екатерининского придворного быта, где развертывается действие по М. Чайковскому, пастораль была необходима, и П. И. Чайковский создал замечательную стилизацию в духе XVIII века в танце пастухов и пастушек и особенно в знаменитом дуэте Прилепы и Миловзора. Но роковым образом вся музыкальная интермедия целиком выпадает из стиля оперы и навсегда останется «вставным номером». Постановщики отказались от пасторали и включили интермедию в манере художника XVII века Калло (по этюду В. Н. Соловьева) под названием «Любовная записка».

Навсегда войдут в историю советского музыкального театра потрясающие по мастерству сцены в спальне графини и знаменитая сцена у канавки.

Тут работа режиссера, художника, дирижера и актера слилась в одно неразрывное целое. Спальня графини с высокой лестницей в два ската, ведущей на антресоли и к комнате Лизы, с великолепно украшенным камином и монументальным альковом-кроватью является местом действия, опять-таки разнящимся от традиционного представления.

{446} В лице молодой артистки Вельтер партия графини нашла первую по глубине и тщательной продуманности исполнительницу. Графиня в исполнении Вельтер, несмотря на свои без малого 90 лет, вовсе не горбатая старая ведьма, страшилище и пугало. Она одета по моде и молодится изо всех сил. Знаменитую песенку Гретри[[490]](#endnote-449) графиня поет, стоя у камина, и, глядя на нее, можно поверить, что она некогда была «Венерой московской», пленявшей Версаль.

Необычайно важно, что музыкальная ткань определяет здесь буквально каждый жест и каждое движение персонажей, причем это не внешне ритмическое копирование музыки, а, наоборот, очень сложное выражение ее внутренних сил, иногда тех деталей партитуры, которые не доходили до слушателя-зрителя, терялись, не находя никакого отражения в действии. В этом великая сила нового спектакля, авторы которого сумели прочитать по-новому не только либретто, но и самую музыку.

Но прямой неудачей театра следует считать первую картину оперы. Неудачей потому, что здесь режиссер не посчитался с музыкой и ушел от нее. Если и верно, что пресловутых кормилиц и надо было убрать, то неправильно перенесение действия с открытого воздуха в комнату[[491]](#endnote-450) и уже абсолютно не оправданна передача детского и женского хора мужским голосам и некой «веселой особе», в гусарском мундире отплясывающей на столе[[492]](#endnote-451).

Непонятно, как мог такой замечательный художник, как Мейерхольд, писать в своей декларации, что «у Чайковского нет абсолютно ничего специфического для изображения ни кормилиц, ни детей»[[493]](#endnote-452). Оставляя в стороне кормилиц, должен прямо сказать, что насчет детской музыки здесь напутано.

Далее не выдерживает никакой критики разбивка первой картины на сменяющиеся эпизоды[[494]](#endnote-453). К счастью, во всем спектакле это — единственная картина, где благодаря кинематографической смене эпизодов музыка разорвана в клочья. Я считаю также неоправданным появление силуэта Германа на экране, силуэта почти неподвижного, в то время как в музыке идет оживленное движение. Тут разрыв вполне очевиден. И наконец, если вполне допустимо, например, исключение русской пляски из второй картины, то можно только сожалеть об исчезновении превосходного квинтета в первой картине. Тут ровным счетом ничего не приобрели, а потеряли много. Это уже упрек дирижеру Самосуду.

Но эти недочеты не меняют дела. Ленинградский Малый оперный театр создал спектакль огромного масштаба, и этот спектакль не случаен. Культура советского музыкального театра поднялась еще на одну высокую ступень. Уже пора!

## **{****447}** И. Соллертинский Письма из Ленинграда. «Пиковая дама»[[495]](#endnote-454) «Советский театр», 1935, № 1

Как и следовало ожидать, в центре событий текущего ленинградского сезона оказалась «Пиковая дама» — замечательный, полный большой философской мысли и большого режиссерского темперамента, острый, пусть неровный и спорный спектакль, осуществленный В. Э. Мейерхольдом на сцене Малого оперного театра.

Крупная заслуга этого спектакля прежде всего в том, что ему удалось переворошить все узловые проблемы музыкального театра. Проблему взаимоотношений сценариста и композитора, драмы и партитуры, проблему ревизии наследия и творческой роли режиссера, проблему вокального мастерства и актерской культуры певца, наконец, проблему коренного пересмотра традиций: штампов и оперных клише. Оттого так много страстности и полемического азарта в развернувшихся в Ленинграде печатных и словесных дискуссиях, оттого наши музыкальные критики на время оставили присущий большинству из них тон флегматичных регистраторов, оттого и так велика амплитуда колебаний в оценках — от дифирамбов до традиционных воплей о святотатстве!

Чего же, в сущности, добивался Мейерхольд в новой сценической редакции «Пиковой дамы»? Точно ли входило в его замыслы перепланировать партитуру оперы и тем самым оскорбить придирчивых и педантичных почитателей каждой запятой в творчестве Чайковского?

Отнюдь нет! Отправной точкой для Мейерхольда было как раз убеждение в огромной музыкальной ценности гениальной партитуры Чайковского, и, исходя из этого убеждения, Мейерхольд неизбежно приходил к другому: что музыка П. И. Чайковского несравненно выше ремесленного либретто Модеста Чайковского, на которое она написана, что она по своей глубине и выразительности далеко перерастает рамки сценария и что она — музыка — в сущности, лишена настоящей драматургической оправы. Отсюда первый творческий вывод Мейерхольда: нельзя ли, не ломая музыки, подтекстовать под нее другую, лучшую в драматургическом отношении, пьесу на тот же сюжет?

Для того чтобы повысить драматургическую и словесную культуру оперы «Пиковая дама», Мейерхольд решил, так сказать, {448} прокорректировать ее повестью Пушкина, пропустить ее через фильтр пушкинской прозы, пушкинских образов и пушкинской эпохи. Иными словами, сближение Чайковского с Пушкиным не было самоцелью, а лишь своеобразным методическим приемом для коренной ревизии сценария. Для новой, мейерхольдовской редакции «Пиковой дамы» был частично написан В. И. Стеничем новый текст, стилистически ориентирующийся на Пушкина и на поэтов пушкинской поры. Впрочем, здесь далеко не все оказалось удачным. Наиболее убедительно сделана замена арии Елецкого «стансами о любви»[[496]](#endnote-455), которые поет на балу, в отдельном уголке салона, эпизодическое лицо — загримированный под Веневитинова анонимный поэт. В других случаях текст Модеста Чайковского оставлен вовсе без изменений (спальня графини, ариозо Лизы[[497]](#endnote-456) в сцене у Зимней канавки, ария Германа «Что наша жизнь? Игра» и многое другое) или подвергнут лишь легкой и не всегда необходимой обработке (вряд ли нужно, чтобы Лиза в бывшей второй картине вместо: «Мои девичьи грезы, вы изменили мне» — пела: «Мои девичьи грезы, вам изменила я», — а таких случаев тоже достаточно). Благодаря этому новый (или подновленный) текст грешит неприятной стилевой пестротой: там, где Стенич действительно поработал, перед нами языковые клише поэтов пушкинской поры — Дельвига, Баратынского и др.; там, где оставлен в неприкосновенности Модест, текст стихов стилистически ближе к Апухтину… И все это, вместе взятое, режет слух, как нескладно сделанное музыкальное попурри. На полпути здесь останавливаться было нельзя. В этом — вина Стенича и одна из *ошибок спектакля*.

Несравненно более удачно обстоит дело с другим новшеством — перенесением действия «Пиковой дамы» в обстановку 30‑х годов XIX века. Перед нами современники Пушкина: светская молодежь, конногвардейцы и гусары в расшитых ментиках, убеленные сединами генералы из ветеранов 1812 года, карточные игроки и бретеры, поэты, элегически декламирующие «стансы о любви», черные фраки и николаевские мундиры, звон сабель и палашей и хмурый фон санкт-петербургского пейзажа. Соответственно перепланирована и сцена бала: вместо Екатерины приветствуют затянутого в мундир Николая I с фельдфебельски выпяченной грудью. И только насурмленная и набеленная старуха графиня предстает перед нами как жуткий осколок «галантного века».

Смысл этой исторической перестановки заключается не только в том, чтобы действие оперы хронологически совпало с действием пушкинской повести (нам известно, что на выборе XVIII века для оперы Чайковского особенно настаивал тогдашний директор императорских театров Всеволожский, считая эту эпоху более выгодной {449} для создания пышного «обстановочного» спектакля), но и в том, чтобы *социально* объяснить образ Германа — бедного офицера инженерных войск, в мейерхольдовской трактовке — «карьериста из поднимающегося третьего сословия», «наполеоновского человека», приближающегося к образу Родиона Раскольникова из «Преступления и наказания». Такой Герман, разумеется, в обстановке XVIII века был бы исторически немыслим.

Мейерхольдовская «Пиковая дама» — это спектакль о Германе. Поразительный режиссерский рисунок роли Германа, великолепно исполняемой молодым актером Ковальским, может быть отнесен к числу величайших достижений Мейерхольда.

Внешне поведение Германа строится на полушутливой характеристике, которую Пушкин вкладывает в уста Томского: «Этот Герман — лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». По существу же он шире пушкинского образа: это — замечательно синтезированный тип необузданного романтического героя, «молодого человека XIX столетия», охваченного наполеоновским честолюбием, демоническими страстями, чайльд-гарольдовской тоской и гамлетической рефлексией; с мучительной болью он переживает пустоту «высшего света» и в то же время отделяющую его от этого света сословную грань; в нем собраны черты героев Стендаля (Жюльен Сорель из «Красного и черного»), Бальзака, Лермонтова и даже частично Достоевского. Недаром Достоевский писал о Германе, чувствуя его духовную связь с сумрачными героями собственных повестей: «Герман — колоссальное лицо, необычайное, совершенно петербургский тип, тип из петербургского периода»[[498]](#endnote-457). Он — чужой среди всех этих Томских и Елецких, Нарумовых и Чекалинских, жуирующих гвардейцев и банкометов. Его социальное одиночество роднит его и с мейерхольдовским Чацким из «Горя от ума». Такая линия образа Германа по-новому осмысливает его партию; запетые арии становятся выразительными музыкально-философскими монологами; это относится в особенной степени к последней арии, «Что наша жизнь? Игра», являющейся наряду со «спальней графини» высшей точкой спектакля, моментами буквально потрясающего.

Удачной оказалась перестройка и образа Лизы (в прекрасном и трогательном исполнении Соколовой), у Мейерхольда почти точно совпадающего с пушкинским. Лизе дана социально-психологическая характеристика: это — бедная воспитанница, терпеливо и не ропща подчиняющаяся властной самодурке старухе и втайне мечтающая об идеальной любви, объект которой быстро отождествляется с образом демонически мрачного незнакомого офицера {450} загадочно бродящего под окнами зловещего особняка старухи. Отсюда — большая конкретность и человечность Лизы вместо расплывчатой лирики обычной оперной трактовки.

Графиня, призрак которой у Пушкина даже натуралистически шаркал туфлями, у Мейерхольда дана в более отвлеченных тонах: она скорее символ канувшего в вечность XVIII столетия, страшный осколок прошлого. Мейерхольд наделяет ее чертами некоторой (впрочем, сугубо относительной) моложавости и даже отдаленным намеком на былое кокетство; это повышает жуткость образа; и когда в сцене спальни при словах Германа «жить недолго вам» графиня в ужасе роняет веер, которым она только что обмахивалась, создается впечатление, будто страшная перспектива скорого и неотвратимого конца впервые встала в ее старчески-ребяческом мозгу. Вельтер играет графиню с большим вкусом и сценическим тактом.

Сильно снижен Елецкий: вовсе опущена его любовь к Лизе (ненужная при данной характеристике Лизы); ария его на балу передана эпизодической фигуре поэта и психологически переадресована Герману; в новой трактовке Елецкий — только удачливый игрок. В большей или меньшей степени транспонированы и второстепенные персонажи оперы.

Что же получилось? Получилось вот что: Мейерхольд, первоначально предполагавший изолировать музыку П. И. Чайковского от сценария Модеста Чайковского, сохранить музыкальную концепцию полностью и лишь освежить оперу драматургически при помощи элементов повести Пушкина, на самом деле создал *собственную*, весьма замечательную концепцию, однако же не во всем совпадающую с концепцией П. И. Чайковского. Любовь Германа к Лизе оказалась на периферии, на первый план вышел Герман-игрок. Вследствие этого Мейерхольд вынужден был идти на известную ломку партитуры, против чего сам первоначально категорически восставал. Так, оказались выброшенными не только антуражно-бытовые места (хор мамушек и кормилиц в первой картине, где вместо Летнего сада быстро сменяются несколько эпизодов, русская пляска и появление гувернантки во второй картине), но и квинтет «Мне страшно» — у Чайковского один из психологических центров завязки. Правда, в смысле купюр и перестановок этим дело и ограничилось (если не считать вставки в финал музыкального фрагмента из сцены в казарме, на немногочисленных тактах которого дан эпизод сошедшего с ума Германа в семнадцатом номере Обуховской больницы). Произошло же все это {451} потому, что Мейерхольд недооценил один момент: ведь опера «Пиковая дама» есть не только хорошая музыка П. И. Чайковского на плохие стихи Модеста Чайковского, но и некоторое *музыкально-драматургическое единство*.

И тем не менее многое в Чайковском спектакль раскрыл по-новому. Я не говорю уже о первоклассном дирижерском исполнении партитуры Чайковского лучшим ленинградским оперным дирижером С. А. Самосудом, с предельной выразительностью раскрывающим элементы симфонизма в «Пиковой даме». Но и сценически заново истолкованы знакомые арии, с изощренной музыкальностью в деталях сделан ряд мизансцен (особенно вся сцена в спальне графини и сцена в казарме). А главное — этот спектакль построен на громадном творческом подъеме, инициативе, изобретательности; в нем чувствуется бьющая ключом *большая режиссерская мысль*. И не беда, что он дискуссионен: после многих недискуссионно посредственных или попросту недискуссинно плохих оперных спектаклей мы всегда рады поспорить на материале пусть проблематического в установках, но зато *смелого и сценически великолепного спектакля*!

## А. Альшванг Мейерхольд в Оперном театре[[499]](#endnote-458) «Советское искусство», 1937, 29 декабря

Гете говорил о себе: «Я нахожусь в противоречии со своим временем. Господствующим течением является субъективизм, в то время как я придерживаюсь объективного направления»[[500]](#endnote-459). Великий художник-мыслитель проповедовал передовые идеи в области искусства, в то время как большинство его современников придерживалось реакционных взглядов.

С Мейерхольдом дело обстоит иначе. Он находится в безнадежном и непримиримом конфликте с нашей великой эпохой. Лучшие советские художники придерживаются принципа социалистического реализма, стремясь правдиво отразить революционную действительность. Возрождая классиков, они ищут правильного, свободного от всяких искажений раскрытия истинного смысла их творений. Мейерхольд поступает наоборот. В его театре господствует крайний беспардонный субъективизм. Режиссер портит произведение, искажая его всевозможными домыслами, а нередко и прямым вымыслом.

{452} Одним из образцов такой трактовки является пресловутая постановка оперы «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре. Под видом восстановления пушкинского замысла вся концепция Чайковского была попросту зачеркнута. По мысли композитора, Герман — не только игрок. Любовь к Лизе есть такая же реальность, как и страсть к картам. Тема любви звучит и в конце увертюры, и в конце оперы; Герман умирает со словами любви на устах. Мейерхольд в своем спектакле превратил образ Лизы в сплошную нелепость, тем самым исказив и образ Германа. Великолепный финал второй картины звучит впустую.

Но не надо думать, что пушкинская повесть в какой-то мере представлена в этом странном спектакле. Вспомним хотя бы сцену в спальне графини. Моложавая старуха мечется по сцене, а Герман с непостижимой быстротой взбирается по крутым лестницам, которые как бы служат архитектурным оформлением его безумия. Все это бесконечно далеко от Пушкина. Зато Мейерхольд широко воспользовался «загадочной» стороной сюжета. Сцена в игорном доме, с появлением графини и в особенности незнакомца в жабо, полна излюбленной Мейерхольдом мистики.

Нужно надеяться, что урок «Пиковой дамы» в постановке Мейерхольда не пройдет даром для наших оперных театров. Ведь в угоду фантазирующему режиссеру пришлось ампутировать и музыку: вторая часть арии Лизы у канавки бесследно исчезла во имя искажающей концепции Мейерхольда.

Полный отрыв от социалистической действительности и безграничный эгоизм привели Мейерхольда к краху[[501]](#endnote-460).

## Иоганн Альтман «33 обморока». Чеховский спектакль в Театре имени Вс. Мейерхольда[[502]](#endnote-461) «Известия», 1935, 29 марта

Юбилейный 1935 «чеховский» год (75‑летие со дня рождения А. П.) начался рядом новых постановок чеховских пьес. Идут: «Вишневый сад» в театре под руководством Р. Симонова, «В овраге» в МХТ II, чеховский спектакль в Театре им. Мейерхольда и т. д. Вс. Мейерхольд имеет дело с чеховской драматургией не впервые. Он играл когда-то Треплева в «Чайке», Тузенбаха — в «Трех сестрах», Астрова — в «Дяде Ване», Иванова в одноименной пьесе, Трофимова — в «Вишневом саде»[[503]](#endnote-462), причем *каждый раз* — этим отличается огромное {453} мастерство Вс. Мейерхольда — он как бы по-новому прочитывает роли, создает образы вопреки уже сложившемуся *штампу*.

Мейерхольд имеет огромные победы и немало неудач, но никогда его нельзя упрекнуть в недостатке творческих замыслов, в отсутствии художественной выдумки и величайшей артистической добросовестности.

Самый *выбор темы* чеховского спектакля очень важен.

Постановкой чеховских *водевилей* — «Юбилей», «Медведь», «Предложение» — Мейерхольд подчеркивает огромное значение этого драматургического жанра. Чеховский спектакль в Театре им. Мейерхольда — это не только юбилейный подарок советскому зрителю, но одновременно и *счет* советским комедиографам: создайте на новом материале, на новых принципах комедии и водевили, *по художественному мастерству* равные чеховским.

В самом деле. Посмотрите, как написан «Юбилей», как блестяще поставлен он Мейерхольдом! Вы смотрите на Шипучина, председателя правления банка, Мерчуткину, — «старуху в салопе», на Хирина и восклицаете: «Ба, знакомые все лица!». Да, да, вы вспоминаете: Мерчуткина — это «беззащитное существо» из одноименной новеллы Чехова. Вы вспоминаете: она жена коллежского асессора и майорская дочь. Вы вспоминаете эту удивительно назойливую и хитрую чиновницу, от которой все изнемогают и вынуждены пить лавровишневые капли (хорошо исполняет эту роль Серебрянникова); вы вспоминаете Кистунова, у которого ночью был припадок подагры и нервы развинтились. Вы вспоминаете многочисленных героев чеховских пьес и новелл, и у вас возникает *богатство ассоциаций*. Мейерхольд решил на «33 обмороках» показать «нервический век» Чехова, раздробленность и неустойчивость психики его героев, но спектакль, быть может, *помимо воли* Мейерхольда, обнаружил основную творческую цель *Чехова*: показать суетность, мелочность, тщеславие, пустоту, болтливость, хвастовство, иллюзорные радости и жалкие «победы», мнимую деятельность и никчемность существования «героев» Чехова — всю ту *социальную среду, которая породила чеховских героев*.

Вы слушаете музыку Штрауса, Оффенбаха и др.[[504]](#endnote-463) и уже знаете, сейчас с кем-то на сцене будет обморок, вероятно, с Хириным, — «его очередь». Но *не это вас интересует*. Как можно одной сценической мелочью — *водевилем* поднять такую гамму ощущений, такое количество критических мыслей! — думаете вы. И это уже высшая *похвала* мастерству Мейерхольда.

Вы смотрите «Медведя». Сколько раз вы уже видели его… Но *по-новому* раскрыты характеры Поповой — вдовушки-помещицы {454} и Смирнова — помещика, отставного поручика. Уже портрет покойника Попова на стене, портрет тупого и легкомысленного «усача-гусара», перед которым вдовушка говорит о верности, смешит вас несоответствием «чувства» и «предмета», на которое обращено это чувство. Грустная мелодия прерывается звоном бубенцов помещика Смирнова. Через две минуты начинается обычная для чеховских водевилей катавасия, и, хотя вы предвидите (или давно знаете) финал, — вдовушка, одетая в траур, в объятиях солдафона Смирнова, — вас глубоко захватывает водевиль. Почему? Прекрасный художественный рисунок Боголюбова (в роли Смирнова) и З. Райх (в роли Поповой), тонкость *переходов* от гнева к новому чувству, от взаимных попреков к неясному любовному шепоту, резкость и грубость, граничащие с цинизмом, вдруг переходят в нежность… Но вы не обманываете себя, вы угадываете всю силу и все слабости этих «новых» чувств чеховских героев.

Вы смотрите «Предложение». Вы хотите воскликнуть: это не водевиль, а одноактная *драма*, и все-таки вы хохочете, смеетесь и думаете, как жалки, как ужасно мелки и ничтожны Чубуков, Ломов и Наталья. Мейерхольд до предела сгустил краски. Гиперболичность, вообще присущая мейерхольдовскому творчеству, в этом водевиле достигла своего апогея[[505]](#endnote-464). Сколько света, красок, движений!.. Но что особенно важно подчеркнуть: в этом фееричном водевиле, в котором наиболее легко прощупывается *тенденция* режиссера, *гротеск* не приглушил *реалистического* образа героев. Условность этого спектакля Мейерхольд сочетал с правильно понятым реализмом.

Игорь Ильинский, достигший совершенства в *деталях*, местами разлагает жест, как в мультипликационных фильмах, достигая очень яркой обрисовки образа Ломова. Мастерство, с которым Ильинский отделывает детали этой роли, делает честь этому актеру. Но чрезмерные длинноты, растянутость водевиля, «излишества» музыки и обмороков (19!)[[506]](#endnote-465) снижают не только игру Ильинского, но и игру его партнера Громова, великолепно игравшего Чубукова. Одна «собачья пантомима»[[507]](#endnote-466) чего стоит!

Если вы восхищаетесь выдумкой постановщика, замечательной работой художника Шестакова, то тем более вы досадуете на «переигрывание» актеров (тройное «движение» Боголюбова на рояле[[508]](#endnote-467), в то время как смех прекращается после первого или второго, некоторые моменты в игре Ильинского и Чикула), на неорганичность ряда музыкальных моментов. Чехов хотя и сродни Чайковскому, но музыка Чайковского не гармонирует с чеховским «Предложением». И недоумение: так ли нужны все вставные действующие лица?

{455} Чехов хорошо прочитан и понят в Театре им. Мейерхольда. Чеховские герои предстали перед нами по-новому, и зрители много и хорошо смеялись.

## Ю. Юзовский «Тридцать три обморока» «Литературный критик», 1935, № 5

Мейерхольд почтил память Чехова специальным представлением. Он поставил водевили: «Юбилей», «Медведь» и «Предложение». Но водевили предстали как некие акты — первый, второй, третий — самостоятельного спектакля, получившего название, которое нельзя найти ни в одной записной книжке Чехова, — «33 обморока». Такой пьесы «33 обморока» Чехов никогда не писал и можно даже сомневаться — достаточно ли засвидетельствовано уважение к памяти писателя, если в честь его дан спектакль, более характерный для Мейерхольда, чем для Чехова? И не лучше ли было бы такому большому мастеру театра поставить в чеховские дни лучшее из крупных драматических произведений Чехова, чем ограничиться водевилями, к которым сам автор относился довольно небрежно, да притом еще давать их с таким эпатирующим заголовком?

Но Мейерхольд мог бы возразить, что он не хотел уподобляться герою «Юбилея» Шипучину и преподносить в семидесятипятилетие Чехова «адрес», составленный им самим. Он хотел «сам» составить адрес, назвать его по-своему для того, чтобы почтить автора высшей мерой своей истинной оценки. И в этом «адресе», вернее, в самой идее этого «адреса» по поводу чеховского семидесятипятилетия так много остроумия, что он сам по себе заслуживает внимания, особенно со стороны тех, кто объявляет себя вечным поклонником чеховской музы.

Спор о Чехове, длящийся столько лет, не умолкает и в наше время. Чехов, с грустной улыбкой глядящий на мир; Чехов, печально влюбленный в своих персонажей, уходящих в вечность; Чехов, с болью в сердце прислушивающийся к тому, как рубят «вишневый сад», или Чехов, который прогонял эту грусть, сам смеялся над своими персонажами, который аплодировал стуку топора, рубившего «вишневые сады» его поколения, как лучшей музыке. «Вишневый сад» как драма, на чем настаивал Станиславский, или «Вишневый сад» как комедия, на чем настаивал Чехов?

{456} Не будем здесь продолжать этот спор. Скажем только, что если Станиславский имел основания по-своему ставить Чехова, то в этом была не столько вина Чехова, сколько его беда. Всей душой он был против этой чеховской грусти, чеховской тоски, чеховских вздохов, которые вырывались у него помимо его желания. Он был великим другом здорового смеха. Он признавался, что ему хочется без конца писать водевили. «Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр». Он даже объяснял это свое желание: «Кто смеется, тот здоров… А водевили приучают смеяться». Он говорил о зрителях: «Шекспировских комедий им побольше, с шутами. Тот не стеснялся, как мы».

И Мейерхольд ставит в память Чехова не «Дядю Ваню», а водевили. Не потому, что «Дядя Ваня» «хуже» «Медведя», — он, конечно, «лучше», а потому, что в этом юбилейном преподношении важен не «дорогой подарок», а такой, который будет приятен «юбиляру», потому что он увидит, что его, так сказать, «поняли», догадается, «что ему хотят сказать». И сам Мейерхольд избрал этот свой «скромный подарок», чтобы выразить свою искреннюю любовь к Чехову, отказываясь от громких слов, в которых бывает больше многословной юбилейной лести перед «многоуважаемым шкафом», чем истинного почитания.

Но раз водевили, то не просто «Юбилей», «Медведь», «Предложение», а именно «33 обморока», иначе само это преподношение потеряло бы всякий смысл.

Чехов сказал как-то, что в праздности есть нечто нечистоплотное. Говоря о будущем, он, между прочим, определял это будущее как счастливую, то есть трудовую, жизнь. Тузенбах восклицает:

«Тоска по труду, о боже мой, как она мне понятна. Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге — холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот… Меня оберегали от труда… Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку…»

Ирина вздыхает:

«Работать нужно, работать… Оттого нам не весело, и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презирающих труд…»

Трофимов в «Вишневом саде»:

«У нас в России работают еще пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно… Все серьезны, {457} у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют…»

Вот что ненавидел Чехов, над чем он смеялся. Писатель, о котором принято говорить, что он облюбовал «психологию», «интимность», «самоуглубленность», сам протестовал против этой самоуглубленности, дурного индивидуализма, мнительного прислушивания к самому себе, этих вздохов и жалоб, оторванности от труда, то есть от практики, от жизни, от действительности. Любопытно, что именно в то время в театре возникло амплуа неврастеников. Особенно любопытно, что одним из первых актеров этого амплуа в Московском Художественном театре был не кто иной, как Всеволод Мейерхольд.

И понятно, почему именно Мейерхольд сейчас указал на это нелюбимое Чеховым качество и назвал его с чисто мейерхольдовским озорством «обморок». Он придрался к тому, что в водевилях герои то и дело чувствуют себя нехорошо, дурно, болезненно, чтоб каждый раз произнести «обморок» — слово, которое относится к тем самым людям, которые «ничего не делают, ничего не ищут и к труду пока не способны». И если обморок случается с Поповой или со Смирновым из «Медведя», или с Шипучиным или Татьяной Алексеевной из «Юбилея», или с Ломовым или Натальей Степановной из «Предложения» — это камушек в огород и «Трех сестер», и «Дяди Вани», и «Вишневого сада». И каждый раз, когда во время спектакля раздается музыка и герой изнеможенно запрокидывает голову, — в публике смех. Не самым обмороком вызван смех и не текстом, которого здесь нет, а вот этим озорным жестом постановщика по адресу чеховских героев, которых высмеивал автор «Вишневого сада».

Вот почему «33 обморока». Вот смысл юбилейного спектакля, посвященного, как указано в программе, памяти Антона Павловича Чехова. Быть может, многим не понравится этот «скромный подарок», но они не смогут отказать ему в остроумии и, если хотите, в известной принципиальности.

«Юбилей» в мейерхольдовской программе носит чеховское название. Но Мейерхольд мог бы смело переименовать его и назвать его, например, так: «Безумный день, или Юбилей Шипучина», или просто «Безумный день», или даже «Безумцы». У Чехова в водевиле ходят странные люди, у Мейерхольда в спектакле бегают безумцы. Девять обмороков водевиля — это девять точек, где безумие достигает апогея. Безумие каждого героя идет крещендо до тех пор, пока он совсем не теряет сознания и не падает навзничь под музыку Штрауса. У Чехова это просто смешные люди; Мейерхольд эту смешную черту раздувает до гиперболы. И вот на сцене {458} помешанные. У каждого свой пункт помешательства: Шипучий помешался на своем величии; Мерчуткина — на том, что ей нужно получить «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек»; Хирин — на своей подозрительности и раздражительности; Татьяна Алексеевна помешалась на половой почве.

В случае возражений Мейерхольд может сослаться на Чехова. О Хирине известно, что он дома «за женой и свояченицей с ножом гоняется». И довольно. Перед вами помешанный, который подозрительно озирается по сторонам. Он кутается в шарф, потому что считает себя больным, но в спектакле это помогает актеру все время держать голову склоненной, как бы подозрительно высматривающей всякие каверзы, питающие его раздражительность. Кажется, что он разговаривает сам с собой, улыбается сумасшедшей улыбкой, вот‑вот, погодите, он сейчас что-то выкинет. В пьесе он зло кричит Татьяне Алексеевне: «Пошла вон», в спектакле он это делает также с видимым удовольствием. Он вытаскивает револьвер, которого у Чехова не было, и прямо-таки с блаженной улыбкой заряжает его пулей за пулей, он делает это медленно, он наслаждается этим. Он гоняется за присутствующими с револьвером, и глаза его блестят от счастья. Он как будто давно ждал этой возможности. С каким-то сладострастием он разрывает на части доклад Шипучина. Если бы вдруг он ни с того ни с сего поджег банк, вряд ли кто-нибудь удивился бы.

Какая черта Мерчуткиной «оправдывает» ее помешательство? Она не хочет слушать, что ей говорят. Она требует, чтобы ей выдали «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек», следуемые ее мужу. Ей объясняют, что она не сюда попала, что ей нужно обратиться в военно-медицинское ведомство, а здесь — частный банк. Она продолжает свое. «Но ведь вам, кажется, было сказано русским языком — здесь банк». Мерчуткина отвечает: «Так, так… А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить». В спектакле она не говорит это «так, так», она простодушным голосом заявляет: «А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить». В пьесе она, что называется, дура, которая если пристанет, то от нее легко не отделаешься. В спектакле это — помешанная маньячка, она не слушает того, что ей говорят, потому что она не слышит, она знает только свою бредовую идею «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек». Соответственно этому сделаны и внешность, и походка, и интонация Мерчуткиной.

Она появляется неожиданно, «возникает» — бледное птичье лицо, глаза, пронзительно устремленные в Шипучина, голос однотонный, лишенный окраски, она привыкла к нему, она сама его не слышит, ей кажется, что при одном ее виде всякий поймет, {459} что ей нужно, все понимают, все знают, все только одним и заняты: «дать или не дать двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек».

Татьяна Александровна — болтливая дама, она не может жить без того, чтобы не болтать, ей безразлично, с кем болтать, надо полагать, в ту самую минуту, когда заткнут рот, она умрет. Но болтовня еще не помешательство. И Мейерхольд берет пунктом ее помешательства тему ее болтовни. Эта тема — «любовь». На этом она и помешалась. Поэтому все сцены с ней — это какой-то сплошной похотливый канкан.

Только вышла она, появляется целый хвост молодых людей. Каждое ее слово они встречают хохотом, причем ничего смешного в ее словах нет. Впрочем, это — даже не смех, не хохот, это — ржание, это — табун молодых жеребцов, общество, без которого не может жить героиня. Кажется, она готова тут же при всех уступить любому из этих кавалеров, она согласна хоть сейчас, и на все, и при всех, она не чувствует в этом ничего неестественного, она — помешанная. И когда в спектакле муж и гости застают ее целующейся с одним из офицеров, она продолжает сейчас же разговор с мужем на постороннюю тему как ни в чем не бывало. Она не замечает свирепого вида мужа, и если бы тот даже объяснил ей, в чем дело, вряд ли она бы его поняла.

Наконец, Шипучин. Его тема может быть выражена в одном его восклицании, которое он повторяет: «Не будь я Шипучин». Он говорит о своей речи, которую ему нужно произнести, о своем докладе: «Это мое profession de fou или, лучше сказать, мой фейерверк…» «Фейерверк» — вот слово, которое определяет в спектакле Шипучина с его самовлюбленностью, самообожанием. Мейерхольд дает Шипучину характерную для такого фейерверка внешность. Цилиндр и — это очень остроумный штрих — шуба, свисающая с одного плеча, которую он поддерживает рукой. Это придает ему особую легкость, воздушность, франтовство, шик. Он может, так сказать, обыгрывать себя, быть в себя влюбленным, восхищаться собой: «Фейерверк, не будь я Шипучин». И вся его походка, и движения, и то, как он ходит по комнате, садится на стул и вскакивает со стула, служат этой цели[[509]](#endnote-468).

И вот все эти помешанные и полупомешанные, выпущенные на сцену, сразу попадают в приготовленную для них целую кучу остроумнейших мизансцен, подчас совершенно невероятных. Но герои чувствуют себя в них как дома. Самое невероятное — здесь вполне естественно. Самые фантастические происшествия кажутся просто будничными. Еще бы, здесь помешанные. Они могут ползать по полу с пистолетами, лезть под стол, прятаться в шкафах. И если бы даже Мерчуткина вдруг закричала петухом, а Хирин, {460} заливаясь смехом, стал громить квартиру, а Шипучин встал бы на голову, а Татьяна Алексеевна сбросила бы с себя мешающие ей одежды и стала бы плясать какой-нибудь вакхический танец, то это была бы совершенно естественная картина.

Возможно, что Чехов отступил бы от этой картины с некоторым удивлением. Он снял бы пенсне, протер глаза и заявил: «Да, я что-то припоминаю, это похоже на меня, но это все-таки не я, не совсем я. Я писал всех этих людей, но значительно мягче. Возможно, что я их родил с задатками болезни, о которых я даже не подозревал. Вы обнаружили их великолепно. Но мне кажется, что вы перегнули палку. Я дал намеки. Вы все сказали в лоб. И поэтому зритель здесь менее несерьезен, чем ему следовало быть. Вы перешли какую-то едва заметную грань. И оттого в зале я не слышу беззаботного смеха. Есть смех, но вот этой беззаботности я не чувствую»[[510]](#endnote-469).

Но в спектакле было мало Чехова еще по другой причине. Если виноват в этом Мейерхольд, то виноваты в этом и актеры. Они мало думали о чеховском тексте. Ведь и в тексте, а не только в ситуации источник этого беззаботного смеха. Но текста было слишком мало, порой вовсе не было слышно. Быть может, актеры рассуждали так: «Мейерхольд в образе берет одну основную черту. Он ее обнажает и просит все время о ней помнить. Каждый из нас должен знать, какое помешательство он играет. Я, Шипучин, — фейерверк. Я, Мерчуткина, — маньячка. Я, Татьяна Алексеевна, — половое помешательство. Я, актер, должен все время иметь в виду эту свою тему и мизансцены, которые развивают эту тему. Текст здесь побочное дело»[[511]](#endnote-470).

И Шипучин — Чикул занят изображением только этого фейерверка. Татьяна Алексеевна — Тяпкина — только своей идеи. А Хирин — Кельберер — своим сумасшествием. А Мерчуткина — Серебрянникова — своей маниакальности. Вот пример с Мерчуткиной. Она говорит скороговоркой. Для скороговорки, собственно, безразличны смысл и значение слов. Скороговорку должен воспринимать зритель, и, быть может, в интересах этого эффекта следовало бы взять другие слова, не чеховские обязательно, а такие, которые наиболее удачно укладывались бы в скороговорку, дающую нужный эффект. И действительно, когда Мерчуткина говорит такой скороговоркой, в зале смех. Зритель не слушает, что говорит Мерчуткина, его внимание обращено не на смысл слов. Он смеется над самой этой скороговоркой, служащей здесь лишь характеристикой маниакальности.

Вероятно, можно было совместить и то и другое. Кое‑кто из актеров совмещает, но у большинства полный разрыв. Тема раскрывается {461} в движении, мимике, во всевозможных ракурсах, дающих определенный смысл, создается целый образ, например у Серебрянниковой, но *слово и его смысл* оказались на заднем плане.

«Медведь» был разыгран с неподдельным юмором. С чеховским юмором. С умным юмором, который шел не столько от смехотворных ситуаций этого водевиля, сколько от образа, смешная природа которого вскрыта была с виртуозным блеском. Особенно образа Поповой.

Играет Попову Зинаида Райх. Недавно мы ее видели в «Даме с камелиями», — драматический образ Маргерит Готье, раскрытый ею лирически, — все эти полутоны, паузы, печальная игра взглядом, задушевный голос, скрытые чувства, тем более скрытые, чем более они ей дороги. И вот… Быть может, это рискованное сравнение, но появилась сестра Маргерит. Младшая сестрица! Та же лирика — полутоны, паузы, игра взглядом, скрытые чувства. Но только в плане комедии. Младшая как бы передразнивает старшую. Сходство усиливается еще и оттого, что обе они француженки. Она, конечно, француженка или хочет походить на француженку, Попова — Райх. Все, что есть французского, мопассановского, «подмигивающего», лукаво-иронического в слове «вдовушка», открывается в образе Поповой.

«Вдовушка»! Да это целая культура. Это настоящий социальный тип. Так вот он перед вами. Что здесь «скрыто»? Порок. Она его прячет, но прячет с грацией, то есть и прячет и показывает, в этом-то и все искусство, чтоб спрятать так, чтоб было видно, иначе игры никакой нет, — какая же это «вдовушка»? Она, значит, и ханжа, но ханжество здесь — игра с раскрытыми картами, так сказать, обнажение приема: мол, вы сами понимаете, иначе нельзя, и если я через полчаса брошусь к вам в объятия, то должна же я вначале кинуть пару-других грустных взглядов на портрет покойного мужа и прошептать ему: «Nikolas!»

Чехов все сразу определил в короткой строчке: Попова — вдовушка с ямочками на щеках! «Ямочки на щеках» — здесь все сказано.

Смирнов собирается уходить, и Попова бросает ему «постойте», — а затем «ничего, уходите… впрочем, постойте… нет, уходите, уходите. Я вас ненавижу. Или нет… Не уходите… Что же вы стоите? Убирайтесь! Да, да, уходите (кричит). Куда же вы? Постойте… Ступайте, впрочем. Ах, как я зла! Не подходите, не подходите». Вот вам весь подтекст «вдовушки» вообще. Это и есть подтекст образа Поповой. Отсюда это зловещее томление, это произношение чуть-чуть в нос, подчеркивающее эту капризность, и томление, и «наивность», такую, знаете, беззащитность перед этими «мужчинами». {462} Но даже когда она, вспыхнув, поднимает голос: «Как вы смеете говорить мне все это?» — то скрыто у нее бессознательно другое — «не уходите». И даже когда она вне себя кричит: «Отойдите прочь! Прочь руки! Я вас не… навижу! К барьеру!» — доктор Чехов дает тут же такую ремарку — «продолжительный поцелуй». Доктор, он знал болезни этих многочисленных в те времена пациенток. А у Мейерхольда Попова даже склоняется на руку Смирнова, чтоб, так сказать, удобнее осуществить требуемую догадливым автором ремарку: продолжительный так продолжительный!

А критики времен Чехова были недовольны водевилем: «Помилуйте, все это невероятно», а нам кажется, было бы невероятно, если бы всего этого не было.

Смирнова играл Боголюбов. Нетрудно найти характер этого образа, его указал сам Чехов в заголовке: «Медведь». Боголюбов, особенно на первом спектакле, понял эту тему чересчур прямолинейно. Медведь — значит, грубый, хамоватый, бурбон; помещик из военных, орет; бряцает саблей и орет, крутит усы и орет. Но ведь этого мало, чересчур мало. В самом этом хамстве должна быть какая-то грация. В самой «усатости» — философия, от которой зрителя охватывает неудержимый смех.

Быть может, Боголюбов, выступающий обычно на амплуа положительных советских героев, когда у него столько настоящего обаяния (вспомните его матроса в «Последнем решительном», или Федорова в «Списке благодеяний», или начполитотдела в «Крестьянах»), очутившись здесь чуть ли не впервые в шкуре «классового врага», помещика, решил расправиться с ним самым решительным образом. И вот он хам и бурбон — противный и гнусный. Но разве обязательно прибегать только к таким «испытанным средствам». Есть средства более тонкие и в данном случае более достигающие цели.

Можно посмеяться над Смирновым. Извести его колкостями, двусмысленностями, преследовать щелчками, «подножками», а не только сокрушить его одним ударом прямо в грудь. Да иначе не совсем понятно, почему вдовушка так настоятельно привораживает его. Наконец, сам Чехов без обиняков объявил — «медведь». Правда, медведь огромен, груб, страшен, но зовут медведя, как известно, «Мишка». Есть в нем нечто неуловимо-смешное. Вот этого «неуловимо-смешного» мало было у Боголюбова.

Вдовушка, собственно, скорее разглядела Смирнова, чем Смирнов вдовушку. «Ну‑да, медведь, — подумала она, — “Мишка”, я его приручу. Я еще поведу его за собой на тонкой веревочке, и будет “Мишка” показывать и как “баба воду носит”, и как “ребята горох воруют”. Мой бедный “Мишка”!»

{463} Следует сказать, что Боголюбов чувствует эту «неуловимо-смешную» сторону образа Смирнова. Но проявляет ее в своем Смирнове не сразу. На следующем спектакле, который мы видели, он уже несколько иной. Он, так сказать, на глазах у публики обрастает медвежьей шкурой, появилась «косолапость» и «неуловимо-смешное».

Мейерхольдовские мизансцены толкают актера на этот путь. Смирнов ворочает своими белками, и это хорошо аккомпанирует его пышным усам, которые без этого аккомпанемента не «играли» бы в этом водевиле. Он часто обращается к публике. И когда жалуется, что нечем платить долги, и предлагает публике разделить его возмущение вдовушкой, и когда он увлечен вдовушкой и восклицает величественным басом: «Глаза!», подмигивает зрителю, предлагая разделить с ним восхищение. Он сидит спиной к публике и каждый раз, поворачиваясь, бросает туда свои реплики, он воображает, что весь зал переполнен такими же, как он, усатыми, бряцающими, орущими бурбонами, и потому он, так сказать, не стесняется и тон его конфиденциальный. Это противоречие — источник большого комизма.

Особенно разыгрывается водевиль, когда Смирнов вызывает Попову на дуэль. Его назвали «мужик», он оскорблен, «к барьеру!», «пора наконец отделаться от предрассудка, что только мужчины обязаны платить за оскорбление. Равноправность так равноправность, черт возьми!». И вдовушка принимает вызов все в том же неистово-капризно-строптивом «вдовушкином» плане. Она уже бежит за пистолетами. А Смирнов, оставшись один, подпрыгивает в воздухе вместе со своими сапогами, мундиром, саблей, как некая лань, и в самозабвении и в умиленном восторге восклицает: «Я подстрелю ее, как цыпленка!». Вот штришок, на который нужно оглядываться актеру в этом водевиле. В нем мгновенно выражен весь образ «Медведя».

Смирнов с размаху садится на рояль и ерзает на рояле с конца в конец, все возрастает его восхищение смелой дамой. Когда Попова направляет пистолет на Смирнова, он становится навытяжку, запрокинув назад голову с блаженной улыбкой: «Я готов умереть за вас». И кульминация — он вбежал на лесенку и распевает, как романс: «Две‑на‑дцать жен‑щин бро‑сил я, девять бро‑си‑ли ме‑ня».

Все эти мизансцены, которых могло быть еще больше, дают возможность Боголюбову развернуть целую радугу оттенков «неуловимо-смешного». Будем надеяться, что он их добьется.

«Медведь» самый близкий к Чехову из всех трех поставленных Мейерхольдом водевилей. Объясняется это также и тем, что там с {464} большим уважением относились к чеховскому тексту. Зинаида Райх дает в образе Поповой ведущую линию «вдовушки», но опирается при этом на все богатство чеховского текста. Как видим, совместить и то и другое вовсе не такая уже неразрешимая задача.

А теперь перейдем к «Предложению». У Чехова этот водевиль — «шутка», у Мейерхольда — «трагический гротеск». Чехов отнесся к событиям водевильно. Мейерхольд — драматически. Весь водевиль мог бы получить у Мейерхольда много различных названий, «Предложение» — худшее из этих названий. Законное название и такое — «Игорь Ильинский». Не потому, что Ильинский занял собой весь водевиль. Но потому, что он там одновременно и Аркашка из «Леса», и Расплюев из «Свадьбы Кречинского», и Ломов из «Предложения», и автор в гоголевском рассказе «Старосветские помещики». Потому что там развивается излюбленная Ильинским тема Аркашки, Ломова, Расплюева, тема, которая роковым образом тянет к себе Ильинского, с которой он, быть может, хотел бы расстаться, но не в состоянии, он любит ее болезненной любовью, как мать уродливого сына. Эта тема маленького человека, бедного человека — я забегаю вперед — тема Акакия Акакиевича.

На спектакле все время думаешь: «Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это водевиль. Здесь беснуется веселая, водевильная кровь! Откуда эти странности?». Для них были причины, общие всем водевилям, но были и свои, «предложенческие».

Мейерхольд хотел усилить бег этой водевильной крови — для этого он поставил ей препятствия, преодоление которых усиливает циркуляцию действия. Эти препятствия — игра с вещью и та театральность, когда актер пользуется любым поводом, чтоб развернуть добавочное действие — так называемые «шутки, свойственные театру».

В «Юбилее» — громадный шкаф, в котором прячутся и откуда выбегают герои, выстрелы, добавочные персонажи: Хирин у Чехова кричит в дверь: «Пошлите взять в аптеку валериановых капель…», в театре он их говорит мальчику-посыльному, мальчик бежит сломя голову, «играет». В «Медведе» Смирнов, прежде чем пить из кувшина, вынимает оттуда мух и «играет» на этом.

В «Предложении» Ломов играет шляпой и цилиндром, это помогает ему восхищаться Угадаем (цилиндр) и презирать Откатая (шляпа). Чубуков кричит «брысь» предполагаемой кошке, а затем прислуге Машке, и «кошка» и Машка срываются и исчезают, хотя ни кошки, ни Машки, ни самого «брысь» вовсе нет у Чехова. Для финала появляются «гость с букетом» и «гостья с букетом», чтобы сыграть пантомиму, хотя у Чехова гостей нет. Чубукову показалось, что Ломов умер, он в отчаянии: «Несчастнейший я человек. Отчего я не пускаю себе пулю в лоб? Отчего я еще до сих пор {465} не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож. Дайте мне пистолет». Это, так сказать, чисто риторическая фраза, но у Мейерхольда Чубуков *приказывает*: «Дайте мне нож, дайте мне пистолет», чтоб «зарезаться». Ему приносят громадный нож и громадный пистолет. В этот момент очнувшийся Ломов, увидев перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен — его хотят зарезать и т. д. и т. п. Все это театрально оживляет, убыстряет и разнообразит действие.

Но навстречу этой волне идет противоположная — «обмороки». Наступает пауза, во время которой, порой довольно продолжительной, играют Чайковского. Эти волны сталкиваются, и действие топчется на месте. Оттого в ряде случаев в водевилях замедленный темп. Но видеть в «Предложении» замедленный темп только из-за этих столкновений — значит, не заметить самого главного[[512]](#endnote-471).

Чехов определяет Ломова так: «Здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик». В этом противоречии и заключается комизм, вполне укладывающийся в водевиль. Образ, созданный Ильинским, в водевиле не укладывается. Комическая мнительность у Ильинского выросла до размеров патологии. Это — уже болезнь. Можно сказать даже так, социальная болезнь.

В Ильинском зритель мог увидеть фонвизинского Митрофанушку. Но то был недоросль, которого распирало от здоровья и силы, будущее стояло еще перед ним. Но вот Митрофанушка совершил свой исторический круг. И вернулся обратно к самому себе — к Ломову, но это уже деградация, вырождение, финал, эпоха, когда с треском во всех концах страны рубят «вишневые сады». Он болен, непоправимо болезнен, здоровье к нему не вернется, он не способен на дальнейшую жизнь, малейшее событие в его жизни — пустяк, сквозняк, неприятность, — он хватается за сердце, вот‑вот он кончится, умрет. Вот в каком смысле «мнительность». Если бы Ильинский удержался на этой теме! Если бы он сохранил здесь только эту улыбку, иронию разоблачения, если б он здесь вдоволь похохотал над Митрофанушкой, как публика поддержала бы его! Он не смог удержаться. Его манил к себе дух Акакия Акакиевича. Он иной раз действительно смеется над Митрофанушкой! Но неожиданно как бы забывает о своих намерениях, он на ходу передумал и вдруг как бы становится на защиту Митрофанушки, заслоняет его собой, не допускает над ним издевки: «не трогайте его, он несчастный, он униженный и оскорбленный». Опять смеется над Митрофанушкой и опять защищает его. И у зрителя улыбка вдруг замирает, появляется какой-то неуверенный смех в зрительном зале, порой мучительное недоумение, как будто происходит что-то неладное. А внешне может показаться, что все дело в темпе.

{466} Еще минута — и перед нами уже нет Ломова, водевильного героя, дворянина, помещика, жениха Натальи Степановны. Есть человек. Че‑ло‑век. Бедное дитя человеческое. Одинокий, исподлобья глядящий испуганными глазами на мир, откуда ждут его несчастья, они могут погубить Акакия Акакиевича. Я вспоминаю игру Ильинского в «Свадьбе Кречинского». Там возможны были два плана: «смех» над Расплюевым и «плач» над ним. Кажется, Ильинский не избрал там определенного плана. Быть может, он задумал его как «смех», но по ходу пьесы невольно перешел на «плач». Для этого «плача» есть в «Кречинском» основания, вспомните хотя бы монолог Расплюева о «гнезде и птенцах», о детях, которые ждут пищи. «Ведь они с голоду и холоду помрут… Ведь детище — кровь наша». Ильинский, кажется, не хотел этого плача, возможно — наоборот, он поставил своей целью смех. Смех, смех, казнить, высмеять, издеваться над Расплюевым. Таков был, верно, и план Мейерхольда. Но как ни пытается Ильинский высмеять Расплюева, сквозь смех вы вдруг видите гримасу плача. Маленький, забитый жизнью человек подымается среди всех этих буффонных проказ Ильинского, — «смешной человечек»[[513]](#footnote-44).

Вся эта буффонада казалась мне подозрительной. Я не говорю здесь об эксцентрических приемах игры. Цирковая эксцентрика, которой в Расплюеве пользовался Ильинский, имела какой-то, может быть, не осознанный Ильинским идейный смысл. Он был здесь больше клоуном, чем нужно было, но может быть, этот клоун и был тем королевским шутом, который чем больше забавляет окружающих, тем больше в нем страдания, который тем больше готов кувыркаться, показывать язык, бросать смешные словечки, чем больше он усиливает в себе это чувство унижения, страдания, обиды маленького человека. И чем он смешнее, тем он больше заслуживает сочувствия: «пожалейте смешного человечка».

Мне могут возразить, да и я сам так думал, что в Расплюеве к этому «плану» «плача», «трагедии» актера толкал сам образ Расплюева, что сам текст монолога и подтекст, скрытый за ним, требовали, чтобы им подчинились, поэтому сквозь смех побежали вдруг слезы. Но ведь в Ломове — этой просто водевильной фигуре — нет ничего трагического, драматического, «плача», жалости там нет. А они появились. Здесь есть над чем задуматься, так же как над самим выбором Ильинского для эстрадного чтения «Старосветских помещиков» Гоголя.

Но вернемся к Ломову. Только он появляется, в зале улыбки, но улыбки, повторяю, исчезают, опять появляются, опять исчезают, {467} как будто зритель не знает, улыбаться ему или не улыбаться. На мгновение даже досада появляется, не мистифицирует ли его актер? И постепенно начинаешь задумываться, кто он такой, этот Ломов? Ни с кем из персонажей «33 обмороков» не возникает этого вопроса. О Ломове возникает. И вот вы видите: это — одинокий человек, заброшенный в четырех стенах своей усадьбы, вдали от общества, от людей, которых он не знает, не понимает, боится.

Все время на спектакле меня не оставляла, быть может посторонняя, мысль: как так Наталья Степановна хочет выйти за него замуж, не боится его, как не пугает ее этот человек со всеми его странностями? Но в спектакле она не видит этих странностей, как будто бы актриса старалась не замечать этих странностей, потому что, если бы она их заметила, она должна была бы играть иначе — совершенно противоположную роль. Поэтому она играет изолированно, словно в ее воображении другой, чеховский Ломов, и ему, чеховскому, она отвечает, за него готова выйти замуж.

В сценах с Натальей Степановной есть такой характерный штришок. Ломов каждый раз, подходя к ней, как-то незаметно для нее пригибается… принюхивается и затем быстро шевелит губами и носом, как бы потерявшись, испытывая мгновенное головокружение… от запаха, что ли, женского тела? Подчеркиваем, это не комическая черта в исполнении Ильинского, а драматическая. *Драматическая*. И рождает она тут же впечатление, что это действительно одинокий, запершийся в своей усадьбе тридцатипятилетний человек, не знающий женщины, но всегда думающий о ней. Быть может, это драма… онаниста. И этот порок с какой-то неожиданной интимной стороны подчеркивает вот эту «акакиевщину», гармонирующую со всем его обликом одинокого, беззащитного, высмеиваемого человека.

Да, это несомненно так. Ломов одинок, беззащитен, труслив. И все его поведение на людях это — желание скрыть эти свои качества, загримироваться под какие-то другие смелые, «обычные» маски, чтобы ему поверили, чтоб не заметили, кто он на деле. Но эти маски каждый раз спадают, когда герой вдруг вскакивает и хватается за сердце. Он здесь «*приходит в себя*», это он, каков он есть, беззащитный, жалкий, смешной. Это — тема смеха сквозь слезы. Это — гоголевская тема.

Является он официально. Он демонстрирует эту официальность, он «играет» официальность. Он вынимает из свертка цилиндр, напяливает перчатки и в такой позе застывает. Он не умеет, не знает, не может сам по себе нормально сказать, как у Чехова: «Я приехал к вам, уважаемый Степан Степанович, чтобы обеспокоить вас одной просьбой…» И говорит эти слова раздельно, {468} отделяя слог от слога, одним одинаковым тоном, только убыстряя фразы. Он здесь подделывается под «предложение», так именно, как, по его мнению, должно быть, как это вероятно, нормально, естественно. Это не он, маленький, запуганный, ничего не понимающий вокруг, не он, а другой, официальное лицо, не он, а цилиндр, перчатки, размеренные слоги, под которыми он таится и ждет с замиранием сердца ответа, с замиранием, чтоб его не разоблачили. И игра с цилиндром и шляпой — он надевает то цилиндр, то шляпу — здесь имеет более глубокое основание, чем просто театральная игра вещами. В тот момент, когда он не жених, не делает предложения, когда ссорится и говорит о других вещах, он снимает свой цилиндр и надевает обычную шляпу. В цилиндре он просто не сможет говорить других слов, не связанных с этой личиной.

Вспомните сцену, где идет спор, кому принадлежат Воловьи лужки. Спор разгорается. Наталья Степановна кричит: «Лужки наши», а Ломов утверждает: «Мои‑с», затем повторяет все громче: «мои лужки, мои лужки». Очень характерно, *как* Ильинский произносит «мои лужки». Ломов здесь каждый раз по-собачьи скалит зубы и кричит «мои лужки». Он делает это для того, чтобы подумали, что он страшен, гневен, чтобы поверили, что он может схватить, укусить, разорвать всякого, кто посмеет на него посягнуть, причинить ему обиду. «Дескать, я покажу вам, я вас уничтожу», — как будто кричит он, но в душе его растерянность и страх. Подчеркиваем, этот «собачий оскал» — это не комедийная, это — *драматическая* черта.

Ломов выступает в третьей маске, это — разговор, вначале очень мирный, об Угадае и Откатае. Ломов здесь гримируется под этакого «кавалера», бонвивана, столичного денди. Он играет цилиндром, надевает его чуть-чуть набекрень, это — великосветский кутила. Он высоко закидывает ногу на ногу, он играет этой ногой с непринужденностью ловкача и серцееда, он *имитирует* здесь этакий непринужденный, кокетничающий разговор, он *играет* иронически-покровительственный тон этаких молодых салонных львов. Вот этого льва он изображает. В таком духе, например, он произносит слова: «… Угадай собака, а Откатай… даже и спорить смешно… Таких, как ваш Откатай, у всякого выжлятника хоть пруд пруди. Четвертная — красная цена».

Эти слова он говорит «грассируя», в небрежно-насмешливом салонном тоне, а «пруд пруди» он произносит «пррруд пррруди», чтоб, так сказать, максимально подчеркнуть этот свой небрежно-великосветский тон. «Лев»! Но ему нужна эта львиная шкура, потому что в своем естественном овечьем облике вряд ли он обратит {469} на себя внимание, а тем более завоюет сердце избранной им дамы, больше — без этого львиного светского облика он и говорить не мог бы, не умел бы. Но вдруг среди этого «козери» начинается «дерг сердце», он вскакивает, хватается за грудь, и сразу слетает вся его львиная внешность, и перед нами опять бедный Акакий Акакиевич — Расплюев — Ломов с этими его выпученными в отчаянии глазами, этим округло раскрытым ртом Ильинского, столько же смешным, сколько и грустным…

Опять маска. Спор о собаках разгорается, в спор против Ломова вмешивается Чубуков. И бедный Ломов опять растерян, но тут же, так сказать, «на ходу» он ищет какую-то четвертую личину, и вдруг как заорет неожиданно для всех, для всей публики, для остальных героев и прежде всего для самого себя: «Интриган!» Быть может, само это мелодраматическое слово «интриган» и спасло его. Он действительно кричит, как какой-нибудь испанский гранд, великолепно выбрасывая вперед руку: «Ин‑три‑ган!» Дайте ему здесь шпагу! И он, закинув на спину плащ, сделает неслыханно дерзкий выпад. Но в ту же минуту раздается «дерг сердца», и шпага выскочит из пальцев, и плащ соскользнет с плеча, и будет опять перед вами наш знакомый бедный, смешной человек.

Много времени занимает в этом водевиле Ильинский. Ради него на задний план оттянуты и Чубуков, и Наталья Степановна. У Логиновой просто нет образа, у нее нет здесь темы. А эту тему ей могли бы предоставить и у нее мог бы быть свой «пункт помешательства», все то же истерическое свойство — не соглашаться, спорить, ссориться, поставить на своем во что бы то ни стало.

Итак — один Ильинский. Тот образ, который он предлагает, исполнен с удивительной добросовестностью, щепетильной заботой о каждой детали. Штришок за штришком, он создает большой трагический, в крайнем случае трагикомический, образ своего Ломова. Мизансцены, предоставленные ему здесь Мейерхольдом, самые яркие и изобретательные во всем спектакле. Но вся эта работа актера и режиссера далеко не достигает цели. Она достигла бы цели, если бы… рядом с Ломовым были другие персонажи, другие события, другая пьеса. Не водевильная пьеса. Даже, пожалуй, не комедия.

Большой философский груз приносит с собой в спектакль Ильинский. Думал ли он над тем, куда он его принес. Ведь это *водевиль*. Ведь этой философии требуется импозантная и величественная опора. Но не эта легкая, воздушная, тонкая, водевильная паутина, которая сразу же разрывается на части, она не в силах вынести такой несвойственной ей нагрузки. Все эти паузы, растянутые ситуации, медленный темп ломовских мизансцен, они вполне оправдывают {470} мейерхольдовского Ломова. Но они находятся в кричащем противоречии с природой водевиля.

Водевиль не привык много философствовать, он, собственно, не любит размышлять, это не в его привычке. Он хочет улыбаться, двигаться, тормошить, прыгать, кувыркаться, стоять на голове, а его заставляют сложа руки стоять в стороне, пока главный герой занимается философией. А когда затем ему опять разрешают вступить в действие, охота у него уже не та, «настроение» пропадает, тем более, что через минуту на него опять цыкнут и прогонят в сторону. Оттого здесь и Чехов не выиграл, и Мейерхольд проиграл.

Но это благородный проигрыш. Потому что его ставка — мысль, идея. И это тоже надо учесть, прежде чем выносить окончательный приговор.

Вот и все «33 обморока» Чехова — Мейерхольда.

## Г. Белицкий Трагикомедия обморока[[514]](#endnote-472) «Литературный Ленинград», 1935, 8 сентября

Чехов ли это?

Чехова дореволюционный зритель знал или как «певца сумерек», или как развеселого шутника Антошу Чехонте.

Что касается водевилей, то их приписывали именно Чехонте.

«Водевиль есть вещь» незлобивая и непритязательная. Они же неплохие люди, кокетливая вдовушка и неповоротливый «медведь», мнительный и вспыльчивый толстячок Ломов и вспыльчивая и хозяйственная девица Наталья Степановна, любящий почет директор банка, его пустоватая жена и брюзга бухгалтер. У них есть недостатки. Что ж, «человеческое слишком человеческое». Под занавес воцаряется тишь да гладь, парочки готовы сочетаться законным браком, директор и бухгалтер скоро оправятся от потрясений. Очень хорошо…

У автора этих водевилей в записной книжке есть заметка о некоем человеке, который читал исключительно классиков, ибо эта литература его не беспокоила.

Но сегодня их ставит Мейерхольд.

Он — страстный и боевой художник — не может примириться с тем, чтобы персонажи его спектаклей «не беспокоили».

Через все творчество Мейерхольда проходит единая, своя собственная тема.

{471} Подмостки его театра населяют жадные, гогочущие самцы («Великодушный рогоносец»), зловещие фантомы под именем Варравина, пристава, городовых («Смерть Тарелкина»), кривляющиеся чиновничьи рожи («Ревизор»), отребье жулья со своим шефом — инфернальным «Наполеоном афер» («Свадьба Кречинского»). Даже скромные обыватели, мирно веселящиеся за столом Маргариты Готье, на один миг превращаются в пляшущих чудовищ («Дама с камелиями»).

Это не люди, это подобия людей.

Страшен мир, — хочет сказать Мейерхольд каждой своей постановкой, страшен и отвратителен мир угнетения, где господствует собственность и где человеческая личность низведена до уровня карикатуры на самое себя.

И именно эта мысль сквозит в каждой реплике и каждой мизансцене «33 обмороков».

Мейерхольд резко рвет установленные историко-литературным законом рамки водевиля. Прежде всего он обрамляет действующих лиц их *реальным* фоном. Юбилей? Пусть будет юбилей по всей форме, пусть зритель увидит накрытый стол, пусть сцену заполнит толпа веселящихся, танцующих мужчин и женщин. Разгневанный гость в «Медведе» просит квасу? Пусть же в кувшине окажутся мухи, и он будет вынимать их оттуда рукой, как Плюшкин из своей наливки, пусть пахнет запахом усадьбы. Помещик приезжает делать предложение соседской барышне? Пусть же в доме окажется лупоглазая дворовая девка. Усадьба так усадьба.

Это не имеет ровно ничего общего с «бытовыми аксессуарами» натуралистического театра. Взяты только те детали, которые способны гротескно *выразить идею* постановки — тупость мира, породившего этих персонажей. В «Предложении» очень долго, не шелохнувшись, бессмысленно глядя в одну точку, косо держа метлу, стоит невозмутимая «девка Машка». Это можно счесть лейтмотивом спектакля — символ бездумного и бездушного быта.

И в этом томительном воздухе движутся *переосмысленные* режиссером чеховские фигуры. «Отставной поручик и землевладелец» Смирнов в превосходном исполнении Боголюбова — вовсе не наивный и привлекательный в своем грубоватом прямодушии «медведь», которого так играли сотни актеров. Он груб до омерзительности. Бурбон! И недаром Мейерхольд облачил его в мундир, выкинув из текста указание на то, что Смирнов носит партикулярное платье. И не случайно этот водевиль Мейерхольд заканчивает не милой и трогательной сценой пленения «медведя» обаятельной дамочкой, а самодовольным и хамским ржаньем Смирнова, когда женщина простирает к нему руки. В одной рецензии задавался {472} вопрос: ежели Смирнов так уж груб, чем же он мог приворожить Попову? Но кто Попова? Райх, играющая эту роль с изумительной четкостью и выверенностью интонаций и движений (быть может, слишком четко — до сухости), показывает не просто манерничающую и взбалмошную вдовушку, над которой можно добродушно посмеяться, снизойдя к ее «чисто женским» слабостям. В том-то и состоит замысел Мейерхольда, что лицемерная, тупая, лишь играющая перед самой собой в тонкость чувств самка падает ниц перед первым попавшимся грубым животным в военном мундире. Вот и вся «любовь» у этих людей!

*Тема любви*, тема унижения и уничтожения любви в грязном мире прошлого — одна из важнейших в этом спектакле. Она слышится уже в первом акте — в «Юбилее», где куча молодых фатов — чиновники, офицер, гимназист — похотливо окружают Татьяну Алексеевну, как Стеллу в «Рогоносце», как жену городничего в «Ревизоре». В «Медведе» тема эта выходит на первый план, и тут рядом с ней начинает звучать *тема денег*, вексель на 1200 рублей и любовь, «имею десять тысяч годового дохода… имею отличных лошадей… хотите быть моею женой». И, наконец, в «Предложении» темы «любви» и собственности неразрывно сливаются. В споре о Воловьих лужках, о собаках Угадае и Откатае, в водевильной перебранке, которая в обычных чеховских постановках существовала лишь как комическое столкновение двух вспыльчивых чудаков, в споре о том, *кому принадлежат* Воловьи лужки и *чья* собака лучше, в звериной страстности и театрально-подчеркнутой резкости этого спора раскрывается у Мейерхольда тема собственности: главное в жизни этих людей — собственность. Какая уж там любовь!

Эта тема, волнующая Мейерхольда еще со времен «Рогоносца» и воплощенная им в «Свадьбе Кречинского», эта тема, которую он пытался раскрыть в «Даме с камелиями», здесь встает во весь рост.

И это — только часть большой, всеохватывающей мысли!

Целый мир старых чувств предстает перед зрителем, мир жертв и ничтожеств.

Чехов ли это?

Чехов ли автор пьес, которые показывает нам Мейерхольд?

И он и не он.

В этом спектакле — его персонажи, его обличительный подтекст, который всячески старались затушевать буржуазные почитатели «чеховской музы» и которым жив Чехов сегодня и еще долго будет жить. Разве можно отгородить эти водевили от всего его творчества — и драматургического и прозаического, разве можно {473} не заметить в чеховских водевилях элементов издевки над мелочностью, над расщепленностью сознания окружавших его людей?

Расщепленность сознания! Это ведь и есть те «обмороки», которые так выделяет Мейерхольд (особенно в «Предложении»). Жалки, бесцветны, стерты в порошок люди. И их нервическая дрожь, их склонность к «обморокам», поминутное хватанье за графин с водой и обвязывание головы мокрым полотенцем — выражение их социальной ущербности.

Но у Чехова эта черта едва-едва намечена. Мейерхольд ее *гиперболизировал*, этот непревзойденный мастер трагической и комической гиперболы. Чеховский Ломов абсолютно здоров и только мнителен — в этом его чисто водевильная противоречивость. Мейерхольдовский же Ломов по-настоящему болен. Каждый раз он хватается за сердце одним и тем же жестом и каждый раз «вдруг» слышится музыка — сперва публика улыбается, потом смеется, а потом уже не смешно и не должно быть смешно. Это же больной человек, и ему не вылечиться, как и директору Шипучину, как и бухгалтеру Хирину, как не «вылечиться» никому из людей, показанных в этом спектакле, ибо в *этом* мире нельзя вернуть себе человеческий облик и можно только вконец этот облик потерять.

Это не водевиль, это трагикомедия, это патетическая сатира на смертельную болезнь классового общества.

Но Чехов-то писал все-таки водевиль!

И, конечно, эти «ножницы» не могут не прорезать ткани спектакля, кружево водевиля то и дело рвется отнюдь не водевильными паузами, замедлением темпа. И, как всегда бываете таких случаях, режиссерская идея, недостаточно подкрепленная текстом, доходит до зрителя далеко не полностью, хотя все в этом спектакле строго вытекает из социально глубокого и социально правдивого замысла постановщика.

Этот спектакль дает предметный урок.

Он свидетельствует о том, до какой высоты может подняться *творческая* театральная мысль, он противостоит многим и многим постановкам, в которых бледным (и часто отраженным) светом мерцает огонек режиссерской выдумки.

И вместе с тем этот спектакль еще и еще раз ставит перед нашими писателями проблему работы для Мейерхольда.

Тема страшного мира, который обезличивает и губит человека, эта центральная тема мейерхольдовского творчества, — разве может она не увлечь советского писателя, стремящегося разжечь в сердцах миллионов строителей счастливой жизни ненависть к миру гнета и лжи, еще не преодоленному по ту сторону наших границ, разбитому, но еще не добитому у нас?

{474} И когда появится такая пьеса, обладающая классической художественной силой, — а она появится — только тогда Мейерхольд сумеет на этом конгениальном себе материале осуществить свой еще не полностью осуществленный замысел.

## А. Гвоздев «Горе уму» «Литературный Ленинград», 1935, 2 октября

Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его.

*(Из чернового наброска Грибоедова к «Горю от ума»)*

За истолкование «Горя от ума» Мейерхольд берется вторично[[515]](#endnote-473). Первая режиссерская редакция «Горе уму» выпущена Мейерхольдом в 1928 году. Сейчас «Горе уму» предстает в новом, цельном и стройном облике, полнее разъясняющем, что хотел сказать Мейерхольд, работая над интерпретацией грибоедовского творчества.

К чему сводятся основные линии переработки спектакля в сравнении с режиссерской редакцией 1928 года?

Исчезла вступительная сцена «кабачка», рисовавшая ночной кутеж Софьи и Молчалина. Снята сцена «танцкласса», показывающая Софью в момент, предшествующий приезду Чацкого. Группа декабристов, сотоварищей Чацкого, возникала в первой редакции в окружении бала, появляясь рядом с «бильярдной», в которой Фамусов катал шары со Скалозубом. Сейчас «бильярдная» устранена, и побочный мотив не отвлекает от главного, от противопоставления двух миров — мира Фамусовых и мира Чацкого, то есть от центральной мысли постановки. Сцена «сплетни» о Чацком-сумасшедшем укрупнена отдельными штрихами, благодаря чему усиливается ее монументальность, определившаяся, правда, уже и в первой редакции. Существенным видоизменениям подверглось декоративное оформление спектакля. Исчезло нагромождение вещей в сцене «тира», снята абстрактность и схематичность в трактовке сцены бала и в финале пьесы. Глубокие перемены введены и в истолкование основных образов, в особенности Фамусова, Молчалина и Чацкого.

В итоге перед нами не простое «возобновление» с легкой ретушью режиссера, а цельное новое произведение, раскрывающее {475} в эмоционально-действенном виде задуманное Мейерхольдом. Только теперь по-настоящему ощущаешь вескость и широту проблем, поставленных Мейерхольдом перед театром, который принимается за истолкование бессмертной пьесы Грибоедова.

Спектакль Мейерхольда направлен против театральных традиций, в той или иной форме сглаживавших и снижавших идейно-художественное значение «Горя от ума». Мейерхольд отказывается играть произведение Грибоедова как некую «легкую» французскую комедию с застывшим «амплуа» резонера Чацкого, «благородного отца» Фамусова, «первой любовницы» Софьи и «субретки» Лизы. Он отказывается играть пьесу в беглом темпе, скороговоркой, несущем обличительные монологи Чацкого к выигрышным комедийным положениям. В нашей памяти свежо еще воспоминание о спектакле «Горе от ума» на сцене одного из наших больших театров, где эта «легкость» французской традиции приводила к тому, что постановка казалась иллюстрацией реплики Репетилова: «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль»[[516]](#endnote-474).

Не забыто еще и толкование МХАТа, вытравлявшее весь декабристский замысел пьесы в угоду лирической любовной драме (Чацкого — Софьи).

Стремление Мейерхольда направлено к тому, чтобы снять «суетный наряд» и показать, что творение Грибоедова «гораздо великолепнее и высшего значения», чем то удавалось до сих пор вскрыть средствами театра.

Если в литературе сколько-нибудь отразился слабо, но с родственными чертами, тип декабриста — это в Чацком

*(А. И. Герцен)*

Связь «Горя от ума» и, в частности, его героя Чацкого с декабризмом неоднократно отмечалась критиками.

А. И. Герцен говорил: «Фигура Чацкого, меланхолическая, ушедшая в свою иронию, трепещущая от негодования и полная мечтательных идеалов, попадается в последний момент царствования Александра I, накануне возмущения на Исаакиевской площади; это — декабрист»[[517]](#endnote-475).

Но мог ли театр в дореволюционную эпоху, в особенности театр императорский, говорить об этом в сценических образах? Понятно, что нет. Отсюда и уход к «французской легкой комедии», обезвреживающей политический смысл пьесы.

С этими традициями надо было расстаться. Нужно было выйти и из рамок театральной системы дореволюционного МХАТа с его углублением в душу изолированного от общества человека, чтобы {476} отправиться на поиски выразительных средств театра, способных вскрыть связь пьесы с декабризмом в театральных образах.

Мейерхольд, смело нарушая вековую традицию, показал группу революционной молодежи — приятелей Чацкого, — собравшуюся в доме Фамусова и читающую революционные стихи Рылеева, Пушкина и Лермонтова.

Лирика Чацкого перестает быть лирикой неудачника в любви и переключается в общественный план. Зритель видит нарастающий раскол в дворянском крепостническом обществе. Чацкий не одинок. Самоуверенности «негодяев знатных», Фамусову и Скалозубу, прославляющим устои феодальной Руси, противопоставлен кружок дворянской молодежи с мыслями, бичующими «прошедшего житья подлейшие черты».

И на фоне этой группы молодежи, вдохновленной революционной поэзией современников, вырастает пламенный монолог Чацкого «А судьи кто?», данный в окружении революционной мысли эпохи в связи с высшими точками идейного подъема дворянской литературы.

Концентрируя внимание зрителя на противопоставлении двух вступающих в столкновение миров — «века минувшего» и «века нынешнего», Мейерхольд ведет к вскрытию «высшего значения» произведения Грибоедова.

Этой сценой, как и всей постановкой, Мейерхольд подчеркивает свое намерение идти от классика, от сущности классического произведения, ревизуя вместе с тем свои прежние заявки на неограниченность субъективной фантазии режиссера.

Выразительности этой центральной для постановки сцены будущих декабристов способствует и то, что облик Чацкого предстает в новой редакции спектакля укрупненным и углубленным. Снимается образ неврастенического мальчика, и новый исполнитель роли Чацкого (артист Царев) дает более мужественную окраску, сильнее выделяет пламенный трепет негодования Чацкого и силу его порывов к лучшей жизни. Артисту, правда, не хватает сарказма. Хотелось бы видеть вкрапленными в этот образ черты еще более острой иронии. Но в основном образ переработан так, что горячность, а главное, страстность Чацкого выделяются, обретая, в особенности в финале пьесы, обобщающую мощность. «Молчалины блаженствуют на свете», «И на весь мир излить всю желчь и всю досаду» — эти реплики Чацкого выносятся теперь в зрительный зал напором страсти.

При всем том Чацкий остается лириком, музыкантом, фигурой меланхолической и «полной мечтательных идеалов». На таком толковании Мейерхольд настаивает, борясь с традиционным Чацким — резонером, скороговоркой произносящим свои тирады. {477} Чацкий — музыкант, живущий мыслями Бетховена, Моцарта и Шуберта, — тем самым отграничивается в своем облике человека более высокой культуры от фамусовской Москвы, отмеченной не только стремлением «собрать все книги да и сжечь», но и безмерно трафаретными и дешевыми художественными потребностями.

Итак, Чацкий, сближенный с декабристами, остается лириком — музыкантом, романтиком, сквозь меланхолию которого прорывается пламень негодования идеалиста-мечтателя. Необходимо еще раз настойчиво подчеркнуть резкое различие подобного лиризма Чацкого от одностороннего толкования Чацкого как лирического любовника, ушедшего в переживание своего любовного горя. В трактовке Мейерхольда любовная горечь Чацкого непрерывно сливается с его общественным пафосом, с отраженными в его образе отблесками декабризма. Поскольку Чацкий Грибоедова не отождествляется с декабристами, а лишь отражает родственные им черты, постольку Мейерхольд прав, когда он сохраняет за Чацким расстояние, отделяющее его от волевой действенности декабристов-революционеров и показывает его уход от революционного действия в мечту. Раскрытие этой темы ведет к перестройке жанровой структуры пьесы. Из обычной схемы классической комедии она выводится Мейерхольдом в область большой романтической драмы.

Сцены связаны произвольно так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекают в любопытство.

*(Письмо Грибоедова к П. А. Катенину)*

«Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую, раззеваюсь и вон бегу из театра» — эти слова Грибоедова напоминают о том, что, работая над «Горем от ума», он ищет выхода из рамок традиционной классической комедии к более широким просторам романтической драмы.

Мейерхольд раскрывает эти романтические тенденции внутри сохраняемых еще форм классицизма.

Классическое единство времени подчеркнуто и в названиях 13‑ти эпизодов, на которые делится спектакль. Действие протекает в пределах двадцати четырех часов, идя от «раннего утра» к «полудню», «вечеру», «полуночи» и заканчиваясь «под утро». Но внутри этой строгой рамки нарастает «трепет негодования» Чацкого.

Разбивая обычную схему классической комедии, сила его страсти подходит в финале спектакля вплотную к трагическим высотам {478} романтической драмы. Финал разыгрывается под знаком эпиграфа из трагедии Софокла: «О, жалкий равно от ума и горестей»[[518]](#endnote-476).

Комедийная концовка с репликой Фамусова: «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?» — становится излишней. Возглас Чацкого: «Карету мне, карету!» — по существу, завершает драму.

Происходящее на сцене становится крупнее. И это подготовляется введением группы приятелей-декабристов. Это подчеркивается монументальной разработкой сцены «сплетен» за столом, где гости, подобно хору, создают массовое звучание клеветы, обрекающей Чацкого на «мильон терзаний». Вырастает характерный для Мейерхольда облик романтического героя, в различных вариантах проходящий через его творчество и обретающий в новой редакции «Горе уму» выразительные в своей страстности, меланхолии, иронии и трепетности негодующих чувств черты.

Тонкий рисунок режиссуры Мейерхольда как бы стремится передать то, на что указывал Грибоедов, говоря: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, вскрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно»[[519]](#endnote-477).

«О, праздный, жалкий, мелкий свет».

*(Грибоедов)*

Обличительная характеристика фамусовской Москвы была уже дана Мейерхольдом в первой редакции спектакля. Многое от намеченного сохранилось и перешло в новую постановку, лишь слегка подправленное режиссером. Убийственно саркастические характеристики Хлестовой и окружающего ее на балу светского мира, зло разоблачающие феодальное дворянство, выиграли от этой правки и обрели еще больше рельефности.

Но главные видоизменения коснулись образа Фамусова и Молчалина. В первой редакции Фамусов (в исполнении Ильинского) приобретал черты суетливого старичка, что вело к размельчанию образа. Новый рисунок роли (не до конца заполненный артистом Старковским) подчеркивает Фамусова как символ старого барства и делает его воплощением подлейших черт «прошедшего житья» (например, в сцене со швейцаром, изгоняемым «на поселение»). Вместе со Скалозубом (красочно обличаемым в исполнении Боголюбова) Фамусов появляется в новой обрисовке как образец «негодяев знатных».

{479} Но наибольшему укрупнению подвергается образ Молчалина (Мичурин). Ведущими в его поведении становятся не черты, стушевывающие его, неродовитого чинушу, перед барином Фамусовым, а мотивы подлости, упорно стремящейся к власти. Он вырастает как соперник Чацкого, но не только по любви, а главным образом как общественная фигура, которая станет в недалеком будущем оплотом черной реакции.

Отсюда — уже теперь, когда он живет в доме Фамусова, его наглая, уверенная походка чиновника, готовящегося распоряжаться за спиной своего хозяина. Это придает вескость столкновению Чацкого с Молчалиным, делает выразительной их борьбу как представителей двух враждебных миров и по-новому раскрывает смысл страстного вопля Чацкого в финале: «Молчалины блаженствуют на свете».

Произведение Грибоедова, которое знакомо каждому со школьной скамьи, прочитано Мейерхольдом заново.

## Эм. Бескин «Горе уму». В Театре им. Вс. Мейерхольда «Вечерняя Москва», 1935, 17 ноября

В «Вечерней Москве» была помещена беседа с В. Э. Мейерхольдом по поводу «возобновления» грибоедовского «Горе от ума»[[520]](#endnote-478). «Постановка “Горе уму”, — сказал Мейерхольд, — не является повторением моей постановки 1928 года. Спектакль идет в новой режиссерской редакции. Постановка 1928 года, которую я называю “*петербургской*” редакцией, носила на себе печать дореволюционного периода моей работы». Новую редакцию, только что показанную, Мейерхольд называет «московской».

За такую самокритику надо аплодировать Мейерхольду. На нее способен только большой художник, умеющий сознавать свои вчерашние ошибки, чтобы, преодолев их, идти сегодня вперед. Прежние спектакли «Ревизора» и «Горе уму», следовавшие один за другим, были той кратковременной, к счастью, данью формализму и экспрессионизму, которая действительно «носила на себе печать дореволюционного периода» работ Мейерхольда, печать его увлечения эстетски-условным театром. Эти спектакли очень огорчили тогда его московских друзей. Но зато их восторженно приняли тогда еще обильные ленинградские формалисты.

{480} Мы знаем дальнейшую эволюцию Мейерхольда вплоть до прихода к такому спектаклю, как «Дама с камелиями», где метод Мейерхольда мы могли уже назвать *реалистическим*. И было ясно, что с этого пути Мейерхольд уже не сойдет и что реализм его будет не пресным бытовизмом, а острым и широким художественным обобщением.

Теперь — «Горе от ума». Отказ от «петербургской» редакции. Что он должен был означать для сегодняшнего Мейерхольда? *Усиление реалистической линии, реалистического звучания спектакля*. И действительно, так оно и оказалось. Может быть, было бы это и еще решительней, если бы Мейерхольд впервые целиком ставил сейчас грибоедовскую комедию. На деле же ему все-таки пришлось только заново редактировать старую постановку. Как-никак это связывало. И оставило кое-что, кое-какие *родимые пятнышки еще из «петербургской» редакции*.

К чему, например, оставлена сцена декабристов[[521]](#endnote-479)? Ни сама пьеса, ни авторско-биографические отсветы на ней не дают к этому никаких оснований. Такие современники Чацкого, как Пушкин и особенно Белинский, поддержали бы, конечно, в нем всякий намек на декабриста, а меж тем они этого не делали. И уж, конечно, путь Чацкого не на Сенатскую площадь, не на каторгу. «Карета», в которой он отправляется искать «уголка оскорбленному чувству», привезет его к воротам собственной усадьбы. Дальше — в лучшем случае — к усталой разочарованности Онегина, Печориных, тургеневских Рудиных, а еще дальше — аж к чеховским настроениям. Мы теперь хорошо знаем путь такого «молодого человека» из салонно-дворянской фронды с ее скепсисом.

В пьесе Грибоедова фабульно Чацкий ведет борьбу за Софью. Это — драма «оскорбленного чувства», как ее определяет сам Чацкий. Прекрасную характеристику Чацкого дал известный артист В. Н. Давыдов. «Критика, — говорит Давыдов, — упорно навязывала Чацкому облик убежденного протестанта, но ведь у Грибоедова этого нет. Нам хочется видеть то, что мы желаем. А Грибоедов правдивее. Он нарисовал типический портрет молодых людей начала моего века, которые, вернувшись из-за границы, очень много говорили, проповедовали, но которым никто не верил. Они были начитаны, сентиментальны, остры на язык, многоречивы, но у них не было ни ясности, ни последовательности, ни твердости убеждений. Чацкий раздражен на все и на всех, потому что ему не везет в любви. Он старается выместить свою неудачу языком, потому что не способен уйти в серьезное дело, и в конце концов даже бежит искать уголок для оскорбленного чувства по всему свету, {481} забыв, что у него под носом непочатый край работы». Ведь это совершенно убедительно.

Буржуазному либерализму было классово выгодно создать из Чацкого попутчика. И он это делал. В «московской» редакции спектакля Мейерхольду следовало бы покончить и с этой «петербургской» легендой и выбросить никак не вяжущуюся со стройным композиционным костяком грибоедовской комедии надуманную и фальшивую сцену у декабристов — чтение пушкинского «Послания к Чаадаеву».

Из «петербургской» же редакции сохранились и еще кое-какие менее значительные «пятнышки» старого. Но это уже не столь важно. Целиком надо оставить на совести Мейерхольда и игру Софьи с шарфами под приемы китайского театра Мэй Ланьфана[[522]](#endnote-480). К чему? Ведь это совершенно чужеродный прием, из другого театрального строя, из другой сценической гаммы.

Но если с этими оговорками взять спектакль «Горе уму» (отчего бы, кстати, уже не перевести с «петербургского» на «московский» и самое название — «Горе от ума»), в целом он режиссерски проработан изумительно в смысле членения действия и вскрытия его подводных течений. Теперешнее деление соблюденного еще в «Горе от ума» единства времени на эпизоды с обозначением времени суток от раннего зимнего утра до «под утро» следующего дня замечательно. Музыкальная фактура спектакля теперь не механистична и не назойлива, как была в прежней редакции. Она органично напевна из-за музыкальности построения всего спектакля и высоко культурна в своем содержании (сделана Б. Асафьевым). По-прежнему сцена ужина — изумительная по остроте режиссерская находка. Всех отдельных блесток великолепнейшего мастерства Мейерхольда не перечесть. Они рассыпаны по всему спектаклю. Но всего важнее, что, несмотря на работу над старым и тогда формалистическим «петербургским» спектаклем, он теперь повернут настолько *к реалистическому целому*, что Мейерхольд имеет все права отказаться от старой редакции, а зритель — поздравить мастера с большой победой.

Жаль, что исполнительская часть у Мейерхольда далеко не всегда на высоте его режиссерских замыслов и тем самым снижает их. Хераскова в роли Софьи, Бузанов в роли Репетилова и многие другие создают в спектакле этот разрыв между режиссерским замыслом и его актерским осуществлением. Заметное исключение — Старковский — Фамусов. Он хорошо, сочно читает грибоедовский стих (чем далеко не все в спектакле могут похвастать).

Но совсем большую радость принес т. Царев в роли Чацкого. В последовательном счете Чацких это после Качалова — первый {482} останавливающий на себе внимание Чацкий. Царев снимает с Чацкого его «священный мундир», как советовали Качалову Станиславский и Немирович-Данченко.

— Дайте прежде всего юношу с открытой ко всему душой, — говорил Станиславский.

— Самое пленительное в Чацком его влюбленность, — убеждал Немирович-Данченко.

Такого юношу и дал в Чацком пленительный в этой роли Царев. Это прежде всего влюбленный юноша, юноша с открытой душой. И отсюда уже идет органически и бичевание фамусовщины, скалозубовщины, всего того уклада косно-крепостнического, барско-феодального строя, который душил всякий проблеск чистого, светлого чувства, каждую улыбку ума.

Царев снял с Чацкого уже чужой теперь публицистический мундир. И он предстал в гетевской чистоте русского Вертера среди смрада старой крепостной Москвы. У молодого Царева много обаятельной и хорошей театральности в соединении с отличной техникой пластического и речевого рисунка.

После заключительного монолога Чацкого публика устроила взволнованную и заслуженную овацию артисту. И радостно расходились после спектакля. Рядом с гениальным мастером советской сцены, рядом с великолепным (даже в своих ошибках) Мейерхольдом стоял его новый и прекрасный ученик Царев во всеоружии сегодняшнего прочтения Чацкого.

Это ли не радость?

## И. Эренбург «Горе уму»[[523]](#endnote-481) «Известия», 1935, 25 ноября

На Парижском конгрессе писателей Андре Мальро говорил о том, как способны ожить, казалось бы, мертвые произведения искусства: слепые статуи, перед вереницею зрителей они раскрывают глаза. С глубоким волнением мы смотрим комедию Грибоедова: кудесник Мейерхольд подошел еще к одной статуе, и вот она глядит на нас живыми прекрасными глазами.

Иные пьесы современных советских драматургов связаны с современностью только справкой о профессии персонажей и десятком обиходных словечек. Это водевили с моралью или мнимо героические феерии (одно московское кафе рекламирует «комплексные {483} завтраки»). Перелицованные пиджаки старых пошляков, которые четверть века назад прогуливались по сцене коршевского театра, выдают себя за прозодежду советского рабочего. Насколько современней подобных драматических компиляций «Горе уму», переросшее через свой век и способное волновать комсомольцев, как их волнуют трагедии Шекспира или романы Толстого!

Если пьеса выражает только остроту злободневного конфликта, она умирает вместе с хлопками десятого или сотого представления. Газета куда долговечней: в ней пафос протокола, она эпична. Но кому придет в голову поставить теперь «Дети Ванюшина»? А я помню — я был тогда мальчишкой, — эта пьеса шла под рев зрительного зала. Да и теперь ее ставят за границей престарелые белогвардейцы: сами играют, сами смотрят, сами плачут.

«Горе уму» волнует нас не только потому, что мы видим борьбу старых русских романтиков с тупостью чинуш и с хамством бар. Нет, если режиссер способен увлечься старой пьесой, если актеры способны вдохновенно ее играть, если зрители при этом чувствуют, что они не на исторической лекции, но в театре, это означает, что пьеса жива — слепая статуя снова прозрела. Я убежден, что в фашистской Германии «Горе уму» было бы тотчас запрещено. Эта трагедия борьбы свободного и честного человека против лжи, бездушья, раболепства, лицемерия, чванства показалась бы арийским Скалозубам «зловредным марксизмом». Мы ненавидим Фамусовых и Молчалиных. Они еще барахтаются в тине канцелярий, они переменили костюм и лексикон, но они остались столь же заносчивыми и угодливыми. Мы живем и работаем для того, чтобы вывести их из жизни, и мы не можем равнодушно слушать монологи Чацкого, с ним мы терзаемся, с ним ненавидим. Такова мощь подлинного искусства.

Мейерхольда часто упрекают в том, что он недостаточно бережно относится к тексту классиков, как будто речь идет о хранителе архивов. Мейерхольд влюблен в Гоголя и в Грибоедова. Он беседует о ними запросто, он принят ими, вместе с ним они ставят свои старые комедии в советской Москве. Режиссер не смеет думать о «точности»: пьеса для него то, что для автора — жизнь. Если режиссер не вступает в творческую связь с автором, спектакль мертв. Если он слепо следует так называемым авторским ремаркам (они относятся к пьесе, как костюм к телу, и определяются не столько замыслом писателя, сколько возможностями современной ему сцены), нельзя даже сказать, что спектакль мертв, спектакля попросту нет.

Я как-то слышал, что «Ревизор» у Мейерхольда — это «не Гоголь». Между тем «Ревизор» у Мейерхольда — это самая сущность {484} Гоголя, это все, что Гоголь вложил в свою комедию, и это все, что мучило его от «Страшной мести» до «Мертвых душ». Конечно, глупо спорить о том, что бы сказал Грибоедов, увидев постановку Мейерхольда. Может быть, он осудил бы ее. Это означало бы, что человеку 1835‑го трудно понять 1935 год. Однако мне думается, что Грибоедов, увидев русских романтиков, читающих стихи, или обеденный стол, по которому гуляет сплетня, подумал бы: здорово я это написал!.. Хотя именно этих деталей нет в его комедии. Они могли бы быть. И Мейерхольд помог Грибоедову перешагнуть в новое столетие. «Мейерхольд не реалист». Я начинаю сомневаться: да понимают ли слово «реализм» те самые критики, которые повторяют его с утра до ночи и, что еще хуже, с ночи до утра? Что для них реализм? Стилизация под областной говорок? Выцветшие обои на стенках? Еда на сцене взаправду, то есть с бутербродами? Или, может быть, комсомольцы в теннисных брюках? Наконец, постройка Беломорстроя среди конфетти и серпантина? Пора понять, что реализм — это Шекспир, а не фаблио, Курбе, а не дагерротипы, Толстой, а не Боборыкин. Реализм предполагает некую эссенцию, синтез, идею страстей, столкновений, эпох. Когда эту эссенцию разбавляют водой (притом вряд ли чистой), получается тот натурализм, который теперь борется с достижениями В. Э. Мейерхольда.

Я не театральный критик и не умею ставить актерам отметки или снисходительно отмечать такой-то акт на «отлично», такой-то на «посредственно». Я хочу только сказать о стихе. Стих Грибоедова настолько современен и по рифмам, и по ритму, и по своим прозаизмам, что то и дело мне мерещилась в зале высокая тень Маяковского. До Мейерхольда, играя «Горе от ума», актеры читали стихи Грибоедова то как прозу, то как лжестихи. Бесспорно, «Клоп» и «Баня» Маяковского помогли Мейерхольду по-новому подойти к стиху Грибоедова, и впервые он зазвучал для нас настоящей поэзией разговорного языка.

В. Э. Мейерхольд не молод, но всякий раз, глядя на его постановку, я думаю: насколько он моложе многих тридцатилетних. Революция для него не только строй идей или понятий, это его природа. Я помню, как Театр Мейерхольда приехал в Париж. Играли они в маленьком мизерабельном театрике. Рабочий район — далеко от центра. Тесная сцена, негде даже установить декорации. При этом Мейерхольд покорил весь театральный, художественный и литературный Париж: от Андре Жида до Мальро, от Пикассо до Рене Клера. Не роскошью был покорен Париж, не стилизацией, не петушками, не фривольными фильмами — революционным гением Мейерхольда. Я знаю одного рабочего-наборщика. Он попал {485} на гастроли мейерхольдовского театра случайно: в его районе, вот он и зашел. Когда теперь я его встречаю, он меня спрашивает: «А как тот старик, поставил еще какие-нибудь пьесы?» Я отвечаю: «Поставил». Тогда он говорит: «Это хорошо! Русские товарищи это заслужили. Может быть, и у нас через двадцать лет будет такой старик…»

## П. Керженцев Чужой театр «Правда», 1937, 17 декабря

К двадцатилетию Великой социалистической революции только один театр из 700 советских профессиональных театров оказался и без специально приуроченной к Октябрьской годовщине постановки и без советского репертуара. Это — Театр имени Мейерхольда.

В те дни, когда наши театры показывают десятки новых советских произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории горячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов и драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы строительства социализма, борьбу с врагами народа, — Театр имени Мейерхольда оказался полным политическим банкротом.

Почему это произошло?

В. Мейерхольд начал свою работу в советском театре с тяжелым грузом прошлого. Вся его театральная деятельность до Октябрьской революции сводилась преимущественно к борьбе против реалистического театра, за театр условный, эстетский, мистический, формалистический, то есть чуравшийся действительной жизни. В. Мейерхольд шел в этом случае по пути с той частью русской интеллигенции, которая в период реакции бросилась в объятия мистики, символизма и богоискательства и пыталась этими средствами одурманивать и развращать рабочий класс.

В своих театральных теориях В. Мейерхольд особенно усиленно противопоставлял реалистическому театру «театр масок», то есть защищал показ в театре не живых, реальных художественных образов, а образов условных и нереальных.

В 1920/21 году началась активная работа В. Мейерхольда в советском театре как руководителя театрального отдела Наркомпроса и организатора своего собственного театра. Одновременно В. Мейерхольд поднимает чрезвычайную шумиху, провозглашая, будто {486} Октябрьская революция в театре начинается… с момента появления В. Мейерхольда в Москве. В. Мейерхольд и его приспешники создают смехотворную, но политически враждебную теорию, будто не Октябрьская революция обеспечила все основные условия для строительства социалистического театра, а… создание театрального отдела Наркомпроса во главе с В. Мейерхольдом. Мейерхольд и его помощники пытаются изобразить из себя единственных представителей настоящего советского театра, пытаются противопоставить свою линию партийному руководству. А на деле, под крикливым лозунгом «Театрального Октября», начинают преподносить советскому зрителю политически нечистоплотные пьески и создавать все тот же формалистский театр, где идейное содержание сведено на нет и искажено. В. Мейерхольд и его театр дают одна за другой политически неверные или враждебные постановки. Он пытается организовать вокруг себя формалистское крыло литературы, живописи и театра (конструктивистов, футуристов и проч.).

В самой первой постановке (переделка «Зорь» Верхарна) театр возвел на героическую высоту меньшевиствующего предателя рабочего класса. И вопреки театру и его руководителю аудитория аплодировала не этому «герою», а тем, кто его яростно изобличает. Вторую свою постановку («Земля дыбом») В. Мейерхольд посвятил… *Троцкому*.

Так, в 1920 – 1921 годах с возвеличия предателя-меньшевика, с воскурения фимиама бывшему меньшевику и будущему подлейшему агенту фашизма начал свою деятельность Театр им. Мейерхольда.

За семнадцать лет театр показал зрителю 23 пьесы. Репертуар театра — это всегда основной показатель его политического лица. Каково же политическое лицо Театра Мейерхольда, какие пьесы были поставлены на его сцене?

Основное внимание театр проявил к постановкам из старого классического репертуара. Но эти пьесы показывались в кривом формалистском зеркале. Вместо того чтобы обратить внимание на идейную сторону классических произведений, В. Мейерхольд всю свою энергию устремлял на внешнюю сторону: изощренное перекручивание текста, замысловатость мизансцен, трюкачество и всякого рода пустые выверты. «Ревизор» трактовался не в стиле реалистического театра, а в духе мистической книги белоэмигранта Мережковского «Гоголь и черт». «Горе уму» благодаря трюкачеству потеряло всю свою политическую заостренность против царского бюрократического строя. Простые и ясные водевили Чехова, {487} этого величайшего реалиста русского театра, превращались в «33 обморока», в произведение, где за левацкими трюками и фортелями совершенно исчезал смысл прекрасного чеховского текста.

Значительно печальнее дело обстояло с пьесами советских драматургов. Ни одна из этих пьес не только не сохранилась в репертуаре театра, но, как правило, никогда не ставилась в других советских театрах. Иначе говоря, работа В. Мейерхольда с советскими драматургами оказалась совершенно бесплодной. Театр не создал за все время существования ни одной советской пьесы, которая бы вошла в репертуар театров Союза. Здесь полностью выявилось, что В. Мейерхольд не может (и, видимо, не хочет) понять советскую действительность, отразить проблемы, волнующие всех советских граждан, и идти в ногу со всеми работниками советского искусства.

Из года в год В. Мейерхольд в ответ на упреки в отсутствии советского репертуара в его театре отвечал: «Нет подходящей пьесы» и еще: «Нет подходящего помещения».

Ряд авторов, честно работавших над советской тематикой и желавших помочь Мейерхольду, должны были порвать с театром, потому что они убеждались, что этот театр идет по чуждому, несоветскому пути. Присяжными поставщиками В. Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков и др. Мейерхольд хвастал, что он поставит еще пьесы разоблаченного шпиона Бруно Ясенского, исключенного из Союза писателей поэта Корнилова и тому подобных господ[[524]](#endnote-482).

Так, театр, отойдя от советских тем и реалистического пути, по которому шло развитие всего советского театра, изолировал себя и от подлинных советских драматургов, стал в стороне от советской литературы.

Вместо того чтобы основное внимание обратить на показ людей советской эпохи, показ большевиков, театр принял на себя сомнительную миссию отображать во всех видах исчезающий тип мещанина. Театр старательно разрисовывал уродливый образ мещанина, не умея и не желая разъяснить этот образ социально.

В ряде пьес, поставленных театром, советская действительность давалась грубо искаженно, издевательски враждебно. «Окно в деревню» явилось карикатурой на советскую деревню. Именно такими словами охарактеризовали эту постановку крестьяне, которым она специально была показана. Эта пьеса смаковала черты тяжелого прошлого (бескультурье), игнорировала руководящую роль партии, борьбу деревни против кулачества[[525]](#endnote-483). Пьеса «Командарм» искаженно и уродливо показывала бойцов нашей Красной Армии как каких-то махновцев, без партийного и командного руководства. {488} Штаб армии рисовался издевательски. «Выстрел» Безыменского был проникнут троцкистской концепцией. Партийная ячейка показывалась как бюрократическая организация, состоящая из тупых мещан.

В. Мейерхольд в течение ряда лет упорно добивался постановки пьесы «Хочу ребенка» врага народа Третьякова, которая являлась вражеской клеветой на советскую семью[[526]](#endnote-484), и пьесы «Самоубийца» Эрдмана[[527]](#endnote-485), которая защищала права мещанина на существование и выражала протест против диктатуры пролетариата. Характерно, что во время обсуждения этой последней пьесы в театре В. Мейерхольд утверждал, что пьеса «сугубо актуальна», а одна из ведущих работниц театра, защищая пьесу, сделала заявление о пятилетке в явно антисоветском духе[[528]](#endnote-486). Пьеса рассматривалась рядом работников театра, очевидно, как определенное политическое выступление против линии партии, как вражеская вылазка.

За последние годы советские пьесы совершенно исчезли из репертуара Театра им. В. Мейерхольда. В то самое время, когда советская драматургия обогатилась десятками интересных произведений, этот театр продолжал занимать позицию изолированности от советской действительности и ухода от нее.

В. Мейерхольду было специально указано Комитетом по делам искусств, что театр, упорно избегающий советского репертуара, не может быть признан нужным советской стране, и ему было предложено решительно повернуться к советским темам и к реалистической трактовке пьес.

Театр начал готовить постановку на тему «Как закалялась сталь» Н. Островского. Показанный в конце концов спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом. Типические черты эпохи гражданской войны — пролетарский оптимизм, бодрость, идейная целеустремленность, героизм революционной молодежи — не нашли никакого отражения в спектакле.

Пьеса резко исказила весь характер оптимистического, живого произведения Островского. Основной темой спектакля являлась фатальная обреченность бойцов революции. Вся постановка была выдержана в гнетущих, пессимистических тонах. Театр снова пользовался в своей работе уже не раз осужденными формалистскими и натуралистическими приемами. Театр ограничил свою работу показом чисто схематического и внешнего изображения отдельных событий из романа Островского, совершенно не сумев показать подлинные образы романа, не сумев подняться до отражения героической борьбы советского народа. В результате получилась политически вредная и художественно беспомощная вещь. {489} Это банкротство, вызванное ложной политической и художественной линией театра, тесно связано с нездоровым состоянием всего организма театра.

Наша печать не один раз обращала внимание руководителей театра на ненормальную обстановку, в которой проходит работа театра. Уже давно «Правда» писала об антиобщественной атмосфере Театра имени Мейерхольда. В 1933 году, во время партийной чистки, снова отмечался уход театра от советской действительности и нездоровое течение в театре. В связи с этой ненормальной обстановкой, усугублявшей политические и художественные ошибки театра, в связи с системой семейственности и зажима самокритики, из театра ушло немало крупных советских актеров (Д. Орлов, Бабанова, Штраух, Глизер, Гарин, Охлопков, Царев и др.[[529]](#endnote-487)).

Не один раз в трудные минуты Театру В. Мейерхольда помогали в надежде, что он выпутается наконец из своих ошибок и выберется на настоящую дорогу. Но В. Мейерхольд и руководители театра отнеслись несерьезно и безответственно к этой поддержке и помощи.

В самых первых статьях о формализме «Правда»[[530]](#endnote-488) специально говорила о формалистских ошибках В. Мейерхольда, но он отнесся к этой критике, по обыкновению, несерьезно и безответственно. Формалистскими ошибками В. Мейерхольд был заражен больше, чем кто-либо, но он не сделал для себя никаких выводов из статей «Правды». Вместо критики своих политических ошибок и пересмотра своего ошибочного творческого пути В. Мейерхольд отделался лишь пустым зубоскальством по поводу «мейерхольдовских ошибок» в других театрах[[531]](#endnote-489). Он не исправил идеологических искажений и формалистских вывертов в пьесах текущего репертуара, а юбилейную постановку к двадцатилетию Октября дал в политически враждебной трактовке и с ошибками формалистского и грубо натуралистического порядка.

В момент бурного роста нашего театрального искусства, в дни наших крупнейших успехов и побед на всех фронтах культуры Театр В. Мейерхольда оказался в полной изоляции. Он ушел от советских тем и советской действительности, он изолировал себя от советской драматургии и советской общественности, он создал у себя антиобщественную атмосферу, подхалимство, зажим самокритики, самовлюбленность.

Систематический уход от советской действительности, политическое искажение этой действительности, враждебная клевета на нашу жизнь привели театр к полнейшему идейному и художественному краху, к позорному банкротству.

{490} В. Мейерхольд и его театр изолировали себя от общей работы по отражению советской действительности в художественных образах. В результате он сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром.

Разве нужен такой театр советскому искусству и советским зрителям?

## Я. Варшавский Третье рождение «Маскарада»[[532]](#endnote-490) «Советское искусство», 1939, 25 января

Снова подымаются и опускаются знаменитые головинские полотна, снова — «Маскарад», к которому вернулся Всеволод Мейерхольд. Ленинградский театр драмы им. Пушкина в третий раз показал гениальную трагедию Лермонтова, неизвестно почему забытую нашими театрами.

На знаменитом головинском холсте — карты и маски. За ним — зеленый стол, игроки.

«Тут, тут сквозь душу переходит  
Страстей и ощущений тьма».

За эти бури страстей и ощущений полюбил карты Арбенин. Здесь, за зеленым столом, сжигал он свою молодость, испытывал свои силы, свою дерзость. Сегодня он пришел к Казарину только как гость, но вскоре он придет сюда снова как игрок.

Мы привыкли определять свое отношение к герою спектакля как можно скорее и точнее. Но вот прошли два, три акта, а отношение к Арбенину все еще не определилось.

Первое, может быть, что мы можем сказать об Арбенине со всей определенностью, — это сильный человек. За громадную силу полюбил его и сделал своим героем Лермонтов — как Шекспир своего безобразного Ричарда III.

Но Арбенин растратил свою силу попусту — в жестоком эгоизме, в игре людьми, чувствами, собой. Достойный сын своего века, Арбенин ставил ни во что настоящую любовь, — хоть и знал ей цену; губил человеческие жизни, — хоть и чувствовал все человеческое; губил самого себя, свои нерастраченные духовные богатства, — хоть и любил себя сверх меры. Молодость Арбенина — это разврат, игра и преступления.

И вот пришла исцелительница — любовь.

{491} «… мир прекрасный  
Моим глазам открылся не напрасно,  
И я воскрес для жизни и добра».

Но любовь — ненадежное и часто предательское средство исцеления. И Арбенину, который столько грешил против любви, все время кажется, что именно она-то его и накажет. Он ждет от Нины, которую любит мучительной, слишком насыщенной любовью игрока, поставившего «ва-банк», этого злого мщения — измены.

Сюжет развивается стремительно, и в первом же акте круг, очерченный арбенинским браслетом (Арбенин — Нина — Звездич — Арбенин), в сущности, замкнулся. Арбенин мог бы уже здесь мстить Нине… Но Лермонтов строит композицию своей трагедии иначе. Каждый режиссер, ставящий «Маскарад», обязан обратить внимание на эту особенность лермонтовской композиции. Задача драматурга — доказать неизбежность трагического для Арбенина и Нины финала. Случайность — история с потерянным и найденным браслетом — должна остаться позади.

Арбенин не попытался разузнать, каким образом браслет, подаренный им Нине, попал к Звездичу. Он не подумал о том, что едва ли Звездич, которого от только что спас от гибели, стал бы цинично хвастать браслетом жены, который Арбенин должен тотчас же узнать (и узнает). Он не стремится распутать этот не очень запутанный узел.

Раз испытав мучительное ощущение при мысли об измене Нины, Арбенин уже ни за что не хочет с ним расстаться. Он ни за что не откажется от этой острой чувственной пытки. Здесь — глубоко спрятанное зерно актерской и режиссерской трактовки образа.

Пробравшись к Звездичу, Арбенин застает у него баронессу Штраль. Это — одна из самых удивительных сцен в «Маскараде». Арбенин и не подумал о том, что, может быть, здесь-то и кроется разгадка истории с браслетом. Он не стал слушать баронессу и убежал. Баронесса бросает ему вдогонку слова, которые объясняют историю с браслетом и доказывают невиновность Нины, но Арбенин не слушает, не хочет слушать баронессу.

Он сладострастно наслаждается своим горем. Темные силы снова поднялись со дна души Арбенина, и с восторгом отчаяния он бросается к Казарину, в игру.

«Я ваш! Былого нет и тени».

Когда у Казарина появляется Звездич, Арбенин продолжает самоистязание:

«Я не хотел бы, чтоб жена моя  
Вам приглянулась».

{492} Ему мало и этого дуэта. Ему надо, чтобы все слышали историю о жене, изменившей мужу. Тасуя карты, он неторопливо, отчеканивая каждое слово, говорит:

«Я расскажу вам анекдот…»

Жестоко опозорив Звездича и отравив Нину, Арбенин продолжает терзать самого себя. Он не спрашивает, он требует, он умоляет умирающую Нину:

«… говори скорее:  
Я был обманут…»

Арбенина опьяняет сладость и горечь этих смешавшихся слов — жена, измена.

*«Нина*. Евгений — я жена твоя.  
*Арбенин*. Да! Знаю, знаю!»

Юрьев вкладывает в эту реплику всю горечь самоистязания.

Теперь самое тяжелое для Арбенина — допустить мысль о невиновности Нины. Он содрогается от ужаса, когда вглядывается в лицо умирающей жены и видит:

«… все черты спокойны, не видать  
В них ни раскаянья, ни угрызений».

Он не допустил мысли о том, что браслет Нины мог достаться Звездичу случайно; он не захотел слушать баронессу Штраль; ему, привыкшему смотреть на жизнь как на непрестанный маскарад, обязательно нужно думать, что на Нине — маска. Вот так же Казарин ни за что не поверит его горю после смерти Нины:

«Да полно, брат, личину ты сними,  
Не опускай так важно взоры.  
Все это хорошо с людьми,  
Для публики, — а мы с тобой актеры».

«Маскарад» — это очеловеченный «Демон». В Арбенине Лермонтов еще раз воплотил свою излюбленную тему о трагически гибнущей и губящей других силе, о сильном человеке, который находится в трагическом конфликте с жизнью. Он сделал добро Звездичу, полюбил Нину. Но Звездич опозорил его, а Нина принесла самое тяжелое несчастье. Тогда он погубил и Звездича, и Нину. Арбенину не вырваться из круга своих трагических переживаний, не спастись. Неизвестный пришел из его прошлого, чтобы мстить от имени всех, погубленных Арбениным.

{493} Нелегко было разобраться в своих чувствах к Арбенину самому Лермонтову, нелегко сделать это и тому, кто смотрит его страстную, бесконечно сложную и глубокую трагедию сегодня. Лермонтов отдал Арбенину часть своей души и тосковал о бесцельно гибнущей силе. Может быть, так же любил и казнил Ричарда Шекспир? И в Ричарде бушует и томится громадная сила. Он ставит перед собой труднейшие барьеры, чтобы снова и снова испытать свою мускулатуру. Ради чего же другого затеял он необычайное любовное объяснение с леди Анной, которую, конечно, не любит? Дьявольская игра с Анной и кровавые битвы — вот все, чем он может развлечься.

Шекспир тосковал по бесцельно растраченным силам своего Ричарда, как и сам Ричард. Что-то враждебное самому «естеству» человеческому таили в себе ушедшие эпохи: об этом одной строкой говорит умирающая Дездемона своему влюбленному убийце:

«Смерть за любовь — противна естеству».

Эти же строки можно поставить эпиграфом к «Ромео и Джульетте». Шекспир всегда и всюду показывал бушующую, скованную силу человечества, великое «естество», которое стремится сбросить с себя оковы, надетые на него «предысторией человечества». Пушкин наследовал тему Шекспира так же, как Лермонтов наследовал тему Пушкина. Пушкин писал о людях, преступно и бесплодно расходующих силу своего ума и таланта, проживших жизнь зря. Таков Герман, таков Онегин. Но Пушкин был бы скучным моралистом, если бы он ограничивался суровым приговором этим людям. Он тосковал об их судьбах, он любил в них кипучую, хоть и бесплодную силу.

«… Я рожден  
с душой кипучею, как лава», —

говорит лермонтовский Арбенин. Этой лаве суждено было излиться в пустоту.

Лермонтов приговаривает Арбенина за все его злодеяния не к смерти, не к самоубийству, а к жизни — бесплодной и бесцельной. Таков финал арбенинской трагедии.

В зале горит свет. Просцениум уходит двумя изогнутыми лестницами в партер. Белые колонки портала повторяются в обрамлении лож; золото и пурпур опоясывают зрительный зал и сцену. Сцена срастается с ложами, партером, всем театром, всем старым Петербургом. Этот спектакль выглядит сейчас как монументальный, классически строгий памятник старому Петербургу, ушедшей эпохе, в которой так мучительно жил и трагически погиб Лермонтов.

{494} Со временем можно будет точно установить все различия трех редакций мейерхольдовского «Маскарада» — 1917, 1933 и 1938 гг. Сейчас важно установить лишь основную тенденцию режиссера. «Очеловечивание» образов спектакля — вот, пожалуй, наиболее точное определение этой тенденции[[533]](#endnote-491).

В прежних редакциях появлениям Неизвестного сопутствовал особый лейтмотив, навевавший колорит таинственности[[534]](#endnote-492). Однако в драме Лермонтова нет ничего такого, что давало бы основание трактовать образ Неизвестного как некую инфернальную силу. В новой редакции «Маскарада» эти музыкальные куски убраны. Режиссер отказывается от всего, что создавало в спектакле «блоковско-кузминское» настроение, чужеродное лермонтовской драме.

Это не значит, что режиссер придал спектаклю черты чрезмерной исторической и бытовой детализации. Нет, в мейерхольдовском, как и в лермонтовском, «Маскараде» нет ничего общего с теми маскарадами, которые устраивались в доме Энгельгардта на Невском. Режиссер остался верен поэтическому замыслу Лермонтова и лишь снял со спектакля налет модернизма.

Поэтичность — вот главная стилистическая черта спектакля. Мейерхольд всегда терпел поражение, когда обращался к «театру-прозе» («Окно в деревню» и прочее). Его стихия — «театр-поэзия». Поэзия спектакля — в его легком и плавном ритме, в его музыкальности и живописности. Головин и Глазунов — это сценическое воплощение лермонтовского стиха. Как в стихах, в этом спектакле нельзя ни пропустить слова, ни вставить, нельзя остановить его движение. Страшно подумать, что актеры могут заговорить вдруг прозой. А ведь обычно, когда смотришь стихотворный спектакль, хочется, чтобы актеры скорей оставили стихи и как-нибудь перешли на прозу. «Маскарад» — это сценическая поэма.

Поэтичны его интермедии с бесшумно движущимися масками, с неожиданно возникающими на просцениуме золотыми изгородями[[535]](#endnote-493). Даже плач Нины, доносящийся из-за сцены, — это музыкальная фраза. Поэтична фигура Арбенина в черном фраке среди хоровода пестро разодетых масок, поэтичен даже Шприх[[536]](#endnote-494) — мелкий бес петербургских балов и маскарадов, волочащийся в конце танцующей кавалькады. Герои спектакля о больших и сильных страстях — большие и сильные люди. Таков Арбенин — Юрьев, Казарин — Гайдаров, Неизвестный — Малютин.

Здесь, впрочем, мы делаем оговорку. Актерское исполнение спектакля вызывает многие дискуссии.

Ю. М. Юрьев, крупнейший представитель александринского, каратыгинского классицизма, придает своей роли действительно {495} трагедийный масштаб. Широкий романтический жест — вот его излюбленная краска, его актерское призвание. Однако трагедия «Маскарада» — это трагедия души Арбенина, это борьба заключенных в Арбенине страстей. Арбенин носит в самом себе источник своих страданий, он сам губит себя, — а не Яго, не Неизвестный. Для того чтобы полностью раскрыть глубокий лермонтовский замысел, актер должен обнажить душу своего героя. Ю. М. Юрьев этого не делает и, быть может, не хочет делать, он заботится прежде всего об очень красочной внешней характеристике образа. Страсти Арбенина бушуют в границах строгой классической формы. Только в финале спектакля — в сцене сумасшествия Арбенина — Юрьев по-настоящему потрясает.

Лучшее место в игре Тиме (баронесса Штраль) — первый акт, сцена маскарада. Ее диалог с князем Звездичем окутан каким-то чувственным угаром, чувственным опьянением, — а ведь без этого нет Лермонтова. Баронесса Штраль умна, остроумна, она дает Звездичу убийственную афористическую характеристику («В тебе одном весь отразился век…»), — но в этом нет ни капли рассудочности. Она любуется Звездичем и смеется над ним, она податлива и непокорна, в ее словах сливаются ласка и насмешка. Но дальше — в тех сценах, где баронесса предстает без маски, Тиме резко упрощает ее характеристику. Ни ума ни сердца. Баронесса Штраль исполняет в дальнейшем уже только «служебные», сюжетные функции. Не вполне удовлетворила нас и превосходная актриса Вольф-Израэль в роли Нины — она ограничилась ролью пассивной арбенинской «жертвы». Между тем Нина — это в высокой степени драматичная и вполне самостоятельная роль.

Следы «неполного воплощения» роли можно найти и в игре других актеров (Звездич — Студенцов). Спектакль нарушает арифметическое правило — целое здесь больше суммы отдельных слагаемых.

Волнение вызывают не актерские, а режиссерские штрихи. Такова, например, «сцена аплодисментов» после романса Нины. Нина, спев свой замечательный романс, медленно проходит по сцене вдоль кресел, мимо гостей. Ей сопутствуют то замирающие, то возникающие с новой силой аплодисменты — суховато-звонкие, будто их выбивают на ксилофоне. Этот негромкий шум аплодисментов почему-то рождает предчувствие приближающейся трагической развязки.

Изумителен ритмический контраст между веселым маскарадом (2‑я сцена) и безжизненным балом (8‑я сцена). Здесь, на балу, присутствуют те же, может быть, люди, что веселились на маскараде, но сейчас, без масок, они мертвы.

{496} Великолепно выделяет режиссер самые драматичные эпизоды спектакля — например, финал расправы Арбенина со Звездичем («Я игрок…»), когда на авансцене, перед опустившимся занавесом с картами и масками остаются только они двое — враги.

Ставя спектакль о самой тяжелой, позорной, трагической эпохе, режиссер отказался от какого бы то ни было шаржа — нет его ни в Арбенине, ни в баронессе Штраль, ни в Казарине, ни даже в Звездиче. «Лобовые» приемы отброшены в сторону. Здесь — серьезный разговор с прошлым, с ушедшей эпохой, разговор начистоту.

На премьере Театра им. Пушкина мы увидели шекспировски сложную и в то же время кристально ясную лермонтовскую трагедию — ожившую здесь в третий раз, и надолго.

## А. Мацкин «Маскарад» «Литературная газета», 1939, 26 апреля

Есть нечто удивительное в судьбе этого последнего спектакля русского императорского театра. На улицах Петрограда уже начиналась революция, уже раздавались выстрелы у Зимнего, когда впервые на сцене Александринского театра был сыгран «Маскарад». Нетрудно представить, какой исторической бестактностью казался тогда этот ампирный спектакль, весь в позолоте, в смутном мерцании свеч. Газеты предвещали «Маскараду» недолгую жизнь. Критики язвительно писали, что мейерхольдовское создание умерло, не успев родиться. Пророчества эти, как мы видим, не сбылись. На днях состоялась премьера возобновленного «Маскарада». Это единственный спектакль такой долгой жизни в Ленинграде.

В чем же секрет долговечности «Маскарада»? В нетленной красоте лермонтовского стиха? Или в том, что режиссер и актеры сохранили всю свою деятельную энергию? Или, наконец, в том, что на складах старой Александринки умеют хранить декорации когда-то прославленных премьер? Все это обстоятельства, конечно, немаловажные. Но почему же в таком случае сошли со сцены другие, созданные в тот же период классические спектакли?

«Маскарад» сохранился на долгие годы потому, что наиболее полно выразил свое время и свой стиль. В этом спектакле мы видим не только реминисценции художника, бросающегося из одной крайности в другую — от северного петербургского ампира к {497} пасторалям, к галантному жанру старой королевской Франции. В «Маскараде» — смятение, тревога, борьба стилей. Это не столько Лермонтов, воссозданный усилиями Мейерхольда, Головина, Глазунова и Юрьева, сколько сама современность, 1917 год, дореволюционный буржуазно-дворянский Петроград, охваченный предчувствием неотвратимых событий.

Искусство, в котором сохраняется трепет и волнение своего времени, надолго остается в памяти. Вот почему мы видим в третьей редакции «Маскарада» не новую постановку лермонтовской пьесы, а реставрацию спектакля, который только и мог быть поставлен в феврале 1917 года. Таким образом, можно сказать, что интерес к мейерхольдовскому «Маскараду» — это в какой-то степени интерес к музейному памятнику, что с таким же чувством, например, мы смотрим «Парижанку» Чаплина. Есть этот музейный холодок в «Маскараде». Зритель долго настраивается, прежде чем становится соучастником событий пьесы. Он сперва рассматривает, вглядывается, любуется и только потом начинает вникать в суть происходящего. Вначале удивление, потом внимание, потом интерес. И этот интерес больше похож на любопытство, на желание понять, оценить, воздать по заслугам режиссеру, у которого на балу даже аплодисменты звучат как музыка, хлопают дамы и кавалеры в белых перчатках, и шум аплодисментов нарастает, как прибой; художнику, быть может, самому главному участнику спектакля; актерам, вот уже 22 года играющим «Маскарад». Да, именно любопытство, а не желание вчувствоваться, непосредственно переживать, отдать себя страстям спектакля.

А какие были страсти в этом спектакле? И невольно появляется сомнение. Возможно, эти страсти живы до сих пор, но мы, современные зрители, так отвыкли от подобного декоративно-декламационного стиля, что нам трудно их уловить и почувствовать.

Много лет назад, когда Мейерхольд готовил постановку «Маскарада», он видел в нем прежде всего трагедию страсти и лжи. Был какой-то вызов традиции в самом желании поставить «Маскарад» — пьесу, которую несправедливо третировали и ее современники, и последующие поколения. Существовало мнение, что «Маскарад» — это юношеское произведение Лермонтова, всего лишь подражание популярным образам французской мелодрамы. Мейерхольд первый понял истинное трагическое значение «Маскарада», он понял, что Арбенин, этот профессиональный игрок, Ванька-Каин, которому ничего не стоит «притузить туза», на самом деле не такой уже самонадеянный делатель жизни. Сын века, представитель поколения, которое изведало и чаадаевский скептицизм, и веру в предопределение, и разочарование в возможности {498} разумной деятельности, Арбенин исповедует свою нравственную философию. Эта философия кажется несколько неожиданной для человека таких страстей, ибо, грубо говоря, она заключается в проповеди бесстрастия. По убеждению Арбенина, жизненная деятельность есть процесс самоуничтожения. Миром управляет слепая стихия. Все предопределено, и нет такой силы, которая могла бы этому противиться. Какой же выход? Погрузиться в бесстрастие стоицизма или отдать себя «пожару страсти»?

«Что ни толкуй Вольтер или Декарт, мир для меня — колода карт. Жизнь — банк, рок мечет, я играю и правила игры я к людям применяю». Такова жизненная мудрость Казарина, да, по существу, и Арбенина. Случай, игра, каприз судьбы, философия удачи — вот круг идей, среди которых живет Арбенин. Но он не только игрок и философ игры. Бывают минуты, когда он изменяет своей философии скептического бесстрастия. Тогда-то в нем просыпается «голос века», и он вступает в конфликт с теми законами жизни, которые кажутся ему неизменимыми. Он готов пожертвовать всем ради нравственной идея добра. В чем же для него выражается эта идея добра? В любви. Но сомнения не покидают его и здесь. И в конце концов Арбенин убеждается в тщетности своей любви к Нине и в призрачности любви вообще. Кое‑кто пытался утверждать, что Арбенин — тот же Чацкий, что значение «Маскарада» — в полемических тирадах Арбенина, связанного чуть ли не с декабристским движением. Конечно, это не так. Но Арбенин у Лермонтова — фигура противоречивая, в нем можно найти и демоничность, и своеобразное правдоискательство, и философию стоицизма. В борении страстей и идей и заключается сила и обаяние Арбенина, человека своего времени. И быть может, самое интересное в «Маскараде» то, каким путем Арбенин находит свое возмездие. Он всю жизнь творил зло, и в тот единственный раз, когда он выступил против порока, порок этот оказался мнимым. Убив Нину, он убил остатки своей веры в жизнь. Он это сознает уже в самый момент катастрофы:

«Но все черты спокойны, не видать  
В них ни раскаянья, ни угрызений…  
Ужель?»

И последний возглас в третьем акте: «Ложь!», может быть, относится не к Нине, а непосредственно к самому Арбенину. Вот она, истина, которая оказалась возмездием!

Когда цензура потребовала от Лермонтова примирения Нины и Арбенина, он написал IV акт, в котором дал не примирение, а опять-таки возмездие. Из одной реплики — «Ложь!» вырос целый {499} акт, в котором появился Неизвестный, как бы олицетворяющий роковую неизбежность расплаты.

Мейерхольду всегда был близок романтизм Лермонтова, его гордые, одинокие и рефлектирующие люди. Но в тот период, когда Мейерхольд ставил «Маскарад», он понимал еще «лермонтовское» по-блоковски. А Блок мечтал о том, чтобы театр стал «воплощением самой судьбы».

Блоковское было во всей атмосфере мейерхольдовского спектакля — мечта о запредельном, блеклые тона и вдруг неожиданная жестокость жизни. Если Мейерхольд шел к Лермонтову через Блока, то путь Головина к Лермонтову лежал через «Мир искусства» с его декоративизмом и картинным отношением к прошлому.

Наступил час, когда «блоковское» и «мирискусническое» надо было отделить от «лермонтовского». Мейерхольд это понял. Теперь весь интерес должен быть сосредоточен на главном — на трагедии Арбенина. Мейерхольд увел вглубь танцующие пары, в сцене маскарада меньше музыки, меньше пестроты и сутолоки.

Но какую позицию Мейерхольд занял в старом споре о том, кто же такой Неизвестный в «Маскараде»? Раньше Неизвестный появлялся в маске. Он возникал как рок, как некое высшее предопределение. Теперь с Неизвестного сняли маску. Чисто бытовые мотивы толкают его к мести. Семь лет назад Арбенин обыграл Неизвестного, искалечил его судьбу, заставил пережить тяжелые унижения. В самые трагические для Арбенина минуты он является, чтобы напомнить о своем существовании. Тут сразу возникает множество недоумений. Если Неизвестный в самом деле только жертва алчности Арбенина, то почему Лермонтов не дает ему имени, почему в сцене маскарада его появление так неожиданно и неоправданно, почему он называет себя «добрым гением» Арбенина. Почему он говорит, что он всегда с ним, «всегда с другим лицом, всегда в другом наряде», почему он знает все его дела и мысли?

Нельзя представлять себе Неизвестного вполне реальным, конкретным человеком, одержимым волей к мести. У Лермонтова это — второе лицо Арбенина, голос его совести, прошлое, которое цепко держит его в своей власти. В появлении Неизвестного не должно быть ничего мистического, и в то же время он не должен быть имяреком, оставившим на карточном столе отцовское состояние. Возможно ли это? Совместимо ли с реалистическим толкованием пьесы? Мейерхольд, которого столько упрекали в вольном обращении с классиками, по мнению текстологов-лермонтоведов, на этот раз проявил педантичность, столь не свойственную его художественному темпераменту. Профессор Эйхенбаум, один из крупнейших знатоков Лермонтова, например, считает, {500} что театр вправе был бы отказаться от IV акта, навязанного Лермонтову цензурой. Вместе с этим актом исчез бы и Неизвестный. Я против такого радикализма[[537]](#endnote-495). Наше уравнение не было бы решено путем исключения одного неизвестного. Если «Маскарад» — трагедия, а не мелодрама, — а мы в этом убеждены, — то появление символической фигуры Неизвестного находит свой смысл и оправданность. Устраняя блоковское, не надо устранять лермонтовское.

Если бы Мейерхольд теперь ставил лермонтовскую пьесу, мы уверены, что спектакль его нисколько бы не походил на нынешний «Маскарад», где весь талант режиссера был направлен на то, чтобы изменить уже существующее, а не создать нечто новое.

От Мейерхольда хочется требовать большего. Когда руководителя Театра им. Пушкина[[538]](#endnote-496) спросили, что дал его театру Мейерхольд, он ответил: «Научил актеров культуре мизансцены». Искусство мизансцены действительно всегда поражало в работах Мейерхольда. Его чувство пластичности очень ценил Станиславский. Но Станиславский и все мы ценили и ценим в Мейерхольде, в человеке, много и тяжко ошибавшемся, прежде всего волнение глубоко чувствующего и любящего театр художника, поэтическое в его даровании. Именно ту поэзию, которая выступает против театральной обыденности, против ремесленной прилизанности, против «канареечности», против ученого гробокопательства, против убогого худосочия конструктивизма, которому когда-то отдал дань и сам Мейерхольд.

Поэзия, хотя и окрашенная созерцательностью, жива в «Маскараде» и до сих пор. Она жива в мизансценах спектакля, в том, как танцуют, и в том, как умирают на сцене, она живет в костюмах Головина, в нежных и сумрачных занавесях, чуть-чуть тронутых тлением (их пытались обновить, но это оказалось невозможным), в орнаментальной и холодной музыке Глазунова.

В этом спектакле участвуют старейшие актеры театра — Юрьев, Тиме, Малютин, Вольф-Израэль, Студенцов и др.

Арбенин — коронная, юбилейная роль Юрьева… Математичность юрьевской системы иногда нас обманывает. Кажется, что за ней не скрывается никакого чувства. На самом деле это не так. Юрьев — актер эмоциональный, но форма выражения его чувств условная. В кино игра Юрьева все время требовала бы крупного плана. Это игра без оттенков, без полутонов. Патетичность лежала в основе театрального классицизма. Нам, современным зрителям, именно в патетические моменты Юрьев кажется по преимуществу рассудочным архитектором роли. Для нас лучшее в Юрьеве, как бы это ни звучало неожиданно — непосредственность его таланта. {501} В «Маскараде» она проявляется, например, в сценах последнего акта, в сценах возмездия. В «Маскараде» дано строгое соединение «холода и страсти», начал рационалистического и интеллектуального, и именно это, на наш взгляд, сближает в спектакле Юрьева и Мейерхольда. Актерский опыт Юрьева помогает понять все значение сознательного и рационального в творчестве художника и в то же время предостерегает от техницизма и рассудочности.

Итак, в третий раз возобновлен «Маскарад» — спектакль-музей и спектакль-поэма. Думая о «Маскараде», неизбежно приходишь к мысли о судьбах современного театра. Что поучительного в нем для наших дней? Правильно ли мы поступили, когда молча и без споров согласились со столь распространенным теперь и к тому же очень превратно понимаемым мнением о режиссере, «умирающем в актере». Если уже пользоваться такой убийственной терминологией, то надо бы сказать, что режиссер умирает в спектакле. Тут не простая оговорка, а разные представления об идеале театра. Бесспорно, что актер — главное в театре, но надо ли отказываться от режиссера, художника, музыки, от всего опыта последних десятилетий и вернуться к чистым традициям реализма XIX века?

В театр должен прийти режиссер — поэт и философ, режиссер, не видящий никакой добродетели в том, чтобы устранить свою личность из спектакля.

И еще. Театр — это зрелище. В «Маскараде» нас поражает ампирное великолепие. Это — прошлое, но в нем есть своя красота. В нашем современном театре мы тоже хотим видеть красоту, но иную, не одеревенелую, менее декоративную, чем в «Маскараде», живую, одухотворенную мыслью[[539]](#endnote-497).

# **{****636}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абалкин Н. А. — [*540*](#_page540)

Абдулов О. Н. — [*606*](#_page606)

Абрамов А. И. — [*534*](#_page534)*,* [*545*](#_page545)

Авдеев М. В. — [283](#_page283), [*595*](#_page595)

Акимов Н. П. — [*616*](#_page616)

Аксенов И. А. — [40](#_page040), [42](#_page042), [166](#_page166), [*523*](#_page523)*,* [*528*](#_page528)*,* [*529*](#_page529)*,* [*565*](#_page565)*,* [*567*](#_page567)*,* [*585*](#_page585)

Акульшин Р. М. — [258](#_page258), [261](#_page261), [*574*](#_page574)*,* [*633*](#_page633)

Александр I — [475](#_page475)

Алперс Б. В. — [409](#_page409), [*546*](#_page546)*,* [*547*](#_page547)*,* [*549*](#_page549) – [*551*](#_page551)*,* [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)*,* [*610*](#_page610)*,* [*612*](#_page612)

Альберти Р. — [*604*](#_page604)

Альмединген Б. А. — [73](#_page073), [*534*](#_page534)*,* [*541*](#_page541)

Альтман И. Л. — [*603*](#_page603)*,* [*630*](#_page630)

Альшванг А. А. — [*629*](#_page629)

Алябьев А. А. — [215](#_page215)

Андреев Л. Н. — [394](#_page394)

Анненков Ю. П. — [*504*](#_page504)*,* [*506*](#_page506)*,* [*537*](#_page537)*,* [*542*](#_page542)*,* [*544*](#_page544)*,* [*576*](#_page576)*,* [*599*](#_page599)

Апухтин А. Н. — [448](#_page448)

Арагон Л. — [*604*](#_page604)

Арапов А. — [599](#_page599)

Ардов (Зильберман) В. Е. — [*538*](#_page538)

Аристофан — [22](#_page022), [229](#_page229), [*557*](#_page557)*,* [*621*](#_page621)

Арнштам Л. О. — [157](#_page157), [*564*](#_page564)

Артеменко Е. В. — [577](#_page577)

Арцыбашев М. П. — [32](#_page032), [43](#_page043), [394](#_page394), [*525*](#_page525)

Асафьев Б. В. (псевд. — Игорь Глебов) — [481](#_page481), [*574*](#_page574)*,* [*580*](#_page580)*,* [*581*](#_page581)

Асеев Н. Н. — [333](#_page333), [344](#_page344), [*527*](#_page527)*,* [*568*](#_page568)*,* [*615*](#_page615)

Асенкова В. Н. — [35](#_page035), [*629*](#_page629)

Афиногенов А. Н. — [348](#_page348), [*616*](#_page616)*,* [*617*](#_page617)

Ахматова А. А. — [*575*](#_page575)

Бабанова М. И. — [35](#_page035), [41](#_page041), [45](#_page045), [47](#_page047), [51](#_page051), [54](#_page054) – [57](#_page057), [94](#_page094), [95](#_page095), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106) – [108](#_page108), [110](#_page110), [117](#_page117), [149](#_page149), [152](#_page152), [160](#_page160), [168](#_page168), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196), [200](#_page200), [202](#_page202), [206](#_page206), [256](#_page256), [489](#_page489), [*519*](#_page519)*,* [*532*](#_page532)*,* [*546*](#_page546)*,* [*549*](#_page549)*,* [*551*](#_page551)*,* [*561*](#_page561)*,* [*564*](#_page564)*,* [*568*](#_page568)

Бабель И. Э. — [210](#_page210), [344](#_page344), [*602*](#_page602)

Баженов С. А. — [30](#_page030)

Байрон Дж. Г. — [442](#_page442)

Балиев Н. Ф. — [*599*](#_page599)

Бальзак О. де — [102](#_page102), [407](#_page407), [408](#_page408), [411](#_page411), [419](#_page419), [427](#_page427), [437](#_page437)

Баратов Л. В. — [*557*](#_page557)

Баратынский Е. А. — [448](#_page448)

Барбюс А. — [*552*](#_page552)

Барнай Л. — [55](#_page055), [*532*](#_page532)

Барнет Б. В. — [322](#_page322), [*612*](#_page612)

Бархин М. Г. — [*602*](#_page602)

Басов О. Н. — [263](#_page263), [*591*](#_page591)

Бассалыго Д. Н. — [18](#_page018)

Бати Г. — [*599*](#_page599)

Батюшков Ф. Д. — [*506*](#_page506)

Бах И. С. — [285](#_page285), [575](#_page575)

Бахметьев — [8](#_page008)

Бачелис И. И. — [*634*](#_page634)

Башкатов К. А. — [369](#_page369), [386](#_page386)

Бебутов В. М. — [7](#_page007), [10](#_page010), [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015), [16](#_page016), [23](#_page023), [*509*](#_page509)*,* [*510*](#_page510)*,* [*513*](#_page513)*,* [*514*](#_page514)*,* [*517*](#_page517)*,* [*529*](#_page529)*,* [*533*](#_page533)*,* [*541*](#_page541)*,* [*551*](#_page551)*,* [*567*](#_page567)*,* [*589*](#_page589)

Бедный Д. (наст. имя и фам. Е. А. Придворов) — [*584*](#_page584)*,* [*588*](#_page588)*,* [*589*](#_page589)

Безыменский А. И. — [308](#_page308), [314](#_page314), [321](#_page321), [325](#_page325), [393](#_page393), [398](#_page398), [419](#_page419), [487](#_page487), [*611*](#_page611)*,* [*612*](#_page612)

Белинков А. В. — [*618*](#_page618)

Белинский В. Г. — [222](#_page222), [287](#_page287), [329](#_page329), [480](#_page480)

Белицкий Г. Е. — [*631*](#_page631)

Белокуров В. В. — [103](#_page103)

Белый А. (наст. имя и фам. Б. Н. Бугаев) — [35](#_page035), [219](#_page219), [*527*](#_page527)*,* [*581*](#_page581) – [*583*](#_page583)*,* [*587*](#_page587)

Бельский Б. В. — [156](#_page156), [168](#_page168)

Бенуа А. Н. — [363](#_page363), [*619*](#_page619)

Бенуа П. — [114](#_page114), [115](#_page115), [*551*](#_page551)

Березарк И. Б. — [*634*](#_page634)*,* [*635*](#_page635)

Бернар С. — [56](#_page056)

Берсенев И. Н. — [424](#_page424)

Бескин Э. М. (псевд. — К. Фамарин) — [*513*](#_page513)*–* [*516*](#_page516)*,* [*544*](#_page544)

Бестужев А. А. — [*592*](#_page592)

Бетховен Л. ван — [39](#_page039), [120](#_page120), [232](#_page232), [269](#_page269), [271](#_page271), [277](#_page277), [333](#_page333), [477](#_page477), [*575*](#_page575)

Бизе Ж. — [30](#_page030)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [312](#_page312), [*603*](#_page603)

Блажевич Ф. В. — [311](#_page311)

{637} Блок А. А. — [22](#_page022), [32](#_page032), [35](#_page035), [158](#_page158), [183](#_page183), [310](#_page310), [314](#_page314), [393](#_page393), [499](#_page499), [*504*](#_page504)*,* [*506*](#_page506) – [*509*](#_page509)*,* [*535*](#_page535)*,* [*561*](#_page561)*,* [*577*](#_page577)*,* [*607*](#_page607)

Блюм В. И. (псевд. — Садко) — [*513*](#_page513)*–* [*515*](#_page515)*,* [*517*](#_page517)*,* [*518*](#_page518)*,* [*527*](#_page527)*,* [*538*](#_page538)*,* [*544*](#_page544)*,* [*562*](#_page562)*,* [*585*](#_page585)*,* [*613*](#_page613)

Блюменфельд В. М. — [*613*](#_page613)

Боборыкин П. Д. — [484](#_page484)

Бобров С. П. — [*527*](#_page527)*,* [*528*](#_page528)

Богданова-Орлова А. В. — [110](#_page110), [113](#_page113), [*522*](#_page522)

Боголюбов Н. И. — [264](#_page264), [303](#_page303), [307](#_page307), [310](#_page310), [319](#_page319), [329](#_page329), [340](#_page340), [357](#_page357), [360](#_page360), [369](#_page369), [370](#_page370), [454](#_page454), [462](#_page462), [463](#_page463), [471](#_page471), [478](#_page478), [*590*](#_page590)*,* [*606*](#_page606)*,* [*611*](#_page611)*,* [*620*](#_page620)*,* [*630*](#_page630)

Богушевский В. — [*616*](#_page616)

Бокшанская О. С. — [*557*](#_page557)

Бонди Ю. А. — [*541*](#_page541)

Борисов-Мусатов В. Е. — [*556*](#_page556)

Бочарников Т. П. — [310](#_page310)

Браудо Е. М. — [251](#_page251), [*588*](#_page588)

Брехт Б. *—* [*604*](#_page604)*,* [*622*](#_page622)

Брик О. М. — [210](#_page210), [*527*](#_page527)

Брики, семья — [*609*](#_page609)

Бромлей Н. Н. — [566](#_page566)

Брюсов В. Я. — [*509*](#_page509)*,* [*527*](#_page527)*,* [*561*](#_page561)

Бубнов А. С. — [*614*](#_page614)

Буденный С. М. — [219](#_page219), [*583*](#_page583)

Будяковский А. Е. — [*628*](#_page628)

Бузанов К. П. — [481](#_page481)

Букин В. И. — [8](#_page008), [18](#_page018)

Булвер-Литтон Э. — [*529*](#_page529)

Булгаков М. А. — [*517*](#_page517)*,* [*529*](#_page529)*,* [*530*](#_page530)*,* [*535*](#_page535)*,* [*542*](#_page542)*,* [*583*](#_page583)*,* [*589*](#_page589)

Булгарин Ф. В. — [188](#_page188), [215](#_page215)

Бухарин Н. И. — [596](#_page596), [*603*](#_page603)

Вагнер Р. — [*529*](#_page529)

Вайнштейн А. И. — [*616*](#_page616)

Вальяно Н. К. — [362](#_page362)

Ванцетти Б. — [203](#_page203)

Варламов А. Е. — [215](#_page215)

Варламов К. А. — [186](#_page186), [187](#_page187), [*559*](#_page559)

Варнеке Б. В. — [97](#_page097), [*549*](#_page549)

Варшавский Я. Л. — [*633*](#_page633)*,* [*634*](#_page634)

Васильев Н. И. — [*606*](#_page606)

Васильева Ю. В. — [117](#_page117)

Вахтангов Е. Б. — [35](#_page035), [64](#_page064) – [66](#_page066), [389](#_page389), [*515*](#_page515)*,* [*539*](#_page539)*,* [*587*](#_page587)*,* [*592*](#_page592)

Вахтангов С. Е. — [*539*](#_page539)*,* [*602*](#_page602)*,* [*612*](#_page612)*,* [*616*](#_page616)

Велижев А. Б. — [*544*](#_page544)*,* [*547*](#_page547)*,* [*553*](#_page553)*,* [*590*](#_page590)

Вельтер Н. Л. — [430](#_page430), [433](#_page433), [439](#_page439), [446](#_page446), [450](#_page450)

Веневитинов Д. В. — [448](#_page448), [*622*](#_page622)

Верди Дж. — [*628*](#_page628)

Вересаев В. В. — [*590*](#_page590)

Вермишев А. А. — [7](#_page007)

Вертинский А. Н. — [368](#_page368), [427](#_page427)

Верхарн Э. — [5](#_page005) – [7](#_page007), [10](#_page010), [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015), [19](#_page019), [28](#_page028), [*508*](#_page508)*,* [*509*](#_page509)*,* [*513*](#_page513)*,* [*516*](#_page516)*,* [*525*](#_page525)*,* [*589*](#_page589)

Вершилов Б. И. — [*584*](#_page584)

Веснин А. А. — [*634*](#_page634)

Вивьен Л. С. — [*635*](#_page635)

Визаров В. В. — [27](#_page027), [29](#_page029)

Вишневецкая С. К. — [*616*](#_page616)*,* [*624*](#_page624)

Вишневский Вс. В. — [329](#_page329) – [331](#_page331), [336](#_page336) – [338](#_page338), [341](#_page341) – [343](#_page343), [345](#_page345) – [347](#_page347), [370](#_page370), [417](#_page417) – [420](#_page420), [422](#_page422), [*599*](#_page599)*,* [*603*](#_page603)*,* [*614*](#_page614)*–* [*617*](#_page617)*,* [*623*](#_page623)*,* [*624*](#_page624)

Вогак К. А. — [*531*](#_page531)*,* [*541*](#_page541)

Воеводин Д. — [*590*](#_page590)

Волков Н. Д. — [392](#_page392), [409](#_page409), [*515*](#_page515)*,* [*557*](#_page557)*,* [*563*](#_page563)*,* [*609*](#_page609)*,* [*625*](#_page625)

Волков Ф. Г. — [35](#_page035)

Волконский Н. О. — [*507*](#_page507)*,* [*557*](#_page557)

Волконский С. М. — [363](#_page363), [*619*](#_page619)

Волькенштейн В. М. — [*551*](#_page551)*,* [*557*](#_page557)

Вольтер (наст. имя и фам. Ф. М. Аруэ) — [324](#_page324)

Вольф-Израэль Е. М. — [495](#_page495), [500](#_page500)

Воронов В. И. — [362](#_page362), [365](#_page365)

Ворошилов К. Е. — [*596*](#_page596)

Всеволожский И. А. — [435](#_page435), [448](#_page448), [*627*](#_page627)

Габрилович Е. И. — [*561*](#_page561)*,* [*567*](#_page567)*,* [*589*](#_page589)

Гайдаров В. Г. — [494](#_page494)

Галиат Р. (наст. имя и фам. Р. Г. Галиат-Валаев) — [198](#_page198), [*568*](#_page568)

Галицкий Я. М. — [*557*](#_page557)

Гамсун К. — [*529*](#_page529)

Ган А. М. — [*533*](#_page533)

Гарибальди Дж. — [406](#_page406), [419](#_page419), [420](#_page420)

Гарин Э. П. — [152](#_page152), [155](#_page155), [174](#_page174), [176](#_page176), [184](#_page184), [191](#_page191), [192](#_page192), [207](#_page207), [225](#_page225), [236](#_page236), [249](#_page249), [255](#_page255), [264](#_page264), [266](#_page266) – [268](#_page268), [270](#_page270), [281](#_page281) – [283](#_page283), [285](#_page285), [329](#_page329), [332](#_page332), [340](#_page340), [346](#_page346), [489](#_page489), [*521*](#_page521)*,* [*523*](#_page523)*,* [*525*](#_page525)*,* [*534*](#_page534)*,* [*536*](#_page536)*,* [*540*](#_page540)*,* [*544*](#_page544)*,* [*555*](#_page555)*,* [*565*](#_page565)*,* [*567*](#_page567)*,* [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)*,* [*579*](#_page579)*,* [*591*](#_page591)*,* [*592*](#_page592)*,* [*599*](#_page599)

Гарусов И. Д. — [273](#_page273), [*593*](#_page593)

{638} Гаузнер Г. И. — [*561*](#_page561)*,* [*567*](#_page567)

Гауптман Г. — [*595*](#_page595)

Гашек Я. — [*591*](#_page591)

Гвоздев А. А. — [*514*](#_page514)*,* [*531*](#_page531)*,* [*532*](#_page532)*,* [*545*](#_page545)*,* [*557*](#_page557)*,* [*563*](#_page563)*,* [*565*](#_page565)*,* [*581*](#_page581)*,* [*588*](#_page588)*,* [*611*](#_page611)*,* [*626*](#_page626)*,* [*631*](#_page631)

Ге Н. Н. — [*503*](#_page503)*,* [*505*](#_page505)

Гегузин Ю. Э. — [*583*](#_page583)

Гейне Г. — [324](#_page324)

Гельцер Е. В. — [*570*](#_page570)

Герман Ю. П. — [366](#_page366), [370](#_page370), [*601*](#_page601)*,* [*620*](#_page620)

Герцен А. И. — [274](#_page274), [475](#_page475), [*593*](#_page593)*,* [*595*](#_page595)*,* [*632*](#_page632)

Гете И. В. — [368](#_page368), [369](#_page369), [372](#_page372), [418](#_page418), [451](#_page451), [482](#_page482), [*586*](#_page586)*,* [*620*](#_page620)*,* [*629*](#_page629)

Гиляровский В. А. — [*578*](#_page578)

Гинзбург С. Л. — [*626*](#_page626)*,* [*627*](#_page627)

Гитлер А. — [*621*](#_page621)

Глаголин Б. С. — [110](#_page110), [113](#_page113), [116](#_page116), [*547*](#_page547)

Гладков А. К. — [*524*](#_page524)*,* [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*595*](#_page595)*,* [*597*](#_page597)*,* [*598*](#_page598)*,* [*604*](#_page604)*,* [*606*](#_page606)

Гладковский А. П. — [*628*](#_page628)

Глазунов А. К. — [393](#_page393), [494](#_page494), [497](#_page497), [500](#_page500), [*623*](#_page623)

Глан (Ржепишевская) Н. А. — [289](#_page289)

Глизер Ю. С. — [489](#_page489), [*633*](#_page633)

Глинка М. И. — [213](#_page213), [249](#_page249), [252](#_page252)

Глиэр Р. М. — [*614*](#_page614)

Глоба А. П. — [*566*](#_page566)

Глубоковский Б. А. — [*559*](#_page559)

Глюк К. В. — [120](#_page120), [277](#_page277), [*575*](#_page575)

Гнесин М. Ф. — [*541*](#_page541)*,* [*561*](#_page561)*,* [*578*](#_page578)

Гоарик Г. М. — [*606*](#_page606)

Говоркова Т. А. — [369](#_page369)

Гоголь Н. В. — [128](#_page128), [140](#_page140), [169](#_page169), [178](#_page178), [179](#_page179), [181](#_page181), [186](#_page186), [187](#_page187), [208](#_page208) – [211](#_page211), [214](#_page214) – [218](#_page218), [220](#_page220) – [222](#_page222), [224](#_page224) – [226](#_page226), [229](#_page229), [230](#_page230), [233](#_page233), [234](#_page234), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239), [241](#_page241) – [246](#_page246), [383](#_page383), [399](#_page399), [408](#_page408), [410](#_page410), [417](#_page417), [418](#_page418), [420](#_page420), [466](#_page466), [483](#_page483), [484](#_page484), [486](#_page486), [*512*](#_page512)*,* [*529*](#_page529)*,* [*546*](#_page546)*,* [*555*](#_page555)*,* [*564*](#_page564)*,* [*566*](#_page566)*,* [*579*](#_page579)*,* [*581*](#_page581) – [*588*](#_page588)*,* [*594*](#_page594)*,* [*630*](#_page630)

Гойя Ф. — [*540*](#_page540)

Голейзовский К. Я. — [152](#_page152)

Головин А. Я. — [41](#_page041), [360](#_page360), [402](#_page402), [494](#_page494), [497](#_page497), [499](#_page499), [500](#_page500), [*509*](#_page509)*,* [*533*](#_page533)*,* [*541*](#_page541)*,* [*623*](#_page623)

Гольдони К. — [56](#_page056)

Гончаров И. А. — [*594*](#_page594)

Гончарова Н. — [*613*](#_page613)

Гончарова Н. С. — [*599*](#_page599)

Горин-Горяинов Б. Н. — [58](#_page058), [362](#_page362), [365](#_page365), [*534*](#_page534)

Городецкий С. М. — [*528*](#_page528)*,* [*538*](#_page538)*,* [*543*](#_page543)*,* [*568*](#_page568)

Городинский В. М. — [*608*](#_page608)*,* [*626*](#_page626)*,* [*629*](#_page629)

Горский А. С. — [204](#_page204)

Горький А. М. — [*507*](#_page507)*,* [*526*](#_page526)

Гофман Э. Т. А. — [59](#_page059), [73](#_page073), [76](#_page076), [128](#_page128), [216](#_page216), [353](#_page353)

Гофмансталь Г. фон — [229](#_page229), [*585*](#_page585)

Гоцци К. — [76](#_page076), [174](#_page174), [394](#_page394), [*515*](#_page515)*,* [*531*](#_page531)

Граве А., Грес Самуил (наст. имя и фам. С. А. Кукуричкин) — [*626*](#_page626)*,* [*627*](#_page627)

Гретри А. Э. М. — [446](#_page446), [*628*](#_page628)

Греч Н. И. — [215](#_page215)

Грибоедов А. С. — [262](#_page262), [263](#_page263), [265](#_page265), [266](#_page266), [269](#_page269) – [277](#_page277), [279](#_page279) – [284](#_page284), [383](#_page383), [410](#_page410), [417](#_page417), [418](#_page418), [474](#_page474) – [484](#_page484), [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)*,* [*591*](#_page591)*,* [*593*](#_page593) – [*595*](#_page595)*,* [*603*](#_page603)*,* [*632*](#_page632)

Григ Н. — [*604*](#_page604)

Григ Э. — [*630*](#_page630)

Григорьев А. А. — [266](#_page266), [280](#_page280), [*591*](#_page591)

Гринвальд Я. — [*620*](#_page620)

Грипич А. Л. — [*547*](#_page547)*,* [*549*](#_page549)*,* [*568*](#_page568)

Громов В. А. — [454](#_page454), [*577*](#_page577)

Гроссман Л. П. — [*581*](#_page581)*,* [*582*](#_page582)

Гроссман-Рощин И. С. — [329](#_page329), [*583*](#_page583)*,* [*614*](#_page614)

Грохольский В. П. — [433](#_page433)

Гуно Ш. — [*564*](#_page564)

Гурвич А. С. — [*616*](#_page616)*,* [*634*](#_page634)

Гусев П. А. — [430](#_page430), [*626*](#_page626)

Гусман Б. Е. — [*525*](#_page525)

Гюго В. — [199](#_page199), [406](#_page406), [419](#_page419)

Д’Аннунцио Г. — [229](#_page229)

Давыдов В. Н. — [65](#_page065), [187](#_page187), [382](#_page382), [386](#_page386), [480](#_page480)

Далматов (Лучич) В. П. — [382](#_page382), [*623*](#_page623)

Даль В. И. — [*571*](#_page571)

Даргомыжский А. С. — [207](#_page207), [443](#_page443)

Даревский З. Ю. — [8](#_page008), [18](#_page018)

Дега Э. — [407](#_page407)

Делеклюз Ш. — [405](#_page405)

Дельвиг А. А. — [448](#_page448)

Демидов К. — [*634*](#_page634)

Демидова О. Н. — [8](#_page008), [18](#_page018)

Державин Г. Р. — [376](#_page376), [431](#_page431), [*622*](#_page622)

Державин К. Н. — [*628*](#_page628)

Джером К. Дж. — [296](#_page296)

Джойс Дж. — [*572*](#_page572)

Диккенс Ч. — [*587*](#_page587)

{639} Дирли М. — [52](#_page052)

Дмитриев В. В. — [8](#_page008), [17](#_page017), [390](#_page390), [*509*](#_page509)*,* [*517*](#_page517)

Добин Е. С. — [*625*](#_page625)

Добржанский Л. А. *—* [*537*](#_page537)

Добролюбов Н. А. — [130](#_page130), [*558*](#_page558)

Домье О. — [*579*](#_page579)

Дорошевич В. М. — [186](#_page186)

Достоевский Ф. М. — [115](#_page115), [187](#_page187), [282](#_page282), [351](#_page351), [395](#_page395), [417](#_page417), [429](#_page429), [437](#_page437), [449](#_page449), [*529*](#_page529)*,* [*604*](#_page604)*,* [*629*](#_page629)

Дрейден С. Д. — [*634*](#_page634)

Дубовский В. С. — [*583*](#_page583)

Дузе Э. — [30](#_page030), [56](#_page056), [57](#_page057)

Дюваль Э. В. — [406](#_page406)

Дюллен Ш. — [*599*](#_page599)

Дюма-отец А. — [199](#_page199)

Дюма-сын А. — [404](#_page404), [405](#_page405), [407](#_page407), [410](#_page410) – [412](#_page412), [414](#_page414) – [418](#_page418), [420](#_page420) – [422](#_page422), [426](#_page426), [427](#_page427), [*603*](#_page603)

Евреинов Н. Н. — [*506*](#_page506)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)

Еврипид — [229](#_page229)

Евтушевский В. А. — [344](#_page344)

Ежов Н. И. — [*608*](#_page608)

Екатерина II — [35](#_page035), [444](#_page444), [448](#_page448), [*517*](#_page517)

Ермилов В. В. — [329](#_page329), [*613*](#_page613)*,* [*614*](#_page614)

Ермолова М. Н. — [*526*](#_page526)*,* [*559*](#_page559)

Есенин С. А. — [*598*](#_page598)

Ефименко С. М. — [*568*](#_page568)*,* [*569*](#_page569)

Жак-Далькроз Э. — [*539*](#_page539)

Жан Поль (наст. имя и фам. И. П. Ф. Рихтер) — [73](#_page073)

Жаров М. И. — [60](#_page060), [61](#_page061), [66](#_page066), [75](#_page075), [*519*](#_page519)*,* [*535*](#_page535)*,* [*537*](#_page537)

Жданов А. А. — [*590*](#_page590)*,* [*635*](#_page635)

Жежеленко Л. М. — [*631*](#_page631)

Жемчужный В. Л. — [*557*](#_page557)

Жемье Ф. — [*599*](#_page599)

Жид А. — [484](#_page484)

Жуве Л. — [*599*](#_page599)

Жуковский В. А. — [362](#_page362), [431](#_page431)

Заболоцкий Н. А. — [*615*](#_page615)

Завадский Ю. А. — [128](#_page128), [425](#_page425)

Завалишин А. И. — [324](#_page324)

Загорский М. Б. — [16](#_page016), [*513*](#_page513) – [*515*](#_page515)*,* [*525*](#_page525)*,* [*544*](#_page544)*,* [*557*](#_page557)*,* [*563*](#_page563)*,* [*634*](#_page634)

Зайчиков В. Ф. — [8](#_page008), [35](#_page035), [41](#_page041), [43](#_page043), [45](#_page045), [47](#_page047), [55](#_page055), [56](#_page056), [60](#_page060), [61](#_page061), [71](#_page071), [74](#_page074), [86](#_page086), [89](#_page089), [95](#_page095), [175](#_page175), [186](#_page186) – [188](#_page188), [207](#_page207), [255](#_page255), [264](#_page264), [267](#_page267), [*511*](#_page511)*,* [*519*](#_page519)*,* [*534*](#_page534)*,* [*537*](#_page537)*,* [*544*](#_page544)*,* [*548*](#_page548)*,* [*567*](#_page567)*,* [*590*](#_page590)*,* [*595*](#_page595)*,* [*615*](#_page615)

Закушняк А. Я. — [8](#_page008), [18](#_page018)

Залесский В. Ф. — [333](#_page333), [*615*](#_page615)*,* [*619*](#_page619)*,* [*635*](#_page635)

Зандин М. П. — [*579*](#_page579)

Захава Б. Е. — [124](#_page124), [148](#_page148), [154](#_page154), [168](#_page168), [*560*](#_page560)*,* [*562*](#_page562)

Захаров Р. В. — [430](#_page430)

Золя Э. — [406](#_page406), [407](#_page407), [419](#_page419), [426](#_page426)

Зонтаг (Росси) Г. — [55](#_page055), [*532*](#_page532)

Зощенко М. М. — [*536*](#_page536)*,* [*597*](#_page597)

Ибсен Г. — [26](#_page026) – [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [*509*](#_page509)*,* [*520*](#_page520)*,* [*523*](#_page523)*,* [*525*](#_page525)*,* [*597*](#_page597)

Иванов Вс. В. — [210](#_page210), [312](#_page312), [313](#_page313)

Иванов Вяч. И. — [*509*](#_page509)

Ильинский И. В. — [8](#_page008), [34](#_page034), [37](#_page037), [39](#_page039), [41](#_page041), [43](#_page043), [45](#_page045), [47](#_page047), [51](#_page051), [54](#_page054) – [56](#_page056), [60](#_page060), [61](#_page061), [67](#_page067), [71](#_page071), [123](#_page123), [129](#_page129), [133](#_page133), [147](#_page147), [148](#_page148), [152](#_page152), [155](#_page155), [263](#_page263), [266](#_page266) – [268](#_page268), [286](#_page286), [288](#_page288) – [290](#_page290), [294](#_page294), [297](#_page297), [300](#_page300), [324](#_page324), [329](#_page329) – [332](#_page332), [339](#_page339), [346](#_page346), [373](#_page373), [376](#_page376), [380](#_page380), [385](#_page385), [386](#_page386), [454](#_page454), [464](#_page464) – [466](#_page466), [468](#_page468), [469](#_page469), [478](#_page478), [*511*](#_page511)*,* [*518*](#_page518)*,* [*519*](#_page519)*,* [*526*](#_page526)*,* [*531*](#_page531)*,* [*532*](#_page532)*,* [*534*](#_page534)*,* [*537*](#_page537)*,* [*550*](#_page550)*,* [*555*](#_page555)*,* [*560*](#_page560)*,* [*591*](#_page591)*,* [*592*](#_page592)*,* [*599*](#_page599)*,* [*609*](#_page609)*,* [*614*](#_page614)

Ильф И. — [344](#_page344)

Инбер В. М. — [444](#_page444), [*628*](#_page628)

Иордане Я. — [*586*](#_page586)

Каганович Л. М. — [*596*](#_page596)

Кайзер Г. — [*552*](#_page552)

Кайнц Й. — [55](#_page055), [*532*](#_page532)

Калинин В. В. — [322](#_page322), [*612*](#_page612)

Калло Ж. — [445](#_page445)

Кальдерон П. — [*584*](#_page584)

Кальянов В. — [8](#_page008)

Каменева О. Д. — [*506*](#_page506) – [*508*](#_page508)

Кампанелла Т. — [323](#_page323)

Канн Е. — [*629*](#_page629)

Канцель В. С. — [60](#_page060)

Каплан Э. И. — [*588*](#_page588)

Карабанов Н. В. — [60](#_page060), [61](#_page061), [256](#_page256)

Каратыгин В. А. — [59](#_page059)

Карпинский В. А. — [7](#_page007)

Карпов Е. П. — [333](#_page333), [*506*](#_page506)

Карташева Е. П. — [117](#_page117)

{640} Карякина Е. П. — [362](#_page362), [365](#_page365)

Катенин П. А. — [477](#_page477)

Качалов В. И. — [275](#_page275), [481](#_page481), [482](#_page482), [*558*](#_page558)

Келлерман Б. — [148](#_page148), [*553*](#_page553)

Кельберер А. В. — [256](#_page256), [415](#_page415), [460](#_page460), [*520*](#_page520)

Керенский А. Ф. — [309](#_page309)

Керженцев (наст. фам. Лебедев) П. М. — [16](#_page016), [*516*](#_page516)*,* [*530*](#_page530)*,* [*567*](#_page567)*,* [*571*](#_page571)*,* [*588*](#_page588) – [*590*](#_page590)*,* [*596*](#_page596)*,* [*598*](#_page598)*,* [*606*](#_page606)*,* [*608*](#_page608)*,* [*612*](#_page612)*,* [*629*](#_page629)*,* [*633*](#_page633)

Кириллов М. Ф. — [155](#_page155), [357](#_page357), [360](#_page360)

Киров С. М. — [*595*](#_page595)

Кирсанов С. И. — [*615*](#_page615)

Киршон В. М. — [312](#_page312), [313](#_page313), [*616*](#_page616)

Киселев В. П. — [*511*](#_page511)

Китон Б. — [294](#_page294)

Клемперер О. — [157](#_page157), [*564*](#_page564)

Клер Р. — [484](#_page484)

Клодель П. — [18](#_page018)

Книппер-Чехова О. Л. — [*570*](#_page570)

Коваль-Самборский И. И. — [123](#_page123)

Ковальский Н. И. — [430](#_page430), [433](#_page433), [439](#_page439), [445](#_page445), [449](#_page449)

Коган П. С. — [*583*](#_page583)

Кожанов Д. Н. — [*590*](#_page590)

Козиков С. В. — [204](#_page204), [206](#_page206), [256](#_page256), [*590*](#_page590)*,* [*606*](#_page606)

Козьма Прутков — [264](#_page264)

Колумб Х. — [27](#_page027)

Кольцов М. Е. — [324](#_page324)

Комарденков В. П. — [*557*](#_page557)

Комиссаржевская В. Ф. — [30](#_page030), [35](#_page035), [*503*](#_page503)*,* [*521*](#_page521)*,* [*559*](#_page559)*,* [*574*](#_page574)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [51](#_page051), [*507*](#_page507)*,* [*531*](#_page531)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)*,* [*599*](#_page599)

Кон Ф. Я. — [330](#_page330), [*614*](#_page614)

Кондратьев Г. П. — [435](#_page435), [*627*](#_page627)

Коновалов Н. Л. — [386](#_page386)

Конти, принц (А. де Бурбон) — [363](#_page363)

Коренев М. М. — [168](#_page168), [*578*](#_page578)*,* [*582*](#_page582)*,* [*593*](#_page593)

Корнакова Г. — [*625*](#_page625)

Корнилов Б. П. — [*615*](#_page615)*,* [*633*](#_page633)

Коровин К. А. — [41](#_page041)

Коршунов Ф. П. — [311](#_page311), [320](#_page320)

Костомолоцкий А. И. — [*561*](#_page561)

Костров Н. — [*626*](#_page626)

Костров Т. (наст. имя и фам. А. С. Мартыновский) — [*576*](#_page576)

Красиков П. А. — [*528*](#_page528)

Кречетов Р. П. — [8](#_page008)

Кроммелинк Ф. — [33](#_page033), [35](#_page035) – [37](#_page037), [40](#_page040), [42](#_page042), [50](#_page050), [52](#_page052), [59](#_page059), [389](#_page389), [*519*](#_page519)*,* [*520*](#_page520)*,* [*523*](#_page523)*,* [*524*](#_page524)*,* [*531*](#_page531)*,* [*560*](#_page560)

Крупская Н. К. — [16](#_page016), [*511*](#_page511) – [*513*](#_page513)*,* [*516*](#_page516)

Крути И. А. — [*616*](#_page616)

Крыжицкий Г. К. — [*558*](#_page558)

Крымов Н. П. — [201](#_page201), [*569*](#_page569)

Крэг Э. Г. — [*604*](#_page604)

Кугель А. Р. — [56](#_page056), [363](#_page363), [*558*](#_page558)*,* [*559*](#_page559)*,* [*581*](#_page581)*,* [*619*](#_page619)

Кузмин М. А. — [*561*](#_page561)

Кузнецов Е. М. — [*551*](#_page551)*,* [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)

Кузнецов С. Л. — [297](#_page297), [310](#_page310)

Кукрыниксы — [293](#_page293), [298](#_page298), [300](#_page300), [*608*](#_page608)

Кулешов Л. В. — [*612*](#_page612)

Курбе Г. — [484](#_page484)

Кустодиев Б. М. — [232](#_page232), [*565*](#_page565)

Кюхельбекер В. К. — [*595*](#_page595)

Лабиш Э. — [*526*](#_page526)

Лавинский А. М. — [*511*](#_page511)

Лавров Ю. С. — [198](#_page198), [*568*](#_page568)

Лазаренко В. Е. — [49](#_page049), [324](#_page324), [*613*](#_page613)

Ланг Ф. — [*551*](#_page551)

Ларин Ю. (наст. имя и фам. М. А. Лурье) — [*583*](#_page583)

Ларионов М. Ф. — [*599*](#_page599)

Лебединский Л. Н. — [*616*](#_page616)

Левидов М. Ю. — [370](#_page370), [*551*](#_page551)*,* [*585*](#_page585)

Левин Л. — [*621*](#_page621)

Леже Ф. — [*599*](#_page599)

Леконт де Лиль Ш. — [229](#_page229), [*585*](#_page585)

Ленин В. И. — [28](#_page028), [485](#_page485), [*512*](#_page512)*,* [*513*](#_page513)*,* [*571*](#_page571)

Лентулов А. В. — [*542*](#_page542)

Леон М. Т. — [*604*](#_page604)

Леонидов Л. М. — [66](#_page066), [*570*](#_page570)

Леонов Л. М. — [359](#_page359), [428](#_page428)

Лермонтов М. Ю. — [60](#_page060), [245](#_page245), [271](#_page271), [393](#_page393), [403](#_page403), [442](#_page442), [449](#_page449), [476](#_page476), [490](#_page490) – [495](#_page495), [497](#_page497) – [500](#_page500), [*516*](#_page516)*,* [*603*](#_page603)*,* [*609*](#_page609)*,* [*623*](#_page623)

Лешков П. И. — [198](#_page198), [*568*](#_page568)

Лешковская Е. К. — [106](#_page106), [*550*](#_page550)

Лешневская — [30](#_page030)

Лин В. — [51](#_page051)

Липман Д. Я. — [155](#_page155), [*556*](#_page556)

Лиссагарэ П. О. — [406](#_page406)

Лист Ф. — [30](#_page030), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [227](#_page227), [244](#_page244), [*555*](#_page555)*,* [*564*](#_page564)

Литков М. — [*621*](#_page621)

{641} Литовский О. С. (псевд. — Уриэль) — [*528*](#_page528)*,* [*529*](#_page529)*,* [*537*](#_page537)*,* [*538*](#_page538)*,* [*585*](#_page585)*,* [*607*](#_page607)*,* [*617*](#_page617)*,* [*620*](#_page620)

Лишин М. Е. — [60](#_page060), [61](#_page061), [66](#_page066), [89](#_page089), [117](#_page117), [145](#_page145), [149](#_page149), [*537*](#_page537)*,* [*544*](#_page544)

Ллойд Г. — [190](#_page190)

Лобанов А. М. — [*549*](#_page549)

Логинов А. В. — [204](#_page204), [256](#_page256)

Логинова Е. В. — [263](#_page263), [267](#_page267), [469](#_page469), [*590*](#_page590)

Лойтер Н. Б. — [*553*](#_page553)

Локшина Х. А. — [*576*](#_page576)*,* [*590*](#_page590)

Лужский В. В. — [*570*](#_page570)

Луначарский А. В. — [33](#_page033), [125](#_page125), [134](#_page134), [188](#_page188), [214](#_page214), [215](#_page215), [217](#_page217), [219](#_page219), [248](#_page248), [328](#_page328), [*505*](#_page505)*,* [*506*](#_page506)*,* [*511*](#_page511)*,* [*516*](#_page516)*,* [*518*](#_page518)*,* [*526*](#_page526)*,* [*527*](#_page527)*,* [*529*](#_page529)*,* [*537*](#_page537)*,* [*538*](#_page538)*,* [*558*](#_page558)*,* [*560*](#_page560)*,* [*561*](#_page561)*,* [*564*](#_page564)*,* [*565*](#_page565)*,* [*570*](#_page570)*,* [*576*](#_page576)*,* [*583*](#_page583)*,* [*585*](#_page585)*,* [*586*](#_page586)*,* [*596*](#_page596)*,* [*614*](#_page614)

Людовик XIV — [36](#_page036), [363](#_page363)

Люце В. В. — [*520*](#_page520)

Майоров С. А. — [*606*](#_page606)

Майская Т. — [7](#_page007)

Макаров М. Я. — [*557*](#_page557)

Максименков Л. В. — [*589*](#_page589)*,* [*624*](#_page624)

Малевич К. С. *—* [*585*](#_page585)

Малиновская Е. К. — [*600*](#_page600)

Малларме С. — [158](#_page158)

Малофеев В. М. — [*541*](#_page541)

Мальро А. — [482](#_page482), [484](#_page484)

Малютин Я. О. — [494](#_page494), [500](#_page500), [*634*](#_page634)

Мандельштам О. Э. — [*506*](#_page506)*,* [*519*](#_page519)*,* [*575*](#_page575)

Мане Э. — [415](#_page415), [421](#_page421)

Мансфельд Д. А. — [163](#_page163)

Марголин С. А. — [*515*](#_page515)*,* [*539*](#_page539)

Маринетти Ф. Т. — [21](#_page021)

Марков П. А. — [*520*](#_page520)*,* [*523*](#_page523)*,* [*546*](#_page546)*,* [*557*](#_page557)*,* [*559*](#_page559)*,* [*560*](#_page560)*,* [*563*](#_page563)*,* [*565*](#_page565)*,* [*566*](#_page566)*,* [*573*](#_page573)*,* [*574*](#_page574)*,* [*593*](#_page593)*,* [*595*](#_page595)*,* [*615*](#_page615)

Маркс К. — [179](#_page179), [180](#_page180), [406](#_page406), [411](#_page411), [*566*](#_page566)*,* [*586*](#_page586)

Мартине М. — [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [*528*](#_page528)*,* [*542*](#_page542)*,* [*543*](#_page543)

Мартинсон С. А. — [171](#_page171), [346](#_page346), [353](#_page353), [357](#_page357), [360](#_page360), [*550*](#_page550)*,* [*599*](#_page599)*,* [*606*](#_page606)

Мартынов А. Е. — [*503*](#_page503)

Маслацов В. А. — [255](#_page255), [386](#_page386), [*556*](#_page556)*,* [*622*](#_page622)

Масон И. — [*588*](#_page588)

Масс В. З. — [27](#_page027), [*525*](#_page525)*,* [*559*](#_page559)

Массалитинова В. О. — [102](#_page102)

Мацкин А. П. — [*508*](#_page508)*,* [*604*](#_page604)*,* [*620*](#_page620)*,* [*634*](#_page634)*,* [*635*](#_page635)

Маяковский В. В. — [20](#_page020) – [23](#_page023), [25](#_page025), [33](#_page033), [287](#_page287), [289](#_page289) – [299](#_page299), [308](#_page308), [314](#_page314), [322](#_page322), [323](#_page323), [325](#_page325) – [327](#_page327), [330](#_page330), [391](#_page391), [393](#_page393), [395](#_page395), [398](#_page398), [419](#_page419), [484](#_page484), [*504*](#_page504)*,* [*508*](#_page508)*,* [*511*](#_page511)*,* [*518*](#_page518)*,* [*526*](#_page526)*,* [*540*](#_page540)*,* [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)*,* [*581*](#_page581)*,* [*582*](#_page582)*,* [*586*](#_page586)*,* [*590*](#_page590)*,* [*595*](#_page595) – [*597*](#_page597)*,* [*602*](#_page602)*,* [*603*](#_page603)*,* [*607*](#_page607)*,* [*609*](#_page609)*,* [*611*](#_page611)*,* [*613*](#_page613)*,* [*615*](#_page615)

Мгебров А. А. — [8](#_page008), [10](#_page010), [18](#_page018)

Мейербер Дж. — [*588*](#_page588)

Мервольф Р. И. — [*590*](#_page590)

Мережковский Д. С. — [352](#_page352), [*585*](#_page585)

Мериме П. — [*552*](#_page552)*,* [*602*](#_page602)

Метерлинк М. — [200](#_page200)

Мийо Д. — [152](#_page152), [*561*](#_page561)

Микоян А. И. — [*596*](#_page596)

Михайловский Н. К. — [187](#_page187), [352](#_page352)

Мичурин Г. М. — [366](#_page366), [367](#_page367), [369](#_page369), [371](#_page371), [372](#_page372), [416](#_page416), [479](#_page479), [*621*](#_page621)

Мишаков А. — [*615*](#_page615)

Моисси А. — [55](#_page055), [*532*](#_page532)

Мокульский С. С. — [*514*](#_page514)*,* [*545*](#_page545)*,* [*551*](#_page551)

Мологин (Мочульский) Н. К. — [86](#_page086), [206](#_page206), [255](#_page255), [333](#_page333), [*519*](#_page519)*,* [*540*](#_page540)*,* [*576*](#_page576)*,* [*590*](#_page590)*,* [*615*](#_page615)

Молотов В. М. — [*589*](#_page589)*,* [*590*](#_page590)

Молчанов И. Н. — [299](#_page299)

Мольер Ж.‑Б. — [33](#_page033), [35](#_page035) – [37](#_page037), [360](#_page360) – [365](#_page365), [410](#_page410), [419](#_page419), [*523*](#_page523)*,* [*526*](#_page526)*,* [*603*](#_page603)*,* [*609*](#_page609)*,* [*619*](#_page619)

Монахов Н. Ф. — [310](#_page310), [*559*](#_page559)

Моор Т. — [323](#_page323), [*612*](#_page612)

Москвин И. М. — [66](#_page066), [263](#_page263), [*570*](#_page570)

Моцарт В. А. — [244](#_page244), [271](#_page271), [272](#_page272), [285](#_page285), [333](#_page333), [443](#_page443), [477](#_page477), [*575*](#_page575)

Мочалов П. С. — [59](#_page059), [*503*](#_page503)*,* [*559*](#_page559)

Мошковский М. — [30](#_page030)

Мстиславский (наст. фам. Масловский) С. Д. — [*594*](#_page594)*,* [*595*](#_page595)

Муравьев М. П. — [*504*](#_page504)

Мусоргский М. П. — [123](#_page123), [229](#_page229), [230](#_page230), [*597*](#_page597)

Муссинак Л. — [*604*](#_page604)

Мухин М. Г. — [123](#_page123), [134](#_page134), [256](#_page256), [264](#_page264), [267](#_page267), [*595*](#_page595)*,* [*606*](#_page606)

Мэй Ланьфан — [481](#_page481), [*632*](#_page632)

Наврозова Н. М. — [60](#_page060), [61](#_page061)

Надлер А. А. — [8](#_page008)

Назаренко Я. А. — [*588*](#_page588)

Наполеон I — [429](#_page429), [442](#_page442), [443](#_page443), [449](#_page449)

Нежданова Н. В. — [*570*](#_page570)

Незеленов А. И. — [130](#_page130), [*558*](#_page558)

{642} Незлобии (Алябьев) К. Н. — [27](#_page027), [31](#_page031)

Нелидов А. П. — [117](#_page117)

Нелли В. А. — [8](#_page008), [18](#_page018)

Немирович-Данченко Вл. И. — [482](#_page482), [*507*](#_page507)*,* [*557*](#_page557)*,* [*587*](#_page587)*,* [*592*](#_page592)*,* [*625*](#_page625)

Нестеров А. Е. — [*590*](#_page590)

Нивинский И. И. — [*584*](#_page584)

Никитин Н. Н. — [359](#_page359)

Николаев Л. В. — [*608*](#_page608)

Николай I — [444](#_page444), [448](#_page448), [*583*](#_page583)

Николай II — [*583*](#_page583)

Никонов М. С. — [*606*](#_page606)

Никулин Л. В. — [324](#_page324), [*625*](#_page625)

Ниманн-Раабе Г. — [28](#_page028), [*525*](#_page525)

Новиков Н. И. — [*588*](#_page588)

Новицкий — [8](#_page008)

Новицкий П. И. — [*609*](#_page609)

Новский И. П. — [*635*](#_page635)

Одоевский В. Ф. — [284](#_page284)

Ожье Э. — [411](#_page411)

Озаровский Ю. Э. — [273](#_page273), [*593*](#_page593)

Олеша Ю. К. — [348](#_page348) – [352](#_page352), [354](#_page354) – [360](#_page360), [393](#_page393), [413](#_page413), [419](#_page419), [*598*](#_page598)*,* [*600*](#_page600)*,* [*601*](#_page601)*,* [*616*](#_page616) – [*618*](#_page618)

Орджоникидзе Г. К. — [349](#_page349)

Орленев П. Н. — [*559*](#_page559)

Орлинский А. Р. — [331](#_page331), [*574*](#_page574)*,* [*614*](#_page614)

Орлов Д. Н. — [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [66](#_page066), [71](#_page071), [86](#_page086), [89](#_page089), [95](#_page095), [102](#_page102), [103](#_page103), [106](#_page106) – [108](#_page108), [117](#_page117), [489](#_page489), [*519*](#_page519)*,* [*537*](#_page537)*,* [*544*](#_page544)*,* [*546*](#_page546)*,* [*548*](#_page548)*,* [*550*](#_page550)

Орловский С. Н. — [332](#_page332), [*615*](#_page615)

Оружейников Н. — [*626*](#_page626)

Осинский Н. (наст. имя и фам. В. В. Оболенский) — [*590*](#_page590)

Осипова (Вульф) П. А. — [*628*](#_page628)

Островский А. Н. — [92](#_page092) – [98](#_page098), [100](#_page100) – [102](#_page102), [104](#_page104) – [109](#_page109), [118](#_page118) – [120](#_page120), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [130](#_page130) – [132](#_page132), [135](#_page135) – [138](#_page138), [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [201](#_page201), [204](#_page204), [209](#_page209), [220](#_page220), [262](#_page262), [381](#_page381), [393](#_page393), [408](#_page408), [410](#_page410), [417](#_page417), [418](#_page418), [420](#_page420), [*531*](#_page531)*,* [*535*](#_page535)*,* [*542*](#_page542)*,* [*546*](#_page546) – [*549*](#_page549)*,* [*552*](#_page552)*,* [*557*](#_page557)*,* [*558*](#_page558)*,* [*560*](#_page560)*,* [*564*](#_page564)*,* [*569*](#_page569)*,* [*582*](#_page582)

Островский Н. А. — [488](#_page488), [*567*](#_page567)*,* [*589*](#_page589)

Оффенбах Ж. — [453](#_page453), [*566*](#_page566)*,* [*630*](#_page630)

Охлопков Н. П. — [60](#_page060), [168](#_page168), [194](#_page194), [196](#_page196), [197](#_page197), [489](#_page489), [*537*](#_page537)*,* [*544*](#_page544)*,* [*568*](#_page568)

Павлов Л. Н. — [322](#_page322)

Павлова К. К. — [215](#_page215)

Павлова Л. Н. — [*612*](#_page612)

Панютин В. И. — [*556*](#_page556)

Паппе А. Г. — [*630*](#_page630)

Парнах (Парнок) В. Я. — [152](#_page152), [154](#_page154), [*554*](#_page554)*,* [*561*](#_page561)*,* [*564*](#_page564)*,* [*567*](#_page567)

Пастернак Б. Л. — [*527*](#_page527)*,* [*575*](#_page575)*,* [*599*](#_page599)*,* [*600*](#_page600)*,* [*615*](#_page615)

Певцов И. Н. — [403](#_page403), [*623*](#_page623)

Пельше Р. А. — [219](#_page219), [*583*](#_page583)

Перовская С. Л. — [*625*](#_page625)

Пестель П. И. — [269](#_page269), [274](#_page274)

Петр I – [35](#_page035), [281](#_page281), [*593*](#_page593)

Петров Е. П. — [344](#_page344)

Петров Н. В. — [*616*](#_page616)*,* [*623*](#_page623)*,* [*631*](#_page631)

Петров-Водкин К. С. — [*509*](#_page509)*,* [*612*](#_page612)

Петровский А. П. — [110](#_page110), [117](#_page117)

Пикассо П. — [484](#_page484)

Пиков М. И. — [104](#_page104), [*549*](#_page549)

Пиксанов Н. К. — [*591*](#_page591)*,* [*593*](#_page593)*,* [*594*](#_page594)

Пиль Г. — [110](#_page110)

Пиотровский А. И. — [*621*](#_page621)*,* [*622*](#_page622)*,* [*626*](#_page626)*–* [*628*](#_page628)

Пискатор Э. — [261](#_page261), [*591*](#_page591)

Питоев Г. — [*599*](#_page599)

Плетнев В. Ф. — [*583*](#_page583)

Плеханов Г. В. — [344](#_page344)

Погодин Н. Ф. — [424](#_page424), [*616*](#_page616)

Подгаецкий М. Г. — [148](#_page148), [153](#_page153), [*531*](#_page531)*,* [*553*](#_page553)*,* [*632*](#_page632)

Пономарев А. Е. — [188](#_page188)

Попов А. Д. — [*546*](#_page546)*,* [*566*](#_page566)

Попов-Дубовский В. С. — [*607*](#_page607)

Попова Л. С. — [39](#_page039), [40](#_page040), [47](#_page047), [88](#_page088), [90](#_page090), [*520*](#_page520)*,* [*524*](#_page524)*,* [*529*](#_page529)*,* [*545*](#_page545)

Постышев П. П. — [*596*](#_page596)

Почиталов В. В. — [*612*](#_page612)

Правдухин В. П. — [566](#_page566)

Прокофьев С. И. — [*550*](#_page550)

Прокофьев С. С. — [*569*](#_page569)*,* [*573*](#_page573)*,* [*574*](#_page574)*,* [*580*](#_page580)*,* [*596*](#_page596)*,* [*600*](#_page600)

Пруст М. — [*572*](#_page572)

Пунин Н. Н. — [*507*](#_page507)

Пушкин А. С. — [35](#_page035), [140](#_page140), [229](#_page229), [230](#_page230), [246](#_page246), [263](#_page263), [267](#_page267), [269](#_page269), [271](#_page271), [284](#_page284), [333](#_page333), [417](#_page417), [418](#_page418), [428](#_page428), [429](#_page429), [431](#_page431) – [433](#_page433), [435](#_page435), [437](#_page437), [441](#_page441) – [443](#_page443), [445](#_page445), [448](#_page448) – [450](#_page450), [452](#_page452), [476](#_page476), [480](#_page480), [481](#_page481), [493](#_page493), [*541*](#_page541)*,* [*561*](#_page561)*,* [*569*](#_page569)*,* [*577*](#_page577)*,* [*592*](#_page592)*,* [*594*](#_page594)*,* [*603*](#_page603)*,* [*628*](#_page628)*,* [*629*](#_page629)*,* [*632*](#_page632)

Пшибышевский С. — [*550*](#_page550)

Пырьев И. А. — [123](#_page123)

{643} Пяст (наст. фам. Пестовский) В. А. — [*577*](#_page577)*,* [*578*](#_page578)

Рабинович И. М. — [65](#_page065), [129](#_page129), [*557*](#_page557)

Рабле Ф. — [*577*](#_page577)

Равенских Б. И. — [*606*](#_page606)

Радлов С. Э. — [*541*](#_page541)*,* [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)

Радлова А. Д. — [*569*](#_page569)

Райх З. Н. — [123](#_page123), [134](#_page134), [149](#_page149), [152](#_page152), [155](#_page155), [168](#_page168), [174](#_page174), [188](#_page188) – [191](#_page191), [206](#_page206), [255](#_page255), [263](#_page263), [267](#_page267), [303](#_page303), [311](#_page311), [319](#_page319), [332](#_page332), [339](#_page339), [346](#_page346), [352](#_page352), [357](#_page357), [360](#_page360), [413](#_page413) – [416](#_page416), [421](#_page421), [454](#_page454), [461](#_page461), [464](#_page464), [472](#_page472), [*513*](#_page513)*,* [*514*](#_page514)*,* [*518*](#_page518)*,* [*523*](#_page523)*,* [*561*](#_page561)*,* [*567*](#_page567)*,* [*576*](#_page576)*,* [*579*](#_page579)*,* [*582*](#_page582)*,* [*587*](#_page587)*,* [*590*](#_page590)*,* [*595*](#_page595)*,* [*598*](#_page598)*,* [*599*](#_page599)*,* [*601*](#_page601)*,* [*609*](#_page609)*,* [*614*](#_page614)*,* [*633*](#_page633)

Рамзин Л. К. — [349](#_page349)

Рамо Ж. Ф. — [120](#_page120)

Раневский — [8](#_page008)

Расин Ж. — [229](#_page229), [*526*](#_page526)

Рассохин С. Ф. — [163](#_page163)

Рафаэль Сантис — [229](#_page229), [230](#_page230)

Рембрандт ван Рейн — [94](#_page094)

Ремизов А. М. — [*504*](#_page504)*,* [*506*](#_page506)

Ремизова В. Ф. — [134](#_page134), [168](#_page168), [415](#_page415), [*606*](#_page606)

Ренуар О. — [415](#_page415), [421](#_page421)

Репин И. Е. — [204](#_page204)

Репнин П. П. — [*511*](#_page511)*,* [*519*](#_page519)

Римский-Корсаков Н. А. — [230](#_page230)

Родд В. — [369](#_page369)

Родченко А. М. — [293](#_page293), [298](#_page298), [300](#_page300), [*528*](#_page528)*,* [*608*](#_page608)

Розанов В. В. — [352](#_page352)

Рок Р. — [*558*](#_page558)

Роллан Р. — [*552*](#_page552)

Ромашов Б. С. — [324](#_page324), [355](#_page355), [*539*](#_page539)*,* [*540*](#_page540)*,* [*547*](#_page547)*,* [*568*](#_page568)

Ромен Ж. — [*532*](#_page532)

Роом А. М. — [111](#_page111), [113](#_page113), [*550*](#_page550)

Ропс Ф. — [406](#_page406)

Ростан Э. — [56](#_page056), [*527*](#_page527)

Руссо Ж.‑Ж. — [25](#_page025), [*518*](#_page518)

Рутковская Б. И. — [27](#_page027), [29](#_page029), [30](#_page030), [95](#_page095), [117](#_page117)

Рыков А. И. — [*577*](#_page577)*,* [*603*](#_page603)

Рылеев К. Ф. — [263](#_page263), [265](#_page265), [267](#_page267), [269](#_page269), [271](#_page271), [278](#_page278), [279](#_page279), [281](#_page281), [284](#_page284), [476](#_page476), [*632*](#_page632)

Рышков В. А. — [333](#_page333)

Рэй С. — [*599*](#_page599)

Сабуров С. Ф. — [42](#_page042), [51](#_page051), [*528*](#_page528)

Савина М. Г. — [189](#_page189), [*559*](#_page559)

Савинков Б. В. — [*504*](#_page504)

Савков А. — [*615*](#_page615)

Садко — см. [Блюм В. И.](#_Tosh0004198)

Садовский П. М. — [310](#_page310)

Сакко Н. — [203](#_page203)

Салтыков — Щедрин М. Е. — [239](#_page239)

Самойлов В. В. — [382](#_page382)

Самосуд С. А. — [430](#_page430), [433](#_page433), [439](#_page439), [444](#_page444), [446](#_page446), [451](#_page451), [*626*](#_page626)

Сано С. — [*604*](#_page604)

Сарду В. — [411](#_page411)

Сахновский В. Г. — [178](#_page178), [*526*](#_page526)*,* [*536*](#_page536)*,* [*537*](#_page537)*,* [*542*](#_page542)*,* [*573*](#_page573)

Сац И. А. — [*548*](#_page548)

Свердлин Л. Н. — [369](#_page369), [372](#_page372), [*620*](#_page620)*,* [*621*](#_page621)

Свидерский А. И. — [*575*](#_page575)*,* [*576*](#_page576)

Свирин Ю. М. — [*635*](#_page635)

Сейфуллина Л. Н. — [*566*](#_page566)

Сельвинский И. Л. — [302](#_page302) – [306](#_page306), [308](#_page308) – [310](#_page310), [313](#_page313) – [320](#_page320), [325](#_page325), [354](#_page354), [393](#_page393), [419](#_page419), [*577*](#_page577)*,* [*595*](#_page595)*,* [*597*](#_page597)*,* [*598*](#_page598)*,* [*603*](#_page603)*,* [*609*](#_page609) – [*611*](#_page611)*,* [*615*](#_page615)

Семашко Н. А. — [218](#_page218), [332](#_page332), [*583*](#_page583)*,* [*615*](#_page615)

Сенека — [229](#_page229)

Сенковский О. И. — [280](#_page280)

Сент-Экзюпери А. — [*604*](#_page604)

Сепп Е. К. — [166](#_page166), [*565*](#_page565)

Сервантес М. — [*577*](#_page577)

Серебрянникова Н. И. — [197](#_page197), [263](#_page263), [267](#_page267), [339](#_page339), [453](#_page453), [460](#_page460), [*595*](#_page595)*,* [*606*](#_page606)*,* [*608*](#_page608)

Сибиряк Н. В. — [60](#_page060), [264](#_page264), [380](#_page380), [386](#_page386), [*595*](#_page595)

Симон-Деманш Л. — [*622*](#_page622)

Симонов Р. Н. — [423](#_page423)

Синклер З. — [*552*](#_page552)

Скаррон П. — [63](#_page063), [*539*](#_page539)

Скриб Э. — [378](#_page378)

Скрябин А. Н. — [39](#_page039)

Слонимский А. Л. — [*579*](#_page579)*,* [*581*](#_page581)*,* [*582*](#_page582)*,* [*584*](#_page584)*,* [*594*](#_page594)

Смоленский А. А. — [*521*](#_page521)

Смолин Д. П. — [*566*](#_page566)

Смоляков И. А. — [51](#_page051)

Смышляев В. С. — [*566*](#_page566)

Снежницкий Л. Д. — [*606*](#_page606)

Соболев Ю. В. — [117](#_page117), [*516*](#_page516)*,* [*517*](#_page517)*,* [*551*](#_page551)*,* [*591*](#_page591)

Соколова А. И. — [430](#_page430), [433](#_page433), [439](#_page439), [445](#_page445), [449](#_page449)

Соллертинский И. И. — [*626*](#_page626)*,* [*627*](#_page627)*,* [*629*](#_page629)

Соловьев В. Н. — [445](#_page445), [*506*](#_page506)*,* [*531*](#_page531)*,* [*541*](#_page541)*,* [*549*](#_page549)*,* [*588*](#_page588)*,* [*619*](#_page619)*,* [*626*](#_page626)

{644} Соловьев Т. Д. — [104](#_page104)

Сологуб (Тетерников) Ф. К. — [215](#_page215), [*504*](#_page504)

Сомов К. А. — [94](#_page094)

Софокл — [477](#_page477), [*585*](#_page585)*,* [*632*](#_page632)

Ставский В. П. — [*603*](#_page603)

Сталин И. В. — [192](#_page192), [*508*](#_page508)*,* [*589*](#_page589)*,* [*596*](#_page596)*,* [*598*](#_page598)*,* [*602*](#_page602)*,* [*603*](#_page603)

Станиславский К. С. — [54](#_page054), [55](#_page055), [64](#_page064), [157](#_page157), [389](#_page389), [455](#_page455), [456](#_page456), [482](#_page482), [500](#_page500), [*503*](#_page503)*,* [*507*](#_page507)*,* [*523*](#_page523)*,* [*530*](#_page530)*,* [*555*](#_page555)*,* [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)*,* [*573*](#_page573)*,* [*582*](#_page582)*,* [*585*](#_page585)*,* [*587*](#_page587)*,* [*592*](#_page592)*,* [*596*](#_page596)*,* [*607*](#_page607)

Старк Э. А. — [*530*](#_page530)*–* [*533*](#_page533)

Старковский (Староверкин) П. И. — [206](#_page206), [234](#_page234), [256](#_page256), [322](#_page322), [369](#_page369), [415](#_page415), [478](#_page478), [481](#_page481)

Старокадомский М. Л. — [376](#_page376)

Стеклов Ю. М. — [*541*](#_page541)

Стендаль — [411](#_page411), [437](#_page437), [442](#_page442), [449](#_page449)

Стенич (наст. фам. Сметанич) В. И. — [431](#_page431), [432](#_page432), [437](#_page437), [444](#_page444), [449](#_page449), [*626*](#_page626)

Степанова В. Ф. — [81](#_page081), [*537*](#_page537)*,* [*540*](#_page540)

Стецкий А. И. — [*596*](#_page596)

Стравинский И. Ф. — [252](#_page252)

Стриндберг Й. А. — [*540*](#_page540)*,* [*577*](#_page577)

Студенцов Е. П. — [495](#_page495), [500](#_page500)

Судаков И. Я. — [*548*](#_page548)*,* [*569*](#_page569)*,* [*583*](#_page583)

Сулержицкий Л. А. — [*587*](#_page587)

Сургучев И. Д. — [32](#_page032), [526](#_page526)

Суханова М. Ф. — [380](#_page380), [381](#_page381), [386](#_page386), [*519*](#_page519)

Сухово-Кобылин А. В. — [58](#_page058) – [60](#_page060), [67](#_page067) – [69](#_page069), [73](#_page073), [79](#_page079), [80](#_page080), [169](#_page169), [178](#_page178), [179](#_page179), [181](#_page181), [187](#_page187), [262](#_page262), [373](#_page373) – [378](#_page378), [381](#_page381) – [385](#_page385), [387](#_page387), [410](#_page410), [417](#_page417), [418](#_page418), [*534*](#_page534)*,* [*535*](#_page535)*,* [*537*](#_page537)*,* [*555*](#_page555)*,* [*564*](#_page564)*,* [*566*](#_page566)*,* [*587*](#_page587)*,* [*603*](#_page603)*,* [*621*](#_page621)*,* [*622*](#_page622)

Сушкевич Б. М. — [65](#_page065)

Сю Э. — [411](#_page411)

Таиров А. Я. — [16](#_page016), [18](#_page018), [*507*](#_page507)*,* [*516*](#_page516)*,* [*517*](#_page517)*,* [*529*](#_page529)*,* [*542*](#_page542)*,* [*587*](#_page587)*,* [*605*](#_page605)

Тальников (Шпитальников) Д. Л. — [299](#_page299), [300](#_page300), [*585*](#_page585)*,* [*592*](#_page592)*,* [*607*](#_page607)*,* [*609*](#_page609)

Тарабукин Н. М. — [*512*](#_page512)*,* [*616*](#_page616)

Тарханов М. М. — [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)

Таршис Н. А. — [*631*](#_page631)

Татаринов В. Н. — [*566*](#_page566)

Татлин В. Е. — [49](#_page049), [*515*](#_page515)*,* [*530*](#_page530)

Твердынская Н. И. — [*556*](#_page556)*,* [*606*](#_page606)

Тверской Н. — [7](#_page007)

Темерин А. А. — [60](#_page060), [74](#_page074), [154](#_page154), [204](#_page204), [*519*](#_page519)*,* [*537*](#_page537)*,* [*590*](#_page590)*,* [*606*](#_page606)*,* [*608*](#_page608)

Терешкович М. А. — [8](#_page008), [18](#_page018), [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [66](#_page066), [69](#_page069), [71](#_page071), [110](#_page110), [113](#_page113), [117](#_page117), [145](#_page145), [149](#_page149), [155](#_page155), [*511*](#_page511)*,* [*519*](#_page519)*,* [*534*](#_page534)*,* [*537*](#_page537)

Тик И. Л. — [394](#_page394)

Тиме Е. И. — [362](#_page362), [365](#_page365), [495](#_page495), [500](#_page500), [*505*](#_page505)

Тирсо де Молина — [*577*](#_page577)

Тихонов Н. С. — [359](#_page359)

Тихонович В. В. — [*539*](#_page539)

Толин А. Г. — [30](#_page030)

Толлер Э. — [*547*](#_page547)*,* [*591*](#_page591)

Толстой А. Н. — [*566*](#_page566)*,* [*591*](#_page591)

Толстой Л. Н. — [25](#_page025), [483](#_page483), [484](#_page484), [*518*](#_page518)*,* [*625*](#_page625)

Торелли Дж. — [151](#_page151), [*560*](#_page560)

Трайнин И. П. — [*552*](#_page552)

Третьяков С. М. — [87](#_page087), [90](#_page090), [126](#_page126), [198](#_page198), [199](#_page199), [201](#_page201), [203](#_page203) – [205](#_page205), [314](#_page314), [419](#_page419), [487](#_page487), [488](#_page488), [*528*](#_page528)*,* [*531*](#_page531)*,* [*532*](#_page532)*,* [*540*](#_page540)*,* [*543*](#_page543)*,* [*547*](#_page547)*,* [*557*](#_page557)*,* [*568*](#_page568)*,* [*596*](#_page596)*,* [*604*](#_page604)*,* [*611*](#_page611)*,* [*633*](#_page633)

Троцкий Л. Д. — [87](#_page087), [486](#_page486), [*544*](#_page544)*,* [*603*](#_page603)

Тургенев И. П. — [555](#_page555)

Тургенев И. С. — [220](#_page220), [395](#_page395), [480](#_page480), [*526*](#_page526)

Тьер А. — [404](#_page404), [405](#_page405), [408](#_page408)

Тэффи Н. А. — [11](#_page011), [*515*](#_page515)

Тяпкина Е. А. — [123](#_page123), [171](#_page171), [175](#_page175), [339](#_page339), [346](#_page346), [381](#_page381), [386](#_page386), [460](#_page460)

Уитмэн У. — [258](#_page258), [260](#_page260)

Уриэль — см. [Литовский О. С.](#_Tosh0004199)

Успенский В. И. — [111](#_page111), [*550*](#_page550)

Успенский Г. И. — [239](#_page239), [344](#_page344)

Уткин И. П. — [299](#_page299)

Уэллс Г. Дж. — [323](#_page323), [*526*](#_page526)

Фаворский В. А. — [104](#_page104), [424](#_page424), [*549*](#_page549)

Фадеев А. А. — [207](#_page207)

Файко А. М. — [111](#_page111) – [113](#_page113), [115](#_page115) – [117](#_page117), [144](#_page144), [155](#_page155), [157](#_page157), [161](#_page161), [163](#_page163), [165](#_page165), [167](#_page167), [324](#_page324), [395](#_page395), [*546*](#_page546)*,* [*547*](#_page547)*,* [*552*](#_page552)*,* [*553*](#_page553)*,* [*562*](#_page562)

Фамарин К. — см. [Бескин Э. М.](#_Tosh0004200)

Февральский А. В. — [*512*](#_page512)*,* [*513*](#_page513)*,* [*543*](#_page543)*,* [*553*](#_page553)*,* [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)*,* [*591*](#_page591)*,* [*619*](#_page619)*,* [*626*](#_page626)

Федоров В. Ф. — [197](#_page197), [200](#_page200), [202](#_page202), [*520*](#_page520)*,* [*534*](#_page534)*,* [*535*](#_page535)*,* [*538*](#_page538)*,* [*568*](#_page568)*,* [*569*](#_page569)

Фельдман К. М. — [*607*](#_page607)

Фердинандов Б. А. — [*534*](#_page534)

{645} Флиер Я. В. — [*634*](#_page634)

Флобер Г. — [411](#_page411), [*625*](#_page625)

Фореггер Н. М. — [24](#_page024), [27](#_page027), [58](#_page058), [143](#_page143), [*518*](#_page518)*,* [*525*](#_page525)*,* [*533*](#_page533)*,* [*535*](#_page535)*,* [*560*](#_page560)

Франс А. — [324](#_page324)

Фрелих О. Н. — [8](#_page008)

Фриче В. М. — [40](#_page040), [*527*](#_page527)*,* [*619*](#_page619)

Фучик Ю. — [*604*](#_page604)

Хераскова А. Н. — [481](#_page481), [*632*](#_page632)

Херсонский Х. Н. — [*514*](#_page514)*,* [*538*](#_page538)*,* [*544*](#_page544)*,* [*563*](#_page563)

Хлебников В. В. — [369](#_page369)

Хмара Г. М. — [65](#_page065)

Хмельницкий Н. И. — [277](#_page277)

Хованская Е. А. — [*511*](#_page511)

Хопкинс М. — [159](#_page159)

Хорти М. — [*533*](#_page533)

Хохлов К. П. — [*550*](#_page550)*,* [*564*](#_page564)*,* [*631*](#_page631)

Храковский В. Л. — [*511*](#_page511)

Царев М. И. — [362](#_page362), [416](#_page416), [476](#_page476), [481](#_page481), [482](#_page482), [489](#_page489)

Цетнерович П. В. — [*590*](#_page590)

Цимбал С. Л. — [*619*](#_page619)

Чаадаев П. Я. — [269](#_page269), [481](#_page481), [*595*](#_page595)

Чайковский М. И. — [429](#_page429), [431](#_page431), [435](#_page435) – [437](#_page437), [441](#_page441), [444](#_page444), [445](#_page445), [447](#_page447), [448](#_page448), [450](#_page450), [451](#_page451), [*627*](#_page627)

Чайковский П. И. — [429](#_page429) – [433](#_page433), [435](#_page435), [436](#_page436), [439](#_page439), [441](#_page441) – [448](#_page448), [450](#_page450) – [452](#_page452), [454](#_page454), [465](#_page465), [*581*](#_page581)*,* [*603*](#_page603)*,* [*629*](#_page629)*,* [*630*](#_page630)

Чаплин Ч. — [83](#_page083), [190](#_page190), [294](#_page294), [351](#_page351), [358](#_page358), [497](#_page497), [*536*](#_page536)*,* [*557*](#_page557)

Чаров Ан. — [*613*](#_page613)

Чебан А. И. — [424](#_page424), [566](#_page566)

Честертон Г. К. — [126](#_page126)

Чехов А. П. — [125](#_page125), [452](#_page452) – [458](#_page458), [460](#_page460), [461](#_page461), [463](#_page463), [464](#_page464), [467](#_page467), [470](#_page470), [472](#_page472), [473](#_page473), [480](#_page480), [486](#_page486), [*603*](#_page603)*,* [*630*](#_page630)*,* [*631*](#_page631)

Чехов М. А. — [35](#_page035), [40](#_page040), [66](#_page066), [178](#_page178), [263](#_page263), [*527*](#_page527)*,* [*540*](#_page540)*,* [*566*](#_page566)*,* [*570*](#_page570)*,* [*513*](#_page513)*,* [*574*](#_page574)*,* [*576*](#_page576)*,* [*577*](#_page577)*,* [*587*](#_page587)*,* [*599*](#_page599)*,* [*601*](#_page601)*,* [*614*](#_page614)

Чикул М. А. — [311](#_page311), [386](#_page386), [454](#_page454), [460](#_page460), [*622*](#_page622)

Чириков Е. Н. — [*555*](#_page555)

Чичерин А. Н. — [88](#_page088)

Чуковский К. И. — [*572*](#_page572)

Чулков Г. И. — [10](#_page010), [12](#_page012), [*509*](#_page509)

Чупятов Л. Т. — [430](#_page430), [*626*](#_page626)

Шагал М. З. — [*599*](#_page599)

Шагинян М. С. — [359](#_page359)

Шаляпин Ф. И. — [35](#_page035)

Шатобриан Ф. Р. — [413](#_page413), [*625*](#_page625)

Шаховской А. А. — [277](#_page277)

Шебалин В. Я. — [308](#_page308), [310](#_page310), [339](#_page339), [369](#_page369), [370](#_page370), [*611*](#_page611)

Шевалье М. — [340](#_page340)

Шекспир У. — [35](#_page035), [138](#_page138), [139](#_page139), [142](#_page142) – [144](#_page144), [146](#_page146), [188](#_page188), [410](#_page410), [413](#_page413), [419](#_page419), [456](#_page456), [483](#_page483), [484](#_page484), [490](#_page490), [493](#_page493), [*526*](#_page526)*,* [*552*](#_page552)*,* [*557*](#_page557)*,* [*561*](#_page561)*,* [*604*](#_page604)*,* [*610*](#_page610)

Шершеневич В. Г. — [*529*](#_page529)

Шестаков В. А. — [93](#_page093), [110](#_page110), [113](#_page113), [116](#_page116), [272](#_page272), [386](#_page386), [454](#_page454), [*547*](#_page547)*,* [*550*](#_page550)*,* [*551*](#_page551)*,* [*557*](#_page557)*,* [*590*](#_page590)*,* [*591*](#_page591)

Шиллер Ф. — [325](#_page325), [*526*](#_page526)

Шкловский В. Б. — [11](#_page011), [366](#_page366), [*514*](#_page514)*,* [*575*](#_page575)*,* [*579*](#_page579)*,* [*581*](#_page581)*,* [*620*](#_page620)

Шлепянов И. Я. — [171](#_page171), [175](#_page175), [424](#_page424)

Шопен Ф. — [30](#_page030), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [227](#_page227), [*555*](#_page555)*,* [*564*](#_page564)

Шостакович Д. Д. — [289](#_page289), [293](#_page293), [*600*](#_page600)*,* [*602*](#_page602)*,* [*626*](#_page626)*,* [*627*](#_page627)

Шоу Б. — [351](#_page351)

Шпажинский И. В. — [333](#_page333)

Штейн А. П. — [*618*](#_page618)

Штернхейм К. — [*552*](#_page552)

Штраус И. — [453](#_page453), [457](#_page457), [*630*](#_page630)

Штраух М. М. — [324](#_page324), [327](#_page327), [489](#_page489)

Шуберт Ф. — [269](#_page269), [285](#_page285), [477](#_page477), [*575*](#_page575)

Шумский С. В. — [382](#_page382)

Щагин А. И. — [103](#_page103)

Щепкин М. С. — [209](#_page209), [217](#_page217), [224](#_page224), [382](#_page382), [*579*](#_page579)*,* [*584*](#_page584)

Щепкина-Куперник Т. Л. — [20](#_page020)

Эврипид — [22](#_page022)

Эдисон Т. А. — [36](#_page036), [38](#_page038)

Эйдельман Я. — [*634*](#_page634)

Эйзенштейн С. М. — [327](#_page327), [*510*](#_page510)*,* [*520*](#_page520)*,* [*521*](#_page521)*,* [*523*](#_page523)*,* [*534*](#_page534)*,* [*535*](#_page535)*,* [*547*](#_page547)*,* [*554*](#_page554)*,* [*557*](#_page557)*,* [*565*](#_page565)*,* [*624*](#_page624)

Эйхенбаум Б. М. — [500](#_page500), [*634*](#_page634)

Экк Н. В. — [*553*](#_page553)*,* [*556*](#_page556)

{646} Эккерман И. П. — [*629*](#_page629)

Экстер А. А. — [65](#_page065)

Эль Лисицкий (наст. имя и фам. Л. М. Лисицкий) — [*528*](#_page528)

Эльслер Ф. — [55](#_page055), [*532*](#_page532)

Энгельгардт В. В. — [494](#_page494)

Энгельс Ф. — [179](#_page179), [404](#_page404), [405](#_page405), [*566*](#_page566)

Эпштейн М. С. — [328](#_page328), [*614*](#_page614)

Эрдман Б. Р. — [*526*](#_page526)

Эрдман Н. Р. — [165](#_page165), [168](#_page168), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [176](#_page176) – [184](#_page184), [228](#_page228), [314](#_page314), [487](#_page487), [488](#_page488), [*536*](#_page536)*,* [*542*](#_page542)*,* [*553*](#_page553)*,* [*555*](#_page555)*,* [*556*](#_page556)*,* [*564*](#_page564) – [*566*](#_page566)*,* [*596*](#_page596)*,* [*602*](#_page602)*,* [*604*](#_page604)*,* [*611*](#_page611)

Эренбург И. Г. — [48](#_page048), [49](#_page049), [148](#_page148), [*530*](#_page530)*,* [*553*](#_page553)*,* [*632*](#_page632)*,* [*633*](#_page633)

Эсхил — [22](#_page022), [229](#_page229), [*589*](#_page589)

Южин А. И. — [140](#_page140), [*507*](#_page507)*,* [*559*](#_page559)*,* [*570*](#_page570)

Юзовский И. И. (псевд. — Ю. Юзовский) — [334](#_page334), [405](#_page405), [*548*](#_page548)*,* [*616*](#_page616)*,* [*620*](#_page620)*,* [*622*](#_page622)*,* [*625*](#_page625)*,* [*634*](#_page634)

Юренев С. В. — [95](#_page095)

Юрьев Ю. М. — [362](#_page362), [373](#_page373), [376](#_page376) – [380](#_page380), [385](#_page385), [403](#_page403), [492](#_page492), [494](#_page494), [495](#_page495), [497](#_page497), [500](#_page500), [501](#_page501), [*504*](#_page504)*,* [*506*](#_page506)*,* [*558*](#_page558)*,* [*569*](#_page569)*,* [*607*](#_page607)*,* [*619*](#_page619)*,* [*623*](#_page623)*,* [*634*](#_page634)

Юстиниан — [140](#_page140)

Юхов И. И. — [*556*](#_page556)

Якоби Г. — [*551*](#_page551)

Яковлев К. Н. — [58](#_page058), [65](#_page065), [*534*](#_page534)

Ясенский Б. — [487](#_page487), [*633*](#_page633)

Яхонтов В. Н. — [168](#_page168)

# **{****647}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому — [*625*](#_page625)

«Аэроплан над городом» М. Ю. Левидова — [370](#_page370)

«Багровый остров» М. А. Булгакова — [*517*](#_page517)*,* [*529*](#_page529)

«Балаганчик» А. А. Блока — [32](#_page032), [35](#_page035), [69](#_page069), [266](#_page266), [310](#_page310), [393](#_page393)

«Баня» В. В. Маяковского — [323](#_page323) – [328](#_page328), [484](#_page484), [*567*](#_page567)*,* [*596*](#_page596)*,* [*597*](#_page597)*,* [*612*](#_page612)*,* [*613*](#_page613)

«Барсуки» Л. М. Леонова — [257](#_page257)

«Блокада» Вс. В. Иванова — [312](#_page312), [313](#_page313)

«Блоха» по Н. С. Лескову — [*565*](#_page565)

«Богатыри» Д. Бедного — [*589*](#_page589)*,* [*605*](#_page605)

«Бойцы» Б. С. Ромашова — [424](#_page424)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина — [*538*](#_page538)*,* [*577*](#_page577)*,* [*597*](#_page597)*,* [*602*](#_page602)*–* [*605*](#_page605)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского — [229](#_page229), [230](#_page230), [434](#_page434), [*597*](#_page597)

«Борьба за престол» Г. Ибсена — [*597*](#_page597)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова — [*574*](#_page574)

«Бунт машин» А. Н. Толстого по К. Чапеку — [150](#_page150), [*560*](#_page560)

«Бык на крыше» Д. Мийо — [152](#_page152), [*561*](#_page561)

«В овраге» по А. П. Чехову — [452](#_page452)

«Великая сила» Б. С. Ромашова — [*540*](#_page540)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — [33](#_page033) – [37](#_page037), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042) – [48](#_page048), [50](#_page050) – [52](#_page052), [54](#_page054), [55](#_page055), [59](#_page059), [60](#_page060), [62](#_page062), [67](#_page067), [79](#_page079), [88](#_page088), [89](#_page089), [113](#_page113), [119](#_page119), [126](#_page126), [150](#_page150), [157](#_page157), [159](#_page159), [186](#_page186), [226](#_page226), [245](#_page245), [389](#_page389), [471](#_page471), [472](#_page472), [*516*](#_page516)*,* [*519*](#_page519)*,* [*520*](#_page520)*,* [*523*](#_page523)*,* [*524*](#_page524)*,* [*526*](#_page526) – [*529*](#_page529)*,* [*531*](#_page531) – [*534*](#_page534)*,* [*536*](#_page536) – [*538*](#_page538)*,* [*552*](#_page552)*,* [*554*](#_page554)*,* [*563*](#_page563)*,* [*565*](#_page565)*,* [*566*](#_page566)*,* [*567*](#_page567)*,* [*572*](#_page572)*,* [*585*](#_page585)*,* [*599*](#_page599)*,* [*615*](#_page615)*,* [*632*](#_page632)

«Вертурнаф» («Версальские туристы, на фугас напоровшиеся») Н. Н. Асеева, С. М. Городецкого, С. М. Третьякова — [*568*](#_page568)

«Веселые расплюевские дни» — см. [«Смерть Тарелкина»](#_Tosh0004201)

«Вздор» К. Я. Финна — [423](#_page423), [424](#_page424)

«Виновны — невиновны» Й. А. Стриндберга — [*577*](#_page577)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина — [177](#_page177), [184](#_page184), [257](#_page257), [*566*](#_page566)

«Вишневый сад» А. П. Чехова — [368](#_page368), [452](#_page452), [455](#_page455), [457](#_page457), [*630*](#_page630)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова — [184](#_page184), [193](#_page193), [*539*](#_page539)*,* [*540*](#_page540)

«Вступление» Ю. П. Германа — [366](#_page366), [370](#_page370), [372](#_page372), [396](#_page396), [399](#_page399), [418](#_page418), [424](#_page424), [*548*](#_page548)*,* [*601*](#_page601)*,* [*620*](#_page620)

«Выстрел» А. И. Безыменского — [308](#_page308), [320](#_page320) – [322](#_page322), [325](#_page325), [337](#_page337), [418](#_page418), [487](#_page487), [*612*](#_page612)

«Гадибук» С. Ан‑ского — [129](#_page129)

«Гамлет» У. Шекспира — [65](#_page065), [229](#_page229), [399](#_page399), [*552*](#_page552)*,* [*553*](#_page553)*,* [*576*](#_page576)*,* [*587*](#_page587)*,* [*601*](#_page601)*,* [*602*](#_page602)

«Германия» Вс. В. Вишневского — [*624*](#_page624)

«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука — [425](#_page425)

«Гоп‑ля, мы живем!» («Ура, живем!») Э. Толлера — [261](#_page261), [*591*](#_page591)

«Горе от ума» («Горе уму») А. С. Грибоедова — [65](#_page065), [106](#_page106), [228](#_page228), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264) – [270](#_page270), [272](#_page272), [275](#_page275) – [277](#_page277), [279](#_page279) – [283](#_page283), [286](#_page286), [308](#_page308), [310](#_page310), [373](#_page373), [376](#_page376), [377](#_page377), [386](#_page386), [397](#_page397), [399](#_page399), [417](#_page417), [449](#_page449), [474](#_page474), [475](#_page475), [478](#_page478) – [481](#_page481), [483](#_page483), [484](#_page484), [486](#_page486), [*516*](#_page516)*,* [*538*](#_page538)*,* [*567*](#_page567)*,* [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*580*](#_page580)*,* [*590*](#_page590) – [*595*](#_page595)*,* [*603*](#_page603)*,* [*605*](#_page605)*,* [*613*](#_page613)*,* [*615*](#_page615)*,* [*631*](#_page631)*,* [*632*](#_page632)

«Город ветров» В. М. Киршона — [312](#_page312)

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [201](#_page201), [*514*](#_page514)*,* [*569*](#_page569)

«Гроза» А. Н. Островского — [35](#_page035), [101](#_page101), [133](#_page133), [393](#_page393), [*526*](#_page526)*,* [*548*](#_page548)

«Гугеноты» Дж. Мейербера — [48](#_page048)

«Д. Е.» («Даешь Европу!») М. Г. Подгаецкого — [79](#_page079), [149](#_page149) – [153](#_page153), [159](#_page159), [191](#_page191), [193](#_page193), [194](#_page194), [257](#_page257), [399](#_page399), [*516*](#_page516)*,* [*531*](#_page531)*,* [*541*](#_page541)*,* [*553*](#_page553)*,* [*554*](#_page554)*,* [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)*,* [*567*](#_page567)*,* [*570*](#_page570)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына — [404](#_page404), [405](#_page405), [408](#_page408), [410](#_page410), [412](#_page412), [413](#_page413), [415](#_page415), [417](#_page417) – [420](#_page420), [422](#_page422), [423](#_page423), [425](#_page425), [427](#_page427), [428](#_page428), {648} [461](#_page461), [471](#_page471), [472](#_page472), [480](#_page480), [*548*](#_page548)*,* [*567*](#_page567)*,* [*592*](#_page592)*,* [*603*](#_page603) – [*605*](#_page605)*,* [*618*](#_page618)*,* [*624*](#_page624) – [*626*](#_page626)

«Дама-невидимка» П. Кальдерона — [223](#_page223), [*584*](#_page584)

«Два брата» М. Ю. Лермонтова — [441](#_page441), [*516*](#_page516)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира — [424](#_page424)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина — [377](#_page377) – [379](#_page379), [382](#_page382), [*574*](#_page574)*,* [*587*](#_page587)*,* [*622*](#_page622)

«Дело чести» И. К. Микитенко — [423](#_page423)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова — [483](#_page483)

«Дешевая забава для людей» Р. Г. Галиат-Валаева — [198](#_page198)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [220](#_page220), [321](#_page321), [347](#_page347), [*514*](#_page514)*,* [*518*](#_page518)*,* [*530*](#_page530)*,* [*574*](#_page574)*,* [*583*](#_page583)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — [37](#_page037), [360](#_page360) – [365](#_page365), [*533*](#_page533)*,* [*541*](#_page541)*,* [*603*](#_page603)*,* [*619*](#_page619)

«Дон Жуан» В. А. Моцарта — [443](#_page443)

«Дорога цветов» В. П. Катаева — [425](#_page425)

«Доходное место» А. Н. Островского — [79](#_page079), [93](#_page093) – [97](#_page097), [100](#_page100), [101](#_page101), [105](#_page105) – [107](#_page107), [109](#_page109), [125](#_page125), [386](#_page386), [417](#_page417), [418](#_page418), [*546*](#_page546)*,* [*547*](#_page547)*,* [*550*](#_page550)*,* [*557*](#_page557)*,* [*571*](#_page571)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [13](#_page013), [452](#_page452), [456](#_page456), [457](#_page457), [*630*](#_page630)

«Елизавета Петровна» Д. П. Смолина — [*566*](#_page566)

«Жакерия» П. Мериме — [*552*](#_page552)

«Женитьба» Н. В. Гоголя — [128](#_page128), [129](#_page129), [228](#_page228), [399](#_page399)

«Жизнь за царя» М. И. Глинки — [210](#_page210), [347](#_page347)

«Жизнь зовет» В. Н. Билль-Белоцерковского — [424](#_page424)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева — [266](#_page266)

«Жирофле-Жирофля» Ж. Оффенбаха — [153](#_page153)

«Зависть» Ю. К. Олеши — [359](#_page359)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого — [261](#_page261), [*566*](#_page566)*,* [*591*](#_page591)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши — [354](#_page354), [356](#_page356), [359](#_page359)

«Земля» В. Я. Брюсова — [*509*](#_page509)

«Земля дыбом» («Ночь») М. Мартине — [79](#_page079), [86](#_page086) – [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [153](#_page153), [169](#_page169), [170](#_page170), [196](#_page196), [199](#_page199), [303](#_page303), [317](#_page317), [394](#_page394), [396](#_page396), [398](#_page398), [486](#_page486), [*528*](#_page528)*,* [*531*](#_page531)*,* [*542*](#_page542) – [*546*](#_page546)*,* [*551*](#_page551)*,* [*552*](#_page552)*,* [*562*](#_page562)

«Златопуз» Ф. Кроммелинка — [*524*](#_page524)

«Зори» Э. Верхарна — [5](#_page005) – [8](#_page008), [10](#_page010), [12](#_page012) – [19](#_page019), [25](#_page025), [27](#_page027), [33](#_page033), [47](#_page047), [79](#_page079), [303](#_page303), [317](#_page317), [390](#_page390) – [392](#_page392), [395](#_page395), [401](#_page401), [418](#_page418), [434](#_page434), [486](#_page486), [*508*](#_page508) – [*514*](#_page514)*,* [*516*](#_page516)*,* [*517*](#_page517)*,* [*524*](#_page524)*,* [*525*](#_page525)*,* [*533*](#_page533)*,* [*542*](#_page542) – [*544*](#_page544)*,* [*562*](#_page562)*,* [*570*](#_page570)*,* [*589*](#_page589)*,* [*632*](#_page632)

«Иванов» А. П. Чехова — [*630*](#_page630)

«Игрок» С. С. Прокофьева — [*569*](#_page569)*,* [*580*](#_page580)*,* [*596*](#_page596)*,* [*600*](#_page600)

«Игроки» Н. В. Гоголя — [*579*](#_page579)

«Игроки Венеции» В. Н. Соловьева, В. Э. Мейерхольда — [*541*](#_page541)

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского — [434](#_page434), [436](#_page436), [*533*](#_page533)

«Каменный гость» А. С. Пушкина — [*603*](#_page603)

«Кармен» И. Э. Бабеля и Н. Р. Эрдмана по П. Мериме — [*602*](#_page602)

«Клоп» В. В. Маяковского — [287](#_page287) – [295](#_page295), [298](#_page298), [301](#_page301), [308](#_page308), [323](#_page323), [337](#_page337), [397](#_page397), [484](#_page484), [*530*](#_page530)*,* [*540*](#_page540)*,* [*549*](#_page549)*,* [*590*](#_page590)*,* [*596*](#_page596)*,* [*597*](#_page597)*,* [*607*](#_page607) – [*609*](#_page609)

«Княгиня Капучидзе», перевод с нем. В. К. Мюлле (Васильева) — [163](#_page163)

«Князь Игорь» А. П. Бородина *—* [*517*](#_page517)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — [325](#_page325)

«Козьма Захарьич Минин, Сухорук» А. Н. Островского — [92](#_page092)

«Кола ди Риенци» («Риенци») по Э. Бульверу-Литтону — [47](#_page047), [*529*](#_page529)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского — [302](#_page302) – [307](#_page307), [313](#_page313), [315](#_page315), [317](#_page317), [320](#_page320), [325](#_page325), [340](#_page340), [354](#_page354), [394](#_page394), [396](#_page396), [398](#_page398), [418](#_page418), [487](#_page487), [*577*](#_page577)*,* [*595*](#_page595)*,* [*597*](#_page597) – [*599*](#_page599)*,* [*610*](#_page610)*,* [*611*](#_page611)*,* [*617*](#_page617)

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова — [*539*](#_page539)

«Копилка» Э. Лабиша — [34](#_page034), [*526*](#_page526)

«Кориолан» У. Шекспира — [408](#_page408)

«Король Квадратной республики» Н. Н. Бромлей — [*566*](#_page566)

{649} «Король Лир» У. Шекспира — [*542*](#_page542)

«Красный мак» Р. М. Глиэра — [324](#_page324), [329](#_page329) – [331](#_page331), [337](#_page337), [338](#_page338), [344](#_page344) – [346](#_page346), [*614*](#_page614)

«Крестьяне» С. Н. Белой — [462](#_page462)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [*566*](#_page566)

«Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича — [439](#_page439)

«Лес» А. Н. Островского — [54](#_page054), [79](#_page079), [90](#_page090), [105](#_page105), [106](#_page106), [109](#_page109), [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121), [123](#_page123) – [126](#_page126), [128](#_page128) – [147](#_page147), [150](#_page150), [153](#_page153), [167](#_page167), [169](#_page169), [170](#_page170), [182](#_page182), [183](#_page183), [187](#_page187), [209](#_page209), [212](#_page212), [214](#_page214), [215](#_page215), [218](#_page218), [220](#_page220), [227](#_page227), [245](#_page245), [247](#_page247), [267](#_page267), [272](#_page272), [308](#_page308), [318](#_page318), [386](#_page386), [387](#_page387), [389](#_page389), [395](#_page395) – [397](#_page397), [399](#_page399), [412](#_page412), [415](#_page415), [417](#_page417), [433](#_page433), [434](#_page434), [464](#_page464), [*513*](#_page513)*–* [*515*](#_page515)*,* [*531*](#_page531)*,* [*535*](#_page535)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)*,* [*552*](#_page552)*,* [*554*](#_page554)*,* [*556*](#_page556) – [*559*](#_page559)*,* [*564*](#_page564)*,* [*567*](#_page567) – [*572*](#_page572)*,* [*599*](#_page599)*,* [*603*](#_page603)*,* [*614*](#_page614)*,* [*632*](#_page632)

«Лизистрата» Аристофана — [129](#_page129), [*557*](#_page557)

«Липецкие воды» А. А. Шаховского — [277](#_page277)

«Личная жизнь» В. А. Соловьева — [424](#_page424), [425](#_page425)

«Лоэнгрин» Р. Вагнера — [*517*](#_page517)

«Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци — [*531*](#_page531)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [297](#_page297), [575](#_page575), [*574*](#_page574)*,* [*597*](#_page597)

«Мадам Аршидюк» Ж. Оффенбаха — [*566*](#_page566)

«Мадам Бовари» по Г. Флоберу — [*625*](#_page625)

«Макбет» У. Шекспира — [399](#_page399)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [168](#_page168), [170](#_page170), [172](#_page172), [176](#_page176) – [178](#_page178), [183](#_page183) – [185](#_page185), [187](#_page187), [192](#_page192), [205](#_page205), [228](#_page228), [245](#_page245), [247](#_page247), [269](#_page269), [272](#_page272), [397](#_page397), [*536*](#_page536)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)*,* [*549*](#_page549)*,* [*553*](#_page553)*,* [*555*](#_page555)*,* [*556*](#_page556)*,* [*564*](#_page564) – [*568*](#_page568)*,* [*570*](#_page570)*,* [*571*](#_page571)*,* [*596*](#_page596)*,* [*605*](#_page605)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера — [33](#_page033), [*526*](#_page526)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [245](#_page245), [254](#_page254), [377](#_page377), [393](#_page393), [402](#_page402), [404](#_page404), [434](#_page434), [441](#_page441), [490](#_page490) – [492](#_page492), [494](#_page494) – [501](#_page501), [*532*](#_page532)*,* [*533*](#_page533)*,* [*568*](#_page568)*,* [*570*](#_page570)*,* [*574*](#_page574)*,* [*603*](#_page603) – [*605*](#_page605)*,* [*607*](#_page607)*,* [*609*](#_page609)*,* [*623*](#_page623)*,* [*633*](#_page633) – [*635*](#_page635)

«Матрац» Б. С. Ромашова — [*539*](#_page539)*,* [*540*](#_page540)

«Медведь» А. П. Чехова — [453](#_page453), [455](#_page455) – [457](#_page457), [461](#_page461), [463](#_page463), [464](#_page464), [471](#_page471), [472](#_page472), [*603*](#_page603)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю — [184](#_page184), [417](#_page417), [*542*](#_page542)*,* [*566*](#_page566)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [19](#_page019), [21](#_page021) – [23](#_page023), [25](#_page025), [33](#_page033), [35](#_page035), [42](#_page042), [46](#_page046), [47](#_page047), [79](#_page079), [142](#_page142), [291](#_page291), [295](#_page295), [324](#_page324), [391](#_page391), [395](#_page395), [418](#_page418), [*508*](#_page508)*,* [*511*](#_page511)*,* [*512*](#_page512)*,* [*514*](#_page514)*,* [*518*](#_page518)*,* [*524*](#_page524)*,* [*533*](#_page533)*,* [*543*](#_page543)*,* [*544*](#_page544)*,* [*555*](#_page555)*,* [*562*](#_page562)*,* [*565*](#_page565)*,* [*570*](#_page570)*,* [*602*](#_page602)*,* [*613*](#_page613)*,* [*615*](#_page615)*,* [*632*](#_page632)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина — [424](#_page424)

«Мольер» М. А. Булгакова — [*530*](#_page530)*,* [*589*](#_page589)

«Москва с точки зрения» Н. Р. Эрдмана — [*566*](#_page566)

«Мудрец» («На всякого мудреца довольно простоты») С. М. Третьякова по А. Н. Островскому — [95](#_page095), [*535*](#_page535)*,* [*547*](#_page547)

«Мятеж» по Д. А. Фурманову — [*574*](#_page574)

«На дне» М. Горького — [*526*](#_page526)

«На Западе бой» Вс. В. Вишневского — [370](#_page370)

«Нора» Г. Ибсена — [26](#_page026) – [29](#_page029), [31](#_page031), [57](#_page057), [*520*](#_page520)*–* [*523*](#_page523)*,* [*568*](#_page568)

«Нос» Д. Д. Шостаковича — [*600*](#_page600)

«Ночь» М. Мартине — см. [«Земля дыбом»](#_Tosh0004202)

«Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова — [*517*](#_page517)

«Огненный мост» Б. С. Ромашова — [*540*](#_page540)*,* [*547*](#_page547)

«Огонь» В. Н. Соловьева, Ю. М. Бонди, В. Э. Мейерхольда — [*541*](#_page541)

«Одинокие» Г. Гауптмана — [*595*](#_page595)

«Одна жизнь» («Как закалялась сталь») Е. И. Габриловича по Н. А. Островскому — [488](#_page488), [*567*](#_page567)*,* [*589*](#_page589)*,* [*590*](#_page590)

«Озеро Люль» А. М. Файко — [79](#_page079), [112](#_page112) – [117](#_page117), [126](#_page126), [142](#_page142) – [144](#_page144), [146](#_page146), [147](#_page147), [150](#_page150), [152](#_page152), [194](#_page194), [389](#_page389), [399](#_page399), [*516*](#_page516)*,* [*546*](#_page546)*,* [*550*](#_page550)*,* [*551*](#_page551)*,* [*552*](#_page552)*,* [*557*](#_page557)*,* [*559*](#_page559)

«Окно в деревню» Р. М. Акулыпина — [259](#_page259), [262](#_page262), [487](#_page487), [494](#_page494), [*574*](#_page574)*,* [*590*](#_page590)*,* [*633*](#_page633)

«Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского — [*624*](#_page624)

«Орестея» Эсхила — [*585*](#_page585)

«Орленок» Э. Ростана — [56](#_page056)

«Орфей и Эвридика» («Орфей») К. В. Глюка — [434](#_page434), [435](#_page435)

{650} «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева — [32](#_page032), [*526*](#_page526)

«Отелло» У. Шекспира — [*569*](#_page569)*,* [*602*](#_page602)

«Первая Конная» («Конная») Вс. В. Вишневского — [336](#_page336), [*615*](#_page615)

«Петербург» по А. Белому — [*587*](#_page587)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского — [428](#_page428) – [445](#_page445), [447](#_page447) – [449](#_page449), [451](#_page451), [452](#_page452), [*517*](#_page517)*,* [*581*](#_page581)*,* [*603*](#_page603)*,* [*604*](#_page604)*,* [*608*](#_page608)*,* [*621*](#_page621)*,* [*626*](#_page626) – [*629*](#_page629)

«Пир» Г. Е. Белицкого и Л. М. Жежеленко — [*631*](#_page631)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина — [*603*](#_page603)

«Поднятая целина» по М. А. Шолохову — [423](#_page423)

«После бала» Н. Ф. Погодина — [424](#_page424)

«Последний решительный» Вс. В. Вишневского — [329](#_page329) – [333](#_page333), [335](#_page335), [336](#_page336), [341](#_page341), [344](#_page344), [345](#_page345), [347](#_page347), [348](#_page348), [367](#_page367), [396](#_page396), [399](#_page399), [418](#_page418), [462](#_page462), [*548*](#_page548)*,* [*549*](#_page549)*,* [*599*](#_page599)*,* [*600*](#_page600)*,* [*614*](#_page614)*–* [*617*](#_page617)*,* [*623*](#_page623)*,* [*624*](#_page624)

«Похождения Чичикова» М. А. Булгакова по Н. В. Гоголю — [*535*](#_page535)

«Предложение» А. П. Чехова — [453](#_page453) – [457](#_page457), [464](#_page464), [465](#_page465), [471](#_page471) – [473](#_page473), [*603*](#_page603)*,* [*630*](#_page630)*,* [*631*](#_page631)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [174](#_page174), [*515*](#_page515)*,* [*559*](#_page559)

«Провинциалка» И. С. Тургенева — [33](#_page033), [*526*](#_page526)

«Пугачев» С. А. Есенина — [*598*](#_page598)

«Пульчинелла» И. Ф. Стравинского — [252](#_page252)

«Рабкору смерть» Г. Е. Белицкого — [*631*](#_page631)

«Разлом» Б. А. Лавренева — [*574*](#_page574)

«Распутин» — см. [«Заговор императрицы»](#_Tosh0004203)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [65](#_page065), [106](#_page106), [208](#_page208) – [225](#_page225), [228](#_page228), [230](#_page230) – [233](#_page233), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239), [241](#_page241) – [245](#_page245), [247](#_page247) – [249](#_page249), [253](#_page253), [255](#_page255), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264), [267](#_page267), [272](#_page272), [276](#_page276), [308](#_page308), [310](#_page310), [373](#_page373), [376](#_page376), [377](#_page377), [385](#_page385), [386](#_page386), [397](#_page397), [399](#_page399), [417](#_page417), [433](#_page433), [434](#_page434), [471](#_page471), [472](#_page472), [479](#_page479), [483](#_page483), [486](#_page486), [*513*](#_page513)*,* [*514*](#_page514)*,* [*518*](#_page518)*,* [*529*](#_page529)*,* [*532*](#_page532)*,* [*538*](#_page538)*,* [*539*](#_page539)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)*,* [*549*](#_page549)*,* [*559*](#_page559)*,* [*567*](#_page567)*,* [*571*](#_page571)*,* [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)*,* [*578*](#_page578) – [*588*](#_page588)*,* [*592*](#_page592)*,* [*594*](#_page594)*,* [*599*](#_page599)*,* [*603*](#_page603)*,* [*605*](#_page605)

«Ревность» М. П. Арцыбашева — [29](#_page029), [32](#_page032), [43](#_page043), [*525*](#_page525)

«Риголетто» Дж. Верди — [48](#_page048), [330](#_page330)

«Риенци» Р. Вагнера — [*529*](#_page529)

«Ричард III» У. Шекспира — [33](#_page033), [*526*](#_page526)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира — [413](#_page413), [493](#_page493)

«Рычи, Китай!» — [196](#_page196) – [199](#_page199), [201](#_page201), [228](#_page228), [418](#_page418), [*528*](#_page528)*,* [*568*](#_page568)*,* [*569*](#_page569)*,* [*599*](#_page599)

«Самоубийца» Н. Р. Эрдмана — [488](#_page488), [*596*](#_page596)*,* [*633*](#_page633)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — [106](#_page106), [373](#_page373) – [375](#_page375), [378](#_page378), [379](#_page379), [381](#_page381), [382](#_page382), [385](#_page385) – [387](#_page387), [399](#_page399), [421](#_page421), [464](#_page464), [466](#_page466), [471](#_page471), [472](#_page472), [*548*](#_page548)*,* [*603*](#_page603)*,* [*621*](#_page621)*,* [*622*](#_page622)*,* [*625*](#_page625)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу — [*587*](#_page587)

«Светский случай» Н. И. Хмельницкого — [277](#_page277)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка — [393](#_page393)

«Скутаревский» Л. М. Леонова — [428](#_page428)

«Слышишь, Москва?! — Слышу!» С. М. Третьякова — [126](#_page126), [*557*](#_page557)

«Смена героев» Б. С. Ромашова — [355](#_page355), [*539*](#_page539)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — [424](#_page424)

«Смерть Марата» — [27](#_page027), [*525*](#_page525)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [58](#_page058) – [62](#_page062), [64](#_page064) – [66](#_page066), [70](#_page070) – [75](#_page075), [79](#_page079), [83](#_page083), [84](#_page084), [129](#_page129), [133](#_page133), [169](#_page169), [171](#_page171), [216](#_page216), [373](#_page373), [378](#_page378), [382](#_page382), [385](#_page385), [386](#_page386), [395](#_page395), [423](#_page423), [471](#_page471), [*504*](#_page504)*,* [*516*](#_page516)*,* [*534*](#_page534)*,* [*536*](#_page536)*–* [*539*](#_page539)*,* [*541*](#_page541)*,* [*543*](#_page543)*,* [*551*](#_page551)*,* [*552*](#_page552)*,* [*568*](#_page568)*,* [*571*](#_page571)*,* [*574*](#_page574)*,* [*632*](#_page632)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка — [*548*](#_page548)

«Снегурочка» А. Н. Островского — [92](#_page092)

«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова — [*517*](#_page517)

«Соловей» И. Ф. Стравинского — [*533*](#_page533)

«Сорок палок» А. П. Глобы — [*566*](#_page566)

«Спартак» В. М. Волькенштейна — [113](#_page113), [*551*](#_page551)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши — [348](#_page348), [351](#_page351), [352](#_page352), [354](#_page354), [357](#_page357) – [360](#_page360), [413](#_page413), [462](#_page462), [*529*](#_page529)*,* [*548*](#_page548)*,* [*598*](#_page598)*,* [*600*](#_page600) – [*602*](#_page602)*,* [*617*](#_page617)*,* [*618*](#_page618)

{651} «Сплетня» Г. Е. Белицкого — [*631*](#_page631)

«Стальной скок» С. С. Прокофьева — [*600*](#_page600)

«Стачка» по А. Гастеву — [*565*](#_page565)

«Столичный воздух» Блюменталя и Кадельберга — [163](#_page163)

«Страх» А. Н. Афиногенова — [348](#_page348), [*616*](#_page616)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского — [*549*](#_page549)

«Тантал» Вяч. Иванова — [*509*](#_page509)

«Травиата» Дж. Верди — [329](#_page329), [330](#_page330), [444](#_page444), [*518*](#_page518)*,* [*628*](#_page628)

«Трактирщица» К. Гольдони — [56](#_page056)

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта — [*622*](#_page622)

«33 обморока» по А. П. Чехову — [453](#_page453), [455](#_page455) – [457](#_page457), [467](#_page467), [470](#_page470), [471](#_page471), [486](#_page486), [*548*](#_page548)*,* [*603*](#_page603)*,* [*630*](#_page630)

«Три сестры» А. П. Чехова — [452](#_page452), [457](#_page457), [*630*](#_page630)

«Тристан и Изольда» Р. Вагнера — [434](#_page434) – [436](#_page436), [438](#_page438), [*627*](#_page627)

«Турецкая трубка» Г. Е. Белицкого и Л. М. Жежеленко — [*631*](#_page631)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира — [54](#_page054), [152](#_page152), [*532*](#_page532)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [157](#_page157), [159](#_page159) – [163](#_page163), [165](#_page165) – [168](#_page168), [182](#_page182), [183](#_page183), [187](#_page187), [190](#_page190), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196), [197](#_page197), [205](#_page205), [208](#_page208), [227](#_page227), [228](#_page228), [245](#_page245), [247](#_page247), [395](#_page395), [397](#_page397), [*513*](#_page513)*,* [*549*](#_page549)*,* [*553*](#_page553) – [*555*](#_page555)*,* [*559*](#_page559)*,* [*562*](#_page562) – [*565*](#_page565)*,* [*567*](#_page567)

«Фауст» И. В. Гете — [369](#_page369), [*586*](#_page586)

«Фауст» Ш. Гуно — [*564*](#_page564)

«Федра» Еврипида — [33](#_page033), [229](#_page229)

«Федра» Ж. Расина — [*526*](#_page526)

«Федька-есаул» Б. С. Ромашова — [*539*](#_page539)

«Хорошая жизнь» С. Амаглобели — [425](#_page425)

«Хочу ребенка!» С. М. Третьякова — [488](#_page488), [*528*](#_page528)*,* [*540*](#_page540)*,* [*596*](#_page596)

«Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова — [*517*](#_page517)

«Царь Максимилиан» — [64](#_page064)

«Цемент» по Ф. В. Гладкову — [*574*](#_page574)

«Чайка» А. П. Чехова — [390](#_page390), [452](#_page452), [*630*](#_page630)

«Человек, который был Четвергом» по Г. К. Честертону — [126](#_page126), [129](#_page129), [150](#_page150), [*560*](#_page560)

«Человек-масса» Э. Толлера — [92](#_page092), [*547*](#_page547)

«Человеческая комедия» по О. де Бальзаку — [427](#_page427)

«Чудесный сплав» В. М. Киршона — [425](#_page425)

«Швейк» («Похождения бравого солдата Швейка») по Я. Гашеку — [261](#_page261), [*591*](#_page591)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [312](#_page312)

«Эвмениды» Эсхила — [*585*](#_page585)

«Эдип-царь» Софокла — [*632*](#_page632)

«Электра» Р. Штрауса — [434](#_page434)

«Электра» Софокла — [229](#_page229), [*585*](#_page585)

«Эрик XIV» Й. А. Стриндберга — [*540*](#_page540)

«Эринии» Эсхила — [229](#_page229)

«Юбилей» А. П. Чехова — [453](#_page453), [455](#_page455) – [457](#_page457), [464](#_page464), [472](#_page472), [*603*](#_page603)*,* [*631*](#_page631)

# **{****502}** Список сокращений

Мейерхольд — Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. 1891 – 1917; Ч. 2. 1917 – 1939. М.: Искусство, 1968.

Переписка — Мейерхольд В. Э. Переписка. М.: Искусство, 1979.

Гладков — Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: СТД, 1990.

Гарин — Гарин Эраст. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974.

Встречи — Встречи с Мейерхольдом: Сб. М.: ВТО, 1967.

Творческое наследие — Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сб. М.: ВТО, 1978.

Мейерхольд репетирует — Мейерхольд репетирует: В 2 ч. Ч. 1. Спектакли 20‑х годов; Ч. 2. Спектакли 30‑х годов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993.

Русский советский театр. 1917 – 1921; 1921 – 1926; 1926 – 1932 — Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр. 1917 – 1921. Л., 1968; Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975; Русский советский театр. 1926 – 1932. Л., 1982.

# **{****503}** Комментарии

1. В Москву Мейерхольд приехал осенью 1920 г. Это была не первая перемена в его жизни. Уезжал из Пензы, расставался с Московским Художественным театром, работал в провинции, вернулся к Станиславскому и хотел вместе с ним открыть Театр-Студию, принял предложение Комиссаржевской и возглавил ее театр в Петербурге, десять лет ставил спектакли в императорских театрах, Александринском и Мариинском, ездил как постановщик в Европу, издавал журнал, преподавал в своих театральных студиях, снимался в кино.

   В Москву его позвали руководить Театральным отделом Наркомпроса; предполагалось также, что эпизодически он будет ставить спектакли в разных театрах. В этом городе ему суждено было прожить девятнадцать лет, последние семь с половиной месяцев — в тюрьме. Творческое время Мейерхольда с неизбежностью входило в тесное соприкосновение с историческим временем советской эпохи. Ему шел сорок седьмой год.

   Три послеоктябрьских года до переезда в Москву, на переломе «бега времени», отмечены в жизни Мейерхольда событиями, во многом определившими его творческую и личную судьбу.

   После Февраля он занял позицию независимого художника, принимал участие только в работе профессиональных союзов — Союзе деятелей искусств, Союзе режиссеров и Союзе сценических деятелей. На собраниях труппы Александринского театра не раз высказывал опасения по поводу многочисленных комитетов, бравших на себя право управления театральным искусством. В марте 1917 г. решительно отмежевался от депутатов-актеров, посланных в Государственную думу для выражения верноподданнических чувств. Особенно возмутило его заявление артиста Г. Г. Ге: «Иначе кто нам поверит. Слишком долго мы были лакеями в ливреях… Слишком внезапна такая перемена в нас, артистах». Мейерхольд ответил: «Мы не лакеи в ливреях и никогда ими не были» — и развил свою мысль на примерах великих актеров русского театра Мочалова и Мартынова.

   Тогда же, в марте 1917 г., в Александринском театре выбирали «коллегиальное управление» и труппа выразила Мейерхольду «полное доверие», но он отказался от административных обязанностей, мотивируя это тем, что всегда «нес исключительно лишь художественные» и поэтому «не подлежит такого рода выражению доверия, ибо художник-артист свободен в своем индивидуальном творчестве, его могут не признавать, но судить его будет история, а потому вопрос о доверии или недоверии должен быть исключен» (Протоколы общих собраний драматической труппы Александринского театра. Март 1917 — апрель 1918 г. — Музей Российского гос. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Л. 5 об., 13. В дальнейшем: Протоколы…).

   С февральскими событиями Мейерхольд связывал надежду на обновление театрального репертуара и привлечение демократического зрителя. {504} «Актеры стали консервативны. Актеры забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского, Ремизова. Кто виною этому? Партер, молчаливый, бесстрастный партер, как место отдохновения», — говорил он в докладе «Революция и театр», прочитанном 14 апреля 1917 г. в обществе «Искусство для всех». Летом того же года Мейерхольд искал встречи с министром Временного правительства Б. В. Савинковым для материальной поддержки «новаторского театра исканий», при этом, как вспоминает художник Ю. П. Анненков, так объяснил свою позицию: «На те или иные политические тенденции мне наплевать с высокого дерева. Я хочу спасти театр, омолодить его, несмотря на события» (Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. Т. 2. Л., 1991. С. 30).

   Октябрьский переворот поставил Мейерхольда перед гражданским выбором. Александринский театр бурлил собраниями, принимались резолюции протеста, неподчинения «самочинным» военно-революционным комитетам, голосовалась забастовка. 27 октября в театр пришло распоряжение комиссара М. П. Муравьева всем «оставаться на своих местах», в ином случае «всякое уклонение от выполнения своих обязанностей будет считаться противодействием новой власти и повлечет за собой заслуженную кару» (Переписка по вопросам, связанным с событиями в октябре 1917 г. — РГИА. Ф. 497. Оп. 6. Ед. хр. 4129. Л. 2). 28 октября общее собрание артистов Русской драматической труппы государственных петроградских театров приняло резолюцию игнорировать «незаконную организацию», временно прекратить спектакли, подтвердив таким образом основной принцип — «искусство чуждо политики» (Протоколы… Л. 69). Мейерхольд присоединился к объявленному бойкоту и отменил свой спектакль «Веселые расплюевские дни».

   В первых числах ноября в Петрограде распространились слухи о разрушениях в Москве исторических памятников. 3 ноября на общем собрании труппы петроградских государственных театров актер Ю. М. Юрьев делает заявление об «ужасных фактах вандализма в Москве» и настаивает на выражении протеста. Через два дня, 5 ноября 1917 г., состоялось «соединенное собрание всех трупп государственных театров в Петрограде (драма, опера, балет, оркестр и хор)», на котором декларация протеста была принята. В ней, в частности, говорилось: «Стоном и скорбью отозвалась печальная весть о событиях в Москве по всей земле русской. Мы, артисты государственных театров, призванные служить родному искусству, мы, хранители заветов высших достижений искусства прошлого и ищущие ему новых путей, мы, благоговеющие перед вечными ценностями, в которых весь смысл культурного существования, мы обращаемся с призывом ко всем гражданам Великой страны: остановите братоубийственную войну, вразумляйте ослепленных, защищайте вечные ценности искусства, сплотитесь в братском единении. Через искусство проникают в жизнь идеалы правды, справедливости, человеколюбия. Посягающие на памятники искусства кощунственно попирают высший смысл жизни» (РГИА. Ф. 497. Оп. 6. Ед. хр. 5129. Л. 7 – 9).

   Устоявшуюся идеологическую схему — «саботажники», актеры императорского театра, и «красногвардеец» Мейерхольд — опровергают сохранившиеся и ранее полностью не публиковавшиеся документы; они проясняют позицию режиссера в первые послеоктябрьские месяцы и ее эволюцию в дальнейшем.

   {505} В ноябре 1917 г. Мейерхольд последовательно выступает против каких бы то ни было контактов с новой политической властью. От имени Союза артистов Александринского театра им написана резолюция «в отношении текущего момента», в которой заявлен «протест против захвата большевиками руководительства делами государственных театров». Резкость формулировки вызывает опасение и несогласие части труппы. Артист Ге просит «не указывать на большевиков как на захватчиков». Собрание вносит поправки в мейерхольдовский текст, изымает упоминание «большевиков» и соглашается на заявление протеста «против захвата власти какими бы то ни было политическими партиями и руководительства делами государственных театров» (Протоколы… Л. 71 об., 72). Как только был принят декрет «Об утверждении государственной комиссии по просвещению», в составе которой оказался «отдел искусств», Мейерхольд высказался за автономию, организационное самоуправление театра. «Мы должны выяснить, отделяемся ли мы от политики, иначе как художник я с вами не договорюсь», — обращался он к александринцам. Не возлагал он никаких надежд и на Учредительное собрание: «Нам важно сказать, что мы автономны, все управление театра в наших руках. Учредительное собрание, опьяненное политической борьбой, будет слепо к искусству. Временное правительство состояло из самых культурных людей, а между тем сделало ряд бестактных ошибок по отношению к театру» (Протоколы… Л. 76 – 77).

   Компетентность «культурных людей», берущих на себя право руководить театрами, для Мейерхольда становится решающей во взаимоотношениях с властью. Так, значительную роль в назревавшем конфликте Мейерхольда с александринцами сыграла его оценка личности первого наркома просвещения. В отличие от актеров его связывало с А. В. Луначарским давнее знакомство. Начиная с 1906 г. они встречались в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской на собраниях художественной интеллигенции. В 1908 г. оба приняли участие в сборнике «Театр. Книга о “новом театре”»: Мейерхольду принадлежала теоретическая статья «Театр. (К истории и технике)», Луначарский опубликовал работу «Театр и социализм». И хотя мейерхольдовская программа условного театра подверглась сокрушительной критике Луначарского (глава «Заблудившийся искатель» в рецензии «Книга о “новом театре”»), Мейерхольд хотел видеть в наркоме не только представителя власти большевиков, но и человека культуры, художника. «Все говорят на платформе политической и не хотят разделить художника и гражданина», — упрекал он александринцев, объявивших Луначарскому бойкот (Протоколы… Л. 76). Логика послеоктябрьских событий не раз опрокинет эту прекраснодушную иллюзию, но тогда она владела не им одним.

   Мейерхольд по-прежнему негативно относился к партийной принадлежности наркома: не случайно, полемизируя с артисткой Е. И. Тиме, пристрастно следившей за его контактами с Луначарским, он напомнил, что театр не раз после Февраля приглашал его в свои стены, а «он был тогда уже во главе большевиков, и его партия уже и тогда пользовалась презрением у большей части русского общества» (Там же). Прагматично и жестко высказался во время внутритеатральной дискуссии — нравственно ли брать у новой власти деньги на содержание театра? В полемике с режиссером {506} Б. П. Карповым, возглавлявшим труппу и заявлявшим от ее лица: «Мы должны существовать на средства государства, но мы должны брать эти средства от правомочного правительства, а не из окровавленных рук. Деньги по ассигновке, подписанной Луначарским, для меня представляется взять невозможным», Мейерхольд занял особую позицию. Он говорил: «Кто бы ни взял власть в государстве, они должны давать нам деньги, так как это народные деньги. Народ нас любит, это доказывают сборы. Когда в Мариинском театре не хватило денег заплатить рабочим, Батюшков посоветовал обратиться к большевикам, взять недостающую сумму, так как часть денег захвачена ими. Батюшков, по моему мнению, был прав, это не есть обращение к большевикам как признание их, а это есть законное требование народных денег на народный театр» (Протоколы… Л. 77).

   С января 1918 г. учащаются встречи Мейерхольда с Луначарским, он рассчитывает на радикальное решение проблем, связанных с будущим театрального искусства. «Мы поверили, — вспоминал Ю. П. Анненков, — что революция социальная совпадает с революцией в искусстве» (Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 1. С. 73). Мейерхольд принимает участие в работе Театрального совета при Наркомпросе. Но первый же документ Совета, подготовленный при его участии, отчетливо проявил либерально-интеллигентское сознание авторов, во многом наивное представление о роли Совета в культурном строительстве. Так, например, в нем говорилось о превращении «Театрального совета в высшую академию театра и зрелищ, обладающую могучим влиянием на Правительство» (Русский советский театр. 1917 – 1921. С. 41). Совет просуществовал недолго, на смену ему пришел Театральный отдел Наркомпроса. В Положении о нем, подписанном Луначарским и О. Д. Каменевой, власть установила свои правила организации театрального дела: «объединение общего руководства» и «наблюдение за правильной и целесообразной постановкой всего дела» (Там же).

   «Мы хотели жить исторически…» — объяснит впоследствии О. Э. Мандельштам. Вместе с Мейерхольдом в петроградском Театральном отделе служили А. А. Блок, Н. Н. Евреинов, А. М. Ремизов, Ю. М. Юрьев, В. Н. Соловьев и другие. Когда революционная волна пошла на спад, некоторые из них испытали горькое отрезвление. Блок, отдавшийся стихии в 18‑м году, очень быстро почувствовал себя обманутым и в конце жизни с горечью признался: «Не эти дни мы ждали».

   Однако Мейерхольд спроецировал на революцию собственные театральные идеи и реформистские планы. Еще не существовало конкретной программы обновления театра, политизированные и жесткие формулировки «Театрального Октября» принадлежали будущему, но Мейерхольд рассматривал Театральный отдел как «громадный резервуар, который должен и может питать все театры» (Там же. С. 55). Главным аргументом служило убеждение, что театр может быть реформирован только извне, «усилиями специалистов, людей, умеющих работать; здесь нужны знания и опыт, которых у самого театра быть не может» (Там же). Безусловно, что себя он видел среди специалистов одним из первых. Не случайно на Особом совещании {507} по театральному вопросу (декабрь 1918 г.), в присутствии Станиславского, Немировича-Данченко, Таирова, Южина, Комиссаржевского, Волконского и других деятелей русского послереволюционного театра, он взял на себя полемику с защитниками «самоопределения актерских масс» и подвел итог дискуссии следующими словами: «Тут раздавались замечания, что у каждого театра есть свой план, и директивы Театрального отдела не нужны. Но дело в том, что руководить театром, вливать в него свежую струю одухотворенной жизни можно плодотворно только <…> если быть вдали от ежедневной жизни театра. <…> Обновление театра может идти только извне» (Там же).

   Поражает противоречивость жизненных импульсов Мейерхольда этих лет. Приведем только два примера.

   После окончания Музыкально-драматического училища Филармонического общества Мейерхольд был «удостоен аттестата первой степени на звание “Свободного художника”» (Дело СПб. Конторы Императорских театров «О службе артиста и исполняющего обязанности режиссера русской драматической труппы Всеволода Мейерхольда». 1 марта 1908 – 4 октября 1918 гг. — РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Ед. хр. 670. Л. 1). По-видимому, он придавал этому званию особое значение, воспринимал как свой социальный и профессиональный статус, так как настойчиво хотел закрепить юридически в паспорте. Начиная с февраля 1909 г. он подавал прошения о замене паспортной записи «мещанин города Пензы» на «свободный художник» и каждый раз получал отказ. Последнее прошение было подано осенью 1918 г.; в нем Мейерхольд написал в графе социальное положение: «Режиссер и свободный художник», но и эта просьба не была удовлетворена. В бессрочной паспортной книжке, выданной 5 октября 1918 г., написано: «Артист государственных театров» (Там же. Л. 34 – 34 об., 96).

   Между тем с августа 1918 г. Мейерхольд — член коммунистической партии большевиков и озабочен получением еще одного звания. В ноябре он пишет заведующей Театральным отделом Каменевой: «Быть может, важно было бы по аналогии с другими отделами именовать меня не “заместитель”, но “комиссар, заменяющий заведующего театральным отделом”, так как всюду, где отделом заведует партийный работник, там он именуется комиссаром» (Переписка. С. 195).

   М. Горький обвинил искусствоведа-комиссара Н. Н. Пунина в комчванстве. Комиссарство Мейерхольда, скорее, дань своего рода театральности, готовности участвовать в обновлении жизни со всеми атрибутами, привнесенными в нее эпохой военного коммунизма. Он пояснял Каменевой: «Это важно не для меня, а для тех взаимоотношений, которые будут определяться между мной и лицами, с которыми я буду иметь сношения» (Там же). Мейерхольд-режиссер возвращался на свою «территорию». «Взаимоотношения», «определение» ролей — термины театрального лексикона. При этом он, по-видимому, не сомневался в возможности совмещения ролей «комиссара» и «свободного художника». Блок довольно скоро начал воспринимать свою службу в Наркомпросе как посягательство власти на свободу поэта. Мейерхольд долго не предугадывал последствий взрывоопасного союза. Через два года соратники по «Театральному Октябрю» назовут его {508} «вождем», сам он придаст программе переустройства театрального дела военизированный стиль, политическая лексика — «саботаж», «штаб», «театральный фронт» — окрасит его речь. Критик А. П. Мацкин высказал предположение, что самозванный «вождизм» Мейерхольда раздражал Сталина с первых лет революции (см.: Мацкин А. По следам уходящего века. М., 1996. С. 170).

   К первой октябрьской годовщине Мейерхольд поставил «Мистерию-буфф» В. В. Маяковского в помещении петроградского Коммунального театра музыкальной драмы (Большой зал Консерватории). Постоянная оппозиция традиционным формам театра получила поддержку в новой драматургии, пьеса привлекла открыто заявленной театральной условностью, глобальной сценической метафорой, совпала с давним интересом режиссера к народному балагану и маскам. Многие сценические приемы, опробованные еще в петербургских экспериментальных студиях, нашли применение в необычном, насквозь современном зрелище. Мейерхольд получил великолепную возможность реализовать идеи площадного театра в целостной структуре большого спектакля.

   Блоку претило высказывание Каменевой о том, что он в «Двенадцати» «восхвалял» революцию. Мейерхольд ставил «Мистерию-буфф» для победившей революции. Агрессивная к недавнему прошлому, пронизанная издевательским смехом, «Мистерия-буфф» славила классовую победу и звала в «землю обетованную». В сущности, это был первый «социальный заказ» и первый на сцене идеологический миф о коллективном рае-коммуне. Как постановщик Мейерхольд разделил с автором утопический взгляд на будущее, пренебрежительный разрыв с прошлым, насмешку над религиозными чувствами.

   Спектакль прошел три раза, успеха у публики не имел, критика откликнулась скупо (см.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. М., 1997. С. 384 – 385; 502 – 504). Однако, не получив явного признания у зрителей и критики, Мейерхольд одержал «цеховую» победу в своем кругу, лагере левых художников и театральных деятелей; значение же ее прояснилось в дальнейшем развитии советского театра.

   В Москве, заняв должность заведующего Театральным отделом Наркомпроса, Мейерхольд выступил с программой реорганизации театрального дела. Программа получила название «Театральный Октябрь» и в сознании театрального сообщества связывалась с политическим курсом советской власти. Одни ее приветствовали и были готовы пронести знамя «Театрального Октября» по всей стране, другие замерли в страхе или отбивались на многочисленных в те годы совещаниях и диспутах. Пугали лозунги «октябристов» — превратить театры в органы коммунистической пропаганды, перерабатывать пьесы старого репертуара, национализировать имущество театров и перераспределить его с провинцией, создавать новые театры революционной направленности под единым названием Театр РСФСР и присваивать им номера. Модернистская программа, оторванная от реальности и устремленная в будущее, могла бы остаться страницей в истории послереволюционных утопий, зеркально отразив тоталитарную модель переустройства общества, но Мейерхольд поставил «Зори» Верхарна — спектакль, {509} художественно организующий переживания зрителей в революционном духе.

   Мейерхольд вступил в работу над «Зорями» по просьбе режиссера В. М. Бебутова, готовившего торжественный спектакль к третьей октябрьской годовщине в Вольном театре. Повторялась петроградская ситуация 1918 г. До выпуска спектакля оставалось меньше месяца, репетиционный период совпал с реорганизацией, из актеров трех разных театров образовался Театр РСФСР 1. 31 октября 1920 г., за неделю до премьеры, режиссер говорил на собрании труппы: «Необходимо образовать некий новый сплав. Я верю, что сплав этот сцементируется прочно. И вот почему: мы уже в стихии Театрального Октября. Элементы этой стихии независимо оттого, захотят или не захотят поддаться ее влиянию члены вошедших групп, свяжут разрозненные устремления их в гармоническое целое» (Русский советский театр. 1917 – 1921. С. 145). Смысл этого высказывания может быть прояснен в соотнесении со стилистикой задуманного Мейерхольдом спектакля «Зори». Речь не могла идти об обычной «спайке» актеров разных театральных школ, «гармоническое целое» должна была обеспечить тотально организованная форма спектакля, для которой не имели значения признаки стилистических различий, а индивидуальность актера использовалась лишь как элемент целостной структуры.

   «Зорями» Мейерхольд интересовался давно, пьеса намечалась к постановке в Театре-Студии на Поварской. В статье 1908 г. «Театр (К истории и технике)» он с вызовом писал: «Ибсен, “Зори” Верхарна, “Земля” Брюсова, “Тантал” Вяч. Иванова — и где театры, которые могли бы их поставить?» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 123). В 1918 г. предполагался спектакль в Петрограде; Мейерхольд привлек художника В. В. Дмитриева, учившегося у него в Студии на Бородинской, а позднее на Курсах мастерства сценических постановок. Дмитриев подготовил эскизы и макеты, они были одобрены режиссером, понравились Головину и Блоку. «Дмитриевские “Зори” варианта 1918 года, — пишет современный исследователь, — представляли собой оригинальное соединение пластики декорационного кубофутуризма и принципа живописного трехцветия Петрова-Водкина» (Березкин В. И. В. В. Дмитриев. Л., 1981. С. 27).

   Петроградский спектакль не состоялся, но в 1920‑м Мейерхольд и Дмитриев снова встретились в работе над «Зорями» в Театре РСФСР 1. В спектакле, по-видимому, во многом отличавшемся от задуманного в 1918 г., аскетическое решение Дмитриевым сценического пространства создавало «целостный сценический образ патетической монументальной трагедии» (Там же. С. 37). Впоследствии Мейерхольд высказывал недовольство «беспредметной сущностью» установки Дмитриева, однако самодостаточность декорационной формы во многом определила стиль спектакля (см.: Михайлова А. Всеволод Мейерхольд и художники: Наблюдения // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 147).

   Переписывая вместе с Бебутовым пьесу Верхарна, Мейерхольд освобождал текст от запутанностей сюжета и литературных «ценностей» в пользу «поджарого тела сценария», не слишком дорожил переводом Г. И. Чулкова и вообще не придавал большого значения слову, подумывая об импровизации. {510} Сценическое действие и «нерв комедианта» должны были дать жизнь старой пьесе.

   Через три года после свершившейся революции Мейерхольд ставил спектакль «для Октябрьских торжеств» и видел свою задачу в эмоциональном, пафосном воздействии на зрителя. Хотя он постоянно ссылался на «волнующий заказ» нового зрителя, требовал от актеров «много света, радости, грандиозности и заражаемости», «легкого творчества и вовлечения публики в действие» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 483), переживания зрителей на спектакле организовывались прежде всего режиссером. Потерпев неудачу в установлении принудительного порядка под лозунгами «Театрального Октября» в театральном деле, Мейерхольд готовил победу художественную, на сцене. Массированная, выверенная до деталей система театральных приемов управляла сознанием и чувствами зрителей. В основе режиссерской партитуры лежал строящий принцип монтажа. Через три года ученик Мастера С. М. Эйзенштейн назовет эту стилистическую систему «монтажом аттракционов».

   «Раздражители», или «аттракционы», пронизывали весь спектакль, среди них были генеральные — сцена траурного митинга, усиленная реквиемом «Вы жертвою пали…»; патетический эпизод, в котором жена погибшего героя «посвящала сына великому долгу <…> судьбе роковой и таинственной вере», и финал спектакля, в котором пророк возвещал «зори всемирной революции», юноша — здравицу советской власти и мировой коммуне труда. Спектакль заканчивался звуками литавр, громом железных листов и пением вместе со зрителями торжественно-знакового «Интернационала». Общественной и в то же время театральной сенсацией стало сообщение РОСТА о взятии Перекопа, включенное в роль Вестника-разведчика (в дальнейшем здесь использовалась актуальная информация). Этот эпизод вызвал сильнейшую психологическую реакцию зрителей — некоторые из них выбегали на сцену, произносили импровизированные речи, идентифицируя себя с персонажами спектакля.

   Но режиссерская конструкция строилась и на элементах изобразительных: черном занавесе с красным кругом и надписью «РСФСР», эмоционально насыщенном красном цвете плоскости-экрана, на фоне которого шло действие, графике лестничных полукружий, необычном для театра белом свете военных прожекторов, дыме, заволакивающем сцену после винтовочных выстрелов. Некоторые составляющие «целого» были, казалось, направлены на подсознание, как, например, непроясненная фигура Пророка, его исступленный внешний облик и странный монолог о химерах, или едва слышный шум проносимых знамен. Другие — на ассоциативные связи: у одного из персонажей был грубый, сорванный, выпадающий из театральной традиции голос, напоминавший об ораторах на фронтах гражданской войны. Иногда два оратора, перебивая друг друга, говорили одновременно. Речь была непривычной — «слова бросались, как бы выплевывались» (см.: Февральский А. «Театральный Октябрь» и «Зори» // Советский театр. 1931. № 1). В ответ ораторам летели из «орхестры» революционные призывы.

   Высказывалось предположение, что «Зори» — «типовой революционный спектакль» и он может быть тиражирован. В действительности природа {511} монтажа обнаруживала исключительно авторскую систему выбора «аттракционов», связей между ними и результатов психологического воздействия. Система принципиально отличалась от общих схем массовых празднеств, в которых чаще всего реконструировались недавние события («Взятие Зимнего дворца») или создавались сценические аллегории на революционные темы.

   Мейерхольд дал яркий, новаторский пример театрального формотворчества, содержанием которого стало обновленное переживание пафоса революции. Одновременно спектакль демонстрировал возможность проникновения организованного миропорядка в глубинные свойства человеческой психики. Стиль «Зорь» в целом не имел продолжения в творчестве Мейерхольда, но некоторые приемы организации сценического материала вошли в его режиссерскую практику.

   Вторая постановка «Мистерии-буфф» продолжила авангардные поиски в области сценографии. Конструктивная установка художников В. П. Киселева, А. М. Лавинского, В. Л. Храковского создавала условия для динамичного действия и способствовала «проявлению пластической индивидуальности» актеров (см.: Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГосТИМе // Театр. 1990. № 1. С. 94).

   В новый вариант пьесы Маяковский внес злободневность, но структурной определяющей оставалась двучленность — противопоставление «нечистых» — «чистым». Между тем риторика «нечистых» со временем потускнела, ее не могли оправдать массовость и единство; об этом «отрицательном явлении», «монотонности типов» писал Мейерхольду после спектакля Луначарский (А. В. Луначарский о театре и драматургии: В 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 778). Революционная тенденциозность извлекалась из мира смеховой культуры. Маски «чистых» игрались в приемах буффонады и гротеска, подсвечивались современной характерностью. Таким образом, идеология определила две разные манеры актерской игры, причем если в случае «нечистых» это были действительно плакатные «социальные маски», то «чистые» отличались жизненной конкретностью, индивидуальными характерами, импровизационностью поведения. В ролях «чистых» выступали профессиональные актеры — И. В. Ильинский, В. Ф. Зайчиков, М. А. Терешкович, П. П. Репнин, Е. А. Хованская и другие.

   Премьера второй постановки «Мистерии-буфф» совпала не только с праздником международной солидарности Первое мая, но и с православной Пасхой, что заставило Мейерхольда снять наиболее резкие антирелигиозные выпады. Несмотря на благожелательность отзывов «левой» критики, «Мистерия-буфф» стала предлогом для закрытия Театра РСФСР 1. В свое время, после письма ЦК ВКП (б) «О пролеткультах» (1 декабря 1920 г.), Луначарский предупреждал «октябристов», что «они напрасно шутят с “Театральным Октябрем”», добавив, что это не его личная точка зрения, но и «верхов нашей власти» (Вестник театра. 1920. № 76 – 77. С. 4). Возможно, речь шла не только об экстремистских лозунгах, но и эстетических расхождениях, отчетливо проявившихся в рецензии Н. К. Крупской на спектакль «Зори». Тогда Мейерхольд покинул пост заведующего Театральным отделом Наркомпроса (26 февраля 1920 г.). В истории с «Мистерией-буфф» право голоса {512} приобрели партийные функционеры разных рангов, чьи «вкусы» не приемлели «футуристического оформления», «шумливой буффонады» и диктовали приговор спектаклю: «жалкая профанация коммунистического искусства» (см.: Ландер К. Наша театральная политика. М., 1921). Опытный полемист, умеющий отстаивать свою точку зрения в спорах с эстетическими противниками, Мейерхольд не смог противостоять административной и финансовой склоке, развернувшейся вокруг постановки «Мистерии-буфф». Делались попытки снять название театра, несколько раз менялось его административное подчинение; последней каплей в этой кампании стало унизительное для режиссера требование Главполитпросвета, который возглавляла Крупская, объединиться с Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам) и работать в соответствии с ее репертуарными планами.

   Завершился первый московский год Мейерхольда. И все же, несмотря на провал «Театрального Октября», конфликт с партийными функционерами, неопределенность с новым помещением и труппой, полуголодное существование и неутихающую боль в плече, пораженном костным туберкулезом, он был отмечен мажорным мироощущением Мейерхольда. Он разделял исторический оптимизм эпохи и поставил свое искусство режиссера на службу интересам революции. Не случайно образ Мейерхольда, известный по прежним фотографиям и живописным портретам, трансформируется в образ человека в «военной фуражке со звездой или в кепке, на которой спереди пришпилен значок: в красной рамочке фотография В. И. Ленина (тоже в кепке)» (Ходасевич В. Портреты словами: Очерки. М., 1967. С. 130). Его театральное формотворчество ознаменовалось прорывом к пространственному и эмоциональному единению с новым зрителем, соборному переживанию и коллективной насмешке над, как тогда казалось, поверженным и уходящим прошлым.

   Начинался нэп, сокращалась сеть театров, получавших от государства финансовую поддержку, и театральные коллективы искали способы выжить в разного рода «союзах» и «блоках». Мейерхольд объединился с театром б. Незлобина. Новый коллектив получил название Театр Актера и 19 февраля 1922 г. открыл свой первый сезон. [↑](#endnote-ref-2)
2. Крупская Надежда Константиновна — советский государственный и партийный деятель, педагог. Жена В. И. Ленина. В 1920 г. председатель Главполитпросвета. [↑](#endnote-ref-3)
3. Сохраняется написание автора статьи. Подлинное имя героя — Жак Эреньен. — Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, примечания составителя. [↑](#footnote-ref-2)
4. Зрительное оформление «Зорь» реконструировано А. В. Февральским в ст.: «Театральный Октябрь» и «Зори» // Советский театр. 1931. № 1. Современник спектакля, искусствовед и сотрудник ГосТИМа Н. М. Тарабукин уточнял: «Супрематической формой был брошен вызов плоским и иллюзорным декорациям» (цит. по указ. ст., с. 95). [↑](#endnote-ref-4)
5. Парафраза бредовой записи Поприщина из «Записок сумасшедшего» Гоголя («Мартобря 86 числа»). [↑](#endnote-ref-5)
6. {513} Крупской возражали соратники Мейерхольда. Критик В. И. Блюм переводил спор о «сказке» в регистр партийной полемики: «Надо ли объяснять “Правде” <…> что пьеса Верхарна вся гудит шумом *классовой* борьбы, классовых противоречий? Что в конфликте Эреньен — Эно художественно зафиксирован уже существовавший тогда в зародыше будущий раскол социализма на “меньшевиков” и “большевиков”?..» Вину за публикацию рецензии он возлагал на газету, которая «подошла к “Зорям”» не с «марксистской, а с интеллигентской меркой» (Тис <В. И. Блюм>. Оригинальный отзыв // Вестник театра. 1920. № 74. С. 6). Сопостановщик спектакля Бебутов защищал осовремененный текст «Зорь» и оправдывал «соглашательство» главного героя: «Что значит, когда т. Крупская пишет об Эреньене Верхарна, что, заключая договор с правительством, он действует просто недостаточно осмотрительно. Или она не знает слов марксиста, что если для успеха дела нужен союз с чертом и его бабушкой, то надо идти и на этот союз» (Бебутов В. Что все это значит? // Вестник театра. 1920. № 74. С. 6).

   Однако замечание Крупской в отношении образа Эреньена Мейерхольду и Бебутову пришлось учесть, это был первый случай цензурного вмешательства, спровоцированный мнением властного партийного лица; во второй редакции «Зорь» (28 декабря 1920 г.) черты соглашательства были приглушены, а для Клары написан монолог о роли женщины в революции. Мейерхольд приглашал Крупскую и Ленина на премьеру второго сценического варианта «Зорь», но посещение не состоялось. [↑](#endnote-ref-6)
7. Загорский Михаил Борисович — театральный критик, театровед. С 1919 г. заведовал редакцией и был секретарем журнала «Вестник театра». С приходом Мейерхольда в Тео поддержал программу «Театрального Октября» и стал ее пропагандистом. После публикации статьи о «Зорях» Мейерхольд пригласил Загорского заведовать литературно-агитационным отделом Театра РСФСР 1. Критик вел работу со зрителями (анкеты, запись зрительских реакций на спектаклях «Зори» и «Мистерия-буфф»).

   Соратниками Загорского были критики В. И. Блюм и Э. М. Бескин. С середины 1920‑х гг. все трое получили прозвище Бе-Блю-За. По свидетельству А. В. Февральского, авторство его принадлежало жене Мейерхольда актрисе З. Н. Райх и родилось как застольный экспромт в доме режиссера.

   Когда «Театральный Октябрь» уже отгорел, Загорский продолжал наступление на старые театры, чаще всего его мишенью был Камерный. К середине 1920‑х гг., после «Леса» и особенно «Учителя Бубуса» на сцене ТИМа, наметилось расхождение с Мейерхольдом. Еще серьезнее стали разногласия в связи с постановкой «Ревизора». Бе-Блю-За упрекали режиссера в отступничестве, пиетете перед классиками, потере вкуса. Загорский, обычно занимавший в триумвирате более сдержанную позицию, принял участие в критической атаке на режиссера (см. его ст.: «Ревизор» в Театре им. Вс. Мейерхольда // Программы гос. акад. театров. 1926. № 64; Против «Ревизора» Мейерхольда // Кино. 1926. № 51 – 52; Новый текст «Ревизора» // Новый зритель. 1926. № 51).

   {514} Мейерхольд не остался в долгу. Начиная с первых ленинградских гастролей ТИМа в 1924 г., складывался его союз с театральными критиками и театроведами А. А. Гвоздевым и С. С. Мокульским. Мейерхольд просил Гвоздева поддержать театр статьями об актерской игре, при этом ссылался на высокий авторитет критика у труппы, в отличие от Бе-Блю-За: «Они <актеры> не могут всерьез принять ни единого замечания Бескина, Вл. Блюма, Загорского, Хр. Херсонского. Ведь эти критики не знают, что такое театр» (Переписка. С. 244).

   Расставшись с Мейерхольдом, Загорский обращался к его спектаклям лишь эпизодически, зато много писал о МХАТе, постепенно эволюционируя от критических инвектив в оценке «Горячего сердца», «Дней Турбиных» к аналитическим работам об актерском искусстве. [↑](#endnote-ref-7)
8. Имеется в виду Театр РСФСР 1. [↑](#endnote-ref-8)
9. Речь идет о следующих словах из статьи Мейерхольда и Бебутова «К постановке “Зорь” в Первом театре РСФСР»: «Сценарий, скелет “Зорь”, утратив тучность, приобрел поджарое тело» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 14). [↑](#endnote-ref-9)
10. Критик называет авторов пьес, входивших в репертуар фронтовых театров и пролеткультовских студий. [↑](#endnote-ref-10)
11. Форма этой статьи-этюда не позволяет мне остановиться на высоком мастерстве Закушняка, разоблачившего Эреньена, и на прекрасных образах: белогвардейца-ординарца — Нелли, офицеров старого и нового режима — Кречетова и Раневского, исступленного фермера Гислена — Ильинского, рабочего — Зайчикова, деревенского богатея — Бахметьева, вкрадчивого и патетического министра — Терешковича, вдохновенного Пророка — Мгеброва, нищего — Новицкого, мастерски умирающего Пьера Эреньена — Букина, разведчика — Даревского, на прекрасных хоревтах и на монументальных достижениях строителя сцены — Дмитриева. [↑](#footnote-ref-3)
12. Шкловский Виктор Борисович — писатель, литературовед, критик. Сочинения Шкловского посвящены общей теории искусств, истории русской литературы, теории и практике кино. Один из идеологов формальной школы, он принимал участие в деятельности ОПОЯЗа и ЛЕФа. Ему принадлежит теория остранения, получившая мировое признание. В круг его интересов входила театральная критика. Рецензии и статьи Шкловского нередко отличались резкостью критического тона, фельетонным характером, эпатажем. См., например, его рецензию «Особое мнение о “Лесе”». Рецензия на спектакль «Ревизор» — «Пятнадцать порций городничихи» — вызвала ярость Мейерхольда, и он назвал автора «фашистом». Причина грубых издержек в острейшей борьбе, развернувшейся вокруг прочтения классики, связана также с личной задетостью Мейерхольда — роль городничихи играла Райх.

    В конце жизни Шкловский признавался: «Я мало знал Всеволода Эмильевича Мейерхольда, хотя и успел несколько раз с ним поссориться»; тогда же он писал о «великолепии мейерхольдовского таланта» и сожалел, что репетиции режиссера не сняты на пленку (см.: Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973. С. 75 – 76).

    Творческие пути Мейерхольда и Шкловского никогда не пересекались. Тем значительнее в контексте взаимоотношений режиссера и критика звучит текст письма Мейерхольда от 26 января 1939 г.: «Примите, Виктор Борисович, и мое поздравление в день Вашего юбилея (пятнадцать лет в Кино). Будьте здоровы. Это весьма необходимо тому, кто владеет искусством остроумия. Хорошо было бы нам встретиться на совместной работе либо в опере, либо в драме, либо в кино» (Переписка. С. 352). [↑](#endnote-ref-11)
13. {515} Контррельеф — фанерные или железные плоскости, прямые или изогнутые, которые были укреплены на шестах. Термин связан с творчеством художника В. Е. Татлина, показавшего трехмерные контррельефы, подчеркивавшие культуру материала, на выставке «0,10» в Петрограде в декабре 1915 г. [↑](#endnote-ref-12)
14. Имеется в виду рассказ Н. А. Тэффи «Взамен политики» (см.: Тэффи Н. А. Юмористические рассказы. М., 1990. С. 39). [↑](#endnote-ref-13)
15. Марголин Самуил Акимович — театральный критик, режиссер, ученик Е. Б. Вахтангова. В начале 1920‑х гг. принадлежал к «левому» крылу театральной критики, но, в отличие от лидеров этого направления, придерживался осторожного взгляда на возможности «Театрального Октября», отмечал несоответствие публицистических выпадов против старых театров и реальных достижений революционной сцены.

    Марголин выступил как публикатор творческого наследия Вахтангова, разрабатывал проблемы театральных направлений, писал об актерском искусстве МХАТа, спектаклях Театра Революции. Он автор книг «Первый рабочий театр Пролеткульта» (1930) и «Художник за 15 лет» (1933), посвященной сценографии. По свидетельству его современника Н. Д. Волкова, Марголин «подсказал Вахтангову ставить “Принцессу Турандот”, но вряд ли предполагал, какой спектакль получится у Вахтангова из сказки Гоцци. <…> Игра в театр, усвоенная им у Вахтангова, скорее, стала источником его литературной манеры» (Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966. С. 428). [↑](#endnote-ref-14)
16. Ассоциация академических театров в 1920 г. объединяла наиболее ценные по художественному значению театры Москвы и Петрограда (Большой, Малый и Художественный — в Москве; Мариинский, Александринский и Михайловский — в Петрограде). [↑](#endnote-ref-15)
17. Имеется в виду Театральный отдел Наркомпроса после того, как его возглавил Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-16)
18. К. Фамарин — псевдоним театрального критика и историка театра Эммануила Мартыновича Бескина.

    Критическая деятельность Бескина началась в 1900‑е гг. («Киевская мысль», «Рампа», «Театральная газета», «Театр и искусство»). Начиная с 1920 г. публикуется в журнале «Вестник театра», печатном органе Театрального отдела Наркомпроса, и в союзе с его редактором Блюмом и критиком Загорским становится убежденным и энергичным пропагандистом провозглашенной Мейерхольдом программы «Театральный Октябрь». Эволюция взглядов Бескина на творчество Мейерхольда совпадает с переменой позиции двух других членов «триумвирата» (Бе-Блю-За). После «Леса» (1924) критик решительно расходится с Мейерхольдом и в ожесточенной полемике подвергает разносу практически все спектакли режиссера, современные {516} и по пьесам русской классики. Ностальгия по «Театральному Октябрю» не позволяет ему воспринять и оценить поэтику «Ревизора», он обвиняет Мейерхольда в угождении обывательским вкусам и возвращении к старому театру, требует покаяния.

    С середины 1920‑х гг. Бескин все активнее выступает как историк русского театра, но и эти его работы чаще всего отмечены вульгарно-социологическим подходом. [↑](#endnote-ref-17)
19. Против «Зорь» публично выступал Таиров. На очередном «Понедельнике “Зорь”», участвуя в дискуссии, он заявил: «Давно пора сказать, что агитационный театр после революции — это все равно, что горчица после ужина», и таким образом блокировался с Луначарским, который сразу после премьеры, ссылаясь на свой партийный авторитет «митингиста», утверждал, что митинг устарел, «надоел» и «чем ближе будет сцена к митингу, тем меньше она будет иметь действия» (Вестник театра. 1920. № 75. С. 13). Другой аргумент Таирова касался художественной проблемы: «Эти “Зори” сплошная политическая фальшь. Если должны быть на сцене коммунисты, то получается слияние театра с жизнью — получается натурализм» (Вестник театра. 1921. № 78 – 79. С. 16). Освистанный присутствовавшими на диспуте мейерхольдовцами и их сторонниками, Таиров организовал в Камерном театре свой диспут «Сумерки “Зорь”», на котором подверг спектакль уничтожающей критике. [↑](#endnote-ref-18)
20. Соболев Юрий Васильевич — критик, литературовед. Постоянная приверженность искусству Московского Художественного театра — Соболев автор монографии «Вл. И. Немирович-Данченко» (1918) и исследования «Московский Художественный театр: XXX лет исканий и борьбы» (1929) — никогда не исключала интерес к театральным исканиям. О спектакле Мейерхольда «Два брата» М. Ю. Лермонтова он писал в 1915 г. (см.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. С. 291 – 293). Московские премьеры режиссера — «Зори», «Великодушный рогоносец», «Озеро Люль», «Смерть Тарелкина», «Даешь Европу!», «Горе уму» — получили в рецензиях критика индивидуальный, не отягощенный «партийными» пристрастиями подход и трактовку. Вероятно, Мейерхольд ценил независимую позицию Соболева — весной 1921 г. его пригласили в постановочную коллегию Театра РСФСР 1. [↑](#endnote-ref-19)
21. Рецензия П. Керженцева, в 1920 г. заведующего Российским телеграфным агентством (РОСТА), автора нашумевшей пролеткультовской книжки «Творческий театр», была посвящена переработке текста Верхарна. Критик требовал преодоления «слишком холодного, философски-книжного» пафоса пьесы, «усиления роли толпы» и превращения Эреньена в «подлинного вождя масс». В отличие от Крупской, он предлагал продолжить «основательную переработку текста». Керженцев первый обратил внимание на «силки активности, расставленные режиссерами» для проявления чувств зрителей (Театр РСФСР. «Зори» // Вестник театра. 1920. № 74. С. 4). [↑](#endnote-ref-20)
22. {517} Речь идет, по-видимому, о статье Мейерхольда и Бебутова «К постановке “Зорь” в Первом театре РСФСР», опубликованной в день премьеры, 7 ноября 1920 г. (Мейерхольд. Ч. 2. С. 13 – 16). [↑](#endnote-ref-21)
23. Художник Дмитриев придавал воротам «знаковый» характер: они обозначали город, так же как кресты — кладбище. [↑](#endnote-ref-22)
24. В статье «Из московских наблюдений. На диспутах и дискуссиях Театра РСФСР 1» (Вестник театра. 1921. № 82. С. 15) Соболев вернулся к полемике с Таировым, резюмируя выступления режиссера: «Все ясно, просто и понятно — Октября нети не было, “Зори” успели потухнуть и в их сумерках заходит звезда Мейерхольда». Сам критик высказал убеждение, что существует «какая-то особая, внутренняя зацепка» мейерхольдовских «Зорь»: «Они никого не оставляют в покое: одних радуют, других злят. Одни аплодируют, другие свистят. Те восхищаются, эти злословят. Но никто не молчит. Никто не забывает». [↑](#endnote-ref-23)
25. Садко — псевдоним театрального и музыкального критика Владимира Ивановича Блюма.

    Выпускник Московского университета, опытный журналист и критик (печатался в «Русской мысли», «Нижегородском листке»), Блюм встретился с Мейерхольдом после назначения того заведующим Театральным отделом и сразу предложил реформировать редактируемый им журнал «Вестник театра» в рупор революционного переустройства театрального дела. На собрании сотрудников ТЕО 11 октября 1920 г. Мейерхольд говорил о своей договоренности с Блюмом: «Решено было: в отношении театрального строительства рассматривать территорию РСФСР как сплошной театральный фронт, раз нам приходится на каждом шагу бороться с попыткой то того, то другого театра жить давно изжитым» (Вестник театра. 1920. № 71. С. 4). Блюму, вступившему в партию большевиков накануне революции, принадлежало и название программы — «Театральный Октябрь». Он долго оставался одним из самых ортодоксальных апологетов «Театрального Октября» и до начала 30‑х гг. считал его лозунги неустаревшими.

    Партийность Блюма обеспечивала ему особое положение в среде московских театральных критиков; современники вспоминают раскаленную атмосферу театральных диспутов, на которых критик предпринимал «кавалерийские атаки» на старые театры. Впоследствии Блюм заведовал театрально-музыкальным отделом Главреперткома, и его репертуарные директивы вульгарно-социологического толка имели административную власть над театрами. Так, например, он усматривал «монархические настроения» в «Царской невесте», «Князе Игоре», «Снегурочке», «Лоэнгрине», предлагал изъять из опер «Ночь перед Рождеством» и «Пиковая дама» эпизоды, связанные с Екатериной II (см.: Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 69 – 73).

    Современники находили сходство Блюма со сценическим образом Луки Лукича, сотрудника Реперткома, в спектакле Камерного театра «Багровый остров» по пьесе М. А. Булгакова.

    В тройственной коалиции Бе-Блю-За Мейерхольд начиная с середины 1920‑х гг. выделяет фигуру Блюма и воспринимает его как вульгарного начетчика, {518} безнадежно отставшего в своих взглядах на современный театр. На репетициях «Ревизора» он говорит: «Блюм будет писать, что это Мейерхольд сделал, чтобы показать Зинаиду Райх, что нет ничего общего с пьесой. И прекрасно, значит, нам удалось, что нам нужно, если он так напишет» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 275). В 1936 г. режиссер назовет Блюма «безответственным критиком» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 355).

    Разорвав с Мейерхольдом и обвинив его в измене «Театральному Октябрю», Блюм с особым ожесточением писал о МХАТе, пророча ему творческую смерть. Спектаклю «Дни Турбиных» он противопоставил «Любовь Яровую» в Малом и к концу жизни выпустил книгу «“Любовь Яровая” на сцене московского Малого театра» (1940). [↑](#endnote-ref-24)
26. Речь идет о письме группы литераторов в ЦК РКП (б), утверждавших, что «Мистерия-буфф» «непонятна для рабочих» и поэтому ее постановку в Театре РСФСР 1 следует запретить. История борьбы Маяковского и Мейерхольда за спектакль содержится в статье Маяковского «Только не воспоминания». [↑](#endnote-ref-25)
27. До Блюма о спектакле писали: Абрамов А. Первомайская победа революционного театра // Труд. 1921. 4 мая; Углов А. «Мистерия-буфф» // Коммунистический труд. 1921. 7 мая; Валь В. В. О пролетарском театре. Малярной кистью по домотканому холсту // Гудок. 1921. 8 июня. [↑](#endnote-ref-26)
28. к вящей славе *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-4)
29. Мастерство Ильинского было отмечено и другими критиками, в частности, Луначарским: «Артист, играющий меньшевика, превосходен, выше всякой похвалы…» (А. В. Луначарский о театре и драматургии. Т. 1. С. 779). [↑](#endnote-ref-27)
30. Действие перебрасывалось в зал, в ложи партера. В одной из них Фонарщик рассказывал о городе будущего. В других ложах «вещи» символизировали приметы этого будущего: для них использовалась раскрашенная бутафория, внутри которой находились актеры. [↑](#endnote-ref-28)
31. Музыка в спектакле была сборной. По замыслу, она должна была остранять действие и реплики, придавая им иронический характер. Например, куплеты «чертей» сопровождались застольной песнью из «Травиаты», «ангелы» пародировали церковные песнопения. [↑](#endnote-ref-29)
32. Речь идет о режиссере Н. М. Фореггере, ставившем старинные комедии в современной обработке с использованием приемов цирка и клоунады. [↑](#endnote-ref-30)
33. Цитата из пролога «Мистерии-буфф»: «А нас не интересуют ни дяди, ни тети, теть и дядь и дома найдете». [↑](#endnote-ref-31)
34. Выпады против Ж.‑Ж. Руссо и Л. Н. Толстого содержались в картине «Рай». [↑](#endnote-ref-32)
35. У Мейерхольда было давнее убеждение — новый театр может появиться только из новой актерской школы. Ни в одном из московских спектаклей у него не было своих актеров, все труппы собирались наспех, оставаясь в плену «мнимых традиций» и устоявшихся навыков игры. Предоставив незлобинцам право до поры до времени играть старые спектакли, заверяя интервьюеров, {519} что общая художественная программа будет выработана и «слияние двух коллективов в органическое целое» возможно (см.: Всеволод Мейерхольд и Театр актера // Театральная Москва. 1922. № 32. С. 19), Мейерхольд занялся театральной педагогикой.

    Из группы актеров бывшего Театра РСФСР 1 образовалась Лаборатория актерской техники, затем переименованная в Вольную мастерскую Всеволода Мейерхольда. На конкурсной основе ее учениками стали М. И. Бабанова, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, И. В. Ильинский, Н. К. Мологин, Д. Н. Орлов, П. П. Репнин, М. Ф. Суханова, А. А. Темерин, М. А. Терешкович и др. Двери мастерской были широко открыты молодым людям, иногда совсем юным и не имевшим сценического опыта. На правах старшего самостоятельного курса мастерская вошла в состав образованных Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ, позже переименованных в театральные — ГВЫТМ). Мейерхольд вел уроки режиссуры, сценического движения, слова, разрабатывал биомеханическую систему актерской игры и репетировал «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка.

    Он снова окунулся в любимую и благодарную для сценического эксперимента атмосферу театральной школы. Готовя масштабный поворот в системе воспитания актера, Мастер, как его называли ученики, опирался на опыт своих наблюдений за игрой выдающихся артистов прошлого, законы пантомимы, выразительные приемы восточного театра, японского и китайского. Общим направлением в работе мастерской был поиск творческих «пластических форм в пространстве». Составной, но не единственной частью педагогической системы стала биомеханика. Многие ее приемы были опробованы Мейерхольдом еще в Студии на Бородинской, в спектаклях Дома интермедий и Товарищества артистов, художников, писателей и музыкантов в Териоки, а также в некоторых других постановках петербургского периода. В этой связи к Мейерхольду применимы известные слова Мандельштама: «Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель».

    Неудовлетворенность театром «психологического натурализма» и вульгарными приемами игры пролетарских студий, заявлявших о своем первородном новаторстве — исходный момент в разработке биомеханической системы. Мейерхольд настаивал на первостепенной роли пластической выразительности актера, приходил к выводу, что чувства человека так или иначе связаны с его движениями и сами, в конечном счете, есть результат этих движений. Опыт убеждал его, что значительная часть движений актера на практике мало содержательна, не эффективна, а следовательно, не способна с достаточной глубиной и оригинальностью выразить психологический объем сценического образа.

    Мейерхольд предлагал исключить в действиях актера все случайное, бессознательное и неконтролируемое и заменить неорганизованную пластику партитурой движений, сходной с нотной записью музыкального произведения. При этом он предостерегал от беспредметничества: «Никогда не порывать с жизнью (о фантазии). Актер — птица, одним крылом чертящая землю, другим — в небе» (Лекции Вс. Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна. ГВЫРМ и ГВЫТМ. 1921 – 1922 гг. // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 27). {520} Биомеханика, по мысли Мейерхольда, должна была вывести игру актера на более высокий чувственный и интеллектуальный уровень. Предлагалось использовать ассоциативные ходы, метафору, свободное соединение трагических, комических и лирических движений, импровизацию, предполагающую широкий выбор пластических средств. У зрителя должно было возникать впечатление, что арсенал средств актера практически безграничен и видна только небольшая его часть. «Надо интриговать зрителя своими возможностями», — записал Эйзенштейн на лекциях Мастера (Там же).

    Биомеханика включала комплекс минимального физического тренинга. Упражнения представляли собой микроспектакли: «Удар ножом», «Прыжок на грудь», «Пощечина», «Лошадь и наездник» и др. Как считал Мейерхольд, они должны были помочь актеру «вступить в борьбу» с литературным материалом, развить физическую возбудимость: «Возбудимость есть воспроизведение в чувствовании, движении и слове полученных извне заданий (автора, режиссера etc.). Координированное проявление возбудимости и составляет игру актера. Отдельные проявления возбудимости суть *элементы* игры актера. <…> Правильно разместить себя “на волнение” — результат *волнение*. <…> Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения» (Там же).

    Результаты педагогической работы по воспитанию нового актера Мейерхольд готовился показать на премьере «Великодушного рогоносца» Кроммелинка. Ученики Вольной мастерской, занятые в спектакле, должны были продемонстрировать, какие возможности в раскрытии внутреннего мира дает актеру свободное, виртуозное владение своим телом. Но обстоятельства внесли поправку в план Мейерхольда. Незлобинские актеры, отлученные от работы с Мастером, предъявили права на полноценное участие в труппе. За четыре дня до премьеры «Великодушного рогоносца» Мейерхольд выпустил с незлобинцами «Нору» Г. Ибсена (премьера 20 апреля 1922 г.).

    Текст «Норы» был сокращен и переработан. Название пьесы изменено и осовременено: «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд. Три действия по Генрику Ибсену, трактованы Вс. Мейерхольдом». Ироническое отношение распространилось на сценографию. Ученики класса «вещественного оформления» ГВЫТМа В. В. Люце, А. В. Кельберер, В. Ф. Федоров и С. М. Эйзенштейн под руководством художницы-конструктивистки Л. С. Поповой построили из старых декораций незлобинского театра, повернув их тыльной стороной, беспредметную композицию, напоминавшую отчасти карточные домики. Сценический развал респектабельного интерьера осуществился по заданию Мастера. Сценография опрокидывала текст, актерам психологической школы не на что было опереться. Буржуазной среды, против которой восставала героиня, не получилось.

    Современники спектакля сходились во мнении, правда с дистанции нескольких десятилетий (60‑х гг.), что это был сознательный «беспощадный, революционный акт, эстетический расстрел ушедшего» (Гарин. С. 46). Как «талантливую ироническую шутку режиссера над рутиной старого профессионального театра» запомнил спектакль критик Марков (Марков П. А. История моего театрального современника // Театр. 1967. № 10. С. 148).

    {521} Однако неразгаданность режиссерского замысла сохраняется. Тот же Гарин признавался: «Этот спектакль беспокоил меня, и я все время занимался поисками глубинных причин его возникновения» (Гарин. С. 46). Не потеряло значения и свидетельство Эйзенштейна, едва ли не впервые увидевшего мейерхольдовские репетиции. До конца дней прославленный режиссер считал, что ни одна из встреч с самыми знаменитыми артистами Европы, Америки и России «не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций “Норы” в гимнастическом зале на Новинском бульваре. Я помню беспрестанную дрожь. Это — не холод, это — волнение, это — нервы, взвинченные до предела…» (Встречи. С. 222).

    Ни возмущение спектаклем рецензентов-современников, ни снисходительные позднейшие сентенции по поводу нехватки у Мейерхольда репетиционного времени и необходимой обстановки в разоренном театре, ни предположения, что режиссер сознательно хотел дискредитировать незлобинцев и таким образом избавиться от «всего лишнего балласта» (впоследствии приняв руководство Театром Революции, он пригласил в труппу некоторых участников «Норы»), наконец, ни ссылка на практический замысел прибрать к рукам театральное помещение не проясняют существа проблемы — что же именно вызывало сверхволнение у такого зрителя, как Эйзенштейн, какими средствами достигался накал внутреннего драматизма, «взвинченность до предела»?

    «Неуловимая тайна» «Норы» 1922 г. требует хотя бы информационного комментария. Напомним некоторые эпизоды из истории мейерхольдовских постановок «Норы», пьесы, к которой режиссер испытывал странное тяготение на протяжении творческой биографии. Мейерхольд ставил «Нору» пять раз. И если сведения о первой постановке (Товарищество Новой драмы, 1903) реально отсутствуют, то уже о второй — режиссерская корректировка «Норы» в Театре Комиссаржевской (1906) — сохранились развернутые свидетельства критики. Кроме того, после Октября Мейерхольд ставил «Нору» в петроградском театре Дома рабочих (1918) и в Первом Советском театре имени Ленина в Новороссийске (1920).

    Обращает внимание, что отказ от иллюстративной бытовой обстановки, возмущавшей рецензентов «Норы» 1922 г., а следовательно, от детерминированности драматического конфликта средой уже был совершен в спектакле 1906 г. с участием Комиссаржевской. Критик Смоленский оставил описание поразившей его алогичности оформления: «От г. Мейерхольда остался только принцип постановки пьесы на кончике сцены, на сквозном ветре, в каком-то узком проходце <…> где не нашлось ни портрета на стене, ни четвертого стула <…> И это несмотря на то, что Гельмер не раз говорит об “уютном уголке”, а Нора замечает, что у них все “красиво и изящно”» (Смоленский <А. А. Измайлов>. Театр г‑жи Комиссаржевской. «Кукольный дом» («Нора») // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. М., 1997. С. 88).

    Перевернутые декорации бывшего Театра Незлобина с инвентарными номерами на тыльной стороне лишь продолжили разрушение «гнездышка», правда, вызывающе демонстративно. В том, что это была тенденция, сомневаться {522} не приходится — в Театре Комиссаржевской, где «Нору» сыграли до Мейерхольда более пятидесяти раз, проблемы с бытовой обстановкой сцены быть не могло.

    Однако «стройность» картины нарушает спектакль Мейерхольда в Новороссийске. По свидетельству участницы новороссийской «Норы», актрисы Богдановой-Орловой, на сцене «кукольный домик» Норы превратился в богатый дом Торнвальда: «Мейерхольд властно и четко подавал команды: “Картину на заднюю стену! — И сразу же, по мановению, как в сказке, вносится и вешается картина в широченной золотой раме, занимающая чуть ли не весь задник. — Круглый стол на середину сцены! Рояль направо, чтобы через широко открытую дверь видно было, что делается в соседней комнате. Там в отчаянии будет танцевать Нора, и на нее будет смотреть самодовольный, самоуверенный собственник Торнвальд” <…> Звучит голос Мейерхольда: “Камин!” Немедленно вносится камин, и Всеволод Эмильевич пальцем указывает для него место. “Внести удобное кресло, сюда, немного глубже камина, на правом плане”» (Богданова-Орлова А. В. Мейерхольд репетирует «Нору» // Творческое наследие. С. 254 – 255). Кроме того, был востребован «большой, многосвечный тяжелый канделябр, мерцающий огнями», «только что срубленная березка» в большой вазе на столе, «граненая тумба красного дерева» и т. д.

    Чем объяснить возвращение Мейерхольда к «богатому» театру в новороссийской «Норе»? Прежде всего адресом спектакля. Богданова-Орлова пишет о зрителях: «Они пришли бесплатно, многие из них впервые попали в свой, народный театр». Актриса приводит следующее обращение Мейерхольда к актерам: «Товарищи, мы обязаны сыграть новый спектакль для нашего зрителя так, чтобы он воспринял самое главное, смысл спектакля в целом, чтобы почувствовал, для чего поставлена пьеса, чтобы, придя домой, опять подумал бы над тем, что его потрясло в этом спектакле» (С. 262, 259). Ключевые слова в мейерхольдовском высказывании — «смысл спектакля в целом» и «что его потрясло». Выскажем допущение, что режиссер сознательно отказался от авангардных решений. Так, в оформлении сцены он использовал буржуазный комфорт как образ наглядный для новой публики, усиливающий реальность действия, и в то же время эстетически знаковый, стилизованный вульгарно (камин, шкура белого медведя, березка в вазе), исподволь готовивший крах Нориных иллюзий, ее прозрение.

    Объявив актерам, что спектакль должен быть сыгран «срочно, через неделю, а может быть, и еще раньше» и столкнувшись с полным недоумением — «А у нас даже еще нет ролей на руках», Мейерхольд пояснил: «А ролей и не будет <…> А мы, товарищи, попробуем другой способ работы над спектаклем, чтобы вы в одно и то же время и чувствовали, и запоминали роли» (С. 253 – 254). «Другой способ» заключался в построении мизансцен, психологически насыщенных и совершенно точно выверенных. Описание важнейших из них содержится в названных воспоминаниях исполнительницы роли Норы — Богдановой-Орловой. Мизансцены исключали интуитивный и долгий поиск образа, вдохновение старой актерской школы. Точно выстроенная мизансцена провоцировала рождение текста. В определенном смысле предложенный способ стал предтечей биомеханики, {523} только расширенной и распространенной на весь ансамбль актеров. Он транспонировался на систему взаимоотношений между персонажами, и процесс самопродуцирования индивидуального состояния заменялся скорее воздействием на партнера. Язык репетиций был необычен: «Я сейчас закончу сцену, в которой будет рушиться мир Торнвальдов».

    На премьере московской «Норы» незлобинские актеры не смогли овладеть режиссерским заданием. Но Эйзенштейн-студент, будущий режиссер, по-видимому, почувствовал колоссальный психологический и театральный потенциал, скрытый в мизансценическом каркасе спектакля, — отсюда, возможно, «беспрестанная дрожь», «волнение», «нервы, взвинченные до предела». Глубинными причинами обращения к «Норе», волновавшими Гарина, можно считать не только многолетний интерес Мейерхольда к пьесам Ибсена, но и постоянно реанимируемую тему человеческих разрывов.

    После «Норы» Мейерхольд — режиссер и педагог одержал триумфальную победу на премьере «Великодушного рогоносца» (25 апреля 1922 г.).

    Принято считать, что пьеса Кроммелинка случайная в репертуаре мейерхольдовского театра и успех спектакля в значительной степени связан с преодолением драматургического материала, не имевшего художественной ценности. Новинку парижского сезона, только что вышедшую из-под пера бельгийского поэта, драматурга и актера Фернана Кроммелинка, предложил и перевел давний союзник Мейерхольда в деле реформирования сцены, энциклопедист безупречного вкуса И. А. Аксенов, согласившийся с пожеланием режиссера лишь заменить в названии «великолепный» на «великодушный». Нельзя не обратить внимание, что после «Норы», трагедии расставаний и ухода, это снова была любовная драма, и рядом с чудовищным ревнивцем, испытывающим свою страсть безумными подозрениями, присутствовал образ чистой, легкой, юной женщины Стеллы. Спектакль «Великодушный рогоносец» был посвящен Мольеру, режиссерская работа — Зинаиде Райх, и всепоглощающее чувство сорокадевятилетнего Мастера к молодой женщине, ставшей впоследствии спутницей всей его жизни, витало в атмосфере спектакля. Мейерхольду — человеку и художнику свойственны были сценические провокации. Так, по свидетельству Эйзенштейна, он «на учениках и близких злокозненно, по-режиссерски, провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности — разрыв со Станиславским» (Встречи. С. 223). П. А. Марков писал о спектакле: «Я думаю, что давно, а может быть и никогда, на сцене не была передана с такою чистотой трагедия и мука почти физиологических страданий ревности — первоначальная трагедия человека» (Временник РТО. 1924. № 1. С. 257).

    Пьеса Кроммелинка, заметно связанная с мольеровской традицией, в то же время принадлежала западноевропейскому авангарду 1920‑х гг. и многое предвосхитила в «театре абсурда». Фарсовый сюжет имел более широкий подтекст — «беспорядок самой действительности», «разлад между идеальной нормой и реальным отклонением от нее», «петляющее сознание», «работающий вхолостую рассудок», власть и разрушающая сила «вредоносных слов» (см.: Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших {524} дней. М., 1973. С. 240 – 246). «Великодушный рогоносец» был высоко оценен критикой и занял важное место в театре XX века (Gerould Daniel. Femand Crommelynck // The Magnanimous Cuckold. An Evenfall of Russian Constructivist Theatre. New York, 1981. P. 16).

    Пьеса совпала с театральными задачами, решением которых тогда был занят Мейерхольд. По признанию Мастера, «Великодушный рогоносец» давал свободу для «основания новой техники игры в новой сценической обстановке» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 47). Для нее была характерна условность места действия и времени, «чистота» комедийного конфликта, не имеющего ни исторической, ни национальной почвы, отсутствие быта, индивидуализированного языка персонажей. Внезапные перепады психологических состояний и поведения героев находили объяснение в предуведомлении автора о том, что пьеса может быть сыграна и как трагедия, и как фарс. Кроме того, Мейерхольд нашел в Кроммелинке неожиданного союзника по взглядам на технику актера. Так, например, появление писца Эстрюго сопровождалось следующей ремаркой драматурга: «Он кажется одновременно внимательным и рассеянным. Говорит он всегда лишь после небольшого колебания, но речь его быстра, слишком быстра. *Жест* словно *служит у него трамплином к слову. Если случается так, что он не может высказаться, жест как бы застывает*» [курсив мой. — *Т. Л*.]. Отсюда шел прямой путь к пластическому комментарию актера, к приему «предыгры». Примечательно, что и сам Мейерхольд, объясняя сущность приема «предыгры», пользовался теми же определениями: «… предыгра иногда сама в себе чрезвычайно значительна. Чаще всего она именно трамплин, то напряженное, что разрешается игрой. Игра — кода, а предыгра — то актуальное, что накопляется, растет и ждет своего разрешения» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 90).

    «Великодушный рогоносец» начал отсчет нового театрального времени. Каждая деталь конструктивной установки Л. С. Поповой стала функциональной площадкой для актерского действия. Динамичность игровой техники, раскованная энергия молодых актеров создали свой содержательный сюжет спектакля, возможно, более действенный, нежели тот, который был предложен автором пьесы. После публицистики «Зорь» и сатиры «Мистерии-буфф» Мейерхольд поставил романтический спектакль во славу свободного человека, самодостаточного и радостного в творческом самочувствии.

    По свидетельству А. К. Гладкова, Мейерхольд сохранил верность этому спектаклю до конца жизни: «Я бы наступил на “горло собственной песне”, говоря словами Маяковского, если бы отрекся от “Великодушного рогоносца”» (Гладков. Т. 2. С. 279).

    Интерес к творчеству Кроммелинка сохранился у Мейерхольда и позже. В 1925 г. драматург прислал ему новую пьесу «Златопуз», современную версию мольеровского Гарпагона, и она была включена в репертуарный план ТИМа на сезон 1925/26 г., но постановка не состоялась (см.: Переписка. С. 246).

    Успех «Великодушного рогоносца» сделал невозможным дальнейший союз с незлобинскими актерами, они покинули труппу. Но и самому Театру Актера оставалось жить недолго. Помещение на Триумфальной площади вновь оказалось яблоком раздора между несколькими театральными коллективами. {525} Мейерхольд был взбешен угрозой закрытия, разгромом Театра Актера. Он связал его с неугодным направлением его режиссерской работы и публично заявил о возможной эмиграции: «Я естественно и автоматически вынужден буду <…> вообще прекратить в Республике деятельность, которая, по-видимому, считается настолько вредной и отвратительной, что ликвидация ее является неснимаемым пунктом повестки дня наших театральных центров» (Мейерхольд В. Кому это нужно? Письмо в редакцию // Театральная Москва. 1922. № 46. С. 9). Театр Актера был закрыт летом 1922 г. [↑](#endnote-ref-33)
36. tabes *(латин.)* — разложение. Здесь — паралитик. [↑](#footnote-ref-5)
37. Масс Владимир Захарович — писатель, драматург, постоянный сотрудник и соавтор спектаклей Н. М. Фореггера в театре «Мастфор» (Мастерская Фореггера) (см.: Марков П. А. Фореггер и Масс // Марков П. А. О театре.: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 60 – 61). Критик имеет в виду обнаженную сцену, отказ от бытовой обстановки, пренебрежение «логикой слова», присущие этому театру. [↑](#endnote-ref-34)
38. отливающий разными цветами *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-6)
39. «Смерть Марата» — по-видимому, театральная пародия в постановке Фореггера. [↑](#endnote-ref-35)
40. Имеются в виду две редакции «Зорь» Верхарна. [↑](#endnote-ref-36)
41. Ниманн-Раабе — первая исполнительница роли Норы на немецкой сцене. По требованию актрисы Ибсен вынужден был переписать финал пьесы; в новом варианте Нора, повинуясь долгу матери и жены, не покидала дом. В результате пьеса теряла свой смысл. [↑](#endnote-ref-37)
42. Пьеса М. П. Арцыбашева «Ревность» посвящена проблемам пола. [↑](#endnote-ref-38)
43. посткарта — почтовая открытка. [↑](#footnote-ref-7)
44. вечер фортепьянной музыки *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-8)
45. Реального рояля на сцене не было. Гарин вспоминал: «Из оставшихся, вывернутых наизнанку незлобинских вставок <…> бригада “сконструировала” на сцене беспредметную композицию, наподобие карточных домиков. Слева условно была обозначена дверь. Можно было опознать “обеспредмеченный” рояль. Для его иронического “звучания” подсветили розово-лиловым пятном» (Гарин. С. 46). Из чего можно заключить, что пианист играл за сценой. Фамилию пианиста и названия исполняемых им произведений установить не удалось. [↑](#endnote-ref-39)
46. Псевдоним не раскрыт. [↑](#endnote-ref-40)
47. Опущена часть, посвященная общей оценке личности Мейерхольда-режиссера. [↑](#endnote-ref-41)
48. Кроме М. Б. Загорского, категорически не принявшего спектакль, вернуться к «обычным павильонам» предлагал критик Б. Е. Гусман (Новые работы Вс. Мейерхольда // Правда. 1922. 6 мая). [↑](#endnote-ref-42)
49. {526} «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева — салонная пьеса, популярная в начале века. [↑](#endnote-ref-43)
50. каждому свое *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-9)
51. Реплика Сатина в пьесе М. Горького «На дне». [↑](#endnote-ref-44)
52. Речь идет о спектакле в честь М. Н. Ермоловой на сцене МХАТа осенью 1920 г., в котором, в частности, исполнялись отрывки из «Провинциалки» Тургенева (МХТ) и «Ричарда III» Шекспира (Малый театр). Премьера «Федры» Расина на сцене Камерного театра состоялась незадолго до «Великодушного рогоносца» — 8 февраля 1922 г. «Мария Стюарт» Шиллера была возобновлена в Малом театре 4 марта 1922 г. [↑](#endnote-ref-45)
53. *… «сахарные уста» А. Луначарского* — намек на инициативу наркома просвещения, образовавшего Ассоциацию академических театров, пользовавшихся исключительным правом на государственные субсидии. [↑](#endnote-ref-46)
54. Речь идет о предложении американских концессионеров, обсуждавшемся в 1922 г. в Совнаркоме, взять в аренду на длительный срок, до 50 лет, некоторые из академических театров, в частности — Большой театр в Москве. Предложение было отвергнуто, несмотря на катастрофическое финансовое положение. [↑](#endnote-ref-47)
55. *… уэллевское путешествие…* — видимо, имеется в виду роман Герберта Джорджа Уэллса «Машина времени» (1895). [↑](#endnote-ref-48)
56. *… к Мольеру и … к Маяковскому 26‑му…* — намек на мольеровскую традицию в «Великодушном рогоносце» и, возможно, на вышедший в 1922 г. двухтомник Маяковского «13 лет работы» (13 x 2). [↑](#endnote-ref-49)
57. В спектакле «Копилка» Лабиша конструктивная установка Б. Р. Эрдмана представляла собой систему наклонных площадок, на которых актеры демонстрировали широкий диапазон пластики — от балетных движений до прыжков и цирковых кульбитов. [↑](#endnote-ref-50)
58. Ильинский играл Тихона в спектакле Московского драматического театра, режиссер В. Г. Сахновский. Премьера «Грозы» — 7 апреля 1922 г. [↑](#endnote-ref-51)
59. *… без Горжибюса, Люсиль, Валера, Сганареля, адвоката или доктора…* — то есть без классических персонажей французской комедии XVII века. [↑](#endnote-ref-52)
60. Критическая «заметка» Луначарского, резко разошедшегося с оценками критиков, до него выступивших в печати (см.: Уриэль <О. С. Литовский>. «Великодушный рогоносец» в мастерских ГЫТМа // Известия. 1922. 28 апреля; Садко <В. И. Блюм>. Мейерхольд-академик // Известия. 1922. 5 мая; О. Б. <О. М. Брик>. Победа // Театральная Москва. 1922. № 38; Гусман Б. Новые работы Вс. Мейерхольда // Правда. 1922. 6 мая), получила многочисленные отклики. Первым отвечал Луначарскому постановщик {527} спектакля. На диспуте о «Рогоносце» 15 мая 1922 г. Мейерхольд назвал главную причину неприятия спектакля: «Тут сказывается вкус, выросший на Ростане, на стишках, требующих непременно аккомпанемента мандолины. Такой вкус никогда не примет ни здорового смеха, ни здоровой игры, ни мощного здорового инженеризма, ни биомеханизма» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 46). Другие оппоненты Луначарского выражались так же жестко. Блюм назвал «заметку» «широким взмахом оглобли», «аварией элементарного критического чутья». Он писал: «Спектаклю, судя по “Заметке”, страшно повезло: все как-то удивительно подобралось друг к другу. Пьеса подлая, интерпретация гнусная, актеры — кривляки, режиссер — Иван Иванович Очищенный (а еще коммунист!), критики — пошляки (а еще коммунисты!), публика — стадо животных. Все — плохо, “все — дураки”; ни единого малейшего просвета» (Блюм В. И. К критике критической критики Луначарского // Театральная Москва. 1922. № 41. С. 7 – 8). Брик выступил с репликой «Театральные новинки. “Наплевали в душу”» (Еженедельник Центрального Дома работников просвещения и искусств. 1922. № 6. С. 12).

    Отношение к «Рогоносцу» Луначарский несколько скорректировал в 1927 г., сказав, что спектакль «имел, быть может, значение для внутреннего развития Мейерхольда», но «он сейчас может интересовать разве только с “академической” точки зрения» (А. В. Луначарский. О театре и драматургии: В 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 393). [↑](#endnote-ref-53)
61. Бобров Сергей Павлович — писатель, критик, художник, автор работ по экономической статистике. Выпускник Училища живописи, ваяния и зодчества (1904), Бобров был близок к футуристам, участвовал в выставках «Ослиный хвост» и «Мишень» (1913). В 1916 г. организовал литературную группу и издательство «Центрифуга». Вместе с Б. Л. Пастернаком и Н. Н. Асеевым участвовал в сборнике «Лирика» (1913), с В. Я. Брюсовым и А. Белым сотрудничал в «Молодом Мусагете». В 1917 г. выпустил два сборника стихов — «Алмазные леса» и «Лира лир». После Октября работал в Литературном отделе Наркомпроса. Широко печатался как критик в 20 – 30‑е гг. Перевел «Песню о Роланде». Автор научно-фантастических произведений и автобиографической повести «Мальчик» (1966). [↑](#endnote-ref-54)
62. М. А. Чехов играл Хлестакова в спектакле МХАТа. Премьера 21 мая 1921 г. Мейерхольд назвал его исполнение «превосходным» и подчеркнул, что Чехов «единственный в этом спектакле радовал подлинностью своего дарования и оригинальностью, эксцентричностью и виртуозностью своего исполнения» (Мейерхольд о современном театре: Изложение доклада в Доме санитарного просвещения // Театральная Москва. 1921. № 2. С. 2). [↑](#endnote-ref-55)
63. Фриче Владимир Максимович — историк литературы, социолог, искусствовед, критик. Ортодоксальный марксист, защищавший классовый подход к искусству. Работы Фриче отмечены вульгарным социологизмом. [↑](#endnote-ref-56)
64. {528} Речь идет об исследовании И. А. Аксенова «Елисаветинцы», вышедшем в 1916 г. Мейерхольд обращался к С. П. Боброву с просьбой прислать ему эту книгу (Переписка. С. 186). [↑](#endnote-ref-57)
65. Имеется в виду помещение театра б. Зон на Триумфальной площади, в котором работал Театр Актера. [↑](#endnote-ref-58)
66. Третьяков Сергей Михайлович — писатель, драматург, один из теоретиков ЛЕФа. С Мейерхольдом познакомился в 1913 г. в Петербурге. О своих встречах с режиссером вспоминал в статье «Всеволод Мейерхольд» (В. Э. Мейерхольд. К 20‑летию режиссерской и 25‑летию актерской деятельности. Тверь, 1923). В 1922 г. начинается активное сотрудничество Третьякова с Мейерхольдом. В ГВЫРМе он читал курс «речестройки, интонации и поэтики». В 1923 г. Мейерхольд поручает ему сценическую переработку перевода «Ночи» Мартине. В результате белый стих С. М. Городецкого, переводчика пьесы, получил ритмическую напряженность, злободневную остроту. Язык пьесы ассоциировался с плакатами А. М. Родченко и графикой Эль Лисицкого. Изменениям подверглась композиция пьесы и некоторые сюжетные линии. «Ночь» приобрела стиль агитплаката и новое название «Земля дыбом».

    Летом 1925 г. при ТИМе организуется драматургическая лаборатория, собравшая близких театру авторов, Третьякова пригласил Мейерхольд. 23 января 1926 г. в ТИМе состоялась премьера его пьесы «Рычи, Китай!», а в сезоне 1926/27 г. предполагалась постановка пьесы «Хочу ребенка!», но из-за запрета Главреперткома работа над спектаклем была отложена, а затем и прекращена (см.: Доклад Мейерхольда о плане постановки пьесы С. М. Третьякова «Хочу ребенка!» 15 декабря 1928 г. // Мейерхольд. Ч. 2. С. 494 – 495).

    Мейерхольд дорожил сотрудничеством с Третьяковым и неоднократно публично заявлял, что писатель входит в число тех немногих, кого театр считает своими драматургами (см. с. 175, 176). [↑](#endnote-ref-59)
67. Третьяков видел «Великодушного рогоносца» осенью 1922 г., когда Вольная мастерская Мейерхольда вошла в систему мастерских Государственного института театрального искусства (ГИТИС). Театр ГИТИС открылся 1 октября 1922 г. [↑](#endnote-ref-60)
68. Упоминание С. Ф. Сабурова, актера и антрепренера, связано со скандальной репутацией фривольных спектаклей, шедших на сцене его театра. Поводом для него стала резкая критическая заметка П. Красикова «Шарлатанство или глупость», в которой автор обвинял спектакль Мейерхольда в порнографии, садизме, пошлости (см.: Рабочая Москва. 1922. 3 октября). [↑](#endnote-ref-61)
69. Актеры играли в прозодежде — синие комбинезоны, слегка индивидуализированные с помощью деталей. Многие критики поддержали «производственный» стиль костюмов. «Это сближает мастерство актерского цеха с мастерством-работой рабочих других производств», — писал Литовский (Уриэль <О. С. Литовский>. «Великодушный рогоносец» в мастерской ГВЫТМа // Известия. 1922. 28 апреля). [↑](#endnote-ref-62)
70. {529} Трехмерная условная конструкция Поповой давала лишь намек на место действия (мельница), подвижные ее части (двери, ветряк, три колеса) усиливали стремительное развитие конфликта, площадки, скаты служили станками для новой техники актеров. [↑](#endnote-ref-63)
71. По свидетельству Аксенова, трагизм изымался из постановочного замысла: «Буффонада на каждом повороте разработки готова сорваться в трагедию, но возвращается на место указанием на фиктивность трагического замысла» (К постановке «Великодушного рогоносца» Кроммелинка: Беседа с переводчиком И. А. Аксеновым // Театральная Москва. 1922. № 37. С. 16). Трагизм был отмечен Литовским: «Болезнь Брюно вовсе не смешна: в ее сценическом изображении есть много доподлинной жути, дальних отзвуков Гамсуна и Достоевского» (Указ. ст.). [↑](#endnote-ref-64)
72. преувеличенно стыдливые *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-10)
73. Речь идет, по-видимому, о Луначарском, который в «Заметке по поводу “Рогоносца”» писал: «Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали». [↑](#endnote-ref-65)
74. «Риенци» — спектакль Театра РСФСР 1 «Кола ди Риенци», трагедия по роману Э. Булвера-Литтона «Риенци, последний из трибунов», на музыку оперы Р. Вагнера «Риенци». Инсценировка В. М. Бебутова и В. Г. Шершеневича. Режиссер Бебутов, постановщик пантомимических сцен Мейерхольд. Состоялся только черновой прогон спектакля в Большом зале Консерватории (8 июля 1921 г.). [↑](#endnote-ref-66)
75. Булгаков Михаил Афанасьевич — писатель.

    Этим фельетоном было положено начало взаимоотношений Булгакова и Мейерхольда. Булгаков оставался непримиримым противником искусства Мейерхольда на протяжении многих лет. Как драматург он сотрудничал с МХАТом, Камерным театром, Театром Вахтангова, но ни одной своей пьесы, несмотря на приглашения Мейерхольда, не отдал его театру. Позиция Булгакова отличалась крайней резкостью оценок. В 1925 г. в повести «Роковые яйца» он писал о «Театре имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1937 году». Именно в это время режиссер дважды обращался к Булгакову с предложением о сотрудничестве, но не получил согласия (см.: Переписка. С. 266 – 267). Мейерхольд интересовался пьесой Булгакова «Багровый остров», но драматург отдал ее Таирову.

    Булгаков смотрел в ТИМе спектакли «Ревизор» и «Список благодеяний». Ни тот, ни другой не вызвал его одобрения. Режиссерскую трактовку комедии Гоголя он воспринял как «самовольное вторжение в произведение», которое, как он считал, «искажает замысел автора и свидетельствует о неуважении к нему» (Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. М., 1990. С. 145).

    {530} В 1926 г. МХАТ готовил к выпуску «Дни Турбиных» Булгакова и встретился с цензурными трудностями. Премьера откладывалась по требованию Главреперткома. Борьба за спектакль шла несколько месяцев. Перед общественным просмотром, от которого зависела судьба «Дней Турбиных», Мейерхольд в письме к Станиславскому посоветовал послать приглашения на просмотр ряду партийных деятелей и журналистов, способных, по его мнению, защитить спектакль (см.: Переписка. С. 253). После того как спектакль «Дни Турбиных» был разрешен, Мейерхольд поздравил театр с победой.

    Открытая полемика началась с 1929 г., когда в спектакле ГосТИМа «Клоп» фамилия драматурга была внесена в «словарь умерших слов»: «Буза, бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков». В 1936 г., готовясь к новой постановке «Клопа», Мейерхольд оставил ее в «словаре». Тогда же он негативно отозвался о «Мольере» Булгакова и готовящемся по этой пьесе спектакле (см.: Мейерхольд. Ч. 2. С. 344, 355, 366). [↑](#endnote-ref-67)
76. В книге «А все-таки она вертится!» (Берлин, 1922) И. Г. Эренбург защищал левое искусство, в том числе творчество Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-68)
77. Речь идет о макете памятника Третьему Интернационалу, выполненном В. Е. Татлиным в приемах конструктивизма. [↑](#endnote-ref-69)
78. Старк Эдуард Александрович — театральный и музыкальный критик.

    Об отношении Старка к творчеству Мейерхольда петербургского периода см.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918.

    После революции Старк несколько лет не печатался, не готовый адаптироваться в новой театральной и общественной ситуации. Критическую деятельность возобновил с конца 1921 г. в петроградских изданиях «Вестник театра и искусства», «Жизнь искусства», «Записки Передвижного театра», «Театр и искусство», «Красная газета», в московских — «Экран» и «Эрмитаж». Старк выступал против ложных, по его мнению, деклараций о пролетарском театре, коллективном творчестве и попытках вовлечь зрителя в театральную игру. Резкую отповедь критика получила книга П. Керженцева «Творческий театр» (Старк Э. Творческий театр, или Апология торжествующей бездарности // Театр и искусство. 1918. № 24 – 25. С. 251 – 254). В статьях начала 1920‑х гг. Старк выдвигал в качестве первостепенной задачу нравственного воспитания зрителя на высокохудожественном репертуаре, требовал поднять профессионализм актеров, считал, что «революционный театр — это не только революционная драматургия», но новое искусство актера, режиссера, сценического живописца. В 1922 г. Старк дополнил и переиздал свою книгу «Старинный театр», оговорив в предисловии влияние этого театра на театральные искания, в том числе искусство Мейерхольда.

    Старк остался критиком эстетического толка, внимательным к театральной форме. В формотворчестве он видел залог развития сцены. Старк одобрял спектакли «Вольной комедии», Камерного театра, еврейской студии «Габима» и студий МХАТа.

    {531} Статья о «Великодушном рогоносце» — первый, после Октября, отклик критика на творчество Мейерхольда, прежде вызывавшее у него неприятие.

    Последней значительной работой Старка стала книга «Петербургская опера и ее мастера. 1890 – 1910» (Л.; М., 1940). [↑](#endnote-ref-70)
79. «Великодушный рогоносец» вошел в репертуар ТИМа, гастроли которого проходили в Ленинграде 16 мая – 24 июня 1924 г. Это было первое знакомство с московскими спектаклями Мейерхольда. В репертуаре: «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, «Земля дыбом» Третьякова, «Д. Е.» Подгаецкого, «Лес» Островского. [↑](#endnote-ref-71)
80. Площадь Урицкого — Дворцовая площадь, самая большая в городе. [↑](#endnote-ref-72)
81. Ильинский учился у Ф. Ф. Комиссаржевского в театральной студии Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО), затем вступил в труппу Театра РСФСР 1, а с сезона 1921 г. стал студентом Вольной мастерской Вс. Мейерхольда в ГВЫРМе. [↑](#endnote-ref-73)
82. Гвоздев Алексей Александрович — историк зарубежного и русского театра, критик. Дебютировал в 1914 г., и первая его статья была связана с именем Мейерхольда. Начинающий ученый вступил в спор с авторами дивертисмента по пьесе К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам» (Гвоздев А. «Любовь к трем апельсинам». (Гоцци в русской переделке) // Речь. 1914. 18 марта). Мейерхольд, К. А. Вогак и В. Н. Соловьев ответили «Открытым письмом авторов дивертисмента “Любовь к трем апельсинам” А. А. Гвоздеву», в котором объяснили изъятие сатирических мотивов пьесы тем, что они несущественны для избранного взгляда на пьесу (см.: Любовь к трем апельсинам: Журнал доктора Дапертутто. 1914. № 4 – 5. С. 89).

    Мейерхольд высоко ценил эрудицию, вкус и способность проникать в режиссерский замысел и структуру спектакля, тонко оценивать новое в искусстве актеров, присущие Гвоздеву-критику. Между ними возникли многолетние творческие контакты, режиссер искал поддержку у критиков ленинградской школы, лидером которых был Гвоздев. В 1924 г. Мейерхольд предлагал Гвоздеву возглавить литературную часть ТИМа, издательство театра и кафедру в экспериментальных мастерских. Переезд не состоялся, но Гвоздев оставался постоянным единомышленником Мейерхольда. Он выступил инициатором издания сборника «Театральный Октябрь» (1926), предпослав ему свое предисловие. В 1927 г. вышла книга Гвоздева «Театр имени Всеволода Мейерхольда. 1920 – 1926» и сборник «“Ревизор” в Театре имени Мейерхольда» с его участием.

    Контакты между Мейерхольдом и Гвоздевым поддерживались в Институте истории искусств, где режиссер выступал с докладами «Современный театр и техника актера» (1924), «О системе игры нового актера» (1925) и др. В течение нескольких лет между ними шла активная переписка (см.: Переписка. С. 240 – 241, 243 – 244, 314).

    В начале 1930‑х гг. союз испытал заметный кризис. После театроведческой дискуссии 1931 г., входе которой Гвоздева и всю ленинградскую школу {532} обвинили в формализме, критик пересмотрел некоторые оценки спектаклей, апологетом которых он был еще совсем недавно. Переоценка коснулась «Великодушного рогоносца» (Историческая роль театра Мейерхольда // Советский театр. 1931. № 1), «Ревизора» (О своих ошибках // Там же. 1932. № 5). В 1932 г. в рецензии на восстановленный «Маскарад» Гвоздев отдал дань расхожим взглядам об опасности «чистого искусства». Он писал: «Мастерское, законченное, цельное истолкование классики, данное в “Маскараде”, является ограниченным тем кругом идей, которые имели свое распространение в кругу символизма и эстетизма предреволюционных лет» (Гвоздев А. «Маскарад» Мейерхольда — Головина // Рабочий театр. 1932. № 27).

    В научных трудах, посвященных театральным системам, актерскому искусству, сценографии, Гвоздев также обращался к творчеству Мейерхольда — «О театре» (1926), «Художник и театр» (1927). [↑](#endnote-ref-74)
83. «Мое дитя» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-11)
84. смакование; от франц. goût — вкус. [↑](#footnote-ref-12)
85. См. комм. 1 к статье Эдуарда Старка «Мейерхольдовские дни» [В электронной версии — [70](#_Tosh0004204)]. [↑](#endnote-ref-75)
86. «Укрощение строптивой» — спектакль Первой студии МХАТа, гастролировавшего в Ленинграде с 7 мая по 16 июня 1924 г. Ильинский играл роль Грумио. [↑](#endnote-ref-76)
87. Имеется в виду статья Третьякова «Великодушный рогоносец». [↑](#endnote-ref-77)
88. Критик называет имена выдающихся актеров и актрис — австрийской балерины Фанни Эльслер, немецкой певицы Генриетты Зонтаг (Росси), немецкого театрального деятеля и актера Людвига Барная, игравшего в спектаклях мейнингенской труппы, немецкого актера Йозефа Кайнца, немецкого актера Александра (Сандро) Моисси, гастролировавшего в России в 1924 г. [↑](#endnote-ref-78)
89. Унанимисты — от латин. unanimus (единодушный). Литературное течение унанимистов возникло во Франции в начале 1900‑х гг. Его участники защищали непосредственность коллективного чувствования, близость к природному человеку, лирическую открытость. Лидер течения — писатель Жюль Ромен, в 1920‑е гг. его произведения получили в России широкое распространение. [↑](#endnote-ref-79)
90. Искусству Бабановой в «Великодушном рогоносце» посвящена также статья Гвоздева «Ритм и движение актера» (Жизнь искусства. 1925. № 5). [↑](#endnote-ref-80)
91. После закрытия Театра Актера Мейерхольд снова остался без сценической площадки. На помещение театра б. Зон претендовал другой коллектив. «Блокада Мейерхольда» называлась статья в журнале «Эрмитаж», ее автор писал: «Эта мания преследования, владеющая всевозможными чиновниками от искусства и не дающая им спать спокойно, пока творчеству Мейерхольда есть где приклонить голову… Она отравляет все наше духовное бытие. {533} Ее первое и последнее слово: ненависть к самостоятельному бурлению таланта. Ее корни: слепая преданность установившимся канонам и традициям <…> Мейерхольду, давшему нам “Зори” и “Мистерию-буфф”, открывшему в “Рогоносце” перспективы подлинно театрального возрождения <…> отравлен был каждый день и час» (Блюм О. Блокада Мейерхольда // Эрмитаж. 1922. № 8. С. 3). Причины бюрократической блокады хорошо понимали соратники Мастера и его ученики. Студенты-гвытмовцы выступили в защиту биомеханики (Нас восемьдесят // Эрмитаж. 1922. № 7. С. 8), режиссер Бебутов раскрывал тактику чиновничьего удушения Мейерхольда: «Хорошо продержав его после разгрома 1 Театра РСФСР в тепличной келье ГВЫТМа, думали, что на этот раз он сдаст, — затоскует по большим (пусть академическим сценам) и volens nolens — с Атлантического океана переберется на милые, дедовские (пусть похожие на зеленые щи) Патриаршие пруды. Не тут-то было: Мейерхольд-узник перепилил оконную решетку своей тюрьмы и вновь вышел готовым к отплытию и морскому бою. Неужели не лестно ему поставить “Соловья” с декорациями Головина? Ах, не лестно! Но, может быть, опять отобрать “Зон” по примеру прошлого года, тогда чего доброго сразу станет академиком и традиционалистом? Почему бы ему не вернуться к стилизации? Так было хорошо, *красиво* — и вдруг какую-то инженерию развел» (Бебутов В. Мейерхольд и театральная реакция // Эрмитаж. 1922. № 8. С. 4 – 5). Мейерхольду предлагали «наблюдение за оперой “Соловей”» в Большом театре, а в Новом театре — оперы «Каменный гость», но он продолжал бороться за свой театр, «единственный театр, — как он заявлял, — в котором я работаю как режиссер (а не как копиист)» (Мейерхольд В. Э. Опять разгром?! // Эрмитаж. 1922. № 7. С. 2). Отвергнуто было и предложение о сотрудничестве с Теревсатом — режиссер не хотел работать с неизвестной ему труппой.

    Из лагеря конструктивистов А. М. Ган звал Мейерхольда отказаться от помещения и выйти на улицу, на площади и заводы. Н. М. Фореггер находил сходство политики художественных органов с действиями венгерского правителя Хорти, запретившего футуристическую литературу. Из Петербурга телеграфировали александринцы о возможных гастролях в Лондоне и Америке со спектаклями «Маскарад» и «Дон Жуан». Известный театральный критик Э. А. Старк, еще до революции много писавший о Мейерхольде и не всегда соглашавшийся с ним, прислал из Петрограда письмо в редакцию журнала «Эрмитаж», начинавшееся словами: «Когда же, наконец, мы, русские, перестанем побивать камнями своих пророков? <…> Мейерхольд — это *бродильное начало*. А весь русский театр — сусло. Оставьте сусло в покое, оно суслом и пребудет, доколе не скиснет. Но положите в него Мейерхольда и выйдет шампанское. Сказать, что Мейерхольд — режиссер, значит не сказать ровно ничего. В России множество режиссеров… Ему нужно только одно: иметь свой театр, где он мог бы делом, а не словом, доказывать законосообразность и творческую глубину своих замыслов! Друзья — на помощь, враги — прочь в подполье!» (Старк Э. А. Присоединяюсь! Письмо из Петрограда // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 7).

    Помещение театра б. Зон Мейерхольду удалось отстоять ценой компромисса — он получил право играть спектакли Вольной мастерской на равных {534} с восемью другими творческими мастерскими, входившими в ГИТИС (Государственный институт театрального искусства). Театр ГИТИС открылся 1 октября 1922 г. «Великодушным рогоносцем». Еще в июне Мейерхольд принял решение заново ставить «Смерть Тарелкина» и распределил роли: Ильинский должен был играть Расплюева, Терешкович — Тарелкина, Зайчиков — Варравина. Пока не было сцены, работа над спектаклем не велась, но, вступив осенью в конкуренцию с другими театральными мастерскими, в первую очередь с мастерской Б. А. Фердинандова, Мейерхольд в течение месяца подготовил премьеру (24 ноября 1922 г.).

    Возможно, одним из импульсов для новой трактовки пьесы А. В. Сухово-Кобылина послужили гастроли петроградского Академического театра драмы, в репертуаре которого был спектакль Мейерхольда «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина»). Критика по-прежнему высоко оценивала искусство Б. А. Горин-Горяинова в роли Тарелкина и К. Н. Яковлева в роли Расплюева, но спектакль в целом признала утратившим былое значение. Критик А. Абрамов писал: «Рисунок, может быть яркий тогда, стерт теперь почти окончательно. Гротеск переходит в нудные бытовые тона. Медленно, тягуче тянется темп. Гастрольный спектакль скрипит, как немазаная телега. Только некоторые моменты отточены остротой найденного. Да сквозь тусклую призму быта вырастают два подлинно гротескных образа, две великолепные кариатиды спектакля, искривление-жуткий облик Тарелкина и фантасмагорически-простая маска Расплюева» (А. А<брамов>. «Смерть Тарелкина» // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 9). Видевший тогда же «Веселые расплюевские дни» Эраст Гарин, участник нового «Тарелкина», вспоминал: «Спектакль этот многие наши студенты, в том числе и я, видели спустя некоторое время, но он уже не производил большого впечатления. Сиреневая сырость павильонов художника Б. А. Альмедингена, робкая гиперболизация образов, может быть, сыграли некоторую роль в преодолении бытовой трактовки предыдущих постановок, но бурное послереволюционное время требовало кардинального пересмотра театральной выразительности» (Гарин. С. 58).

    Не приходится сомневаться, что Мейерхольд смотрел гастрольный спектакль, и хотя мы ничего не знаем о его личных впечатлениях, можно предположить, что Гарин репродуцирует мнение Мастера о «пересмотре театральной выразительности».

    Репетиции начались осенью 1922 г. Мейерхольд не раскрывал режиссерского замысла ни перед актерами, ни в печати. Лишь за два дня до премьеры его помощники, режиссер В Ф. Федоров и студент-лаборант С. М. Эйзенштейн, подготовили, по его поручению, ориентировочный материал для прессы «К постановке “Смерти Тарелкина” Мастерской Мейерхольда». В нем сообщалось об актуальности пьесы («вскрывает ужасы царизма») и подчеркивались достоинства трагифарса Сухово-Кобылина, «построенного с исключительным знанием театра и законов сцены», и впервые в послеоктябрьской практике Мейерхольда особое внимание было обращено на «великолепный язык, равного которому, пожалуй, нет в русской драматургической литературе». Сценические приемы формулировались в самом общем виде — «сильный, яркий гротеск, местами переходящий в чистую, {535} здоровую клоунаду». Существенным в этом документе оказалось осторожное объяснение причин использования клоунады: «Этим приемом обойдены и самые “опасные” места пьесы, которые в натуралистическом плане неминуемо производят тягостное, почти патологическое впечатление, как, например, допросы Тарелкина, финал пьесы и пр.» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 202). Уже после премьеры Федоров опубликовал статью, содержавшую вышеназванные постановочные принципы (Федоров Вас. «Смерть Тарелкина» // Зрелища. 1922. № 13). Однако ни один из этих документов не объясняет в полной мере замысел Мейерхольда, тем более художественный результат.

    Отсутствуют записи репетиций, скудны сведения, сообщаемые мемуаристами, но один из принципиальных моментов в подготовке спектакля остался в памяти М. И. Жарова, игравшего Брандахлыстову. Рассказывая об атмосфере репетиций, он вспоминал о яростных спорах, вспыхивавших между Мейерхольдом и привлеченным им к режиссерской работе Эйзенштейном. Жаров пишет: «Эйзенштейн, который был вторым режиссером этого спектакля, на репетициях недвусмысленно говорил нам перед выходом на сцену, предварительно оглянувшись, нет ли вблизи Мейерхольда: “Братцы, пошли клоунадничать!” И мы шли…» (Жаров Мих. Жизнь. Театр. Кино.: Воспоминания. М., 1967. С. 174). Так продолжалось недолго. Мейерхольд отверг предложение своего ученика «опрокинуть» старую пьесу цирковой клоунадой. Эйзенштейн был отстранен от репетиций, некоторое время наблюдал работу Мастера из глубины зала, а вскоре исчез из театра. Меньше чем через полгода его спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в Первом рабочем театре Пролеткульта отчетливо проявил дерзкий замысел молодого экспериментатора. Мейерхольду спектакль понравился, но и через много лет он говорил: «Когда он поставил пьесу Островского, то от нее остались рожки да ножки. Мой “Лес” казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 470).

    Мейерхольд сохранил весь текст Сухово-Кобылина, не нарушил логику развития сюжета, исключив лишь финальный монолог Тарелкина, обращенный к публике. Вместо него герой совершал полет на канате через всю сцену, исчезал из сценического пространства и перемещался в пространство метафизическое. Тема оборотничества не прерывалась, Тарелкин мог объявиться в другое время и в другом месте.

    «Странная», «неправильная» пьеса Сухово-Кобылина, о которой Блок писал, что в ней «проглядывают древние черты символизма», открылась Мейерхольду совершенно по-новому. Он не подменял трагифарс балаганом, не соблазнился циркизацией в духе Эйзенштейна и Фореггера, прошел мимо модного поветрия осовременивания классических характеров, дань которому в 1922 г. отдал Булгаков в «Похождениях Чичикова». Мейерхольд добивался сопряжения драматической и эксцентрической линий спектакля. Страшное в спектакле не отменялось и не прикрывалось балаганом, оно смещалось благодаря эксцентриаде. Страшными становились податливость человека зловещим ситуациям, клоунское простодушие, бодряческая уверенность, что из каждого положения найдется выход, соединение живого и механического.

    {536} Драматическое действие было подвергнуто глобальному остранению. Обнаженная сцена, лишенная примет иллюзорности, белый свет военных прожекторов, световой занавес, унифицированные костюмы актеров, цирковой реквизит и трюковые аппараты. Актер-эксцентрик как главная фигура спектакля должен был постоянно затруднять для зрителя идентификацию с образами, создавать поле сценического сопряжения двух «текстов», играя импровизационно, но на точно выверенной ритмической основе. По свидетельству В. Г. Сахновского, Мейерхольд как бы говорил: «Нужно играть смешно, весело, а грустно будет для зрителя. Но актеры об этом грустном не должны думать. <…> Внешне балаган, а по существу боль и скорбь».

    В 1922 г. Мейерхольда могла особо привлекать тема оборотничества и связанный с ней мотив всеобщей подозрительности. Отсюда возникала тема всеобщего маскарада, скрытого лица и замена его личиной. От актера требовалась повышенная динамика тела и утрированность жеста. На вербальном уровне эту тему развивала опрокинутая логика, смысловые сдвиги, вывернутые перевертыши слов, в которых путались действующие лица спектакля — диалог Расплюева с Брандахлыстовой, как Копылов в стену оборачивался, признание Тарелкина, как он «иногда бывает зайцем» и «кредиторы производят ему по улицам травлю». Для зрителей 1920‑х гг. такие «ошибки» были знакомы хотя бы по рассказам Зощенко. Позднее этот прием использует Эрдман в «Мандате».

    Возможна ли была только смеховая реакция зрителей? Возможна. Связанный Тарелкин, измученный жаждой, буффонадно кричал: «воды, воды, воды» и тут же, подмигивая зрителям, доставал бутылку. В «темную» загоняли подследственных палками с бычьими пузырями, гроб дергался, в сундук, в котором прятался Расплюев, лили настоящую воду, в ширме можно было застрять, Брандахлыстова вверх тормашками запихивалась в «мясорубку» и т. д.

    Далеко не все зрители воспринимали подтекст аттракционов; характерно при этом, что громче всех на спектаклях смеялись иностранцы, не знающие ни языка, ни русской действительности. «Ни слова по-русски, но они смеются во все время спектакля и еще больше хохочут в антракте», — сообщал репортер, наблюдавший реакцию публики в зрительном зале (Фррр… «Смерть Тарелкина»: В зрительном зале // Зрелища. 1922. № 15).

    На экранах уже появился Чарли Чаплин, и он не только смешил комическим поступком и жестом, но эксцентрически нарушал, выворачивал наизнанку логику действительности, соединял несоединимое, комическое с трагическим. В спектакле Мейерхольда была та же контрастная сшибка несовместимостей.

    Режиссерский текст «Смерти Тарелкина» — экзистенциальный абсурд, психологически необъяснимый, обезличенный и жуткий.

    Два спектакля — «Рогоносец» и «Смерть Тарелкина» — подспудно проявили в режиссуре Мейерхольда темы, не совпадающие с темами и мироощущением компании молодых актеров. Эраст Гарин, участник спектакля, и по прошествии полувека был убежден, что Мастер в «Смерти Тарелкина» вдохновился «на такой поистине ребяческий, оптимистический замысел: смотрите, какими темными бывают люди, каких чертей могут придумывать, чтобы отяжелить жизнь. А смотрите, какие мы, актеры, ловкие, {537} здоровые, веселые. Деремся мы бычьими пузырями и трещотками — это громко, но не больно!» (Гарин. С. 61). На самом деле мажорная, легкая, раскованная игра актеров, обладавшая своей содержательной образностью, вступала по законам контрапункта в сопряжение с внутренней темой Мейерхольда, которая оптимистически разрешалась в «Рогоносце» или мрачно и безысходно прорывалась, останавливая «хохочущий балаган» в «Смерти Тарелкина». Сахновский определил эту особенность творческого мироощущения как «я» и «не я» Мейерхольда.

    В оформлении «Смерти Тарелкина» развивались идеи конструктивизма. В. Ф. Степанова предложила систему станков и бытовых предметов, функционально включающихся в игру актеров-эксцентриков. Игра с вещью предполагала виртуозное мастерство, но на деле имела оттенок противоборства персонажей с мебелью, способной неожиданно подпрыгивать, разъезжаться, складываться и производить выстрелы. Художник Юрий Анненков вспоминал о своем разговоре с Мейерхольдом после премьеры «Смерти Тарелкина»: «Кончился твой неподвижный театр прерафаэлитов? — пошутил я… — Schluss! [конец! — *немец*.] — ответил он, — статика не уживается больше с нашей взбесившейся действительностью» (Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. Т. 2. Л., 1991. С. 43). Метафора «взбесившаяся действительность» дает ключ к постановочному замыслу «Смерти Тарелкина» в самом широком смысле и значении.

    Спектакль оставил шлейф критических рецензий, общий смысл большинства из них сводился к обвинению Мейерхольда в неправомерном переключении трагифарса Сухово-Кобылина в жанр балаганно-циркового представления. Взгляд этот сохранился до наших дней.

    «Смерть Тарелкина» сыграли 42 раза. Состав исполнителей менялся. Тарелкина играл М. А. Терешкович, затем В. Ф. Зайчиков — эта роль была выдающимся достижением актера; Варравина — М. Е. Лишин, позже Л. А. Добржанский и Н. П. Охлопков; Расплюева — Д. Н. Орлов, его сменили А. А. Темерин и И. В. Ильинский. Постоянным исполнителем роли Брандахлыстовой оставался М. И. Жаров.

    «Смерть Тарелкина» — спектакль мистических пророчеств. Странные балахоны персонажей, напоминавшие одежду смертников, «расплюевская механика» допросов, «насмешка смерти над человеком» и даже подробности — палки, которыми загоняли в клетку-«мясорубку» для получения признания и искоренения инакомыслия, — все обернется явью для Мейерхольда в советской тюрьме. [↑](#endnote-ref-81)
92. Уриэль — псевдоним Осафа Семеновича Литовского, театрального критика, драматурга. В первые послеоктябрьские годы Литовский поддерживал программу «Театрального Октября», спектакли Мейерхольда вызывали, по его признанию, «ликующий восторг». В дискуссии о «Великодушном рогоносце» он оспорил выпад Луначарского (Уриэль. «Великодушный рогоносец» в мастерских ГВЫТМа // Известия. 1922. 28 апреля). Мейерхольд помнил {538} об этой поддержке и простил Литовскому критический отзыв на «Смерть Тарелкина». В 1925 г. режиссер писал Литовскому: «Боевые отряды Театрального Октября никогда не забудут громадных заслуг острого Уриэля, осмелившегося поднять голос за “Рогоносца” в вое врагов наших, бывших и все еще воюющих против. Боевые отряды Театрального Октября не ставят Уриэлю в укор рецензии о “Тарелкине”… Мы вместе будем строить рабочий театр!» (опубл. в кн.: Литовский О. Так и было. М., 1958. С. 156 – 157). Однако позже взаимоотношения Мейерхольда и Литовского обостряются. «Ревизор» и «Горе уму» оцениваются критиком сугубо социологически, Мейерхольду брошено обвинение в недоступности этих спектаклей для широких масс. Административная и критическая деятельность Литовского в журналах «Театр и драматургия», «Советский театр», «Рабочий и искусство» и особенно в Главном управлении по контролю за репертуаром (с 1930 по 1937 г. он был его председателем) усиливают разногласия и противостояние. Мейерхольд вынужденно зависит от разрешений Главреперткома на постановки и постоянно озабочен тем, чтобы «скорее вырвать» ответ Литовского (см.: Переписка. С. 345). К середине 1930‑х гг. Литовский полностью переходит на позиции партийного официоза. В 1936 г. на репетициях «Бориса Годунова» Мейерхольд публично называет Литовского «горе-критиком». В 1958 г. в книге «Так и было» Литовский опубликовал свои воспоминания о Мейерхольде. [↑](#endnote-ref-82)
93. Рецензия Литовского вызвала полемику. В отчете Х. Н. Херсонского о диспуте, состоявшемся 4 декабря 1922 г. в Доме печати, говорилось: «Возражая на обвинение т. Уриэля в идеологической беспринципности, Мейерхольд ответил обвинением современным критикам в недостаточной специальной подготовке их к вопросам театрального мастерства. <…> Мейерхольд высказал сожаление, что сейчас о театре в советских газетах пишут не такие “специальные знатоки”, как это было в дореволюционной прессе; с прежними рецензентами он больше считался и больше их уважал, хотя часто как своих врагов. В ответ Литовский указал, что <…> критика со стороны пролетарски мыслящих рабочих и партийных деятелей для нас много ценнее. <…> Если Мейерхольд действительно хочет быть социальным режиссером театра современности, ему следовало бы пройти партийный марксистский курс, чтобы избегнуть беспринципности и буржуазного декаданса в своей области» (Вокруг «левого» фронта // Известия. 1922. 7 декабря). Отвечал Литовскому и режиссер Федоров (Рецензия на рецензии // Зрелища. 1922. № 16. С. 15). [↑](#endnote-ref-83)
94. Вероятно, псевдоним Виктора Ефимовича Ардова (Зильбермана), писателя, критика. [↑](#endnote-ref-84)
95. Возможно, Ардов имеет в виду статьи Блюма «Мейерхольд — академик» (Известия. 1922. 5 мая) и Городецкого «Диалектический театр» (Эрмитаж. 1922. № 8). [↑](#endnote-ref-85)
96. {539} Тихонович Владимир Владимирович — режиссер. Творческая деятельность Тихоновича в 1920‑е гг. была связана с Первым рабочим театром. Разделяя взгляд Мейерхольда на авторское право режиссера и актера, он придавал большое значение пластической выразительности, но предпочтение отдавал системе музыкально-ритмического воспитания Жак-Далькроза. Впоследствии от нее отказался, так как пришел к выводу о кризисе пролеткультовского театра в целом. [↑](#endnote-ref-86)
97. Речь идет о роли Полутатаринова. [↑](#endnote-ref-87)
98. балагула — извозчик *(идиш)*. Здесь: в повозке балагулы. [↑](#footnote-ref-13)
99. «Комический роман» французского поэта Поля Скаррона посвящен быту и нравам Франции XVII века. [↑](#endnote-ref-88)
100. Четверг на третьей неделе Поста, когда проходят маскарады и народные гулянья *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
101. Спектакль «Смерть Тарелкина» имел двойное посвящение: «Режиссерская работа посвящается Сереже Вахтангову (памяти Е. Б. Вахтангова)». [↑](#endnote-ref-89)
102. Книга Марголина «Неосуществленный театр» не была опубликована. Ее фрагмент «Неизданные материалы о Евг. Вахтангове. Замыслы» напечатан в журнале «Жизнь искусства». 1926. № 28. [↑](#endnote-ref-90)
103. *… ящик-камера…* — станок, представлявший собой деревянную клетку — полицейскую «мясорубку», через которую «пропускались», «промалывались» подследственные для получения признаний. … *хирургическое кресло и хирургический стол…* — кресло и стол, выкрашенные в белый цвет, как и вся остальная мебель. … *могильщики…* — персонажи, одетые в глухие балахоны с прорезью для глаз, выносившие на сцену гроб. [↑](#endnote-ref-91)
104. Ромашов Борис Сергеевич — драматург. Начинал свою деятельность как режиссер и заведующий литературной частью театра «Комедия» (б. Корш). С 1922 г. сотрудничал в журнале «Художник и зритель», в 1925 г. вернулся к режиссерской работе в Театре Революции, но проявил себя не столько как постановщик, сколько как драматург. По заказу театра им была написана сатирическая комедия «Воздушный пирог» (1925), сыгравшая заметную роль в репертуаре советского театра. Ромашов — автор пьес «Конец Криворыльска», «Федька-есаул», «Матрац», «Смена героев» и др.

     Мейерхольд негативно относился к драматургии Ромашова. Постановку пьесы «Воздушный пирог» (премьера 19 февраля 1925 г.) он расценил как измену курсу Театра Революции в пользу бытовой драматургии, насаждающей отжившую «рышковщину». Неприязнь к творчеству Ромашова проявлялась и позже. В 1927 г., выступая с докладом о постановке «Ревизора», он говорил: «Трудновато актеру, который вчера играл этакую дребедень Ромашова или какого-нибудь другого автора, актеру, который еще вчера говорил {540} языком газеты или языком кумушки, подслушивавшей на суде, — еще трудно ему вырваться, трудно ему охватить гоголевскую музыку речи» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 143). В этой реплике содержался намек на пьесу «Воздушный пирог», в которой использовались материалы нашумевшего судебного процесса Краснощекова.

     В том же году Мейерхольд вел борьбу за постановку в ГосТИМе пьесы Третьякова «Хочу ребенка!», но спектакль не был разрешен Главреперткомом. Ромашов фарсово обыграл название в тексте своей новой пьесы «Матрац». Мейерхольд и Маяковский ответили в спектакле «Клоп» репликой о «пыльных матрацах времени». В 1930 г. Мейерхольд продолжал критическую атаку на Ромашова и в духе времени назвал самую известную в те годы его пьесу «Огненный мост» «контрреволюционной» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 227).

     Впоследствии Ромашов написал наиболее официозную пьесу сталинских времен «Великая сила» (1947). Ромашов-критик сотрудничал главным образом в «Правде» и «Известиях», там публиковали его статьи о борьбе с «формализмом», защите театральных канонов, против модернизма на сцене. По свидетельству Н. А. Абалкина, многие годы заведовавшего отделом культуры в «Правде», Ромашов спросил его после реабилитации Мейерхольда: «Как же нам быть теперь с Мейерхольдом? Не придется ли нам с вами открещиваться от своей критики мейерхольдовщины?» (Вместе с вами Борис Сергеевич Ромашов. М., 1964. С. 8). [↑](#endnote-ref-92)
105. извращенный ум, понимать в меру своей испорченности *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-15)
106. Имеется в виду исполнение М. А. Леховым заглавной роли в спектакле Первой студии МХТ «Эрик XIV» Й. А. Стриндберга. [↑](#endnote-ref-93)
107. здоровый дух *(латин)*. [↑](#footnote-ref-16)
108. Речь идет о бумагах, которые держал в руках Расплюев. На стороне, обращенной к зрителям, можно было прочитать: «Биомеханика», «Бокс», «Акробатика», «Конструктивизм». [↑](#endnote-ref-94)
109. В финале спектакля Тарелкин улетал на раскачивавшейся через всю сцену трапеции, в то время как другие участники этого эпизода, размахивая бычьими пузырями в качестве оружия, устремлялись за ним в погоню. [↑](#endnote-ref-95)
110. Дизайнер «прозодежды» художница-конструктивистка В. Ф. Степанова основывала свой замысел на свободе, незакрепленности движений актеров (см.: Беседа с В. Ф. Степановой // Зрелища. 1922. № 16. С. 11 – 12). Участник спектакля Эраст Гарин вспоминал: «Были изобретены робы, напоминавшие балахоны из “Каприччос” Гойи. В них схематически обозначены были признаки профессии действующих лиц, на этот раз костюмы не представляли актеру свободы для графической выразительности. Сшиты они были из суровой мешковины с синими полосами» (Гарин. С. 60). Мейерхольд был недоволен костюмами и хотел от них отказаться, но, как вспоминал Н. Мологин, «финансовые затруднения заставили махнуть рукой» (Мологин Н. Из воспоминаний // Театральный Октябрь: Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 160). [↑](#endnote-ref-96)
111. {541} С — Юрий Михайлович Стеклов, революционный деятель, публицист. Редактор «Известий» с 1917 г., член президиума ВЦИК, член ЦИК СССР. Репрессирован, реабилитирован посмертно. [↑](#endnote-ref-97)
112. Искусство невысокого уровня, присущее балаганам Малофеева (середина XIX века). [↑](#endnote-ref-98)
113. Соловьев Владимир Николаевич — режиссер, драматург, театральный педагог, критик. Один из ближайших сотрудников Мейерхольда в териокском Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов, в Студии на Бородинской и журнале «Любовь к трем апельсинам». Мейерхольд назвал Соловьева среди «зачинателей Нового театра», в предисловии к книге «О театре» специально отметил значение многолетних с ним бесед, позволивших «окрепнуть основным положениям статьи “Балаган”» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 104). В соавторстве с В. Н. Соловьевым и К. А. Вогаком Мейерхольд писал дивертисмент «Любовь к трем апельсинам», с Соловьевым и Ю. М. Бонди — пьесу-сценарий «Огонь», вдвоем с Соловьевым — пьесу «Игроки Венеции».

     После Октября отношения Мейерхольда и Соловьева не прерывались. Они вместе работали в петроградском ТЕО. Мейерхольд высоко ценил режиссерское дарование Соловьева, считал, что его «опыты были революционными», и в разрешении вопросов «о просцениуме и маске, об интеллигенции в зрительном зале, о гротеске, акробатике, о необходимости укрепить игру актера техническими приемами лицедейства времен commedia dell’arte, старояпонского и старокитайского театров, о преобразовании драматической нашей системы по заветам Пушкина» его имя стоит в одном ряду с «Евреиновым, Комиссаржевским, Мейерхольдом, Радловым, Бебутовым, Гнесиным» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 40, 522).

     В 1920‑е гг. Соловьев руководил Молодым театром, многие годы ставил спектакли в ленинградской Госдраме. По поручению Мейерхольда провел подготовительные работы по восстановлению «Дон Жуана» (премьера — 26 декабря 1926 г.).

     Соловьев-критик постоянно откликался на спектакли Мейерхольда — «Смерть Тарелкина», «Д. Е.», «Лес», «Мандат», «Ревизор» и др. Ему принадлежит статья о мастерстве мейерхольдовских актеров «О технике нового актера» (Театральный Октябрь: Сб. 1. 1926) и работа «Игра вещей в театре» (О театре: Сб. 1926). [↑](#endnote-ref-99)
114. Спектакль «Веселые расплюевские дни» был оформлен художником Б. А. Альмедингеном, учеником А. Я. Головина, в стиле психологического гротеска. [↑](#endnote-ref-100)
115. прачка. [↑](#footnote-ref-17)
116. {542} Сахновский Василий Григорьевич — режиссер, педагог, историк театра. Выпускник Фрейбургского (Германия) и Московского университетов, ученик Ф. Ф. Комиссаржевского. Сахновский начинал режиссерскую деятельность в Московском драматическом театре имени В. Ф. Комиссаржевской (1912 – 1918), затем работал в Показательном театре (1919 – 1920), а с 1926 г. и до конца дней — во МХАТе.

     Сахновский познакомился с Мейерхольдом в Петербурге. В июле 1917 г. Мейерхольд пригласил его вместе с Н. Н. Евреиновым, Ф. Ф. Комиссаржевским, А. Я. Таировым, художниками Ю. П. Анненковым и А. В. Лентуловым войти в бюро Всероссийского профессионального союза мастеров сценических постановок, в 1919‑м собирался вместе с ним поставить «Короля Лира» в театре «Дворец Октябрьской революции», открытие которого предполагалось в Москве. И хотя планы эти не осуществились, Мейерхольд приобрел в Сахновском одного из самых заинтересованных критиков. Он писал о многих спектаклях, одни из них решительно отвергая, как это произошло с «Лесом» (см.: Из стенограммы диспута о спектакле «Лес» 21 апреля 1924 г. // Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 208 – 210), другие оценивая как высшее достижение режиссуры. После премьеры «Мандата» Н. Р. Эрдмана он писал: «Какой ужас и какая сила правды! Если театр может, должен опрокидывать сердца, заставлять пламенеть. Все это в этом театре на этом замечательном спектакле. Всеволод Эмильевич сделал, чего никогда-никогда бы не ждать, что в России можно так рыдать и так смеяться» (Там же. С. 222). Сахновский находился под сильным впечатлением от мейерхольдовского «Ревизора», оказавшего впоследствии влияние на его режиссерскую разработку «Мертвых душ» (инсценировка М. А. Булгакова) во МХАТе. Однако в 1937 г. он отрекся от прежних оценок и в статье «Что такое национальное в театре» писал: «Есть у нас, наряду с театрами народными, национальными, театры ненациональные. Руководимый В. Э. Мейерхольдом театр слишком сух, рационалистичен и находится в плену эстетских абстракций. С живой народной жизнью он не связан. Мейерхольд на русской сцене, по существу, чрезвычайно талантливый, в высшей степени одаренный чужестранец. <…> С конкретными национальными своими современниками Мейерхольд также не связан. <…> “Ревизор” у Мейерхольда страшнее эпопеи о Хлестакове, но это отнюдь не гоголевская страшная сатира, это скорее какая-то гофманиада на русской сцене» (Театр. 1937. № 4). [↑](#endnote-ref-101)
117. Опущена часть статьи, посвященная общей характеристике театра как вида искусства. [↑](#endnote-ref-102)
118. Имеется в виду спектакль «Земля дыбом» («Ночь» М. Мартине). [↑](#endnote-ref-103)
119. В «Земле дыбом» в эпизоде похорон на сцену выезжал грузовик, на который ставили гроб с погибшим героем. Машина уезжала в полной тишине, и только звуки работающего мотора создавали трагическое напряжение последнего прощания. [↑](#endnote-ref-104)
120. сделав соответствующие поправки *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-18)
121. Персонажи пьесы Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-105)
122. Персонаж арабских сказок «Тысяча и одна ночь». [↑](#endnote-ref-106)
123. praticable — настоящий *(франц.)*. Здесь: подлинные детали. [↑](#footnote-ref-19)
124. Опущена часть статьи, посвященная творчеству Мейерхольда в Театре РСФСР 1, постановке «Зорь» и дискуссиям о спектакле. [↑](#endnote-ref-107)
125. {543} После «Смерти Тарелкина» режиссер ушел из ГИТИСа, его Мастерская и присоединившаяся к ней большая группа студентов режиссерского и актерского факультетов начали самостоятельную жизнь. Помещение театра б. Зон перешло во владение актерского товарищества. В начале 1923 г. театр стал называться Театр Вс. Мейерхольда (с осени того же года — Театр имени Вс. Мейерхольда). А. В. Февральский вспоминал: «Новый театр, основной костяк которого сложился из людей, пришедших к Мейерхольду в 1921 и в 1922 гг., и который занял место Театра РСФСР 1‑й, в отличие от него, вырос из молодежи, воспитанной на основе единых творческих принципов. На первых порах он представлял своеобразное сочетание профессионального театра с профессиональной школой. <…> Это был настоящий молодежный театр. Когда-то — в 1905 – 1907 гг. — Мейерхольд мечтал о театре, вырастающем из школы-студии. Теперь ему удалось создать такой театр» (Встречи. С. 190).

     Первым новым спектаклем Театра Вс. Мейерхольда стал театральный агитплакат «Земля дыбом» по пьесе французского драматурга М. Мартине «Ночь». Продолжалась репертуарная линия «Зорь» и «Мистерии-буфф» — «агитационное воздействие на зрителей» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 51). Вновь пьеса, в переводе С. М. Городецкого, подверглась значительной переработке. Ее осуществил поэт и драматург С. М. Третьяков. В статье «“Земля дыбом”. Текст и речемонтаж» (Зрелища. 1923. № 27) он сообщал о путях преодоления «препятствий», названных самим Мейерхольдом: «… слабая напряженность действия, преобладание монологического элемента в духе французской патетики, однообразный ритм» — была предпринята перемонтировка текста на «эпизодическое строение», переключение психологических сцен в плакатные, сокращение «всех резонерских, эпизодических и декламационных длиннот». Третьякову принадлежал и «добавочный» сценарий лозунгов, «взятых из революционной действительности», которые проецировались на экран и, как считал Мейерхольд, должны были «парализовать “сумеречное” настроение автора» примерами из опыта русской революции.

     Мейерхольду пьеса Мартине не нравилась, в разговоре с Февральским он признался: «Я ее ненавижу», а на вопрос: «Зачем же вы ее ставите?» — ответил: «Приходится» (см.: Февральский А. Записки ровесника века. М., 1976. С. 236). «Социальный заказ», утилитарность задач определили все составляющие спектакля — от текста до постановочных приемов.

     Третьяков «упрощал стихотворную фразу», ломал «стихотворный ритм во имя органического ритма реальной фразы», искоренял «напевную», «бытовую интонацию», заменял переживание словами-жестами, «речевыми масками» (Третьяков С. Указ. ст.). Язык «Земли дыбом», язык новой действительности, используемый для идеологических, практических целей, противостоял старому языку, его образности и поэтичности.

     Мейерхольд поставил массовый, революционный спектакль о войне, «вздыбив» частную историю и превратив ее в динамичное массовое зрелище, в котором насмешка над врагами сменялась патетикой, а едва ли не главным «действующим лицом» оказались настоящие, «реальные сооружения {544} индустриального типа» (Алперс Б. Театр социальной маски. М.; Л., 1931. С. 25 – 29). Сцена не знала такого вторжения техники — автомобилей, мотоциклеток, пулеметов, походных телефонов, винтовок и т. д. Мейерхольд писал: «Взамен эстетического воздействия <…> вызвать такое воздействие, которое не делало бы для зрителя никакой разницы между тем, что он получает от таких жизненных явлений, как маневры, парады, уличные демонстрации, бои и т. п. Костюмы и вещи (большие и малые) — совсем как в жизни, их производственная природа на первом плане, никаких декоративных украшений, никакой театральщины» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 52).

     Состав исполнителей «Земли дыбом» был смешанным — профессиональные актеры, студенты Мастерской, актеры Театра Революции, ученики Мастера, еще недавно участвовавшие в спектакле «Ночь» режиссера Велижева. Так, например, Лишин играл Ледрю в том и другом спектакле; Орлов, исполнявший в Театре Революции роль Бордье Дю Патуа, у Мейерхольда играл Бурбуза; Зайчиков, игравший в очередь с Орловым, получил в «Земле дыбом» роль императора; Охлопков — солдата.

     Спектакль пользовался большим успехом у зрителей, прошел 95 раз и сошел со сцены только в 1925 г. [↑](#endnote-ref-108)
126. Херсонский Хрисанф Николаевич — критик. Начинал свою деятельность как драматический артист, играл в Государственном показательном театре, а в 1920 г. вошел в труппу Театра РСФСР 1 и участвовал в спектаклях «Зори» и «Мистерия-буфф». В «Зорях» он исполнял роль Вестника и сообщал о взятии Перекопа (см.: Херсонский Х. Взятие Перекопа и «Зори» // Театр. 1957. С. 90 – 91).

     После закрытия театра Херсонский поступил на режиссерский курс ГВЫРМа, прошел там курс биомеханики, причем, как вспоминал Эраст Гарин, Мейерхольд нередко выбирал его для показа упражнения (см.: Гарин. С. 34).

     Херсонский-критик печатался в журнале «Театральная Москва», затем стал постоянным театральным обозревателем газеты «Известия». Уже в 1925 г. Мейерхольд воспринимал Херсонского как критика, примыкающего к триумвирату Бескин — Блюм — Загорский, и писал о его прямолинейных социологических взглядах (см.: Переписка. С. 367). [↑](#endnote-ref-109)
127. На экран, висевший над сценой, проецировались лозунги: «Хлеба и мира», «Долой министров-капиталистов», «Мир во что бы то ни стало», «Рабочие к станкам», «Крестьяне к плугу» и др., портреты революционных деятелей, кадры документальной хроники. [↑](#endnote-ref-110)
128. Спектакль «Земля дыбом» был посвящен «пятилетию Красной Армии и ее вождю Л. Троцкому». Как вспоминал Анненков, на одном из представлений присутствовал председатель Реввоенсовета Л. Д. Троцкий. Когда на сцене появился плакат с посвящением ему спектакля, «все встали, и за аплодисментами последовало пение “Интернационала”. Троцкий тоже выслушал все это стоя». Во время одного из действий Троцкий «неожиданно {545} появился *на сцене* и среди очень картинно расступившихся актеров произнес короткую, но уместную по ходу действия речь, посвященную пятилетию основания Красной Армии. После бурной овации действие продолжало развиваться на сцене самым естественным образом и Троцкий снова вернулся в свою ложу» (Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. Т. 2. Л., 1991. С. 45).

     В 1937 г., после разгрома троцкистской оппозиции, Мейерхольд подготовил объяснительную записку об истории посвящения и признал свою ошибку (впервые опубл.: Театр. 1990. № 1. С. 141). [↑](#endnote-ref-111)
129. Абрамов Александр Иванович — критик, театральный обозреватель газеты «Труд». [↑](#endnote-ref-112)
130. Спектакль «Земля дыбом» впоследствии играли на открытых площадках перед тысячными аудиториями (см.: «Земля дыбом» на Красном стадионе // Правда. 1924. 4 июля; Спектакль на крейсере // Вечерняя Красная газета. 1924. 17 июня; «Земля дыбом» на воздухе // Трудовой Дон. 1923. 20 июля). [↑](#endnote-ref-113)
131. Л. С. Попова установила на сцене макет мостового крана. Наряду с другими подлинными предметами он должен был наполнять атмосферу спектакля, напоминая рабочему зрителю о том, что тот видит в повседневности (см.: Попова Л. Пояснительная записка к постановке «Земля дыбом» в Театре Мейерхольда // Леф. 1924. № 4). [↑](#endnote-ref-114)
132. Мокульский Стефан Стефанович — историк западноевропейского и русского театра, критик. Крупный ученый, знаток мировой театральной культуры, Мокульский уделял постоянное внимание живой критике и был одним из активных участников театрального процесса 1920 – 1930‑х гг. Ближайший соратник А. А. Гвоздева, он представлял ленинградскую школу критики, для которой была характерна широкая постановка проблем, связь современного театрального искусства с традициями. Среди многочисленных статей о творчестве Мейерхольда особое место занимает его исследование «Переоценка традиций», помещенное в сборнике «Театральный Октябрь» (1926), в котором он прослеживал связи искусства Мейерхольда со старинным театром. Мокульский, один из немногих критиков, защищал целостность творческого развития таланта Мейерхольда, без упрощенного деления на до- и послереволюционные периоды. [↑](#endnote-ref-115)
133. О «Земле дыбом» Мокульский писал также в статье «Гастроли театра Мейерхольда» (Жизнь искусства. 1924. № 23). [↑](#endnote-ref-116)
134. {546} В 1922 – 1924 гг. Мейерхольд совмещал руководство ТИМом и Театром Революции. Труппа Театра Революции была пестрой — актеры бывшего Теревсата, незлобинцы, ученики из Вольной мастерской. Мейерхольд надеялся, что «постепенным вливанием молодежи можно безболезненно перевести театр на новые рельсы» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 235). Участие Мастера в подготовке спектаклей Театра Революции было минимальным: режиссерская корректура перед выпуском. Принимая руководство, Мейерхольд сделал заявление: «Режиссировать спектакли неизвестной и неподготовленной в моем методе труппы я не брался и никогда не возьмусь» (Кому это нужно? Письмо в редакцию // Театральная Москва. 1922. № 46. С. 9). Однако в первом же сезоне поставил «Доходное место» Островского, заняв в главных ролях своих артистов — Юсова играл Орлов, Полину — Бабанова. Для Театра Революции это был спектакль совершенно неожиданный. Б. В. Алперс, в те годы заведующий литературной частью, сообщал: «Мейерхольд поставил “Доходное место” как романтическую драму в духе петербургских повестей Гоголя, сохранив в то же время нерушимой ее открытую обличительную тенденцию. Это было сложное решение “Доходного места”, может быть, наиболее близкое к замыслу самого драматурга» (Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 507).

     «Доходное место» 1923 г. не получило в критике широкого отклика, спектакль прошел незамеченным, выдающееся значение режиссерской работы Мейерхольда в истории постановок пьес Островского не было оценено. «Левой» критикой сам выбор пьесы воспринимается как отступление Мейерхольда от завоеванных революционных позиций, вызывает недоумение. Даже аналитическая критика не видит большой разницы между синтезом агитации и сатиры в таких стилистически несовпадающих спектаклях, как «Доходное место» и «Земля дыбом». Так, П. А. Марков, критик, тонко чувствовавший творческую природу мейерхольдовских спектаклей, писал в 1924 г. в книге «Новейшие театральные течения»: «“Доходное место” Мейерхольд из бытовой комедии обращает в спектакль сатирический и агитационный. Он включает в него черты преувеличений. От мрачных картин начала пьесы, с резко очерченными фигурами чиновников, смешными и жуткими одновременно, через легкое, забавное и водевильное изображение чиновничьих дочек, через пьяный трактирный разгул, через балаган он ведет зрителя по сложным путям нового театра, соединяющего черты героического подъема с чертами злой насмешки» (Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 302).

     Только после 1932 г., когда «Доходное место» восстановил на сцене Театра Революции А. Д. Попов, близко наблюдавший репетиции Мейерхольда в вахтанговской студии, критика заново обратилась к спектаклю. В контексте развития сценического искусства 1930‑х гг. и особенно освоения наследия русской классики прояснился масштаб достигнутого режиссером.

     Вторым спектаклем Мейерхольда в Театре Революции стала пьеса А. М. Файко «Озеро Люль». Марков назвал ее «урбанистической мелодрамой». Мейерхольд взялся за ее постановку сразу после возвращения из Германии. И хотя он не делился впечатлениями от увиденного в западном мире {547} и в интервью дал лишь оценки состояния немецкого театра (см.: Франк. Мейерхольд в Германии // Зрелища. 1923. № 57), вероятнее всего, ритмы жизни больших городов отложились в его памяти. Не случайно в названном интервью Мейерхольд настойчиво говорил о необходимости новой драматургии, «вне новой драматургии театру нет выхода». Пьеса Файко, авантюрная по сюжету, напоминала кинодетектив, и, как говорил сам драматург, «ее стихия — темп, страсть и ударность» (Зрелища. 1923. № 6).

     Мейерхольд поставил спектакль, который можно было бы назвать «массовым». Не слишком вникая в перипетии запутанного сюжета, тем более в тактику революционной борьбы, интриги капиталистов, он выстроил зрелище динамичное, с кинематографической быстротой перемещавшееся с одной площадки на другую, наполнил его приметами «красивой» жизни большого капиталистического города, пригласил на роль главного героя известного актера Б. С. Глаголина, и спектакль, имевший оглушительный успех у публики, прошел на сцене Театра Революции 132 раза.

     Однако Мейерхольд оставался в Театре Революции недолго. Были по крайней мере две главные причины его ухода: неслаженность актерского состава театра, актеры старой и новой школы, и заметное изменение репертуарного курса, склонность к пьесам бытового характера. Еще в августе 1924 г. Мейерхольд говорил о новых принципах работы, приветствовал приход своего ученика режиссера А. Л. Грипича, а в сентябре того же года собрание работников Театра Революции обсуждало его заявление о предполагаемом уходе. Окончательный разрыв произошел в феврале 1925 г. после премьеры «Огненного моста» Ромашова. Через два года театр покинули и мейерхольдовские единомышленники — режиссер Грипич, заведующий литературной частью Алперс, художник Шестаков, оформлявший «Доходное место». [↑](#endnote-ref-117)
135. «Человек-масса» — пьеса немецкого драматурга-экспрессиониста Э. Толлера. Премьера — 30 января 1928 г. Режиссер — А. Б. Велижев. [↑](#endnote-ref-118)
136. В 1923 г. отмечалось 100‑летие со дня рождения А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-119)
137. Мейерхольд ничего не менял ни в тексте пьесы Островского, ни в композиции. «Доходное место» в постановке режиссера целиком опиралось на авторский текст, действие не прерывалось и не остранялось дополнительными сценическими приемами. Сохранялась историческая обусловленность событий и характеров. [↑](#endnote-ref-120)
138. Оформление Шестакова сочетало конструктивную установку и исторически достоверные предметы быта, вещи и костюмы. Впоследствии контрастное соединение условной конструкции с бытовым колоритом обстановки получило широкое признание в театре. Эскизы декораций Шестакова к «Доходному месту» на сцене Театра Революции см. в кн.: Художники театра. М., 1969. С. 18. [↑](#endnote-ref-121)
139. Имеется в виду спектакль Первого рабочего театра Пролеткульта «На всякого мудреца довольно простоты» («Мудрец»). Вольная композиция текста Третьякова по комедии Островского. Сценарий и монтаж Эйзенштейна. {548} Премьера — 8 мая 1928 г. Пьеса была использована как предлог для сатирического обозрения на современные политические темы и решена в эксцентрических и цирковых приемах. [↑](#endnote-ref-122)
140. Юсов — Орлов входил в кабинет Вышневского, постепенно подгибая ноги, и напоминал карлика, а выйдя из кабинета, на глазах зрителей «вырастал», приобретал громадные размеры, чем производил жуткое впечатление. Сцена в трактире также решалась в стиле гротеска — трепещущий свет свечей в руках половых, полыхание огня от сожженной газеты на подносе, танец Юсова сообщали ей характер надбытовой, фантасмагорический. [↑](#endnote-ref-123)
141. *… по-сацовски…* — имеется в виду стилистическая особенность музыки И. А. Саца, композитора и дирижера МХТ. Его дарованию была присуща способность передавать мистический смысл жизни, проникать во внутренний мир человека. Сац писал музыку к постановке «Смерти Тентажиля» в Театре-Студии (1906). [↑](#endnote-ref-124)
142. *… скворечник…* — комната Жадова и Полины, расположенная на верхней площадке сценической конструкции; с планшетом сцены она соединялась узкой винтовой лестницей. На ней разыгрывались дуэтные сцены. [↑](#endnote-ref-125)
143. По-видимому, речь идет о мизансцене на лестнице — быстрый подъем Белогубова — Зайчикова по ступенькам и низкие поклоны Юсову на каждом их повороте. [↑](#endnote-ref-126)
144. «Грозу» Островского ставил во Второй студии МХАТа режиссер И. Я. Судаков. Премьера — 13 апреля 1923 г. [↑](#endnote-ref-127)
145. Ю. Юзовский — псевдоним Иосифа Ильича Юзовского, театрального и литературного критика. В Москве начал печататься в 1930 г. По-видимому, первый отклик критика на спектакли Мейерхольда — его участие в анкете «Вечерней Москвы» в связи с «Последним решительным» (В спорах о «Последнем решительном» // Вечерняя Москва. 1931. 17 февраля). Впоследствии он писал о «Списке благодеяний», «Вступлении», «Свадьбе Кречинского», «Даме с камелиями», «33 обмороках». Рецензию Юзовского на «Список благодеяний» отметил Мейерхольд, он позвонил критику и предложил познакомиться. Об этом эпизоде Юзовский рассказал в воспоминаниях «Мейерхольд» (Юзовский Ю. О театре и драме: В 2 т. Т. 1. Статьи. Очерки. Фельетоны. М., 1962. С. 332 – 338).

     Юзовский отразил и осмыслил театральный процесс 1930 – 1960‑х гг. в его наиболее значимых проявлениях. См. критический дневник Юзовского в кн.: Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 2.

     Юзовский был репрессирован в ходе развязанной в 1949 г. кампании против «критиков-антипатриотов». Реабилитирован в 1955 г. [↑](#endnote-ref-128)
146. {549} Опущена вступительная часть статьи, посвященная общей проблеме разнообразия стилей в постановках классики. [↑](#endnote-ref-129)
147. У Варнеке так: «В мягкой кисти художника даже для Юсова и Белогубова нашлись такие краски, благодаря которым их недостатки становятся понятными и встречают вместо сурового осуждения известные извинения» (Варнеке Б. В. А. Н. Островский: Биографический очерк. СПб., 1905. С. 58). [↑](#endnote-ref-130)
148. Опущена часть статьи, посвященная «Талантам и поклонникам» Островского в постановке А. М. Лобанова. [↑](#endnote-ref-131)
149. См. гравюру В. А. Фаворского «Полинька — М. И. Бабанова» в кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 298; рисунок художника-графика М. И. Пикова опубл. в кн.: Мямлин И. Г. Михаил Иванович Пиков. Л., 1968. С. 20. [↑](#endnote-ref-132)
150. О работе над ролью Полины в «Доходном месте» Бабанова писала в статье «Островский в моей жизни» (Театр. 1973. № 4). [↑](#endnote-ref-133)
151. Алперс Борис Владимирович — историк театра, критик, педагог. С Мейерхольдом познакомился в 1912 г. в териокском Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов. Несмотря на двадцатилетнюю разницу в возрасте (Алперс был гимназистом), между ними возникли дружеские отношения, которые продолжались многие годы. См. письма Мейерхольда Алперсу в кн. «Переписка» и письма Алперса Мейерхольду в кн.: Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985. В 1913 г. Мейерхольд поручил Алперсу должность секретаря в журнале «Любовь к трем апельсинам». О влиянии Мейерхольда на формирование личности Алперса критик писал в воспоминаниях о режиссере (Там же. С. 288 – 289). В частности, там сказано: «Было время, когда он значил для меня больше — страшно сказать, — чем мои родители, которых я любил, чем мать и отец».

     В 1918 г. Алперс принял самое деятельное участие в освобождении Мейерхольда из новороссийской тюрьмы. В начале 1920‑х гг. работал в петроградском Театральном отделе, вместе с В. Н. Соловьевым и А. Л. Грипичем возглавлял Лиговский народный театр, а с весны 1924 г. по приглашению Мейерхольда заведовал литературной частью московского Театра Революции. Охлаждение взаимоотношений было вызвано разногласиями в репертуарном курсе театра. Оно углубилось после выхода книги Алперса о театре Мейерхольда «Театр социальной маски» (1931), в основе которой лежала концепция исчерпанности системы Мейерхольда периода «бури и натиска», кризиса режиссерского метода в создании «социальных масок» и возвращения к мрачному мироощущению предреволюционных лет. Алперс не принял «Учителя Бубуса», «Мандат», «Ревизора», «Клопа», «Последний {550} решительный», а в статье 1936 г. «Конец эксцентрической школы» с позиций психологического театра отказал в мастерстве целой плеяде мейерхольдовских актеров, среди которых были названы Ильинский и Мартинсон. Впоследствии Алперс не раз возвращался к творчеству Мейерхольда в работах «Судьба театральных течений» (1967), «Бабанова и ее театральное время» (1971), значительно расширив взгляд, но остался верен своей концепции «театра маски» и утверждал, что «видение мира у Мейерхольда всегда охватывало только короткие исторические минуты в духовной жизни современного ему общества» (Искания новой сцены. С. 309). [↑](#endnote-ref-134)
152. О первой постановке «Доходного места» писали также: Волин В. Г. <Шмерлинг>. Редкий спектакль // Рабочая Москва. 1923. 17 мая; Прокофьев С. Театр Революции // Труд. 1923. 17 мая; Ауслендер С. Театр Революции. «Доходное место» // Театр и музыка. 1923. № 11; Г‑ий <Геронский> «Доходное место» в Театре Революции // Огонек. 1923. № 11. [↑](#endnote-ref-135)
153. Елена Константиновна Лешковская — знаменитая актриса Малого театра. [↑](#endnote-ref-136)
154. Искусству Орлова в роли Юсова критик впоследствии посвятил специальную статью (Театр. 1967. № 11). [↑](#endnote-ref-137)
155. Речь идет об авантюристе Белецком, герое романа Ст. Пшибышевского «Сильный человек». По этому роману Мейерхольд снял в 1916 г. фильм, который вышел на экраны зимой 1918 г. Роль Белецкого играл артист МХТ К. П. Хохлов. [↑](#endnote-ref-138)
156. Сценическая конструкция Шестакова позволяла строить действие по вертикали. Шестаков дал ее описание: «Когда на сцене поднимались и опускались лифты, проскакивали вагонетки, обнаруживалось множество площадок, лестниц и переходов, вращались и двигались световые киноэкраны, зажигались и светились рекламы, механически открывались отдельные площадки и действие перебрасывалось стремительно с одного места на другое, молниеносно переключались темпы и свет, то сосредоточивая внимание зрителей на одном участке, то захватывая всю сцену, — все это говорило о жизни большого города с его лихорадочным ритмом и сменой событий» (Шестаков В. О себе (Дело моей жизни) // Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 312). [↑](#endnote-ref-139)
157. А. М. Роом был сорежиссером спектакля «Озеро Люль». Режиссер В. И. Успенский участвовал в постановке массовых сцен. [↑](#endnote-ref-140)
158. Прокофьев Сергей Иванович — режиссер, художественный руководитель Театра МГСПС. [↑](#endnote-ref-141)
159. Авторское обобщение «философии» Прима. В спектакле она была выражена вербально прежде всего в его выходной песенке: «Если жизнь пошла и вкривь и вкось, / Плакать, друг мой, брось! / Приготовься сделать {551} хоп-скачок, / Хапай свой кусок» и в его ответах интервьюеру: «Ваши главные устремления? — Максимум удовольствия. — Ваши ближайшие задачи? — Отдохнуть и немного развлечься». [↑](#endnote-ref-142)
160. Левидов Михаил Юльевич — писатель. [↑](#endnote-ref-143)
161. «Спартак» В. М. Волькенштейна — спектакль Театра Революции. Режиссер — В. М. Бебутов, художник — В. А. Шестаков. Премьера — 6 сентября 1923 г. [↑](#endnote-ref-144)
162. Имеется в виду немецкий фильм «Доктор Мабузе-игрок» (1922), широко шедший в России. Режиссер — Фриц Ланг. [↑](#endnote-ref-145)
163. «Атлантида» — роман французского писателя Пьера Бенуа. [↑](#endnote-ref-146)
164. Ошибка автора. С 1923 г. в России демонстрировался фильм «Человек без имени» (шесть серий). Режиссер — Георг Якоби. [↑](#endnote-ref-147)
165. Динамика отмечалась многими рецензентами. Так, например, Е. М. Кузнецов, в целом не соглашавшийся с «американизацией» пьесы, считавший ее устаревшей, писал: «Все упруго, напружиненно, мускулисто, взвинченно и нервно, темпы исключительные по динамике — люди, звуки, вещи, прожектора создают прихотливую сценическо-постановочную симфонию» («Озеро Люль» // Красная газета. 1925. 20 апреля, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-148)
166. Влияние кино было замечено критикой еще в «Земле дыбом», в «Смерти Тарелкина» при помощи света выделялись крупные планы. В «Озере Люль» принципы киномонтажа использовались наиболее результативно. См. о влиянии кинематографа на режиссерские приемы Мейерхольда в кн.: Февральский А. Пути к синтезу. М., 1978. [↑](#endnote-ref-149)
167. В оценке игры Бабановой Соболев разошелся с большинством рецензентов, высоко оценивших мастерство актрисы. Говорили об артистизме, изяществе, легкости исполнения роли кафешантанной певички. Бабанова имела грандиозный успех у публики. Мокульский писал: «Выделим Бабанову, которая в пустяшной роли гризетки Бьенэмэ дает идеально четкий ритмический рисунок, так что каждая линия ее тела, поворот головы, изгиб корпуса сочетаются со словесной тканью роли, подкрепляя, истолковывая и оформляя ее эмоциональное содержание» (Гастроли Театра Революции («Озеро Люль» — «Воздушный пирог») // Жизнь искусства. 1925. № 17). Если Соболев хотел видеть Бабанову «стопроцентной» американкой, то Алперс, через призму времени, обнаруживал в ее игре глобальные, сущностные проявления: «Вместе с бабановской Бьенэмэ в спектакле прозвучала драматическая тема человеческого таланта, затерянного в холодном, равнодушном деловом мире» (Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. Театральные очерки. Т. 1. С. 296). [↑](#endnote-ref-150)
168. {552} Автор «Озера Люль» вспоминал о предъявленных обвинениях: «Огонь был направлен не на постановку, а почти целиком на пьесу и носил сокрушительный характер. Автора обвиняли в абстрактном показе революционного движения, схематизме образов и сюжета, а также в анархо-фокстротной идеологии» (Файко А. Записки старого театральщика. М., 1978. С. 194). В спектакль были внесены поправки, касавшиеся главным образом характеров революционеров-рабочих. Они были сделаны рукой председателя Реперткома Наркомпроса И. П. Трайнина и отредактированы Файко. [↑](#endnote-ref-151)
169. С осени 1923 г. Театр Вс. Мейерхольда стал называться Театр имени Вс. Мейерхольда. Впервые за многие годы режиссер обрел относительную стабильность, сформировал труппу из актеров, уже заявивших о себе в «Великодушном рогоносце», «Смерти Тарелкина» и «Земле дыбом». Предполагалось поставить «Лес» Островского, «Жакерию» Мериме, «Гамлета» Шекспира, инсценировки романов «100 процентов» Э. Синклера, «В огне» А. Барбюса, «Взятие Бастилии» Р. Роллана, пьесы Г. Кайзера и К. Штернхейма, привлекавшие Мейерхольда социальной остротой.

     Осуществлена была только постановка «Леса». Спектакль сразу же стал сенсацией в театральной жизни Москвы, получил широкую известность у зрителей и многие годы сохранялся в афише ТИМа. «Лесом» Мейерхольд еще раз заявил об авторском праве как определяющем начале своего творчества. В случае с комедией Островского авторство режиссера было особенно наглядно — перемонтировался хорошо известный текст, вместо пяти действий в спектакле было тридцать три эпизода (позже двадцать шесть и, наконец, шестнадцать) и вся художественная система спектакля выражала авторский современный взгляд на старую классическую пьесу. Свою задачу Мейерхольд формулировал на языке времени: «Вскрыть данное в комедии Островского соотношение классовых сил, подчеркнув его всеми средствами театра, главным образом, средствами сценического гиперболизма» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 217). Использовались приемы агиттеатра, «классовые враги» компрометировались, «угнетенные и обиженные» романтически возвышались. «Монтаж аттракционов» обеспечивал динамику и зрелищность спектакля, доступность самому широкому зрителю. В то же время это был на редкость лирический спектакль, музыкальный по своему внутреннему строю, обращенный к живому и непосредственному чувству.

     Авторская тема Мейерхольда звучала в «Лесе» как тема воли, раскрепощения человека, его права на индивидуальный поступок, права быть самим собой. Веселая простонародная театральная игра, смешной и трогательный пафос бродячих актеров снимали хмурую тяжеловесность окружающей их жизни. Возможно, именно это качество спектакля объясняет долгую жизнь «Леса» на сцене ТИМа, несмотря на многократную смену «вех» в идеологическом климате 1920 – 1930‑х гг.

     {553} Три современные постановки Мейерхольда на сцене ТИМа — «Д. Е.» («Даешь Европу!») Подгаецкого, «Учитель Бубус» Файко и «Мандат» Эрдмана — появились, по-видимому, неожиданно По крайней мере летом 1923 г., находясь на отдыхе в Германии, Мейерхольд обмолвился в письме к Велижеву о том, что в «Brunshaupten’е на береге Ostsee… в хорошую погоду видны берега Дании, где буйствовал Гамлет» (Переписка. С. 221). С долей ревности Мейерхольд отнесся к постановке «Гамлета» во МХАТе 2‑м. Выступая 1 января 1925 г. перед труппой ТИМа с докладом «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке», он сделал неожиданное отступление от темы и разбирал этот спектакль. Однако «Гамлет» так и не был поставлен.

     Мейерхольд попал в кризисную ситуацию. Провозглашенный им курс ТИМа как революционного театра обязывал ставить политические спектакли по практически отработанной схеме — обязательная победа революции и моральное торжество народных масс. Ситуация середины 1920‑х гг. определила новый идеологический ракурс той же схемы — крушение, гибель буржуазного мира, схватка с пролетариатом в глобальных масштабах, разоблачение «фокстротирующей Европы».

     Будучи в Берлине, Мейерхольд встретился с Эренбургом и предложил ему написать для театра пьесу по его роману «Трест Д. Е. История гибели Европы». Предложение не встретило поддержки писателя. В Москве началась коллективная работа над сценарием, в который вошли отдельные сюжетные мотивы романа Эренбурга и романа Келлермана «Туннель». Первый набросок сценария был сделан сотрудником драматургической лаборатории ТИМа М. Г. Подгаецким. Дальнейшая доработка сценария шла в режиссерской группе ГЭКТЕМАСа, продолжалась на репетициях, где вносили дополнения сам Мейерхольд и режиссеры-лаборанты Н. Б. Лойтер и Н. В. Экк. По свидетельству сотрудника ТИМа А. В. Февральского, текст не был окончательно установлен вплоть до премьеры. На генеральной репетиции «Д. Е.» режиссер выслушивал указания и поправки партийной комиссии, принимавшей спектакль. К тому же дипломатические события — признание Францией СССР — заставили внести принципиальные изменения в четвертый эпизод спектакля «Французская палата».

     Комедия Файко «Учитель Бубус» также грешила рационализмом в разрешении драматургического конфликта. Автор, претендуя на исследование индивидуалистического сознания интеллигента, в конце концов делал однозначный выбор в пользу общественного интереса, социальности и революции.

     Мейерхольд не заинтересовался ни утопическим сюжетом «Д. Е.», ни придуманной историей учителя Бубуса, оказавшегося с миссией миротворца в некоем космополитическом сообществе капиталистов — властителей мира. Но перед ним со всей остротой встал вопрос — какими должны быть сценические средства, чтобы этими умозрительными проблемами заинтересовать современного зрителя?

     Искусство 1920‑х гг. в той или иной мере сталкивалось с проблемой восприятия. Поиск наиболее эффективных средств воздействия на зрителя определялся общей идеологической доктриной, крайностями агитационно-пропагандистского курса новой культуры. К середине 1920‑х гг. Мейерхольд {554} считал, что система аттракционов, широко опробованная в «Лесе», исчерпала себя, нужны другие приемы, чтобы «держать зал в напряжении». Теория «монтажа», развитая впоследствии и Эйзенштейном, и Мейерхольдом, преодолела самоценность аттракциона как отдельного сценического приема, само это понятие приобрело широкое толкование. Полифоническая система спектакля могла включать самые разные составляющие элементы, но установка на «конечную цель», на идеологическое воздействие сохранялась.

     В «Д. Е.» Мейерхольд отказался от серьезной трактовки социальной утопии, заявив, что выбирает «ироническое отношение» и как инструмент для его реализации — легкую и быструю трансформацию актера из одного образа в другой, что, в сущности, сдвигало характеры к маскам и размывало какую бы то ни было человеческую индивидуальность в пользу стереотипа. Этот спектакль стал парадом мейерхольдовской актерской школы, демонстрацией техники перевоплощения и образа-маски, созданной средствами биомеханики. Мейерхольд вынес на широкую публику целый арсенал театральных приемов, многие из которых опробовались в биомеханических этюдах и упражнениях, а некоторые заставляли вспомнить о дореволюционных опытах режиссера в студиях. Как ни важна была в спектакле динамическая декорация — подвижные стенки, с кинематографической быстротой менявшие место действия, три экрана, на которых появлялись надписи — предуведомления к каждому следующему эпизоду, а также лозунги, наконец, каким бы впечатляющим и неожиданным для публики ни был джаз-банд Валентина Парнаха, исполнявший модные мелодии и танцы, определяющим в спектакле стало искусство мейерхольдовских актеров. В «Д. Е.» была предъявлена система актерской игры в ее существенных чертах — целесообразность каждого движения, осознанность и значимость жеста, метрическое существование в пространстве сцены, игра с вещами, контрапункт динамических ритмов и текста, подготавливающий принцип предыгры, ироническое отношение исполнителя к роли.

     «Учитель Бубус» еще в большей мере заставил Мейерхольда искать, «откуда, где вытащится этот нерв, который делает пьесу созвучной современности» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 74). По-прежнему концентрируя внимание на стиле игры актера, его умении существовать в образе-маске, подобно тому, как существует в своей маске Чарли Чаплин и не боится ее повторять, на репетициях «Учителя Бубуса» Мейерхольд акцентировал внимание труппы на ассоциациях как средстве воздействия на зрительское восприятие, при этом подчеркивал, что отбор средств для создания образа-маски должен опираться на реальный психологический и информационный опыт современной публики. В докладе «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» Мейерхольд высказал убеждение, что успех спектакля впрямую зависит от контакта сцены и зала: «Сцена владеет такими средствами, у сцены есть такие элементы, что, если вздыбить и осуществить, то черт знает что произойдет, именно кровью зрителя преобразится сцена» (Там же).

     Одним из таких сценических средств Мейерхольд считал предыгру, позволяющую создать у зрителя определенное напряжение, ожидание действия. Этот принцип был уже им опробован и в «Великодушном рогоносце», и в «Лесе», предполагалось распространить его на всю систему актерской игры.

     {555} В «Учителе Бубусе» режиссер вернулся к театральному костюму, поэтому перед актерами была поставлена задача овладеть жестом, ему соответствующим.

     Наконец, в этом спектакле искалось обострение текста средствами музыки и были выбраны произведения Листа и Шопена, так как, по мнению режиссера, «и тот и другой умеют вызвать напряженное внимание» (Там же. С. 89).

     Для Мейерхольда постановка «Учителя Бубуса» была началом нового этапа в творчестве ТИМа, но предпринятый им эксперимент не встретил понимания у зрителей; с другой стороны, он подготовил многие открытия в последующих работах режиссера.

     С «Учителем Бубусом» связан первый серьезный конфликт, происшедший на репетициях, — уход из труппы одного из самых ярких актеров ТИМа, Игоря Ильинского. Он вернулся к Мейерхольду только осенью 1926 г.

     Неуспех «Учителя Бубуса» у публики и критики оставил у Мейерхольда неприятный осадок. Постановка «Мандата» Эрдмана приобрела для режиссера принципиальное значение. После спектакля он не без вызова сказал: «И пускай не думают о закате Мейерхольда. Он еще не начинался» (Там же. С. 97).

     Ни разу за послереволюционные годы Мейерхольд не имел, исключая «Мистерию-буфф», современной пьесы, о которой он мог бы сказать, что ее главную ценность составляет текст. Не случайно в системе актерской игры речь занимала соподчиненное место и была не столько средством психологической характеристики, сколько элементом ритмической структуры спектакля.

     «Мандат» Мейерхольд оценил очень высоко. Он говорил: «“Мандат” Н. Эрдмана — современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Наибольшую художественную ценность комедии составляет ее текст. Характеристика лиц крепко спаяна со стилем языка комедии» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 222). Что касается определения «бытовая комедия», то это была не более чем уступка Мейерхольда принятой фразеологии. Уже на первой читке пьесы труппе ТИМа режиссер предупреждал: «Пытаться проникнуть через “тихие коридоры”. Если навалиться громко, можно впасть в банальный бытовой тон». Обсуждая вещественное оформление спектакля, заметил: «Избежать впадения в натуралистический быт. Генерала в <пьесе> Эрдмана мы должны нарядить иначе, чем генерала в <пьесе> Чирикова. Острый глаз на современный аксессуар. Не впадать в бытовые штуки старых писателей» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 221 – 222).

     Указание Мейерхольда на язык комедии как главное средство проникновения в характер персонажей не было подробно развернуто в публичных выступлениях режиссера. Между тем Гарин, участник спектакля «Мандат», не имевший возможности даже в 1974 г. прокомментировать замысел Мастера, напомнил о впечатлениях Станиславского от манеры читки самого Эрдмана: «В его манере скрыт какой-то новый принцип, который я не мог разгадать. Я так хохотал, что должен был просить сделать длинный перерыв, так как сердце не выдерживало», и заверил, что «Мейерхольд в постановке “Мандата” этот принцип угадал и утвердил в спектакле» (Гарин. С. 28).

     {556} Практически все видевшие «Мандат» у Мейерхольда вспоминают, что два первых акта шли под нескончаемый смех зала. В третьем акте мир эрдмановских персонажей вызывал слезы и ужас. Очевидно, что третий акт готовился первыми двумя. Долгое время принято было считать, что и Эрдман, и Мейерхольд направляли свои сатирические стрелы в нэповского мещанина, и только. Декларации постановщика до и после премьеры полны подобными заявлениями: «В комедии — ни одного положительного типа. В пьесе действуют мещане, очутившиеся в условиях неожиданно для них вспыхнувшей революции» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 222). О сатире на другой социальный мир — новый советский порядок, опрокинутый на жизнь этого мещанина и воспринятый им из-за страха перед властью в самых невероятных, уродливых формах, — говорить не приходилось. Однако и структура эрдмановского текста, и исполнение мейерхольдовских актеров опирались именно на это смешение обычных человеческих мотиваций с нормативами новых, советских понятий и ценностей.

     Мейерхольд, еще недавно сам «мещанин города Пензы», обрушив весь смеховой заряд в первых двух актах, в них же накапливал и сочувствие к людям, оказавшимся в мире искривленных и безумных революционных постулатов. В третьем акте, по свидетельствам современников, когда, казалось бы, рушились все надежды и попытки как-то приспособиться к порядку, новому или старому, обнаруживали полную несостоятельность, сцену захлестывала волна лирики, нежности, сострадания, а у персонажей, пребывавших два акта в состоянии ступора, открывались совершенно живые лица.

     «Мандат» прошел в ТИМе 350 раз и был снят с репертуара в 1930 г. [↑](#endnote-ref-152)
170. Имеется в виду декоративная элегическая живопись В. Е. Борисова-Мусатова, сюжетами которой часто были дворянские усадьбы. [↑](#endnote-ref-153)
171. по законам искусства *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-20)
172. «Францыль Венцыан» — лубочная «История о храбром рыцаре Францыле Венцыане и о прекрасной королеве Ренцивене» широко распространялась в печатном виде с конца XVIII и весь XIX век, перешла в лубочные картинки на бытовых предметах. [↑](#endnote-ref-154)
173. В спектакле участвовали мордовский и русский народный хоры под управлением И. И. Юхова. [↑](#endnote-ref-155)
174. Мейерхольд ввел в спектакль большое число фигурантов: попадья — Н. И. Твердынская, урядник — Н. В. Экк, статский — В. И. Панютин, турка — В. А. Маслацов, портной из города — Д. Я. Липман и др. Кроме того, студенты ГЭКТЕМАСа исполняли роли садовника, конюха, дворовой девки, казачка. [↑](#endnote-ref-156)
175. На первых спектаклях «Леса» побывала вся театральная московская элита. Накал полемики, разброс критических мнений отразила анкета журнала «Зрелища» о «Лесе» Мейерхольда (Зрелища. 1924. № 72). В коротком {557} ответе П. А. Марков назвал «Лес» «вдохновенным и варварским спектаклем», театральным событием и впервые связал режиссерский опыт с шекспировским театром — «опыт утверждения Шекспирова театра российской современности». В дальнейшем критик развил свою мысль в статье «Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах». Эмоциональным и точным было впечатление автора первой монографии о творчестве Мейерхольда театрального писателя и критика Н. Д. Волкова: «Была минута, когда через души зрителей прошла волна лирического трепета. Я имею в виду финал третьего действия. Это не только Островский, но больше Островского — русская стихия». Ушел после «первого отделения» «Леса» В. И. Немирович-Данченко: «К сожалению, я должен был уйти. <…> Говорят, в дальнейшем были замечательные места». В письме к О. С. Бокшанской он высказался о «Лесе» более откровенно: «Я смотрел только первое отделение. Не мог больше. Было очень скучно» (Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. Т. 2. М., 1979. С. 291). Непримиримые взгляды были высказаны в связи с перемонтировкой текста. Драматург В. М. Волькенштейн, близкий к МХАТу, спрашивал: «Безгранично или ограничено право театра переделывать пьесу, ибо “Лес” Мейерхольда не есть “Лес” Островского». Художник В. А. Шестаков, оформлявший спектакли «Доходное место» и «Озеро Люль», напротив, считал: «Поражает режиссерский монтаж пьесы. Постановка “Леса” — урок “сегодняшним драматургам”. Пролеткультовец В. Л. Жемчужный отвергал “Лес” как “объективно реакционное явление”, усмотрев в нем “отрыв от современности”. Даже С. М. Эйзенштейн и С. М. Третьяков увидели в “Лесе” лишь “удар по святыням” и утверждали, что “Лес” Островского для стройки не годится». Режиссера Малого театра Н. О. Волконского «Лес» «изумил». «Синеблузник» Я. М. Галицкий назвал спектакль «новой эрой творчества Мейерхольда и, следовательно, новой эрой русского театра». М. Б. Загорский вступил в полемику с теми, кто заговорил об «измене» Мейерхольда и о «возврате его к реалистическому театру»: «Наивные! Они не заметили некоторой *пародийности* этих “настоящих” простынь, развешиваемых на фоне… голых стен обнаженной сценической площадки». Мейерхольда поддержал художник В. П. Комарденков, сотрудничавший с ним в Театре Революции: «Хлестко! Не назад к Островскому, а внутрь — с мастерством и смелостью. Браво, старик! Вечно молодой и крепкий Мейерхольд». [↑](#endnote-ref-157)
176. Агитгиньоль Третьякова «Слышишь, Москва?! — Слышу!» — спектакль Первого рабочего театра Пролеткульта. Монтаж аттракционов и монтировочные задания Эйзенштейна. Премьера — 7 ноября 1923 г. [↑](#endnote-ref-158)
177. В сцене Петра и Аксюши гармонист М. Я. Макаров играл вальс «Две собачки». [↑](#endnote-ref-159)
178. «Лизистрата» Аристофана — спектакль Музыкальной студии МХАТа. Постановка — В. И. Немировича-Данченко. Режиссер — Л. В. Баратов. Художник — И. М. Рабинович. Премьера — 16 сентября 1923 г. [↑](#endnote-ref-160)
179. См. также статьи Гвоздева: «Лес». В плане народного театра // Зрелища. 1924. № 74; «Лес» // Красная газета. 1925. 27 августа, веч. вып. [↑](#endnote-ref-161)
180. {558} Имеются в виду статьи Н. А. Добролюбова и филолога А. И. Незеленова о драматургии Островского. [↑](#endnote-ref-162)
181. О системе Мейерхольда в связи с «Лесом» писал Р. Рок в ст.: Система Мейерхольда и «Лес» // Зрелища. 1924. № 73. [↑](#endnote-ref-163)
182. Заголовок статьи принадлежит редакции журнала. [↑](#footnote-ref-21)
183. Впоследствии Луначарский пересмотрел свою оценку «Леса» в постановке Мейерхольда. В 1926 г. в статье «О театре им. Вс. Мейерхольда» критик писал: «“Лес” был как бы могучей пробой пера, в которой одновременно поражало и необыкновенное разнообразие палитры Мейерхольда и чрезвычайно своеобразный переход от самодовлеющего мастерства, всюду разыскивающего театральные трюки, к задачам социально типовым и, наконец, к первому абрису революционно-сатирического театра, с использованием старого материала» (Вечерняя Москва. 1926. 22 апреля; то же под заглавием: Еще о театре Мейерхольда // Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. М., 1964. С. 304). [↑](#endnote-ref-164)
184. Упрек в натурализме поддержал режиссер и театральный критик Г. К. Крыжицкий: «Быт оголен и вывернут наизнанку, выпотрошен: на сцене едят, пьют, моют ноги, ищут вшей, спят… Ведь это то же самое, что четверть века делает Московский Художественный театр, но только у Мейерхольда все это подано талантливее, ярче и вместе с тем грубее. Но суть-то ведь точно та же» («Лес» Мейерхольда // Музыка и театр. 1924. № 22. С. 5 – 6). [↑](#endnote-ref-165)
185. Цветовое решение париков — зеленый у Буланова, огненный у Гурмыжской, золотой у отца Евгения — один из составляющих приемов в создании характера-маски. Театральные костюмы носили Несчастливцев (широкий черный плащ, широкополая испанская шляпа) и Счастливцев в сцене с Восмибратовым (трико с длинным хвостом). Говоря об «итальянских костюмах», критик, по-видимому, имел в виду знаковый принцип, характерный для театра масок. [↑](#endnote-ref-166)
186. Кугель Александр Рафаилович — литературный и театральный критик, публицист, драматург, режиссер.

     Лишившись после революции своего журнала «Театр и искусство», Кугель отошел на некоторое время от текущей театральной критики и занимался режиссурой в Драматическом театре Народного дома и в театре «Кривое зеркало». Убежденный сторонник актерского театра, Кугель в 1920‑е гг. опубликовал серию монографических портретов Ю. М. Юрьева, В. И. Качалова, {559} П. Н. Орленева, Н. Ф. Монахова, П. С. Мочалова, М. Н. Ермоловой, К. А. Варламова, М. Г. Савиной, В. Ф. Комиссаржевской, впоследствии составивших книги «Театральные портреты» (1923) и «Профили театра» (1929). В эти же годы были напечатаны мемуары Кугеля «Литературные воспоминания» (1924) и «Листья с дерева» (1926). В книге «Утверждение театра» (1922) он объяснил причины своего возвращения к прошлому театра «необходимостью» оглянуться назад, проверить пути, «которыми шла театральная мысль, и из былых полемических споров извлечь начатки театральной теории» (Утверждение театра. Пг., 1922. С. 5).

     Начавшийся еще до революции спор критика с Мейерхольдом как одной из самых ярких фигур режиссерского театра продолжился и в советские годы. Правда, Кугель несколько изменил свою позицию и защищал не театр от режиссуры, а литературу от театрального произвола. В ряду таких выступлений критика была не только его статья о перемонтированном Мейерхольдом «Лесе», но и негативная оценка вахтанговской «Принцессы Турандот», в которой, по его признанию, не было автора пьесы, а лишь сам постановщик и его сотрудники (см.: Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 18. С. 5).

     Однако отношение Кугеля к режиссерскому искусству Мейерхольда претерпело в 1920‑е гг. и заметную эволюцию, сначала в его откликах на спектакли «Озеро Люль» и «Учитель Бубус» (Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924. № 17; Гер Бубус (Дискуссионная) // Искусство трудящимся. 1925. № 12), а затем выразилось в неожиданном признании и высокой оценке «Ревизора». В сущности, это был пересмотр не только прежних оценок режиссуры Мейерхольда, но и признание права постановщика на авторское истолкование драматургического текста. Об этом Кугель писал в одной из последних своих работ, «Театральные силуэты (В. Э. Мейерхольд)» (Современный театр. 1928. № 38). [↑](#endnote-ref-167)
187. А. И. Южин потребовал предать Мейерхольда суду особого трибунала, утвержденного при Обществе драматических писателей для защиты авторских прав. Суд не состоялся. [↑](#endnote-ref-168)
188. Кому разрешено против закона *(латин)*. Пандекты — греческое название одной из составных частей свода законов Юстиниана. [↑](#footnote-ref-22)
189. Кугелю отвечал драматург В. З. Масс в статье «Последний вопль» (Новый зритель. 1924. № 6. С. 1 – 2) и критик Б. А. Глубоковский в статье «Театр без штанов или театр “в пачках”» (Рампа. 1924. № 7). [↑](#endnote-ref-169)
190. Марков Павел Александрович — историк русского театра, критик, педагог. Режиссерское творчество Мейерхольда на протяжении всех московских лет постоянно находилось в центре критической деятельности Маркова. Рассматривая стилевые направления в режиссуре в книге «Новейшие театральные течения» (1924), он обращался к творчеству Мейерхольда, к его сценической реформе и возрождению элементов народного театра, балагана, в сочетании с приемами агитационного театра. В «Письме о Мейерхольде» (1934) дал глубокую и проницательную характеристику Мейерхольда {560} как «режиссера-поэта», «режиссера-автора» спектакля, раскрыв таким образом сущностную особенность его творчества.

     Участник театральной жизни 1920 – 1930‑х гг., не скованный эстетическими пристрастиями, Марков писал о многих спектаклях Мейерхольда, участвовал в публичных диспутах и критических дискуссиях. Одним из первых он заговорил о мейерхольдовском актере. В 1924 г. творчеству начинающего Игоря Ильинского критик посвятил специальную статью, в которой сделал серьезные и дальновидные выводы. Марков писал: «С помощью Мейерхольда Ильинский обнаруживает истинное значение пьесы Кроммелинка. <…> Эта глубокая простота вещного реализма открыла странные и для многих непонятные вещи: образы, данные Ильинским, внутренне более значительны, чем путь, идущий, предположим, через психологическую углубленность. Обнажению приема отвечает обнажение образа» (Марков П. Современные актеры // Временник РТО. М., 1924. № 1. С. 257 – 258). Может показаться неожиданностью и следующее признание Маркова, сделанное в этой статье: «Я готов утверждать, что “биомеханика” есть гениальное средство режиссера и метод пробуждения в актере подсознательных основ творчества» (Там же. С. 259).

     После реабилитации Мейерхольда Марков возглавил Комиссию по творческому наследию режиссера. [↑](#endnote-ref-170)
191. Призыв «Назад к Островскому!» принадлежал Луначарскому и был высказан в связи с отмечавшимся столетием со дня рождения Островского. [↑](#endnote-ref-171)
192. «Театром шарлатанов» называл бродячих актеров XVI – XVII столетий Фореггер. Импровизационные приемы «театра шарлатанов» использовались в спектаклях Мастфора. [↑](#endnote-ref-172)
193. Включение лозунгов подчинялось общему композиционному принципу, выраженному театром в формуле «мы — они». Так, в сцене, где Енс Боот, глава треста разрушения Европы, посылал бомбы, начиненные ипритом, на экране появлялся лозунг «Доброхим предохранит СССР от капиталистических нападений». Эпизод с водружением американского флага на развалинах Франции комментировался надписью: «Колониальная политика САСШ!» (САСШ — Североамериканские Соединенные Штаты). [↑](#endnote-ref-173)
194. В спектаклях «Человек, который был Четвергом» и «Бунт машин» ставились задачи урбанистического оформления сцены. [↑](#endnote-ref-174)
195. Итальянский архитектор и театральный художник Джакомо Торелли в XVII веке пытался реконструировать театральную технику, чтобы производить быструю смену декораций. [↑](#endnote-ref-175)
196. Описание сцены погони оставил Б. Е. Захава: «Человек, убегавший от своих преследователей, бежал с первого плана сцены в глубину. В это {561} время с обеих сторон, слева и справа, навстречу друг другу стремительно мчались две стены. Убегавший должен был проскользнуть между ними в тот момент, когда они сходились настолько, что между ними оставалась только узкая щель. После этого стены, перекрывая одна другую, скрывали между щитами одно мгновение беглеца от зрителя, а когда через секунду между щитами снова образовывалось пространство, беглеца уже не было, он исчезал неизвестно где — получалось, что стены в своем стремительном движении как бы слизывали его со сцены, и пораженный зритель громко выражал свой восторг» (Встречи. С. 274). [↑](#endnote-ref-176)
197. В «Д. Е.» было три экрана, на которые проецировались сто одиннадцать надписей — названий эпизодов и политических лозунгов, но главный кинематографический эффект достигался с помощью движущегося оформления, благодаря очень быстрому темпу действия и смене его места. Сам Мейерхольд не поддерживал термин «кинофикация театра», он, по свидетельству Февральского, говорил лишь об использовании «монтажного принципа» и видел его применение еще у Шекспира и Пушкина (Февральский А. «Лес» у Мейерхольда (Беседа с тов. В. Э. Мейерхольдом) // Правда. 1923. 19 декабря). [↑](#endnote-ref-177)
198. «Бык на крыше» — балет на темы латиноамериканских танцев французского композитора-конструктивиста Д. Мийо. [↑](#endnote-ref-178)
199. В 1924 г. поэт, переводчик, музыкант Валентин Яковлевич Парнах (Парнок) привез в Москву из Парижа джазовые инструменты и организовал один из первых джаз-оркестров. Мейерхольд был знаком с Парнахом еще со времени Студии на Троицкой, где поэт состоял вместе с Блоком, Брюсовым, Кузминым и другими в почетной группе «содействующих» Студии. В письме к Блоку от 12 февраля 1914 г. Мейерхольд сообщал: «Стихи Парнока получил. Стихи, посвященные Гнесину, будем печатать». Речь шла о стихотворении «Араб». Во время репетиций «Д. Е.» возникла идея пригласить джаз Парнаха, в нем принимали участие пианист Е. И. Габрилович, шумовик Г. И. Гаузнер, ударник А. И. Костомолоцкий. Оркестр исполнял модные фокстроты, танго, шимми. Парнах не только руководил джаз-бандом, но и исполнял эксцентрические танцы «Этажи иероглифов» и «Жирафовидный истукан». Приглашенный на одну постановку, Парнах и его оркестр остались работать в ТИМе. [↑](#endnote-ref-179)
200. В «Д. Е.» Бабанова танцевала вместе с Райх апашский танец, кроме того, участвовала в музыкальных номерах «Чонг» и эротическом «Лесбосе». Ее роль танцовщицы, по свидетельству Алперса, вырастала в один из самых ярких образов спектакля: «Подлинной человеческой трагедией повеяло на зрителя от контрастного сочетания самого танца, чувственного по ритму и по пластическому рисунку, и той целомудренной чистоты, с какой танцовщица исполняла его рискованные па» (Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 297). [↑](#endnote-ref-180)
201. О драматургической слабости инсценировки «Д. Е.» писали многие критики. Так, Маяковский назвал ее «абсолютным нулем» (Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1949. С. 472); Евг. Кузнецов считал, что «самый закоренелый враг нового театра не смог бы посоветовать Мейерхольду более неудачной пьесы» (Кузнецов Евг. Даешь Европу // Красная газета. 1924. 18 июня); Луначарский в статье «Среди сезона 1923 – 24 гг.» {562} заметил: «“Д. Е.” пьеса современная, но не умная» (Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. 1964. С. 216). Мейерхольд упреков критики не принял. По свидетельству Февральского, на диспуте о спектакле он обвинил Маяковского в том, что поэт «после “Мистерии-буфф” засел под стеклянный колпак», оставив его одного пробивать «стены академизма»: «Выйдите, наконец, товарищ Маяковский, из-под вашего колпака и идите снова с нами биться за коммунистическую революцию!» (Ф. А. <А. В. Февральский>. «Д. Е.» и проблема классового театра // Правда. 1924. 24 июля). [↑](#endnote-ref-181)
202. машинное оборудование *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-23)
203. В начале первого эпизода «Д. Е.» действие происходило в каюте океанского парохода, затем перемещалось в кабаре. [↑](#endnote-ref-182)
204. Продолжая традиции спектаклей «Зори» и «Земля дыбом», Мейерхольд пригласил для участия в «советских» эпизодах краснофлотцев, которые вместе с актерами проходили маршем по сцене с песней «По морям, по волнам». Эпизод пользовался постоянным успехом у зрителей. У критики он вызвал разноречивые оценки. Маяковский назвал прием «институтом театральных денщиков» (Указ. соч. С. 472.). Евг. Кузнецов поддержал тенденцию режиссера «вместо оранжерейных статистов, вместо грима, пудры и косметики “народных масс” старого театра» демонстрировать «физкультуру, стройность и живые, ощутимые мускулы краснофлотцев и военкоров» (Указ. ст.). Алперс считал, что «появление краснофлотцев в “Д. Е.” <…> зачеркивало смысл всех событий и персонажей, показанных в спектакле до финала. Слишком ясен был исход борьбы стальных штыков в руках сильных и здоровых людей, к тому же реально победивших в жизни, с изнеженными, исключительными представителями вымирающей культуры» (Алперс Б. Театральные очерки. Т. 1. С. 73 – 74). [↑](#endnote-ref-183)
205. Захава признавался, что, играя роль английского лорда, вынужденного от голода «варить суп из мяса другого лорда», он испытывал чувство отвращения, подташнивания и просил Мейерхольда освободить его от этой роли (Встречи. С. 275). [↑](#endnote-ref-184)
206. Мейерхольд отвергал трансформацию как прием для уменьшения числа исполнителей и не скрывал ее от зрителей. В беседе с актерами 7 апреля 1924 г. он говорил: «Мы же, наоборот, объявляем об этом публике афишей, заранее призываем ее смотреть на искусство актера мастерски перевоплощаться. Кроме того, трансформация дает нам возможность выявить тот иронический подход к развитию событий в пьесе, который диктуется нашей трактовкой пьесы как утопии-скетча» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 62). [↑](#endnote-ref-185)
207. О несовпадении комедии Файко и усложненной режиссерской партитуры спектакля «Учитель Бубус» писали многие рецензенты. Блюм называл «несчастной идеей» стремление Мейерхольда навести на «пустенький {563} трехактный водевиль» «социально-революционный лоск» (Вечерняя Москва. 1925. 2 февраля). Загорский спрашивал: «Неужели же нужно было заряжать все мейерхольдовские батареи, чтобы расстрелять такую несчастную пичужку, как этот бедный учитель чистописания — Бубус?» (Новый зритель. 1925. № 6. С. 7). Волков писал о «ловко сделанном трехактном пустяке», который Мейерхольд превратил в «замечательный спектакль, где режиссерский замысел одновременно и углубил и дискредитировал авторский текст» (Рабочий и театр. 1925. № 27. С. 4). В сезоне 1925/26 г. «Учитель Бубус» шел на сцене в новой редакции, с большими текстовыми купюрами, добавлениями от театра, измененной композицией эпизодов. Драматург опротестовал переделки (Файко А. Письмо в редакцию // Вечерняя Москва. 1925. 4 ноября), однако группа мейерхольдовских актеров с ним не согласилась («Бубус» и Файко (Письмо в редакцию) // Вечерняя Москва. 1925. 18 ноября). [↑](#endnote-ref-186)
208. В экспликации к спектаклю «Учитель Бубус» Мейерхольд писал: «Со сцены убрана вся мебель. Нужно вспомнить “Рогоносца”. “Рогоносец” был абстрактен, схематизирован, быт не выявлялся. Здесь придут на помощь элементы быта в костюмировке (извлечения из костюма и аксессуары). Сцена покрыта ковром, чтобы действие было бесшумным. Только шорох от перемещения фигур. Сцена будет окружена подвешенным бамбуком, через который будут проходить действующие лица. От стука бамбука пьеса приобретет характер стаккато в смысле звучания. Это стаккато мы будем развивать. Основной стержень нашего театра условный театр. Потому мы не делаем разницы между интерьером и экстерьером, как английский, японский и испанский театры по традиции XVII века. На переднем плане элементы интерьера, а на заднем реклама наверху (элементы экстерьера)» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 219). Левая критика была возмущена «бамбуковым изяществом и красивостью» (Загорский М. «Бубус» в Москве и Ленинграде // Новый зритель. 1925. № 6. С. 7 – 9); Херсонский считал, что «“Бубус” — спектакль не для пролетариата, а только для интеллигенции» и упрекал Гвоздева и Маркова в том, что они не видят за «эстетическими бамбуками» социальных проблем (Левый фронт театра // Рабочий и театр. 1925. № 14. С. 15 – 16). [↑](#endnote-ref-187)
209. По определению Мейерхольда, предыгра — предварительное раскрытие смысла текста с помощью мимики и жеста, «в чередовании предыгры и игры» актер показывает корни, происхождение слов и, отвергая «аполитичную разговорность <…> сучит нитку четких (опять-таки агитационных) своих намерений» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 93 – 94). [↑](#endnote-ref-188)
210. Кроме этих статей Гвоздев посвятил «Учителю Бубусу» еще две рецензии — «“Учитель Бубус” Мейерхольда» и «“Учитель Бубус” в театре Мейерхольда» (продолжение) // Жизнь искусства. 1925. № 7. С. 13 – 14; № 8. С. 12 – 13. Критик принял также участие в диспуте о спектакле, состоявшемся 3 февраля 1925 г. в ГАХН, выступил с лекцией об «Учителе Бубусе» {564} в ленинградском Институте истории искусств 9 февраля 1925 г., сделал вступительный доклад на диспуте 23 марта 1925 г. в ТИМе. [↑](#endnote-ref-189)
211. Гастроли немецкого дирижера Отто Клемперера проходили в Ленинграде с 5 по 16 ноября 1924 г. [↑](#endnote-ref-190)
212. В докладе труппе 1 января 1925 г. Мейерхольд объяснил выбор музыки к спектаклю «Учитель Бубус»: «Интеллигенция на фоне музыки Листа и Шопена с их напряженностью, с их раздвоением, с их упадочностью — это хорошо, хороший фон, чтобы зазвучала пьеса» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 89). Кроме музыки Листа и Шопена, которую исполнял пианист Лео Арнштам, в спектакле звучали импровизации джаз-банда под управлением Парнаха. [↑](#endnote-ref-191)
213. Премьера «Учителя Бубуса» в ленинградском БДТ — 23 января 1925 г. Режиссер — К. П. Хохлов. [↑](#endnote-ref-192)
214. Соло Мириам Хопкинс, американской актрисы-танцовщицы. [↑](#footnote-ref-24)
215. В «Ориентировочных материалах для критиков», представленных журналу, по-видимому, театром или самим Мейерхольдом, названный эпизод сопровождался следующим комментарием: «Чувствительность музыки противопоставляется мелкому “сволочизму” поступков героев и героинь. Почтенная Гертруда Баазе, доктор философии honoris causa, “под звуки Шопена”, устраивает сцену обольщения Ван-Кампердафа ее дочерьми. Сама Гертруда играет Шопена на рояле, освещенном романтическими свечами, и ударом ноги в пол дает знак “на выход” своей Теа — “умирающему лебедю”» (В. П. Учитель Бубус. В Театре им. Вс. Мейерхольда: Ориентировочный материал для критиков // Жизнь искусства. 1925. № 5). [↑](#endnote-ref-193)
216. Бабанова танцевала на пуантах под музыку Гуно к «Фаусту» (песнь Маргариты). [↑](#endnote-ref-194)
217. Игра слов: итак, выпьем *(латин.)*. Bubamus — от Бубуса. [↑](#footnote-ref-25)
218. фарс *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-26)
219. как поживаете? *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-27)
220. до свидания *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-28)
221. Упрек Луначарского не находит подтверждения в опубликованных высказываниях Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-195)
222. Имеется в виду комедия Эрдмана «Мандат». Премьера состоялась в ТИМе 20 апреля 1925 г.

     В статье «Театр Мейерхольда» (1926) Луначарский назвал «Мандат», наряду с «Лесом» и «Учителем Бубусом», «знаменательнейшим этапом театра, рожденного революцией» (Известия. 1926. 25 апреля). Тогда же в статье «О театре им. Вс. Мейерхольда» критик связал «Мандат» с направлением, которое развивается параллельно «не только Островскому, но и другим великим драматургам-бытописателям и реалистам, то есть Гоголю и Сухово-Кобылину» (Вечерняя Москва. 1926. 22 апреля). Более подробно о «Мандате» Луначарский высказался в предисловии к книге «О театре» (Л., 1926). Однако ни в одной из названных работ Луначарский не коснулся идейного смысла пьесы Эрдмана. «Большой этюд о советской комедии» Луначарский не написал. [↑](#endnote-ref-196)
223. Луначарский выступал на диспуте об «Учителе Бубусе» 23 марта 1925 г. в ТИМе. См. изложение его выступления: Буторин Н. Тов. Луначарский о «Бубусе» // Жизнь искусства. 1925. № 14. С. 3 – 4.

     {565} Кроме Луначарского в диспуте приняли участие критики Гвоздев, Марков, Аксенов, невропатолог Е. К. Сепп и другие. См. отчет о диспуте: Параклет. Спор о «Бубусе» в Театре имени Всеволода Мейерхольда // Новый зритель. 1925. № 13. С. 9 – 10; Херсонский Х. Левый фронт театра // Рабочий и театр. 1925. № 14. С. 15 – 16.

     Именно на этом диспуте Луначарский предложил заменить термин «биомеханика» — социомеханикой, типизацией социальных характеристик человека в качестве главных, определяющих черт личности. [↑](#endnote-ref-197)
224. Отвечая Луначарскому на диспуте о «Бубусе», Мейерхольд подверг критике его предсказание о возврате ТИМа к живописной декорации: «Товарищ Луначарский следит за нашей работой от “Великодушного рогоносца” через “Мистерию-буфф” до сегодняшнего дня; его несколько пугает оголенная сцена и он говорит: “Как же мы можем отказаться от живописи?” Он вдруг посылает меня к Кустодиеву. “Марксисту надо искать среду и ее создавать”, — говорит Луначарский. Я видел “Блоху” в декорациях Кустодиева и, по-моему, этой “среды” надо бежать. Последняя постановка Эйзенштейна “Стачка” показала, как можно брать исключительно натуралистические моменты и как создавать ассоциации, нужные для хода действия. К живописи мы никогда не вернемся» (Спор о «Бубусе»: Изложение выступления // Вечерняя Москва. 1925. № 67. С. 4). [↑](#endnote-ref-198)
225. Статья публиковалась в 2‑х номерах «Красной газеты», 2‑я часть — под названием «Трагикомедия бывших людей». [↑](#endnote-ref-199)
226. См. текст пьесы по спектаклю ГосТИМа в кн.: Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. Там же текст исправлений по машинописной рукописи Эрдмана. [↑](#endnote-ref-200)
227. Описание этой пантомимы см. в ст.: Гвоздев А. А. Концовки и пантомимы («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана) // Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 49. [↑](#endnote-ref-201)
228. Описание финальной сцены спектакля см. в воспоминаниях Э. П. Гарина «О “Мандате” и о другом» (Встречи. С. 327 – 328). [↑](#endnote-ref-202)
229. Речь идет о листах-таблицах, в которых регистрировались реакции зрителей. Таких реакций было установлено двадцать — тишина, кашель, шарканье, смех, вздохи, аплодисменты, свист, выход из зала, приподнимание с мест, бросание предметов на сцену и др. См. подробнее: Извеков Ник. Зритель в зале // Театральный Октябрь: Сб. 1. С. 79 – 88; Зритель в Театре имени Вс. Мейерхольда: Материалы к изучению зрителя. М., 1926. [↑](#endnote-ref-203)
230. В 1922 – 1924 гг. Эрдман выступал как автор сатирических скетчей и театральных пародий. Среди них «Носорогий хахаль» на спектакль Мейерхольда {566} «Великодушный рогоносец», «Вечное движение», «Назад к Островскому», «Шестиэтажная авантюра», «Ателье мод», «От жантильности к меркантильности», «Гибель Европы на Страстной площади», «Квалификация» и др. Тогда же были написаны либретто «Мадам Аршидюк» Ж. Оффенбаха, обозрение «Москва с точки зрения» и новый текст, интермедии и куплеты к спектаклю «Лев Гурыч Синичкин» в Театре им. Евг. Вахтангова.

     «Мандат» был первоначально принят Мейерхольдом для постановки в Театре Революции (апрель-май 1924 г.). В декабре 1924 г. Мейерхольд участвовал в постановке «Льва Гурыча Синичкина». [↑](#endnote-ref-204)
231. кабачок *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-29)
232. Опущена первая часть статьи, посвященная критике «исторических» пьес «Заговор императрицы» А. Н. Толстого, «Елизавета Петровна» Д. П. Смолина, «псевдореволюционных» спектаклей «Сорок палок» А. П. Глобы в московском Театре сатиры, «Король Квадратной республики» Н. Н. Бромлей во МХАТе 2‑м и проблеме формирования в русском театре «третьего фронта», противостоящего «идеологическому формализму и эстетическому приспособленчеству». Намек на возможность создания «третьего фронта» Марков видел в наиболее плодотворном и талантливом воплощении его задач в «Мандате» Эрдмана на сцене ТИМа. Статья Маркова «Третий фронт. (После “Мандата”)» — наиболее развернутое выступление критика о спектакле Мейерхольда на сцене ТИМа. Кроме того, ему принадлежит статья «Мандат». Театр имени Вс. Мейерхольда // Правда. 1925. 24 апреля; Мейерхольд. <«Мандат»> // Рабочий и театр. 1925. № 18. С. 6. См. также отчет о его выступлении на обсуждении спектакля в ГАХН (Рабочий и театр. 1925. № 22. С. 14). [↑](#endnote-ref-205)
233. «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина — спектакль Театра им. Евг. Вахтангова. Премьера — 13 октября 1925 г. Постановка А. Д. Попова. [↑](#endnote-ref-206)
234. М. А. Лехов сыграл роль Гамлета в спектакле МХАТа 2‑го. Премьера — 20 ноября 1924 г. Постановка В. С. Смышляева, В. Н. Татаринова, А. И. Чебана. [↑](#endnote-ref-207)
235. Вероятно, имеется в виду режиссерская разработка «Мертвых душ». [↑](#endnote-ref-208)
236. Имеется в виду следующее высказывание Мейерхольда: «Я считаю, что основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 95). [↑](#endnote-ref-209)
237. На обратной стороне портретов Маркса и Энгельса были нарисованы картины «Вечер в Копенгагене» и «Молитва Девы». Гулячкин предлагал матери перед появлением гостей — своих или комиссаров — переворачивать их нужной стороной. [↑](#endnote-ref-210)
238. Противопоставление двух первых комедийных актов «Мандата» третьему, трагическому, акту содержалось в статьях многих критиков, писавших о спектакле Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-211)
239. {567} Гаузнер Григорий Иосифович — писатель, критик. В 1920‑е гг. принадлежал к группе конструктивистов. Мейерхольд познакомился с Гаузнером на концерте джаз-банда, которым руководил Валентин Парнах. Оркестр участвовал в спектакле «Д. Е.» (1924). Работая в ТИМе, Гаузнер выступал и как критик. Кроме публикуемой статьи ему принадлежит рецензия «О методе постановки» («Учитель Бубус») (Жизнь искусства. 1925. № 8. С. 13) и в соавторстве с Е. И. Габриловичем рецензия «Мандат» у Мейерхольда (Жизнь искусства. 1925. № 35. С. 6). В конце 20‑х – начале 30‑х гг. Гаузнер-прозаик работал в жанре очерка, маленькой новеллы, наиболее известная его книга — «Невиданная Япония» (1929).

     Габрилович Евгений Иосифович — писатель, кинодраматург, теоретик кино, критик. Начал работать в ТИМе как пианист джаз-банда в 1924 г., затем был литературным сотрудником и секретарем журнала «Афиша ТИМ». В 1930 г. поссорился с Мейерхольдом и вернулся к журналистской деятельности. Сотрудничал в газетах «Вечерняя Москва», «Правда», «Известия». В 1941 – 1945 гг. был корреспондентом «Красной звезды».

     В 1936 г. Мейерхольд обратился к Габриловичу с предложением написать для его театра пьесу по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь». Спектакль «Одна жизнь», созданный по пьесе Габриловича, был доведен до генеральной репетиции, однако запрещен к показу правительственной комиссией, которую возглавлял Керженцев. Имя Габриловича попало в приказ Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 7 января 1938 г. о закрытии ГосТИМа. «Одна жизнь» была названа пьесой, «антисоветски извращающей известное художественное произведение Н. Островского “Как закалялась сталь”» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 119).

     Габрилович — автор многих киносценариев, вошедших в историю киноискусства 1930 – 1980‑х гг. Среди них: «Последняя ночь», «Машенька», «Мечта», «Коммунист», «Твой современник», «В огне брода нет» и др. Ему принадлежат книги «О том, что прошло» (1967), «Четыре четверти» (1975), «Последняя книга» (1996), а также десятки статей по разным проблемам литературы, кинодраматургии, киноискусства. [↑](#endnote-ref-212)
240. Василий Федорович Зайчиков, ученик Мейерхольда в Вольной мастерской, играл в ТИМе — ГосТИМе с 1920 по 1938 г. Главные роли: Эстрюго («Великодушный рогоносец»), Широнкин («Мандат»), Земляника («Ревизор»), Загорецкий («Горе уму»), Оптимистенко («Баня»), Сен-Годан («Дама с камелиями»). [↑](#endnote-ref-213)
241. Устаревшее написание имен: Ариман — злой дух в восточной мифологии; Цербер — адский пес в греческой мифологии. [↑](#footnote-ref-30)
242. Речь идет о брошюре «Амплуа актера» В. М. Бебутова и И. А. Аксенова (М., 1922). [↑](#endnote-ref-214)
243. Зинаида Николаевна Райх — выпускница Гос. высших театральных мастерских, с 1921 по 1938 г. ведущая актриса ТИМа — ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-215)
244. Персонажи спектаклей «Д. Е.», «Учитель Бубус», «Лес». [↑](#endnote-ref-216)
245. Эраст Павлович Гарин — выпускник Гос. высших театральных мастерских, играл в ТИМе — ГосТИМе с 1923 по 1938 г. (с перерывами). [↑](#endnote-ref-217)
246. напряжение *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-31)
247. {568} Мария Ивановна Бабанова — выпускница Вольной мастерской, в ТИМе играла с 1921 по 1926 г. Одновременно работала в Театре Революции. [↑](#endnote-ref-218)
248. Пьеса Б. С. Ромашова. Премьера в Театре Революции — 19 февраля 1925 г. Постановка А. Л. Грипича. Бабанова играла роль Риты Керн. [↑](#endnote-ref-219)
249. Николай Павлович Охлопков — ученик Мейерхольда по Мастерской Вс. Мейерхольда в ГИТИСе. [↑](#endnote-ref-220)
250. Хронометраж везде точен. [↑](#footnote-ref-32)
251. Василий Федорович Федоров — ученик Мейерхольда в ГВЫРМе, режиссер. Мейерхольд привлекал Федорова к подготовке спектаклей «Нора», «Смерть Тарелкина», «Лес» (художественное оформление по плану Мейерхольда), «Мандат». «Рычи, Китай!» — первая самостоятельная постановка Федорова. На выпускных репетициях Мейерхольд провел значительную корректировку спектакля, что было отмечено в афише. Ему же принадлежала постановка сцены с Боем, которого играла Бабанова. Выдающаяся работа режиссера и актрисы была отмечена многими критиками. Федоров оспорил изменение в афише, но после письма актеров ГосТИМа в поддержку Мастера (см.: Правда, 1926. 24 августа) выступил со статьей «Ответ на “привет”» (Жизнь искусства. 1926. № 34) и покинул театр. [↑](#endnote-ref-221)
252. Ю. С. Лавров пробыл в ТИМе недолго. После «Рычи, Китай!» Мейерхольд пробовал его на роль судьи в «Ревизоре», но в спектакле он не играл; П. И. Лешкова режиссер хорошо знал по совместной работе в Александринском театре. В «Маскараде» (1917) он исполнял пантомимическую роль пианиста. Участие в «Рычи, Китай!» явилось эпизодическим, вся дальнейшая актерская жизнь Лешкова была связана с ленинградской Акдрамой. [↑](#endnote-ref-222)
253. Городецкий Сергей Митрофанович — поэт, переводчик, драматург. Поэт-символист, сотрудник журнала «Золотое руно», один из организаторов петербургского Театра-кабаре «Лукоморье» был близок к Мейерхольду в петербургские годы, его стихи входили в программные «Концерты новой поэзии» и исполнялись мейерхольдовскими актерами.

     В 1922 г. Городецкий вместе с Третьяковым и Асеевым выступал как соавтор политобозрения «Вертурнаф» («Версальские туристы, на фугас напоровшиеся»), но союз с поэтами-лефовцами оказался неудачным. [↑](#endnote-ref-223)
254. Р. Галиат — псевдоним драматурга и инсценировщика Р. Г. Галиат-Бадаева. Дата премьеры не установлена. [↑](#endnote-ref-224)
255. Спектакль «Рычи, Китай!» оформлял художник С. М. Ефименко. [↑](#endnote-ref-225)
256. {569} Премьера «Горячего сердца» Островского во МХАТе состоялась 23 января 1926 г. Постановка К. С. Станиславского. Режиссеры — М. М. Тарханов и И. Я. Судаков. Художник — Н. П. Крымов. 22 января прошли открытые генеральные репетиции «Горячего сердца» и «Рычи, Китай!». Мейерхольд, восторженно принявший «Горячее сердце», просил не сравнивать «Рычи, Китай!» с «замечательной постановкой Станиславского» (см.: Асеев Ник. «Рычи, Китай!» в Театре В. Э. Мейерхольда // Красная панорама. 1926. № 7). [↑](#endnote-ref-226)
257. Художник Ефименко разделил сцену на несколько планов. Федоров пояснял: «Первый и второй планы сцены залиты водой. Здесь развертываются все те события, которые происходят на реке. На третьем плане установлена конструкция (механическая, трансформирующаяся) канонерки “Кокчефер”. Перед сценой, в партере, на особых установках, развертываются события» («Рычи, Китай!» в Театре Мейерхольда: Беседа с режиссером В. Федоровым // Вечерняя Москва. 1925. 12 ноября). [↑](#endnote-ref-227)
258. Опущена часть статьи, посвященная другим спектаклям сезона. [↑](#endnote-ref-228)
259. Радлов Сергей Эрнестович — режиссер. Учился в Студии на Бородинской (1913 – 1917) и преподавал на мейерхольдовских курсах мастерства сценических постановок (1918). Мейерхольдовская школа сказалась на его постановках массовых представлений, спектаклях Театра экспериментальных постановок и Народной комедии. В 1922 г. Мейерхольд назвал его имя в группе режиссеров, у которых есть «разрешения около вопросов <…> о просцениуме и маске, об интеллигенции в зрительном зале, о гротеске, акробатике, о необходимости укрепить игру актера техническими приемами лицедейства времен commedia dell’arte, старояпонского и старокитайского театров, о преобразовании драматургической нашей системы по заветам Пушкина» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 522). В 1923 г. Радлов опубликовал программную работу «О чистой стихии актерского искусства» (Арена: Театральный альманах. Пб., 1924). В 1923 – 1927 гг. ставил спектакли в ленинградской Акдраме; «Отелло» с Ю. М. Юрьевым стал первой шекспировской работой режиссера.

     Отношение Радлова к Мейерхольду претерпело определенную эволюцию. Он не принял «Лес», посчитав, что спектакль Мейерхольда положил «начало театральному неопередвижничеству» (Радлов С. Утерянный левый фронт // Жизнь искусства. 1924. № 15). В середине 19 30‑х гг. между Радловым и Мейерхольдом, еще недавно планировавшими совместную постановку «Игрока» С. С. Прокофьева, возник открытый конфликт. В докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины», прочитанном в Ленинграде 14 марта 1936 г., содержалась критика радловского спектакля «Отелло» в Малом театре (премьера — 10 декабря 1935 г.) и переводов шекспировских пьес, сделанных женой режиссера А. Д. Радловой. Через три дня, 17 марта, Радлов принял участие в кампании по борьбе с формализмом и на собрании театральных {570} работников Москвы предложил Мейерхольду «искать мейерхольдовщину в себе, а не в других» (см.: Мейерхольд. Ч. 2. С. 350). 26 марта Мейерхольд отвечал Радлову в короткой реплике, ударными в ней были слова: «Мейерхольдовцем я его не называл» (Там же). Последним штрихом в коллизии Радлов — Мейерхольд стало выступление Радлова, художественного руководителя Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина, на заседании Комитета по делам искусств 10 января 1938 г., сразу после закрытия ГосТИМа, с предложением снять «Маскарад» Мейерхольда как «развалившийся» спектакль (см.: Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 314). [↑](#endnote-ref-229)
260. 25 апреля 1926 г. ТИМ отметил свое пятилетие. Юбилей на Садово-Триумфальной собрал людей театра, еще недавно разделенных на «лагеря» и «фронты». В общественный юбилейный комитет вошли наряду с другими его членами Станиславский, М. Чехов, Москвин, Нежданова, Гельцер… Мейерхольд не мог не оценить ситуации и нашел решение безупречно театральное. На сцене он появлялся то в форме красноармейца, чтобы выслушать «наказ Отдельного московского стрелкового полка», то в бухарском халате — подарке делегации национальных театров, то в концертной паре с «бабочкой», чтобы принять поздравление от старейшины Малого театра Южина и адрес своих давних товарищей мхатовцев, подписанный Станиславским, Книппер-Чеховой, Лужским, Леонидовым, Тархановым и молодежью театра.

     Карнавальные переодевания не скрыли лица Мастера. Программа юбилейного вечера демонстрировала палитру режиссерских идей и открытий, обеспечивавших стремительный взлет Театра Мейерхольда — от революционного митинга «Зорь», «райских» сцен «Мистерии-буфф», жутковатого балагана «Смерти Тарелкина» до знаменитого лирического дуэта Аксюши и Петра на качелях из «Леса», парада актерской трансформации из «Д. Е.» и трагического третьего акта «Мандата», неизменно вызывавшего лирическое сочувствие зала. Театральный мир чествовал художника и сам, отвергая навязанный ему раскол, делал шаг навстречу.

     Отрезвляющую ноту не замедлил внести нарком Луначарский. Приветствуя театр, он сообщил о признании его государственным и объяснил, какие обязательства новый статус предусматривает: «Это не значит, чтобы мы хотели уравнять или сравнить Театр имени Мейерхольда с так называемой группой академических театров. <…> В лице Театра имени Мейерхольда, если Совнарком одобрит нашу просьбу, мы будем иметь первый и единственный революционный гостеатр всенародного политпросвещения» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 225).

     На протяжении всех последующих одиннадцати лет у Мейерхольда было достаточно поводов помнить о юбилейной речи наркома. Цепкие объятия {571} государства он ощущал все плотнее и чаще, пока ловушка не захлопнулась окончательно. «Список обвинений» в 1937 г. начинался с перечисления пристрастий Мейерхольда «к постановкам из старого классического репертуара» (П. Керженцев. «Чужой театр»).

     Между тем начиная с лета 1925 г. Мейерхольд думал о гоголевском «Ревизоре». Это было четвертое после «Смерти Тарелкина», «Доходного места» и «Леса» обращение к русской классике. К «Ревизору», по собственному признанию, он готовился десять лет. В 1926 г. Мейерхольд, не колеблясь, перешагнул почти вековую традицию сценического исполнения пьесы, пренебрег «классовой пользой», политпросветительским «социальным заказом», а по существу известной формулировкой — «мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы» (Ленин), и поставил «Ревизора» в контексте мироощущения автора, полагая, что оно целостно и органично во взаимоотношениях с жизнью, содержит эпическую тему, что прозрения классика сохраняют посыл в будущее.

     Поступок этот значил больше, нежели давно отстаиваемое им «авторское право». Вызов направлялся доктринерскому насилию, эстетическому утилитаризму от лица индивидуального художника. Спектакль отличало подчеркнутое присутствие его творца, мейерхольдовской системы освоения гоголевского мира и человека в нем.

     Стиль спектакля ошеломил театральный мир 20‑х гг., который придерживался сюжетно-психологического подхода к драме. Искали определения художественного метода Мейерхольда в «Ревизоре». Многие, помня об экспериментах режиссера начала 20‑х гг., с облегчением решили, что Мейерхольд вступает на путь реализма. Другие уточняли, что это реализм особый, «сгущенный», ставший заметным еще в «Мандате». Режиссер и сам в предпремьерных интервью сообщал, что «Ревизор» решается «в плане реализма»; затем был введен термин «музыкальный реализм», расшифрованный после премьеры как композиция по законам музыки. На репетициях Мейерхольд пользовался формулировками другого порядка — он считал, что надо «дать всю густоту жизни», избегая передвижнического натурализма и водевильных «шуток, свойственных театру». Говоря о «театральщине <…> с которой мы боремся и которую не хотелось бы пускать», сослался на еще одно определение постановочного метода — «ввиду того что мы делаем установку на терпкий реализм» (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 64). По Далю, «терпкий» — вяжущий, вызывающий оскомину.

     Несколько раз, начиная с предварительной беседы 9 октября 1925 г. о вещественном оформлении спектакля, Мейерхольд пользовался междометием из ранней редакции реплики городничего: «Так и ждешь, что вот отворится дверь и — шасть…»: «“Шасть…” — пауза. Выключается свет. <…> Переменяются декорации. <…> “Шасть” — символично. Пауза — мост к появлению жандарма. Надо, чтобы она запечатлелась у зрителей. “Шасть” — все расходятся в разные двери обалделые, мозги засорены. Разбрелись по всему дому. Сцена пустая, вся сцена свободна. Простор шекспировского театра» (С. 34). Представляя экспликацию спектакля, Мейерхольд снова прибегает к этому экспрессивному словечку, стараясь пояснить эффект неожиданного {572} в «эпизодах-переменах» и «драматургических сдвигах развертывания спектакля». Новый комментарий к последней сцене звучит так: «Этим “шасть” мы сделаем мост к появлению жандарма. Это не дойдет сразу до публики, но ожидание дойдет, забродит. “Шасть” — все дрогнет, станет ждать — как бы впервые почувствует жандарма» (С. 43).

     Прием этот можно обнаружить на всем пространстве спектакля — в вещественном оформлении, игре актеров пластическими и психологическими ракурсами, силуэтах многофигурных групп, крупных планах, автоматизме жестов, серии статуарных поз и др. Тема «Ревизора» в постановке Мейерхольда ветвилась во множестве вариантов, но принципиальным оставалось постоянное соскальзывание в зияние другой реальности — реальность бытия, экзистенциальное переживание.

     Зрители, готовые к восприятию знакомого сюжета, сценической реальности, психологической интерпретации характеров, если и увидели в спектакле реализм, то совершенно новый и непривычный. Сам Мейерхольд к определению метода относился иронически: «… про меня как-то написали, что‑де я поставил наконец реалистический спектакль, то я обрадовался, правда, не потому, что это верно, а потому, что понимал, что мне хотели сказать приятное. Ну, вроде как: был генералом от кавалерии, а произвели в полные генералы…» (Гладков. Т. 2. С. 274).

     Еще до премьеры «Ревизора» Чуковский высказал интересную догадку о «сути» Мейерхольда: «Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал — необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть множество новых, собственных знаний о Хлестакове, о Сквозник-Дмухановском, и все его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 279). Упоминание Джойса не случайно, правомерно и сравнение с Прустом (у Гладкова), так как речь идет действительно о схожести методов. Содержанием «Ревизора» не было описание, изображение реальности, реальностью всей многоуровневой структуры спектакля стал опыт Мейерхольда в постижении гоголевского мира, его авторское видение, «множество собственных знаний» о человеке. Зрителю неожиданно пришлось воспринимать не иллюзию реальности, а сверхконцентрацию этой реальности на всем пространстве спектакля — начиная от предметной уплотненности и кончая способом создания сценических характеров.

     Мейерхольд стремился к монументальному спектаклю трагического смысла. В переломный момент советской истории 20‑х гг. «Ревизор» прозвучал провидческим предупреждением об опасности так называемой философии жизни, ее избыточной гедонистичности, говоря в терминах современных — преобладании «иметь» перед «быть». Мейерхольд говорил о трагической вине за освобождение от высшего смысла жизни, за внутренний холод и опустошенность и предрекал катастрофу.

     Между премьерами «Ревизора» и «Горя уму» прошло почти полтора года. Они были наполнены не только возобновлением «Великодушного рогоносца» и неожиданно прерывистыми репетициями «Горя уму», но и обострившейся борьбой за творческую независимость.

     {573} В 1927 г., юбилейном для советской власти, государство подводило политические итоги и намечало стратегию руководства культурой на будущее. Театральное дело попало под особый контроль. Едва ли не каждый месяц этого года был отмечен театральными совещаниями — в Наркомпросе, Главполитпросвете, Политическом управлении Революционного военного совета, ЦК РАБИСа, ВЦСПС, не считая общественных организаций и печати, наконец, в Агитпропе ЦК ВКП (б). Право на идеологический «синтез» взяла партия, «установки» озвучивали функционеры разных рангов. По мере увеличения числа совещаний формулировки ужесточались. Исходным стал постулат об усилении классовых противоречий, враждебном влиянии на интеллигенцию идеологии сменовеховства, проповеди буржуазно-демократических свобод, оппозиционного лозунга двух партий. Майское 1927 г. совещание в Агитпропе ЦК ВКП (б) уточнило адрес критики: «Это влияние проявляется здесь [в театре. — *Т. Л*.] в виде рецидива упадочных социально нездоровых явлений дореволюционного театра или в виде нарождений новых явлений, прямо или косвенно отражающих эти чуждые и враждебные пролетариату явления» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 13). Совещание рассматривало театр как инструмент политпросвещения масс, хотя и сделало оговорку о сохранении культурного наследия. Время отмечено идеологическим наступлением на культуру, государственный контроль за театрами полностью централизован. Главискусство определяло репертуарную политику, а на деле превратилось в единовластного цензора. Главреперткому предоставлялось право решать, «какие пьесы можно считать бесспорными по своей социальной значимости» (литера А), какие можно квалифицировать «как не встречающие возражений к постановке по своей идеологической и художественной установке» (литера Б), а какие относятся к «категории пьес развлекательного характера, идеологически недостаточно выдержанных, социально менее значимых, но не вредных» (Репертуарный бюллетень. 1926. № 10).

     Мейерхольд вступил в полемику с государством на совещании в Наркомпросе 14 февраля 1927 г., накануне открытия которого он был приглашен вместе с Михаилом Чеховым, Сахновским и Марковым к Станиславскому, чтобы обсудить и выработать общую позицию в отношении Главреперткома. На самом совещании Станиславский и Мейерхольд выступили как союзники. Однако если Станиславский защищал высшие законы духовной деятельности («Творчество имеет свои законы, и с ними бороться не приходится. Революция сильна, но победить природу, законы психофизические, человеческие она не в силах»), то его ученик выступил, по выражению композитора Прокофьева, с речью «сногсшибательной» (Прокофьев С. Дневник‑27 // Огонек. 1991. № 21).

     Мейерхольд подверг сокрушительному осмеянию конкретных, с именами и фамилиями, охотников вмешиваться с директивами в творческий процесс; он показал на примерах, какая именно драматургия рекомендуется театрам: «Чтобы всякая пьеса оканчивалась помахиванием красного флага, чтобы это была оголенная схема, где люди делятся на “красных” и “белых”», где «всегда падает белый», а «красный никогда не падает» (Жизнь искусства. 1927. № 8). Он выступил с публичной обструкцией известного {574} всей театральной Москве сотрудника Главреперткома Орлинского, прославившегося своими запретительными акциями против «Дней Турбиных» во МХАТе и «Дела» во МХАТе 2‑м. Наконец, открыто защищал Михаила Чехова, обвиненного в мистицизме.

     Прокофьев, только что вернувшийся из-за границы, торжествующе записал в своем дневнике со слов присутствовавшего на совещании Асафьева: «Бояться ему нечего, так как посадить почетного красноармейца в тюрьму неудобно, а выслать за границу — так Мейерхольд отлично и за границей устроится, а потеряет лишь Москва…» (Прокофьев С. Указ. соч.). Иначе воспринял выступление Мейерхольда Михаил Чехов: он назвал его «криком, отчаянным, безнадежным криком» и по прошествии многих лет считал, что уже тогда «звучал голос обреченного, голос мученика».

     Так или иначе вызов «организаторам театрального дела» был брошен, и Мейерхольд не собирался отступать. К юбилейной дате, 10‑летию Октября, московские театры готовили спектакли. Малый театр уже сыграл премьеру «Любови Яровой», МХАТ репетировал «Бронепоезд 14‑69», его Четвертая студия — «Цемент», Театр имени Евг. Вахтангова — «Разлом», Театр имени МГСПС — «Мятеж». В репертуарном плане ГосТИМа заявлено было «Горе уму» и агитобозрение Акулыпина «Окно в деревню», отданное Мейерхольдом бригаде режиссеров-ассистентов.

     С пьесой «Горе от ума» Мейерхольд был связан биографически. В 1892 г., он, участник любительского спектакля, впервые вышел на сцену в роли Репетилова. В 1903 г. ставил комедию в Херсоне и играл Чацкого. В 1924‑м готовился к спектаклю в Театре Революции, сохранилась режиссерская экспликация. В 1928‑м поставил в ГосТИМе, а в 1935‑м показал вторую редакцию, которая и стала последним (позже состоялась лишь третья редакция «Маскарада») спектаклем в списке режиссерских работ Мастера.

     Мейерхольд обостренно чувствовал значение роковых событий своей жизни. Так, он говорил о феврале месяце, с которым были связаны смерть отца, уход из университета, разрыв с МХТ, конфликт с Комиссаржевской, с небольшим опережением закрытие его театра. Расстрелян Мейерхольд был, как известно, тоже в феврале.

     В последние дни перед арестом его не покидала мысль о закольцованности судьбы. В Ленинграде он сказал Гарину: «Знаешь, как в “Смерти Тарелкина”, “оползла свой цикл и на указанном судьбою месте преткнулась и околела”. <…> Сейчас я ставлю парад для Красной площади с Институтом Лесгафта, а он работает в помещении, где был Театр Комиссаржевской, на бывшей Офицерской, ныне улице Декабристов, там, где я начинал» (цит. по: Гарин. С. 266).

     В «Горе уму» отчетливо была слышна лирическая тема Мейерхольда. Об этом пишет Гладков: «Многое, очень многое в Гарине — Чацком ассоциируется не только с Грибоедовым, но и с самим Мейерхольдом» (Гладков. Т. 1. С. 265). Таким образом, после «Ревизора» авторское присутствие не только не оборвалось, но и продолжилось, обнаружив новый ракурс. В газете «Заря Востока» Марков высказался о «Горе уму» без оглядки: «На фоне мещанского окружения острее и мстительнее волнуют страдания Чацкого — {575} человека, который не может овладеть жизнью» (Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 3. 1976. С. 505).

     «Овладеть жизнью» не могли многие современники Мейерхольда. Известно, что молчал пять лет, до 1930 г., Мандельштам. Несколько лет не публиковались Ахматова и Пастернак. Шкловский признавался: «Ничего не решено, путь не найден. Мои ключи не открывают всех дверей моего времени» (Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1930).

     На репетициях Мейерхольд определил конфликт спектакля как «встречу двух разных культур»: «У Чацкого — культура мысли, культура необычайной отточенности мысли». Гарину говорил: «Затем, не забудьте, что вы — музыкант, композитор. Я музыку ввожу, чтобы показать своеобразную новую культуру в вас. А в Фамусове — лавина, раздражение, воля к борьбе с такими, как вы» (цит. по: Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 185). В персонажах спектакля он хотел видеть «живых людей», «сложность человеческой природы», предостерегал от схематичности — «а то Чацкий будет революционер, а Фамусов — консерватор» (С. 167, 187).

     Развитие и новое наполнение получил метод «музыкального реализма». Грибоедовский стих сопрягался с музыкой Бетховена, Баха, Шуберта, Глюка, Моцарта, специально написанными музыкальными номерами. Дух музыки придавал словам особую ценность, они как бы из него рождались. Чацкий слышал мелодию «от наивной песенки до сложнейшего опуса», но она не становилась иллюстрацией его состояния, а вступала в сложное, иногда контрапунктическое соединение с его индивидуальностью. К подбору музыкальных фрагментов Мейерхольд отнесся со всей тщательностью, назывались имена и других композиторов, создавалась партитура многовариативных включений музыки в драматическое действие и в характеристики персонажей. Так, например, репетируя с Гариным диалог с Фамусовым, он говорил: «Я думаю, если бы я был Чацким и если бы напал на такую хорошую музыку, то я бы ее продолжал. Я бы дошел. “Где нас нет…”. Аккорд. Затем спустился в недра следующей музыки, затем время от времени ее прерывал, где это удобно, и потом: “Ну что ваш батюшка…”, “Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век…” — чтобы вопросы запутались в тенетах этой музыки, тогда было бы два плана» (С. 188).

     Как и в «Ревизоре», Мейерхольд держал курс на трагедию: «Три акта трагифарса и четвертый — трагедия». «Здоровый, веселый» Чацкий терпел поражение. Замысел финала был сформулирован незадолго до премьеры, на репетиции 24 февраля 1928 г.: «Фамусов уйдет в фанфары. Чацкий уйдет в ночь. Его сломили. Он как тростничок сломлен. <…> У нас было всегда как бы торжество Чацкого. Несмотря на “Не образумлюсь… виноват”, надо показать, что две силы его сломили: реакционность Фамусова и женская жестокость, которая в то время, когда можно было пожалеть, простить, бросает восемь строк слов жестоких. Чацкий уходит с поля битвы, и боя он принимать не будет. Он победит, будет время, но при иных обстоятельствах» (С. 236).

     В июне 1928 г. Мейерхольд уехал отдыхать за границу. Болезнь заставила его обратиться к начальнику Главискусства А. И. Свидерскому с просьбой продлить отпуск. Реакция Москвы была крайне раздраженной, Мейерхольда {576} заподозрили в желании остаться. Во Францию полетели директивные телеграммы: «Немедленно возвратиться в Москву», «Немедленно выехать в Москву». Одновременно над ГосТИМом нависла угроза закрытия — истек срок коллективного договора. Главискусство запретило подписывать новый договор до возвращения Мейерхольда. Оставив театр без субсидий, на самоокупаемости, предложили расформировать труппу. 17 сентября 1928 г. на общем собрании в ГосТИМе Свидерский объявил: «Мейерхольда нет, экспериментов нет, значит, театра больше не существует». Пытаясь защитить театр, председатель месткома актер Н. К. Мологин задал вопрос: «Можно ли снять вывеску государственного театра?» Начальник Главискусства ответил: «Государственным вы можете остаться, но имя Мейерхольда вам не нужно. Зачем вам оно? Оно только повредит» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97).

     Тем временем разворачивалась кампания в печати. Замелькали утверждения о кризисе Мейерхольда-режиссера. Луначарский обещал разовые постановки в Большом и Малом театрах, присматривал Мейерхольду административную должность. Острота ситуации была связана с недавним отъездом за границу Михаила Чехова. Его обещание вернуться через год во МХАТ 2‑й не вызывало доверия. Подозрительность по отношению к Чехову задела имя Мейерхольда, возник слух о его бегстве. 19 сентября в телеграмме Луначарскому Мейерхольд опроверг версию об эмиграции (см.: Переписка. С. 285). В конце сентября началось широкое движение в защиту ГосТИМа и его руководителя. На собраниях общественности принимались резолюции за сохранение театра. Большую роль сыграла газета «Комсомольская правда» и ее главный редактор Тарас Костров. 28 сентября он писал Мейерхольду во Францию: «Кампания против театра близка к самоисчерпанию. Встречная волна сочувствия театру нарастает». Но и Костров хотел получить гарантии, просил прислать письмо в газету «с разоблачением сплетен, заподозрений, упреков в Вашем якобы разочаровании» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1581. Л. 1 – 2). К середине октября ситуация изменилась, театр открыл сезон, сохранив весь репертуар.

     Пять месяцев лета и осени 1928 г. — важнейшие в биографии Мейерхольда. Поездка в Париж начиналась радостно и совершенно безмятежно. Анненков вспоминал о своем разговоре с Мейерхольдом: «Отдых! Я даже не знал, что отдых в жизни существует. Для меня отдыхом была всегда подготовка к труду» (Театр. 1990. № 9). Мейерхольд встречался со старыми друзьями, бывал в парижских театрах, художественных салонах, гулял по городу, «завязая» в маленьких кабаре на Монмартре, вспоминал такие же в старом Петербурге. Хотя он приехал без своего театра, у него брали интервью, интересовались мнением о театральных и литературных новинках, впечатлениями от столицы.

     Неожиданная болезнь сердца — лето в тот год было особенно жарким — вызвала серьезные опасения. Когда болезнь стала отступать, он написал Х. А. Локшиной: «Дюреровский скелет с косою за плечами на лошадке повернул свою лошадку от моих дверей… Отсрочка дана» (Переписка. С. 288).

     В конце ноября Мейерхольд и Райх возвращались в Москву, путь их лежал через Берлин. Там и произошла встреча с Чеховым. Они говорили о «Гамлете», а также о роли Оконного в предстоящей постановке трагедии {577} Сельвинского «Командарм 2». Но главным содержанием встречи стало обсуждение возникшего у Чехова страха за судьбу Мейерхольда, связанного с сообщением его близкой знакомой, секретаря председателя Совнаркома Рыкова Е. В. Артеменко, приехавшей в Берлин. Она предупредила Чехова, что в Москве заготовлен ордер на арест Мейерхольда и возвращение опасно. Чехов уговаривал Мейерхольда остаться за границей, предчувствовал «его страшный конец». Однако согласия не получил, и на вопрос, «зачем Мейерхольд возвращается в Советский Союз», услышал — «из честности» (см.: Чехов М. Предисловие к книге Юрия Елагина «Темный гений» // Современная драматургия. 1991. № 5).

     5 декабря 1928 г. Мейерхольд приехал в Москву и в тот же день выступил перед труппой ГосТИМа. Речь его была энергична, на будущее театра он смотрел с оптимизмом, но был в ней и привкус горечи, которую он не захотел скрыть: «В 1920 году, полуголодный, с туберкулезной дырой в плече я чувствовал себя превосходно и даже влюблялся. <…> Все говорят, что я старик. Я скажу в Совнаркоме: поскольку я не вернулся в свинцовом гробу, курите мне сейчас фимиамы, которые вы приберегли для некролога» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 14 – 16). [↑](#endnote-ref-230)
261. Пяст (наст. фам. Пестовский) Владимир Алексеевич — поэт, переводчик. Начал печататься в 1905 г. Сотрудничал в символистских журналах «Весы» и «Золотое руно», литературно-философском журнале «Вопросы жизни». Автор поэтических сборников «Ограда» (1909), «Львиная пасть» (1909), «Поэма в нонах» (1911), «Третья книга лирики» (1922). Переводчик произведений Сервантеса, Рабле, Тирсо де Молины и других. В 1912 г. Мейерхольд поставил в Териокском товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов его перевод пьесы Стриндберга «Виновны — невиновны?», рекомендованной Блоком. Пясту принадлежат воспоминания «Встречи» (1929), а также учебник «Современное стиховедение» (1931).

     Поэт блоковского окружения, Пяст был в петербургские годы близко знаком с Мейерхольдом, выступал на «Вечерах нового искусства», организованных режиссером с участием писателей и актеров. Мейерхольд высоко ценил талант поэта в области стиховедения и пригласил его в 1935 г. в ГосТИМ для занятий с актерами в готовящемся к постановке «Борисе Годунове» Пушкина. 31 марта 1936 г. Пяст выступил с докладом «Анализ и синтез в произношении стиха “Бориса Годунова”». Мейерхольд поручил ему разработать «ритмическую партитуру» спектакля. В дальнейшем на репетициях Мейерхольд постоянно подчеркивал, что «Пяст предложил также обязательные вещи в отношении пушкинского стиха, которые нарушить нельзя», «Мне нравится Пяст» (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 221, 231). Мейерхольд считал, что «партитура» Пяста препятствует «протаскиванию лжедекламационных средств изложения стиха» (С. 259). Участник постановки В. А. Громов, занятый сбором исторических материалов и свидетель репетиций, {578} вспоминал: «Разметку Пяста, — сказал Всеволод Эмильевич, — я проверяю эмоциональным “мотором” и мыслями о будущей планировке фигур на сцене» (Творческое наследие. С. 388).

     Замысел спектакля не осуществился. В совместной работе Пяст и Мейерхольд больше не встречались.

     Бедствующий поэт покончил жизнь самоубийством в состоянии тяжелой депрессии в 1940 г.

     Хотя рецензия Пяста появилась за два дня до премьеры «Ревизора», она оказалась первым откликом критиков Серебряного века «петербургской школы», к сожалению, до сих пор неизвестным в обширной литературе о спектакле. [↑](#endnote-ref-231)
262. «Приветствие хозяевам» — часть традиционной еврейской музыки, исполняемой на свадьбах. Композитор М. Ф. Гнесин включил ее в музыкальное оформление III акта «Ревизора» (см.: Каплан Э. Режиссер и музыка // Встречи. С. 340). [↑](#endnote-ref-232)
263. большая цепь *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-33)
264. Среди первых откликов на спектакль примечательно стихотворение известного писателя В. А. Гиляровского, написанное 9 декабря 1926 г., сразу после премьеры «Ревизора»:

     «РЕВИЗОР»  
     (из дневника) Всев. Мейерхольду

     Твой «Ревизор» — лихая тройка,  
     А зритель — вспугнутый седок:  
     Сверкают блики… Судомойка…  
     Начальство… Взятки… Сон… Попойка…  
     Смешалось все! Ты одинок;  
     Кажись, стремительная сила  
     Тебя на крылья подхватила,  
     Летишь — и все с тобой летит!..  
     Есть что-то страшное в мельканье,  
     Где зоркий глаз не разглядит  
     Фигур знакомых очертанья,  
     Где сквозь воздушную вуаль  
     Все исчезает, все крутится  
     И в пропадающую даль,  
     Невесть куда, со звоном мчится…

     (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 289. Л. 3. Автограф).

     Отклики Пяста и Гиляровского — редкое свидетельство людей мейерхольдовского поколения, безоговорочно принявших и проницательно написавших о «Ревизоре». [↑](#endnote-ref-233)
265. Сценический текст «Ревизора» Мейерхольд и режиссер-лаборант М. М. Коренев смонтировали из двух основных редакций пьесы 1836 и 1842 гг. и {579} ее первоначальных набросков, сделанных до 1836 г. Кроме того, в текст были введены реплики из «Мертвых душ», «Игроков». Из «Игроков» были заимствованы образы Заезжего офицера, спутника Хлестакова, и поломойки, около которой постоянно находился Осип. В беседе с актерами 15 марта 1926 г. Мейерхольд объяснил причины появления образа Заезжего офицера: «Мы вводим новую фигуру — Заезжего офицера, которому даем тонко мимическую игру. Тогда раз Хлестаков вдвоем, мы будем обрабатывать текст не как раздумье, не как монолог, а как разговор. Появление Заезжего офицера здесь очень нужно. И когда он возникает потом в сцене вранья, пьяный, публика будет знать, что без этой мимической роли нет ключа к пьесе. Сцена получится насыщенная, слова будут опираться на сцепление действий и будут сами очень действенными» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 25). [↑](#endnote-ref-234)
266. Имеется в виду письмо Гоголя Щепкину от 3 декабря 1842 г. (см.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1952. С. 130). [↑](#endnote-ref-235)
267. Цитата из письма Щепкина Гоголю от 22 мая 1847 г. (см.: Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. М., 1966. С. 402). [↑](#endnote-ref-236)
268. «Площадки-блюдечки» — две площадки-фурки, попеременно выезжавшие на сцену с персонажами спектакля. Третья площадка действовала только в эпизоде «После Пензы»; она спускалась сверху и на просцениум не выдвигалась, помещаясь между раскрытыми «воротами», образованными тремя средними дверьми (см.: Каплан Э. И. Вещественное оформление «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. ст. Л., 1927). [↑](#endnote-ref-237)
269. Городничиха — Райх появлялась в восьми эпизодах спектакля. [↑](#endnote-ref-238)
270. Хлестаков — Гарин надевал мундир, шинель и кивер в эпизоде «После Пензы», желая поразить городничего превращением в гвардейского офицера. Его основной костюм — темный сюртук, цилиндр, плащ или перекинутый через плечо клетчатый плед. На репетициях «Ревизора» Мейерхольд предлагал искать костюм для Хлестакова, используя литографии О. Домье. Отказ от «петербургской» внешности вызвал мейерхольдовскую формулу: «факельщик из бюро похоронных процессий» (Из протокола беседы В. Э. Мейерхольда, М. П. Зандина и М. М. Коренева об оформлении спектакля «Ревизор» 25 – 26 августа 1926 г. // Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 271). Перемены костюмов подчеркивали самозванство Хлестакова. [↑](#endnote-ref-239)
271. злой дух, демон *(иврит)*. Здесь: душа мертвого человека. [↑](#footnote-ref-34)
272. Шкловскому отвечал консультант спектакля критик А. Л. Слонимский: «В связи с перепланировкой Хлестакова перепланирован и Осип. Классический слуга-резонер при таком Хлестакове не нужен. Контраст получается поинтереснее того традиционного контраста, на котором настаивает, например, Виктор Шкловский: молодой — старый, легкомысленный — степенный. Деревенская свежесть Осипа контрастирует не с одним Хлестаковым, а со всей картиной развратного мира. Что обозначает {580} этот песенный (подлинный калужский) фольклор, врывающийся в спектакль? В деревенских песнях Осипа есть что-то от хороводов Селифана, от эпических далей “Мертвых душ”. И когда его голос, вместе с бубенчиками, раздается в коридоре театра за зрительным залом (отъезд Хлестакова), то это создает совершенно исключительный реалистический эффект. Контраст живого, радостного, привольного мира и “мертвых душ”, фигурирующих на сцене, становится еще разительнее» (Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда). [↑](#endnote-ref-240)
273. Игорь Глебов — псевдоним Бориса Владимировича Асафьева, композитора и музыковеда.

     Свое отношение к Мейерхольду Асафьев выразил в 1927 г. в литой и категоричной форме: «Первый в мире режиссер» (Переписка. С. 263). Композитор проницательно и глубоко воспринял музыкальную структуру мейерхольдовских спектаклей (см. его ст.: Музыка в Театре Мейерхольда // Красная газета. 1926. 12 февраля, веч. вып.). Публикуемая статья конкретизирует взгляды Асафьева на примере музыкальной партитуры «Ревизора». Обе работы появились в момент, когда и сам Мейерхольд активно отстаивал концепцию музыкального построения драматического спектакля (см.: Мейерхольд. Ч. 2. С. 64 – 92). 14 ноября 1927 г. состоялось его выступление в Большом зале Ленинградской филармонии с докладом «Искусство режиссера», где Мейерхольд ультимативно заявил: «Если режиссер — не музыкант, то он не сможет выстроить настоящего спектакля <…> Целый ряд трудностей непреодолим только потому, что не знают, как подойти к вещи, как ее музыкально раскрыть…» (С. 156 – 157). Обращает внимание перекличка взглядов Мейерхольда и Асафьева на задачи режиссера в драматическом театре.

     В 1920‑е гг. личные встречи Асафьева и Мейерхольда могли происходить в ленинградском Институте истории искусств, где композитор возглавлял Разряд (сектор) истории музыки, а режиссер нередко выступал с докладами и участвовал в диспутах.

     В 1927 г. Мейерхольд пригласил Асафьева для подбора и инструментовки музыки к спектаклю «Горе уму». Творческая история совместной работы отражена в переписке Асафьева и Мейерхольда (Переписка. С. 271 – 276, 279 – 282), а также в стенограмме беседы 23 сентября 1927 г. в ГосТИМе, в которой оговаривались предварительные планы музыкального оформления (см.: Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 171 – 174). Своей работе в спектакле Асафьев посвятил статью «О музыке в “Горе уму”» (Современный театр. 1926. № 11).

     В середине 19 30‑х гг. творческий союз Мейерхольда и Асафьева сохранялся, в частности, он выразился в совместной борьбе за постановку в СССР оперы Прокофьева «Игрок». В 1934 г. Асафьев, бывший консультантом музыкально-репертуарной {581} части ленинградского Малого оперного театра, деятельно поддержал приглашение Мейерхольда на постановку «Пиковой дамы» Чайковского. Выступая 4 мая 1934 г. в театре и говоря о предстоящей постановке, Мейерхольд не преминул подчеркнуть роль Асафьева: «Считаю своим долгом отметить, что ваш театр должен гордиться, что он в своих стенах имеет такого выдающегося знатока искусства, каким является Б. В. Асафьев» (В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение, Судьба: Документы и материалы / Сост. Г. В. Копытова. СПб., 1994. С. 66).

     Однако после премьеры «Пиковой дамы» (25 января 1935 г.) Асафьев уклонился от оценки спектакля. В мае 1937 г. «Пиковая дама» была снята. Театр отрекся от постановки Мейерхольда, еще недавно оцененной как выдающееся явление в оперном искусстве, и обвинил режиссера в формализме. В 1939 г. Асафьев в статье, посвященной 20‑летию Малого оперного театра, присоединился к идеологическому разгрому: «Театр пережил немало болезней в работе по освоению классики: выдающиеся музыкальные произведения очень часто приспосабливались к модным режиссерским установкам. В наиболее законченном виде эти течения проявились в постановке “Пиковой дамы” под режиссерским управлением В. Э. Мейерхольда» (Искусство и жизнь. 1939. № 2). [↑](#endnote-ref-241)
274. Термин «сигнализация» использовался Мейерхольдом. В докладе «Искусство режиссера», говоря о задачах актера, он подчеркивал, что «все жесты являются не чем иным, как сигнализацией, каждый жест есть обязательное слово. <…> Это знаменитое определение <ясное> для музыкантов, но совершенно не определенное <не ясное> для сцены» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 152). [↑](#endnote-ref-242)
275. Принцип «музыкального реализма» и «музыкальной партитуры» Мейерхольд раскрыл в докладе о «Ревизоре», прочитанном в Ленинграде 24 января 1927 г.: «Мы увидели, что компоновать спектакль нужно по всем правилам оркестровой композиции, что партия актера каждая в отдельности еще не звучит, нужно ее обязательно ввергнуть в массу групп инструментов-ролей, сплести эту группу в очень сложную оркестровку, отметить в этой сложной структуре путь лейтмотивов и заставить вместе звучать подобно оркестру и актера, и свет, и движение, и даже вещь, которая попадает на сцену» (С. 140). [↑](#endnote-ref-243)
276. Кугель ошибался в авторстве статьи «Ревизия “Ревизора”»: она принадлежала Гвоздеву (Красная газета. 1926. 14 декабря, веч. вып.). Статья Луначарского называлась «Кратко о “Ревизоре”» (Красная газета. 1926. 15 декабря, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-244)
277. Точку зрения Кугеля, Шкловского и других критиков, писавших о неправомерном выдвижении городничихи, оспаривали Л. П. Гроссман, Маяковский, Андрей Белый, Слонимский, для которых этот образ был частью целостной системы спектакля, имея в виду, что мейерхольдовский «Ревизор» «прокомментирован всем Гоголем». Так, например, {582} Слонимский писал, что «Анна Андреевна не просто городничиха, а суммированный образ всех гоголевский дам — “просто приятных” и “приятных во всех отношениях”» (Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда). Гроссман считал, что «три центральные фигуры несут бремя трагических судеб»: городничий, Хлестаков и Анна Андреевна — «это российская мадам Бовари 30‑х годов, красивая, чувственная, мечтающая об иной, изящной жизни», «перед нами вскрывается самая сущность боваризма — неизбывная мечта об изящных людях и прекрасном быте среди ужасающих гротесков повседневности, среди медведей и свиных рыл» (Гроссман Л. П. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд: Сб. М., 1927. С. 42, 43). Андрей Белый утверждал, что «Райх играет провинциальную кокетку по Гоголю», и ссылался на тексты из «Мертвых душ» и «Записок сумасшедшего» (Белый А. Гоголь и Мейерхольд // Там же. С. 27 – 28). Маяковский коснулся той же проблемы в выступлении на диспуте о «Ревизоре» 3 января 1927 г. в ТИМе.

     В процессе репетиций Мейерхольд не раз конкретизировал свое прочтение образа городничихи. Уже в начальный период работы над спектаклем он говорил: «Анна Андреевна — помещица, барыня, задает тон… Всегда больше дают Островского, чем Гоголя, каких-то купчих. <…> Городничиха кокетничает с ухажерами в хвост и в гриву. Это ворона в павлиньих перьях. Среди этой всей плесени она, как попугай, чудище заморское. Анна Андреевна производит впечатление маскарадной, невсамделишная, а маскарадная, другие — ничего общего. <…> Вся пьеса на вранье — Осип врет, Анна Андреевна врет. Пьеса полна врунов» (Из протокола беседы В. Э. Мейерхольда, М. П. Зандина и М. М. Коренева об оформлении спектакля «Ревизор» 25 августа 1926 г. // Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 270 – 271). [↑](#endnote-ref-245)
278. На репетициях «Ревизора» Мейерхольд множество раз высказывался о комическом. В «Беседе с актерами после доклада М. М. Коренева о тексте “Ревизора”» 18 октября 1925 г. он говорил: «Мы можем перестроить наше отношение к комедии и персонажам на основе подхода к “Ревизору” не как к шутовской комедии, а как к очень серьезному произведению, и пьеса зазвучит по-новому». Объясняя природу гротеска в «Ревизоре», он так определил общее направление постановки: «Путь к сгущению — путь к осерьезниванию. Тут форма не только форма. Мы пойдем от реализма, от наличия смешного к глубокой иронии» (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 38, 53). [↑](#endnote-ref-246)
279. У Гоголя так: «… сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». [↑](#footnote-ref-35)
280. «Ревизора» во МХАТе ставил Станиславский. Премьера — 8 октября 1921 г. [↑](#endnote-ref-247)
281. Критик имеет в виду высказывание Гоголя о «безобразном душевном нашем городе, который в несколько раз хуже всякого другого города, — в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники», вложенное в уста Первого комического актера из «Развязки “Ревизора”». Этой проблемы Мейерхольд коснулся в докладе о «Ревизоре», прочитанном 24 января 1927 г. в Ленинграде (Мейерхольд. Ч. 2. С. 138 – 139). [↑](#endnote-ref-248)
282. {583} Статья наркома здравоохранения Н. А. Семашко называлась «Не надо замазывать правды» (Правда. 1926. 31 декабря). Автор считал спектакль Мейерхольда ошибкой, возражал против сценической переработки текста и предлагал признать неудачу режиссера без ссылок на успех отдельных сцен. Поводом для выступления Семашко стала статья В. С. Дубовского «“Ревизор” В. Э. Мейерхольда» (Правда. 1926. 22 декабря). Критик ответил Семашко статьей «Не надо упрощать» (Правда. 1926. 31 декабря). [↑](#endnote-ref-249)
283. Речь идет о статье Луначарского «Кратко о “Ревизоре”» и его выступлении на диспуте в ТИМе 3 января 1927 г. (см.: Отчет о диспуте // Правда. 1927. 7, 9 января). [↑](#endnote-ref-250)
284. Имеется в виду выступление Андрея Белого на том же диспуте о «Ревизоре». Писатель защищал спектакль от обвинений в искажении Гоголя, отверг «легенду о Гоголе — веселом человеке» и высказал убеждение, что Мейерхольд «показал “Ревизора” не как комедию, а как трагикомедию, как тяжелую трагедию»: «Он поставил сконцентрированную сцену быта на фоне громадной России, он разбил скорлупу, он снял каркас от “Над кем смеетесь?”. Он как бы снял этот каркас, и мы увидели исход из конца. Некоторые говорили: что сделал Мейерхольд с концом? Он сделал именно то, что нельзя было сделать в николаевской России. Он показал не только конец какой-то авантюры, не только приехавшего чиновника и николаевских жандармов. Здесь в “Ревизоре” является будущая судьба, именно Гоголь расширенный. Он внес Гоголя в двадцатый век, показал, что не только Россия Николая Первого, но и Николая Второго, и вся Россия со всей ее психологической атмосферой должна была осесть, и еще неизвестно, кто приехал — ревизор из Петербурга или будущее. <…> Когда говорят о мистике… То, что дал Мейерхольд, это не мистика, а художественный реализм. Никакого снобизма и никакой мистики нет. Есть реализм» (Стенограмма диспута о «Ревизоре» 3 января 1927 г. в ТИМе / Запись Н. А. Басилова. РГАЛИ. Ф. 2385. Ед. хр. 110). Андрей Белый посвятил спектаклю статью «Гоголь и Мейерхольд» (Сб. литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП / Под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1927). См. также письмо Андрея Белого Мейерхольду от 25 декабря 1926 г. (Переписка. С. 256 – 259). [↑](#endnote-ref-251)
285. В отчете о диспуте в ТИМе говорилось: «Выступивший, по требованию, Мейерхольд отказался давать объяснения по существу до окончания всей дискуссии о “Ревизоре”. Его выступление ограничилось резким выпадом против теакритики» (Диспут о «Ревизоре» в Театре Мейерхольда // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 16). [↑](#endnote-ref-252)
286. О социальном прочтении «Ревизора» в постановке Мейерхольда говорил Р. А. Пельше (см.: «Ревизор» Мейерхольда. За и против. (Высказывания): А. В. Луначарский, П. С. Коган, Ю. Ларин, С. М. Буденный, Р. А. Пельше, И. С. Гроссман-Рощин, В. Ф. Плетнев, Ю. Э. Гегузин // Программы гос. ак. театров. 1927. № 1. С. 15). [↑](#endnote-ref-253)
287. «Дни Турбиных» М. А. Булгакова — спектакль МХАТа. Постановка И. Я. Судакова, премьера — 5 октября 1926 г. [↑](#endnote-ref-254)
288. {584} «Немая сцена» — одно из высших достижений режиссерского искусства Мейерхольда. По свидетельствам многих современников спектакля, она производила, согласно замыслу Гоголя, «потрясающее действие». Ее описание содержится в статьях разных критиков, в частности, Слонимский писал: «Финал сценически воплощает слова “Развязки” “истребить, уничтожить вконец”. Мейерхольд конкретно (как все конкретно в этой постановке) изображает это “уничтожение”: он превращает всех в куклы. Под гром колоколов и оркестра (еврейский галоп) выдвигается с застывшими лицами и механическими движениями пляшущая гирлянда. Она проносится по зрительному залу, скрывается в боковом проходе. Слабеет перезвон колоколов, затихает музыка. Медленно поднимающийся занавес (с известием о ревизоре) открывает неподвижную группу кукол. Контраст колоколов и тишины, бешеного галопа и мертвой неподвижности кукол создает то “потрясающее действие”, о котором тщетно мечтал Гоголь. <…> Направлена ли эта сатира только на прошлое? Гоголевский смех имеет опасное свойство: он хлещет по зрительному залу. <…> Что обозначает смычка со зрительным залом в немой сцене? В сатире Гоголя, воскрешенной Мейерхольдом, заключается, может быть, предостерегающий смысл для современности» (Слонимский А. Л. «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда // Звезда. 1927. № 2. С. 158). [↑](#endnote-ref-255)
289. «Дама-невидимка» П. Кальдерона — спектакль Второй студии МХАТа. Постановка Б. И. Вершилова, премьера — 9 апреля 1924 г. Спектакль оформлял художник И. И. Нивинский и трактовал комедию как «шутку для театра». [↑](#endnote-ref-256)
290. Речь идет о письме Гоголя Щепкину от 3 декабря 1842 г. [↑](#endnote-ref-257)
291. Премьерные спектакли «Ревизора» состояли из 15‑ти эпизодов. Позже Мейерхольд объединил эпизоды «Единорог» и «Исполнена нежнейшею любовью», по новой нумерации эта сцена стала пятой и завершала первый акт спектакля. [↑](#endnote-ref-258)
292. Критические споры о «Ревизоре» отличались не только полярностью оценок и мнений, но и крайностью выводов. Эпиграмма-рецензия Д. Бедного называлась «Убийца» (Известия. 1926. 10 декабря), его же фельетон «Мейерхольдовская старина из “Золотого руна”» изобиловал оскорбительными для режиссера сравнениями (Известия. 1927. 27 января). Общий тон критики заставил Мейерхольда обратиться в третейский суд с заявлением об организованной против него кампании. Суд не согласился с протестом Мейерхольда, однако вынес решение о необходимости «бережного и чуткого отношения» к Театру Вс. Мейерхольда, который «несомненно является ценным достижением революции» (Вечерняя Москва. 1927. 5 марта). [↑](#endnote-ref-259)
293. {585} «Афиша ТИМ» — журнал Театра им. Вс. Мейерхольда. В № 3 за 1926 г. была опубликована статья Аксенова «Происхождение установки “Великодушного рогоносца”». [↑](#endnote-ref-260)
294. См. ст.: О музыкальной драме // Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1958. С. 47, 58. [↑](#endnote-ref-261)
295. Луначарский имел в виду использование Леконтом де Лилем одной из частей трилогии Эсхила «Орестея» — «Эвмениды» — и Гуго фон Гофмансталем трагедии Софокла «Электра». [↑](#endnote-ref-262)
296. Живописную сторону спектакля «Ревизор» отмечали многие рецензенты, однако наряду с высокой ее оценкой были высказаны и замечания. Художник К. С. Малевич в личном письме Мейерхольду писал 1 января 1927 г.: «Упущена из виду живописная сторона, очевидно, у тебя художник не живописец, либо ты мешаешь установить композицию, именно живописную, это очень важный и ценный элемент. Поэтому мне казалось бы, что на эту сторону нужно обратить внимание. Например, картина, в которой почтмейстер читает письмо, сильно скомкана, а представь себе, что можно без всякого ущерба распределить фигуры так, которые были <бы> четки и окрашены светом, все составили бы удивительную картину. Желтый свет и свечка, зеленые мундиры и вообще все костюмы строятся в живописи великолепно, этой живописи не знает Станиславский, в этом страдает его художественная сторона, тебе же нужно это обязательно ввести» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 280). [↑](#endnote-ref-263)
297. Обвинения в «мистическом» уклоне «Ревизора» предъявляли Мейерхольду критики В. И. Блюм («Ревизор» — ни Гоголя, ни Мейерхольда… // Программы гос. ак. театров. 1926 – 1927. № 65 – 66. С. 15), О. С. Литовский (Уриэль. «Ревизор» у Мейерхольда // Комсомольская правда. 1926. 16 декабря), М. Ю. Левидов (Пропала веревочка! // Вечерняя Москва. 1926. 13 декабря) и другие.

     Мейерхольд отказывался от прямой полемики с теми из критиков, кто упрекал его в склонности к мистицизму. В докладе о «Ревизоре», прочитанном в Ленинграде, он ограничился едкой репликой по адресу тех, кто «принимает штаны на белой стене за повесившегося человека» (см.: Мейерхольд. Ч. 2. С. 146), и определил свой метод постановки «Ревизора» как метод «музыкального реализма» — сложной, полифонической оркестровки всех лейтмотивов и характеров гоголевской пьесы (см. там же, с. 140). Дискуссия о «мистицизме» продолжалась и позже. Особенной категоричностью и политизированностью высказываний отличался критик Д. Л. Тальников. Он утверждал, что Мейерхольду присуще, с одной стороны, «историко-бытовое, натуралистическое толкование “Ревизора”», а с другой, разрешение постановщиком «психологической проблемы хлестаковщины лежит определенно в плане мережковщины»: «Толкование Мережковского настолько, очевидно, пришлось по вкусу Мейерхольду, настолько было созвучно его мировоззрению, что бури времени не могли поколебать его устойчивости: на десятом году революции {586} он осуществил свою мечту, запавшую почти двадцать лет тому назад, отдав ей свое большое мастерство и большой свой — не только “мистический”, но и подлинно артистический трепет. “Черт” и здесь набедокурил, пробравшись в революционный театр под личиной левого режиссера, контрабандой пронесшего ветхий — подлинно реакционный — художественно-идеологический багаж из романтического анархизма и мистического декадентства» (Тальников Д. Л. Новая ревизия «Ревизора» // Красная новь. 1927. № 3). [↑](#endnote-ref-264)
298. Эпизод «Единорог», впоследствии объединенный с эпизодом «Исполнена нежнейшею любовью», был отмечен многими критиками, в том числе Маяковским, который говорил на диспуте о «Ревизоре» в ТИМе: «Очень правильна сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов. Никакого мистицизма нет. Что это такое? Реализация метафоры, реализация намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя, он реализован в блестящий театральный эффект» (Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1949. С. 310). [↑](#endnote-ref-265)
299. Имеется в виду стиль фламандского живописца XVII века Якоба Иорданса, для которого были характерны сочный колорит и несколько шаржированные формы. [↑](#endnote-ref-266)
300. Нарком принимал участие в диспуте о «Ревизоре» в ТИМе.

     В сборнике статей «Театр сегодня» (1927) Луначарский писал о «Ревизоре»: «Говорят о провале “Ревизора”. Какие пустяки! Провала здесь быть не может. Это труд, в который крупный художник внес массу старания, таланта, в котором он вступил на новый плодотворный путь. История отметит этот спектакль. Она справедлива и не позволит отбросить его вследствие неподготовленности части современников. Но есть опасность в другом — есть опасность перелета.

     Можно ли ждать, что публика встряхнется, что публика поймет, что ей не хотят дать тридцать первый вариант “Ревизора”, чуть-чуть уклоняющийся направо или налево, что ее не хотят попросту позабавить, а что ей предлагают познакомиться с серьезнейшим художественным достижением?

     Что бы вы сказали о человеке, который, прочитав первые пять страниц из “Капитала” Маркса или из “Фауста” Гете, сказал бы “галиматья!” и захлопнул бы книгу? Что вы сказали бы, если бы он, в оправдание этому поведению, привел доказательство: да ведь я не понимаю? Если ты не понимаешь и если ты хочешь вместе с тем культурно развиваться, то помни, что, *когда имеешь дело с крупным добросовестным художником, твоей априорной мыслью должно быть, что он гораздо больше тебя знает и умеет. Предположи во зрителе и критике, что скорей ошибаются они, чем творец, вспомни, что говорили тебе им подобные о самом произведении Гоголя. Признай раз навсегда, что даже тогда, когда ты досмотрел спектакль до конца, даже тогда, когда ты думал о нем несколько дней, поговорил, почитал о нем, — даже тогда, признав, что ты все-таки ничего не понял, тебе скорей следует прийти в отчаяние от своей непонятливости, чем начать поплевывать на художника*.

     {587} Пусть мое последнее положение слишком смело. Осуждай, бросай камнем в художника, если после внимательного и любовного рассмотрения его достижений и ошибок ты найдешь, что, в общем, он не преуспел. Я знаю, что иначе ты будешь жаловаться на то, что тебе не оставляют свободу критики. Но если ты уходишь в первый антракт, как сделали некоторые и притом не последние из нашей публики, и уже чувствуешь себя вправе говорить о “провале” Мейерхольда и об убийстве им гоголевского смеха, то позволь мне сказать, что этим ты выдаешь только свою малую Культурность, только свой мещанский консерватизм, только свое чванство перед художником». [↑](#endnote-ref-267)
301. Чехов Михаил Александрович — артист, режиссер, театральный педагог. Формировался как художник под влиянием системы Станиславского, мировоззрения Сулержицкого, театральных исканий Вахтангова, однако неизменно проявлял интерес к Мейерхольду и его режиссерскому творчеству. В свою очередь Мейерхольд высоко ценил актерский талант Чехова и неоднократно в печати, публичных выступлениях, беседах с труппой своего театра отмечал такие его вершины, как Калеб в «Сверчке на печи» по Диккенсу, Хлестаков в «Ревизоре» Гоголя, Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина, Аблеухов в «Петербурге» Андрея Белого (см.: В. Э. Мейерхольд о современном театре // Театральная Москва. 1921. № 2. С. 2; Micaelo. Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12; Мейерхольд. Ч. 2. С. 77 – 78, 117, 387 – 388).

     Несколько раз Мейерхольд предлагал Чехову совместную работу, имея в виду прежде всего постановку «Гамлета», но этот союз, обещавший интереснейшие творческие открытия, так и не состоялся. Одна из причин — принятое Чеховым для себя решение после отъезда в 1928 г. за границу не возвращаться в СССР (см.: Переписка. С. 321, 324 – 325, 335 – 336).

     «Ревизор» в постановке Мейерхольда оставил у Чехова сильное впечатление, сохранявшееся многие годы, даже в конце жизни он помнил спектакль во множестве подробностей. «Ревизору» он посвятил не только статью, публикуемую в настоящем издании, но и подробное письмо, посланное не позднее марта 1927 г. исполнительнице роли Анны Андреевны З. Н. Райх (см.: Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. Воспоминания. Письма. М., 1986. С. 338 – 339), а также раздел беседы «О пяти великих русских режиссерах», состоявшейся незадолго до его смерти в 1955 г. в «Лаборатории актера» в Америке.

     Рассматривая в ретроспективе и сравнительных характеристиках творчество Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Таирова и Мейерхольда, Чехов пришел к выводу, что Мейерхольд не только был наделен «неукротимым воображением», благодаря которому «властно пересоздавал, реконструировал» реальность, но и обладал талантом «беспощадного психоаналитика»: «Он ничего не выдумывал, просто видел то, чего не видел другой. Такова была его природа. И когда вы смотрели на сцену, вы {588} чувствовали: все это существует <…> во мне, а может быть, и в окружающих меня людях. И только Мейерхольду было это доступно, и только он умел это вскрыть. <…> Мейерхольд каким-то сверхъестественным усилием выбрасывал вас за пределы реального мира и переносил в совсем иной мир. Это была сверхтеатральность. <…> Какая-то совершенно самостоятельная жизненная сфера» (Там же. С. 394, 395, 397). [↑](#endnote-ref-268)
302. Этой статье Гвоздева предшествовало несколько газетных публикаций критика: На репетиции «Ревизора» у Мейерхольда // Красная газета. 1926. 16 октября, веч. вып.; «Ревизор» в Театре имени Мейерхольда: На генеральной репетиции (Из Москвы по телефону) // Там же. 10 декабря; Ревизия «Ревизора» // Там же. 14 декабря; Музыкальная пантомима в «Ревизоре» // Жизнь искусства. 1927. № 1. С. 9 – 10. В ее основу был положен доклад, прочитанный Гвоздевым 21 декабря 1926 г. на заседании отдела истории и теории театра ленинградского Института истории искусств. Тогда же с докладами выступили А. Л. Слонимский («Новое истолкование “Ревизора”»), Я. А. Назаренко («“Ревизор” в мейерхольдовской интерпретации»), В. Н. Соловьев («Замечания по поводу “Ревизора” в постановке Мейерхольда»), Э. И. Каплан («Вещественное оформление “Ревизора” в постановке Вс. Мейерхольда»). Все эти доклады в переработанном виде составили сборник «“Ревизор” в Театре имени Вс. Мейерхольда», изданный в январе 1927 г. издательством «Academia». [↑](#endnote-ref-269)
303. Имеется в виду рецензия-эпиграмма Д. Бедного «Убийца». [↑](#endnote-ref-270)
304. Опущен второй раздел статьи «Ревизия “Ревизора”», в которой Гвоздев писал об общем кризисе театра и возможном выходе из него, если будет учтен опыт постановки «Ревизора» в ГосТИМе. [↑](#endnote-ref-271)
305. Оговорка автора. [↑](#footnote-ref-36)
306. Намек на героя одноименной оперы Дж. Мейербера, продавшего душу дьяволу. У Гоголя Хлестаков объявляет себя автором этой оперы. [↑](#endnote-ref-272)
307. «Деяния Иоанна Масона» — мистическое произведение Иоанна Масона «Познание самого себя», переведено на русский язык И. П. Тургеневым. Издавалось Н. И. Новиковым в 1780 и 1783 гг. [↑](#endnote-ref-273)
308. Гвоздев ошибся, статья Е. М. Браудо «Музыка в “Ревизоре”» была опубликована в «Правде» 22 декабря 1926 г. См. также: Б <Е. М. Браудо>. Музыка в «Ревизоре» (Беседа с композитором М. Ф. Гнесиным) // Программы гос. ак. театров. 1926. № 65 – 66. С. 18. [↑](#endnote-ref-274)
309. П. К. — псевдоним Платона Михайловича Лебедева, более известного по псевдониму В. Керженцев (П. Керженцев).

     Керженцев — партийный и государственный деятель, публицист, дипломат, театральный критик. Выпускник филологического факультета Московского университета (1904), в тот же год вступивший в члены {589} РСДРП, Керженцев печатался в партийных изданиях «Волна», «Эхо», публиковал статьи в «Киевском вестнике», «Киевской мысли» и в «Современном мире». С 1912 по 1917 г. — политэмигрант в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. Вернулся в Петроград летом 1917 г. и заведовал иностранным отделом в меньшевистской газете «Новая жизнь». В 1918 – 1920 гг. — заместитель редактора в газете «Известия ЦИК», руководитель РОСТА. С 1927 г. начинается дипломатическая деятельность Керженцева — полпред в Швеции (1921 – 1923) и Италии (1925 – 1926). После приезда в Москву занимал посты заместителя заведующего Агитпропом ЦК ВКП (б) (1928 – 1930), управляющего делами СНК СССР (1931 – 1933), председателя Радиокомитета (1933 – 1936), председателя Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР, обладавшего неограниченными правами контроля за театрами (1936 – 1938).

     Идеолог и теоретик Пролеткульта, Керженцев в ранние послереволюционные годы отстаивал сугубо классовый взгляд на будущее пролетарского театра, «истинным творцом» считал только рабочего, не порвавшего своих связей со «станком». Пролеткультовская доктрина Керженцева изложена в его книгах «Революция и театр» (1918), «Творческий театр» (1918), «Культура и советская власть» (1919). Керженцев предлагал переделывать старые пьесы, подчиняя их агитационным задачам, призывал относиться к авторскому тексту «лишь как к канве для самостоятельной работы» режиссера. Он поддержал «Зори», призвав Мейерхольда и Бебутова еще решительнее перерабатывать устаревший текст Верхарна (Керженцев П. Театр РСФСР. «Зори» // Вестник театра. 1920. № 74).

     Политическую кампанию против Мейерхольда Керженцев начал вести в организованной дискуссии о формализме. Существует версия, что он был анонимным автором статьи «Сумбур вместо музыки» («Правда». 1936. 28 января) и уже тогда предлагал закрыть мейерхольдовский театр.

     Л. Максименков, автор книги «“Сумбур вместо музыки”. Сталинская культурная революция 1936 – 1938» (М., 1997), считает, что Керженцев выполнил роль «сталинского полномочного и чрезвычайного наместника» в созданном Комитете по делам искусств для «большой чистки в искусстве». Ему же принадлежала анонимная статья в «Правде» о спектакле «Мольер» по пьесе Булгакова в филиале МХАТа, после которой Сталин наложил резолюцию о запрете, и подписанная статья о «Богатырях» Д. Бедного в Камерном театре («Фальсификация народного прошлого»). На основании рассекреченных архивных документов Максименков проследил хронику действий Керженцева на последнем этапе жизни мейерхольдовского театра.

     23 ноября 1937 г. Керженцев направил Молотову проект приказа Комитета по делам искусств о постановке пьесы Габриловича «Одна жизнь» по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь», где обвинил театр в «фатальной обреченности героев», требовал усилить «антигерманские настроения», отмечал отсутствие в репертуаре ГосТИМа оптимистических пьес.

     11 декабря 1937 г. Керженцев направил Сталину и Молотову приказ Комитета о закрытии ГосТИМа, постановление о передаче строящегося для него нового здания и статью «Чужой театр». Все три документа с правкой {590} и дополнениями Молотова легли в основу постановления о закрытии ГосТИМа. Статья «Чужой театр» опубликована в «Правде» 17 декабря 1937 г. Постановление о ликвидации ГосТИМа принято 7 января 1938 г.

     В статье «Чужой театр» рецензия Керженцева на спектакль «Окно в деревню» получила свое продолжение. Прежняя оценка кардинально изменилась, спектакль был назван в ряду произведений «грубо искаженно, издевательски-враждебно» изображающих советскую действительность. Керженцев писал: «Эта пьеса смаковала черты тяжелого прошлого (бескультурье), игнорировала руководящую роль партии, борьбу деревни против купечества».

     После завершения «акции» с Мейерхольдом Керженцева сняли с должности. Это произошло на первой сессии Верховного Совета СССР, где депутат Жданов обвинил его в развале работы Комитета по делам искусств, сославшись на то, что он «в течение такого долгого времени допускал существование у себя под боком, в Москве, театра Мейерхольда» (Речь депутата А. А. Жданова // Известия. 1938. 18 января).

     Впоследствии Керженцев был главным редактором Малой Советской Энциклопедии и заместителем директора издательства «Советская энциклопедия». [↑](#endnote-ref-275)
310. Имеется в виду работа В. В. Вересаева «К художественному оформлению быта (Об обрядах старых и новых)», опубликованная в журнале «Красная новь» (1926. № 1). [↑](#endnote-ref-276)
311. «Окно в деревню» готовилось к постановке бригадой режиссеров и актеров, учеников Мейерхольда. В нее входили: Н. И. Боголюбов, А. Б. Велижев, В. Ф. Зайчиков, З. Н. Райх, С. В. Козиков, Д. Н. Кожанов, Е. В. Логинова, Х. А. Локшина, Н. К. Мологин, А. Е. Нестеров, А. А. Темерин, П. В. Цетнерович. Художник — В. А. Шестаков, композитор — Р. И. Мервольф. План инсценировки и общее руководство коллективной режиссурой принадлежали Мейерхольду. Премьера — 8 ноября 1927 г. Спектакль прошел 22 раза. [↑](#endnote-ref-277)
312. Сведений о Д. Воеводине не найдено. [↑](#endnote-ref-278)
313. Н. Осинский — псевдоним Валериана Валериановича Оболенского, партийного публициста, критика газеты «Известия».

     После рецензии критика на «Горе уму» Мейерхольд обратил внимание на другое его выступление (Осинский Н. Голос недр // Известия. 1929. 9 января) и усмотрел в нем угрозу готовящейся в ГосТИМе постановке «Клопа» Маяковского. Дважды, 11 и 12 января 1929 г., выступая на обсуждениях пьесы, он коснулся этой рецензии: «Мне стало ясно, что “Клопа” возьмут на ножи. Поэтому этих людей нужно взять на учет» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 290). [↑](#endnote-ref-279)
314. {591} Политический театр Э. Пискатора открылся в Берлине в 1927 г. В 1927/28 г. на его сцене шли спектакли «Распутин» по мотивам пьесы А. Н. Толстого «Заговор императрицы», «Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера (состоялись переговоры с Пискатором о постановке этой пьесы на сцене Театра Революции) и «Швейк» по роману Я. Гашека. [↑](#endnote-ref-280)
315. Четвертый эпизод — «Танцкласс», восьмой — «Белая комната», шестнадцатый — «Каминная». [↑](#endnote-ref-281)
316. О трактовке образа Чацкого см.: Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 157 – 250. Приведем характерный для общей концепции диалог между режиссером и исполнителем роли Чацкого: «Мейерхольд. Я трибуна в Чацком боюсь как огня. Назойливый молодой человек. Гарин. Прямо из современной драматургии. Приходит и начинает говорить относительно социальных вопросов» (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 194). [↑](#endnote-ref-282)
317. Актер Театра имени Евг. Вахтангова О. Н. Басов играл роль Фамусова в очередь с Ильинским. [↑](#endnote-ref-283)
318. Автор установки — художник-конструктор Шестаков. [↑](#endnote-ref-284)
319. Здесь и далее Соболев цитирует беседу Мейерхольда с Февральским о замысле спектакля «Горе уму» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 169 – 170). [↑](#endnote-ref-285)
320. В названной выше беседе Мейерхольд ссылался на мнение авторитетного исследователя и публикатора «Горя от ума» Н. К. Пиксанова, высказанное в 1911 г. в предисловии к собранию сочинений писателя: «… если в позднейшем “Горе от ума” основной темой является столкновение между <…> Чацким, представителем передовой интеллигенции двадцатых годов, и отсталым, своекорыстным обществом, “фамусовского Москвою”, — то в изначальном “Горе уму”, надо думать, предполагалось расширить и углубить смысл этого конфликта, придав ему не местный, бытовой и временный только, но более общий, быть может, даже философский характер… Сюда присоединились еще цензурные принуждения, и в результате первые начертания величавой сценической поэмы остались неосуществленными» (цит. по: Мейерхольд. Ч. 2. С. 170). Позднее, показав вторую сценическую редакцию «Горя уму» (1935), Мейерхольд аргументировал возвращение к первому названию комедии замечанием самого Грибоедова: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь, в суетном [у Грибоедова “сценическом”. — *Т. Л*.] наряде, в который я принужден был облечь его» (Творческое наследие. С. 98 – 99). [↑](#endnote-ref-286)
321. Речь идет о следующем высказывании Мейерхольда: «Мы стремимся подчеркнуть ту линию комедии, о которой говорил Аполлон Григорьев: “Грибоедов казнит невежество и хамство… Вся комедия есть комедия о хамстве”» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 170). [↑](#endnote-ref-287)
322. В историческом очерке сценических постановок «Горя от ума» Соболев сохранил свою оценку мейерхольдовского спектакля («Горе от ума» и «Горе уму» // Красная нива. 1928. № 20). [↑](#endnote-ref-288)
323. {592} Тальников (Шпитальников) Давид Лазаревич — театральный критик, театровед.

     Начал печататься в 1900‑е гг. в журналах «Современный мир», «Вестник Европы», «Русское богатство». В советские годы выступал преимущественно как историк русского театра — «Система Щепкина» (1939), «Комиссаржевская» (1939). Тальников — один из непримиримых оппонентов, не принимавший искусства Мейерхольда-режиссера; движение театра он видел на пути мхатовского реализма и праздничной театральности Вахтангова. Творчеству Мейерхольда посвящена его книга «Новая ревизия “Ревизора”» (1927), наиболее одиозная в литературе о спектакле.

     Предвзятое отношение Тальникова к творчеству Мейерхольда проявилось в статье о «Даме с камелиями» (Театр и драматургия. 1934. № 5) и особенно в статье «Поколение Октября» (Советское искусство. 1939. 7 октября).

     В 1936 г. Мейерхольд выступил в театральной дискуссии о формализме, где от него требовали «развернутой самокритики», и напомнил собравшимся театральным работникам Москвы: «Мое актерское и режиссерское тело так изранено шпагами критиков, что уже нет, кажется, ни одного живого места. Просмотрите-ка литературу с 1905 года по сегодняшний день. Прочтите <…> Тальникова в “Литературном современнике” (1936. № 2)» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 350). [↑](#endnote-ref-289)
324. В МХТ «Горе от ума» ставили Немирович-Данченко и Станиславский. Премьера — 26 сентября 1906 г. [↑](#endnote-ref-290)
325. Образ Фамусова Мейерхольд считал центральным в пьесе. На репетиции 27 ноября 1927 г. он говорил Ильинскому: «Он — ось, которая вертит весь дом. Завернет, как пропеллер, — грубит, кричит, наскакивает, сметет всех с лица земли, а эти путаются со своим лирико-драматическим началом. Тогда в пьесе больше напора. Важно, чтобы Фамусова играл молодой актер, с большой молодой энергией, а то Фамусов всегда вякал, мякал и путался в тенетах пьесы неизвестно зачем» (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 197). [↑](#endnote-ref-291)
326. Имеется в виду письмо Пушкина А. А. Бестужеву от 25 января 1825 г., в котором он, в частности, писал: «Софья начертана неясно, не то б…, не то московская кузина». Мейерхольд на первой беседе с участниками спектакля 7 января 1927 г. говорил: «Установка на б…, а не на барышню. Это совершенно очевидно» (С. 159). [↑](#endnote-ref-292)
327. Премьера «Горя уму» состоялась 12 марта 1927 г. [↑](#endnote-ref-293)
328. Музыка была введена в спектакль по законам контрапункта. Особое значение она приобретала в трактовке образа Чацкого. Сквозная тема формулировалась Мейерхольдом как «встреча двух разных культур». Гарину он говорил на репетиции: «Когда Чацкий приходит в дом Фамусова, то {593} его обязательно тянет к фортепиано <…> Фамусов вообще терпеть не может музыку» (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 73). [↑](#endnote-ref-294)
329. Пиксанов Николай Кирьякович — литературовед. Крупный ученый, известный многочисленными работами по текстологии, творческой истории и библиографии «Горя от ума». Ему принадлежала подготовка Полного собрания сочинений Грибоедова (Т. 1 – 3. 1911 – 1917), издание текста Жандровской рукописи «Горя от ума» (1912), монография «Творческая история “Горя от ума”» (1‑е изд. — 1928 г.; 2‑е изд. — перераб. и доп. — 1971 г.), больше сотни статей, посвященных филологическому исследованию комедии. Пиксанов принадлежал к культурно-исторической школе, защищал первостепенное значение авторского замысла. [↑](#endnote-ref-295)
330. Сценический текст «Горя уму» составлен Кореневым и Мейерхольдом (в афише значилось — «композиция вариантов и обработка текстов») на основе издания «Горя от ума», подготовленного в 1927 г. Пиксановым (см. предисловие М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана к стенограммам репетиций «Горя от ума» в кн.: Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 154). [↑](#endnote-ref-296)
331. И. Д. Гарусов издал «Горе от ума» (1875), включив в текст 129 неопубликованных стихов, которые в издании Жандровской рукописи (1912) Пиксанов назвал «фальсификатом».

     В 1905 г. режиссер Александринского театра Ю. Э. Озаровский издал «Горе от ума», сделав вставки в текст из ранней музейной рукописи, переработанной самим Грибоедовым. «Горе от ума» в редакции Озаровского было принято с незначительными изменениями в МХТ, и таким образом, как считал Пиксанов, была закреплена серьезная ошибка. [↑](#endnote-ref-297)
332. По-видимому, речь вдето следующем высказывании А. И. Герцена: «Это *декабрист*, это человек, который завершил эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю… которой он не увидит» («Новая фаза русской литературы»). [↑](#endnote-ref-298)
333. Эпизод с кулаком Пиксанов привел на обсуждении «Горя уму» 19 марта 1928 г. в театральной секции ГАХН. Ему возражал Марков: «Я не возмущаюсь тогда, когда вижу кулак Скалозуба, поднесенный к носу Репетилова. Этот кулак <…> я видел в течение десяти последних лет во многих классических пьесах, и, право, для того, чтобы подобным способом подчеркнуть социальный смысл изображенного, не нужно особой изобретательности. <…> Социальный смысл комедии раскрывается в этом спектакле иначе — акцент перенесен на открытый идеализм и его крушение» (впервые опубл. в: Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 16). [↑](#endnote-ref-299)
334. Основные положения рецензии Пиксанов изложил в докладе на обсуждении «Горя уму» в ГАХН и вызвал раздраженную реакцию Мейерхольда; режиссер прервал свое заключительное слово и покинул зал.

     {594} Впоследствии Пиксанов пересмотрел прежний взгляд на раннюю редакцию комедии и пришел к заключению, что «глухие, лаконичные признания Грибоедова об угасшем философском замысле таят в себе целую интимную историю о том, как Грибоедов переходит от романтической трагедии к сатирическо-психологической драме». Он сравнивал романтический замысел, «нечто вроде байроновских драматических поэм», с замыслом «Обыкновенной истории» Гончарова (Из неопубликованного наследия Н. К. Пиксанова // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 280 – 281). [↑](#endnote-ref-300)
335. Слонимский Александр Леонидович — литературовед, писатель.

     Филологические интересы Слонимского были связаны главным образом с творчеством Пушкина и Гоголя. В 1904 г. он опубликовал исследование «Политические взгляды Пушкина», в 1908‑м — «Пушкин и декабристское движение». В 1923 г. вышла его книга «Техника комического у Гоголя». В позднейшее время двумя изданиями — монография «Мастерство Пушкина» (1959 и 1963). Слонимский участвовал в ленинградском сборнике «“Ревизор” в Театре им. Вс. Мейерхольда» и консультировал спектакль Мейерхольда в ГосТИМе. Мейерхольд сказал о Слонимском: «Я считаю, что из всех петербургских литераторов он наиболее точно мог бы определить нашу работу и принести нам большую пользу знанием прошлого, потому что у него очень здоровый подход» (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 258). [↑](#endnote-ref-301)
336. Мейерхольд неоднократно возвращался к обсуждению названия спектакля. В 1936 г. он говорил: «Если мы будем брать на слух то и другое название — “Горе уму” и “Горе от ума”, — то, конечно, “Горе уму” звучит эмоциональнее. Если прибавить еще восклицательный знак, то получится иронический смысл этих слов (такое восклицание, как когда говорят: “Горе тебе, совершившему преступление!”). <…> Можно предположить — Грибоедов испугался, что в самом заглавии лежит какая-то ироническая эмоция, и дал более спокойное название — “Горе от ума”» (Творческое наследие. С. 98). [↑](#endnote-ref-302)
337. В Музейном автографе приведенной цитате предшествует следующая строфа: «О праздный! жалкий! мелкий свет! / Не надо пищи, сказку, бред / Им лжец отпустит в угожденье, / Глупец поверит, передаст, / Старухи кто во что горазд / Тревогу бьют… и вот общественное мненье! / И вот Москва!». [↑](#endnote-ref-303)
338. Смысловая ошибка; следует так: «ему кого-то предпочли». [↑](#footnote-ref-37)
339. В программке второй редакции «Горя уму» (1935) эпизоду «Бильярдная и библиотека» был предпослан эпиграф: «Товарищ, верь: взойдет она, звезда пленительного счастья…» [↑](#endnote-ref-304)
340. Мстиславский (наст. фам. Масловский) Сергей Дмитриевич — писатель. Мейерхольд и Мстиславский были знакомы, в 1930‑е гг. они жили в Ленинграде {595} в одном доме, на наб. Карповки, 13. У Мейерхольда была квартира, подаренная С. М. Кировым; в ней он останавливался во время приездов в город. Там же произошел его арест. [↑](#endnote-ref-305)
341. Картина споров вокруг «Горя уму» отражена в кн.: «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников / Сост. и автор вступит, ст. О. М. Фельдман. М., 1987. С. 265 – 267, 277 – 278. Материалы о диспутах см.: Вечерняя Москва. 1928. 20 марта, 3 апреля; Известия. 1928. 1 апреля; Рабочая газета. 1928. 4 апреля; Жизнь искусства. 1928. № 16, 17; Современный театр. 1928. № 14; Ленинградская правда. 1928. 19 апреля; Рабочий и театр. 1928. № 17. В обширной критической литературе о спектакле (более двадцати пяти рецензий и статей) преобладали негативные мнения и оценки, при разной аргументации — от вульгарно-социологических подходов «октябристской» критики до сугубо текстологических претензий. Лишь немногие увидели принципиальную связь «Горя уму» с «Ревизором» и оценили, как например Марков, новаторство Мейерхольда, давшего «путь для сценического истолкования классики». [↑](#endnote-ref-306)
342. О проблеме «отцов и детей» Мейерхольд говорил на первой беседе о спектакле «Горе уму» 7 января 1927 г. (Мейерхольд репетирует. Ч. 1. С. 158 – 159). Критик имеет в виду выступление Мейерхольда на диспуте в ГосТИМе «Споры о “Горе уму”» 2 апреля 1928 г. [↑](#endnote-ref-307)
343. Цитата из статьи Герцена «Письма к будущему другу (письмо четвертое)». Опущены последние слова фразы: «… и звал на бой и гибель, как зовут на пир». [↑](#endnote-ref-308)
344. Речь идет о следующей цитате из фельетона М. В. Авдеева «Наше общество в героях и героинях литературы» (Биржевые ведомости. 1873. 9 июня): «Мы не бросим камня осуждения в хорошо развитую семнадцатилетнюю красавицу, которая прежде замужества пробует силы…» (цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 375). [↑](#endnote-ref-309)
345. Рецензию Мстиславского отметил Гладков: «Да, Чацкий в спектакле показан одиноким. Но одинокими были и Грибоедов, и Кюхельбекер, и Чаадаев. Тема одиночества — это и личная тема молодого актера Мейерхольда (Треплев, Тузенбах, Иоганнес в “Одиноких” Гауптмана)» (Гладков. Т. 1. С. 265). [↑](#endnote-ref-310)
346. Софью играла Райх, Молчалина — Мухин, Хлестову — Серебрянникова, Загорецкого — Зайчиков, Репетилова — Сибиряк. [↑](#endnote-ref-311)
347. Этой статье Маркова предшествовала его же рецензия на «Горе уму», опубликованная в газете «Заря Востока». 1928. 12 апреля. [↑](#endnote-ref-312)
348. Еще до парижской поездки Мейерхольд начал готовить новый репертуар. Шла тяжелая переписка с Маяковским: «Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа» (Переписка. С. 283). Сельвинский писал для ГосТИМа «Командарм 2», {596} от Эрдмана ждали обещанную им пьесу «Самоубийца». В Париже Мейерхольд встречался с Прокофьевым, слушал в его исполнении клавир оперы «Игрок» и вел переговоры о ее постановке в Мариинском театре.

     Далеко не всем планам суждено было сбыться. Выбор репертуара все очевиднее попадал под контроль Главискусства, Агитпропа ЦК и введенного Наркомпросом института «комиссаров» — художественно-политического совета в самом ГосТИМе. В последний входили партийные и государственные деятели высокого ранга — Бухарин, Ворошилов, Микоян, Луначарский, Керженцев и многочисленные представители рабочих и общественных организаций (Прохоровская Трехгорная мануфактура, завод Авиахим, политотдел особого назначения ОГПУ и др.).

     Не смогли преодолеть цензурные запреты пьесы Эрдмана и Третьякова («Хочу ребенка!»). Несколько лет «Самоубийцу» запрещал Главрепертком, пока Сталин не разрешил Станиславскому «сделать опыт и показать свое мастерство» (см. письмо Сталина Станиславскому от 9 ноября 1931 г. // Эрдман Н. Указ. соч. С. 284). Но, как и пообещал Сталин, судьбу спектаклей в МХАТе и ГосТИМе решили партийные «суперы». На генеральной репетиции «Самоубийцы» 15 августа 1932 г. спектакль Мейерхольда был запрещен партийной комиссией (Стецкий, Постышев, Каганович). Мейерхольду сообщили: «Не нужно над этой пьесой работать, оставьте работу над этой пьесой, не следует, вы найдете пьесу лучше, вам незачем над этим трудиться» (цит. по: Выступление Мейерхольда на общем собрании работников ГосТИМа 25 декабря 1937 г. // Театр. 1990. № 1. С. 126).

     Чтобы поставить «Клопа» Маяковского, автор и режиссер ездили по рабочим клубам Москвы, читали пьесу, объясняли замысел спектакля, едва ли не голосованием решая его судьбу.

     На чтениях «Клопа» Мейерхольд был неприятно поражен инертностью восприятия, вкусами, воспитанными на драматургии, перелицовывающей риторику и стереотипы газеты в театральный фельетон. В «Клопе», а впоследствии и в «Бане» Мейерхольд возвращался к современному политическому спектаклю, социально направленному и злободневному. Но это были спектакли большого стиля, эстетически выразившие авторские идеи драматурга и режиссера. Мейерхольд хотел ориентироваться на грибоедовскую комедию, считал, что показанные Маяковским «болезни имеют глубокие корни, что нужны большие периоды времени и громадная активность для их изжития» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 177). Отсюда шло укрупнение образов. «Увеличивающее стекло» было направлено и на будущее, и там режиссер видел «обывателей, а не социальных творцов» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 290).

     Поиск стиля современного сатирического спектакля начался в «Мандате», продолжился в «Клопе» и «Бане», на репетициях «Самоубийцы». Именно на репетициях «Самоубийцы» Мейерхольд сформулировал существо своего режиссерского метода как «овладение стилем спектакля». После одного из показов он пояснил: «Те жесты, которые я делал, не являются индивидуальными, они стандартные. У нас формальный театр, подчеркивающий поведение людей нового мира, который все еще находится в процессе {597} становления» (цит. по: Fagin Bryllion. Meyerhold Rehearses a scene // Theatre Arts Monthile. New York, 1932. Oktober. P. 836).

     Как литература середины 1920‑х гг., прежде всего проза Зощенко, откликнулась на «обезьяний язык», «новояз» значительного пласта народной жизни, поднявшегося на поверхность и впервые приобщавшегося к политике, культуре, образованию, так Мейерхольд создал в театре его пластический эквивалент, широко и подробно разработанную в сатирических спектаклях систему движений, жестов, манер поведения этих людей. И «Клоп», и «Баня» в этом смысле открывали театру огромные возможности, и Мейерхольд ими воспользовался.

     Бывший партиец Присыпкин, его гости на «красной свадьбе», культуртрегер, учитель танцев Баян, дорвавшийся до кожаного кресла главначпупса Победоносиков, его помощник Оптимистенко запомнились благодаря пластике, выстроенной контрапунктом с действием, чаще всего агрессивной, грубой и самоуверенной. Персонажи этих спектаклей находились в пограничной зоне между узнаваемой, эмоционально-ассоциативной жизнью и «увеличивающим стеклом» искусства.

     И все же Мейерхольд не был полностью удовлетворен первой постановкой «Клопа». Спектакль выпускался в короткие сроки, в некоторых сценах не удалось преодолеть «жанристский», как говорил Мастер, стиль, внешняя динамика, пустая по существу, заставляла вспоминать привычные штампы молодежных пьес. В 1936 г. режиссер собирался поставить «Клопа» заново. Начались репетиции, обновился актерский состав, но «Клоп» так и не вернулся на сцену. В одной из бесед с Гладковым Мейерхольд объяснил причину: «Руководители Комитета по делам искусств встретили эту инициативу без всякого восторга» (Гладков. Т. 2. С. 189). В канун 1937 г. сатиры Маяковского — Мейерхольда были противопоказаны государственной идеологии.

     Трагедия Сельвинского «Командарм 2» появилась на сцене ГосТИМа в 1929 г., когда пьесы о революции и гражданской войне косяком прошли во всех театрах. Объясняя свой выбор, Мейерхольд говорил: «Все они почти были энными вариациями “Любови Яровой”. Но нам не нужна была сотая вариация пьесы о расколе семьи под влиянием классовой борьбы: мы хотели более глубокого проникновения в эту удивительную и героическую эпоху. Получив “Командарм 2”, я торжествовал: мне казалось, что я выйду из репертуарного кризиса без снижения своей требовательности до уровня авторов, идущих по линии наименьшего сопротивления. <…> Сельвинский поставил в своей пьесе почти философскую проблему (подобно Ибсену в его замечательной пьесе “Борьба за престол”) о том, кто имеет право быть вождем. И я увлекся этим» (Там же. С. 309).

     Тема власти глубоко интересовала Мейерхольда, об этом говорят его многократные попытки поставить «Бориса Годунова» — планы к трагедии в 1918 – 1919 гг., руководство спектаклем в Студии имени Вахтангова в 1925 – 1926 гг., решение в 1935‑м поставить трагедию в ГосТИМе, оперу Мусоргского в Ленинградском Малом оперном театре, наконец, начавшиеся в 1936 г. репетиции «Бориса Годунова» в ГосТИМе. «Главным образом тянет меня к “Борису” его политическая насыщенность», — объяснял Мейерхольд {598} свой интерес к пушкинской трагедии (Вечерняя Красная газета. 1935. 17 апреля).

     Начав работать над «Командармом 2», Мейерхольд уже не испытывал того увлечения пьесой Сельвинского, о котором говорил раньше. Кардинальному пересмотру подвергалась главная коллизия, в ее подтексте угадывалось противостояние цельнокаменного революционера Чуба и романтика-интеллигента Оконного. Отстаивая пьесу Сельвинского на заседаниях художественно-политического совета ГосТИМа, Мейерхольд заверял, что и интеллигенция интересна театру и автору, но, когда дело дошло до репетиций, характер Оконного был упрощен, дискредитирован, в нем подчеркивались авантюризм, фразерство, неуравновешенность; постановщик хотел вызвать к нему только негативное отношение. Минуя волю автора, он даже внес в спектакль сцену расстрела Оконного, решенную с максимумом театрально-постановочных эффектов.

     Спектакль навсегда поссорил Мейерхольда с Сельвинским, о чем режиссер не раз сожалел. Поэт, переживший на репетициях «Командарма 2» восторг, благодарность, преклонение перед Мастером, в то же время не простил ему самоуправства. Причины его остаются непроясненными, тем более, что тема интеллигенции через несколько лет догнала Мейерхольда в спектакле по пьесе Олеши «Список благодеяний», где Мейерхольд позволил рефлексирующей интеллигентке Елене Гончаровой высказываться со сцены куда более остро.

     Краешек этой истории приоткрывает дневниковая запись Сельвинского, сделанная 29 августа 1961 г., через 32 года после премьеры. Прочитав записки Гладкова о Мейерхольде (Новый мир. 1961. № 8), он вспомнил, что Райх показывала ему в свое время письмо Керженцева, содержавшее требование «извратить замысел автора (так и сказано!)». «Может быть, — пишет Сельвинский, — не будь этого, Всеволод Эмильевич решил бы роль [Оконного. — *Т. Л*.] по-другому».

     В этом же дневнике под заголовком «1929 год. Сталин» Сельвинский записал: «Мейерхольд организовал большой концерт в Большом театре, на котором присутствовало правительство. Я читал монолог Боя из “Командарма 2” и интермедию… В антракте Мейерхольда вызвали в ложу Сталина, где присутствовал Керженцев. В разговоре Сталин сказал, что из меня может выработаться “создатель патетической трагедии, патетика нужна нам не только в агитке”» (Личный архив И. Л. Сельвинского). Внутренняя интрига этой встречи остается нераскрытой, но значение ее безусловно для всех участников, в том числе Мейерхольда.

     Заявив, что конфликт у Сельвинского — «это для литературы», Мейерхольд выправил его в противостояние стихийной народной силы и организованной воли. По его признанию, в «Командарме 2» были использованы творческие заготовки к драме Есенина «Пугачев», которую он так и не поставил.

     «Командарм 2» — первый и значительный опыт современной трагедии, осуществленный Мейерхольдом. События гражданской войны, ее участников и героев он вписал в историю других войн, прокатившихся по земле, начиная с далекой, седой старины. Нет никаких оснований полагать, что режиссера {599} мучила ностальгия по героическому времени и он творил из него легенду, скорее, его волновали жертвоприношения, часто бессмысленные, авантюрные и неисчислимые, принесенные на алтарь войны. Скифская песня окаменевшего часового в финале спектакля, протяжная и тоскливая, как бы смывала конкретную картину недавней гражданской войны с ее борьбой страстей, человеческих воль и порывов, вызывая чувство трагической предопределенности всякой войны и бессилия перед потоком исторического времени.

     В «Последнем решительном» Вс. Вишневского, пьесе аморфной, механически соединившей пародию на оперно-балетную вампуку, сатиру на «красивую жизнь» портовых краснофлотцев и героику последнего боя с вымышленными врагами на заставе, Мейерхольд не смог добиться такой целостности и полифонии, которая была в «Командарме 2». Более того, именно сцена на заставе, потрясавшая зрителей мужественной патетикой, самоотверженностью моряков, отдающих свою жизнь во имя победы над врагами, попадала в разряд уже тогда складывавшейся казенной идеологии жертвенности, смысл которой впоследствии выразила популярная песенная строка «Когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой». Пастернак любил повторять: «Мы гибнем от собственной готовности». Мейерхольда не миновала эта угроза.

     Весной 1930 г. Мейерхольд вместе с театром уехал на гастроли, сначала в Германию, потом во Францию. В репертуар вошли: «Ревизор», «Лес», «Великодушный рогоносец», «Командарм 2», «Рычи, Китай!».

     Театральные залы в Германии были переполнены желающими увидеть спектакли Мейерхольда, немецкая пресса с восторгом писала о Райх и Мартинсоне, заменившем Гарина в «Ревизоре», восхищалась талантом Ильинского в «Лесе». Попытки некоторой части русской эмиграции сорвать гастроли и дискредитировать Мейерхольда как режиссера — это было связано с пересмотром классики и новой школой актерской игры — провалились, успех был повсюду.

     После Германии ГосТИМ отправился в Париж и почти месяц ждал разрешения из Москвы на французские гастроли. Они начались 17 июня в театре «Монпарнас» и продолжались до 24 июня. Гастроли проходили под эгидой «Почетного комитета», среди их организаторов были Фирмен Жемье, Гастон Бати, Шарль Дюллен, Луи Жуве, Георгий Питоев и Сидней Рэй. На спектаклях присутствовали Фернан Леже, Марк Шагал, Никита Балиев, Федор Комиссаржевский, деятели русской культуры, в свое время эмигрировавшие во Францию. Мейерхольда приветствовали художники, в течение всех гастролей в фойе театра работала выставка современной живописи, в которой принимали участие Юрий Анненков, Анатолий Арапов, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и другие.

     В Париже Мейерхольд пытался договориться о гастролях ГосТИМа в Америке, приглашал в поездку Чехова, собирался вместе с Райх отправиться для подписания контрактов за океан, но ни один из этих планов не осуществился.

     Мейерхольд возвращался в Москву, когда кампания против «правой опасности» в литературе и искусстве еще не потеряла наступательной силы {600} и накала. Из Парижа режиссер писал директору Большого театра Малиновской, что предполагаемая им постановка «Стального скока» Прокофьева загублена: «Надо же было дойти до такого идиотизма: пролетарские музыканты искали в моих замыслах к “Стальному скоку” “правый уклон”, прикрываемый тогой левых фраз» (Переписка. С. 311).

     Охотников учить Мастера было достаточно — вскоре после возвращения из зарубежной поездки ГАИС организовала дискуссию «О творческом методе Театра им. Мейерхольда» (ноябрь-декабрь 1930 г.). Новые замыслы тоже натыкались на сопротивление — не состоялась постановка «Игрока» Прокофьева, погасла надежда поставить «Нос» Шостаковича. Мейерхольд не один попал в мертвую зону; трагически воспринимал положение писателей, так называемых попутчиков, Пастернак, считавший, что отвечать на официальную критику бессмысленно, поскольку это ее авторы «подделывали нас, а не мы фальшивили». Со всей остротой вставала опасность внутреннего самоограничения; власть, требуя от искусства «классовой целеустремленности», ничего не могла предложить, кроме отвлеченных политизированных лозунгов, смыслом которых оставалась борьба на уничтожение во имя абстрактного нового мира. Начало 30‑х гг. — время укрепления тоталитаризма, исключившего право индивидуальности в пользу доступности, «образца», которому надлежало неукоснительно следовать. Для Мейерхольда это означало отказ от эксперимента, разрушение формы. Кроме того, предполагаемая постановка «Списка благодеяний» Олеши изначально должна была совпасть с государственной доктриной о «враждебности и загнивании Запада» и сама тема рефлексий становилась подозрительной.

     Постановка «Списка благодеяний» совпала с личными проблемами Мейерхольда-художника, резонировала с общей психологической ситуацией, сложившейся к началу 1930‑х гг. Мейерхольд ставил спектакль, сознательно ориентированный на дискуссию в зрительном зале. На диспуте после премьеры он говорил: «В прессе задавали вопрос: кому интересно, что Олеша взял и изобразил какие-то мучения и страдания Елены Гончаровой? Театр должен строить свои пьесы таким образом, чтобы в зрительном зале обязательно создавалась дискуссия, чтобы можно было делать обобщения» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 254).

     Контраст между пьесой Олеши и только что прошедшей премьерой «Последнего решительного» был огромен. Мейерхольд встретился с писателем, которому принадлежало программное заявление: «Клей эпоса не стекает с моего пера (говорю торжественно)» (цит. по: Шкловский В. Б. Глубокое бурение // Олеша Ю. Избранное. Фрунзе, 1986. С. 9). Мейерхольд вступал в сферу новой социальности, он видел мир драмы Олеши целостно, но давал место лирической исповеди, и это уже была исповедь не Чацкого, а вполне узнаваемого современного человека, мучительно решающего для себя проблему выбора между свободой личности и подчинением ее советским догматам. Кроме того, режиссер получил текст поэтический, в котором существенны были нюансы, метафорический строй, сложные ассоциации, символы. Для ГосТИМа это были новые задачи, не случайно Мейерхольд {601} называл «Список благодеяний» очень трудной пьесой. Параллельно решались проблемы организации сценического пространства, ибо текст Олеши не подвергался делению на эпизоды, постановщик хотел добиться в спектакле «легативной линии», целостного действия.

     В спектакль «Список благодеяний» органически вошла волновавшая Мейерхольда многие годы тема Гамлета. Подлинная история о несостоявшемся за границей «Гамлете», рассказанная Михаилом Чеховым в 1928 г. и использованная Олешей в «Списке благодеяний», сцена диспута о «Гамлете» в СССР («Зачем ставить “Гамлета”, разве нет современных пьес?»), эпизод с флейтой из шекспировской трагедии («Хоть вы и можете меня расстроить, но не можете играть на мне») организовывали по принципу интеллектуального монтажа главный конфликт спектакля, сообщали гамлетовской теме современное звучание, примеривали ее на злободневные для интеллигенции проблемы.

     Мейерхольд сожалел, что язык спектакля вынужденно приспосабливался к сцене-коробке; ему хотелось выразить идею пьесы пространственно, чтобы она «не воспринималась как пьеса равновесия, а воспринималась как постоянное нарушение равновесия, потому что в этой пьесе все время борются два начала, все время происходит какая-то борьба» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 251). Режиссер запрещал в мизансценах «симметрическое благополучие», привычную фронтальность и искал особые, деформированные ракурсы.

     До конца выполнить творческие задачи Мейерхольду не удалось, идейный компромисс содержался уже в пьесе Олеши и самым очевидным был сюжетный довесок в финале — советская актриса Елена Гончарова, запятнавшая себя сомнениями в ценностях нового мира, погибала от случайной пули во время рабочей демонстрации в Париже. Ее смерть как бы снимала вопрос о «Европе духа», двойничестве, поисках гармонии, главенстве личности и незатихающем бунте интеллигента-художника. Автор «Списка благодеяний» еще долго возвращался к вопросу «о физическом уничтожении персонажей в пьесе» и пришел к выводу, что «именно в нашей драматургии возможны такие драмы, где уничтожение производится машиной логики»: «Человек превращается не в труп, а в ноль» (Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С. 294). Мейерхольд поставил смерть Гончаровой — Райх как пластический этюд, патетика сцены усиливалась и в то же время остранялась от главной темы спектакля. Погибала молодая женщина, талантливая актриса, запутанный клубок идеологических споров снимался аттракционом смерти, лаконичным и беспощадным, беспроигрышно рассчитанным на сильную эмоциональную реакцию.

     Тема интеллигенции присутствовала и в спектакле «Вступление» по пьесе Ю. П. Германа, однако в 1938 г. какая бы то ни было ее дискуссионность исключалась. Шли партийные чистки, идеологическая доктрина власти костенела, выбор между капиталистическим «загнивающим» Западом и социалистическим Советским Союзом был предопределен — герой пьесы профессор Кельберг находил разрешение всех своих проблем и возрождался в советской стране. Мейерхольд проявился в этом спектакле как мастер психологической метафоры, трагически напряженного монтажа, широко разработанной {602} музыкальной партитуры. Но искусство режиссера далеко не всегда поддерживалось текстом пьесы, спектакль терял в целостности, лишь отдельные сцены поднимались до истинно трагической высоты.

     «Списком благодеяний» завершилась десятилетняя история ГосТИМа на Садово-Триумфальной площади. Старое здание разрушалось, становилось непригодным для спектаклей, особенно новых, задуманных Мейерхольдом. Среди них были «Борис Годунов», «Гамлет», «Отелло», новая сценическая редакция «Мистерии-буфф», «Кармен» Мериме в обработке Бабеля и Эрдмана и др. Архитекторы Бархин и Вахтангов в сотрудничестве с Мейерхольдом создали проект нового театрального здания, в основу которого были положены эстетические принципы Мастера: «Единство зрительного зала и сцены. Охват действия зрителями с трех сторон. Глубинность построения действия и аксонометрическое восприятие его сверху и сбоку. Отсутствие занавеса, рампы, оркестровой ямы, разделяющей зрителей и актеров. Освещение зрительного зала естественным светом. Непосредственная связь актеров со сценической площадкой» (Бархин М., Вахтангов С. Незавершенный замысел // Встречи. С. 573). Строительство шло медленно, к 1937 г. возведен был только внешний каркас, а после закрытия ГосТИМа работы и вовсе прекратились. Мейерхольду не суждено было открыть «Гамлетом» сезон в новом театре, на площади, позже переименованной в честь его соратника Владимира Маяковского.

     Последние годы ГосТИМа прошли в малоприспособленном помещении Тверского пассажа на улице Горького, 5, в скитаниях по клубам и в длительных гастролях по стране. В сезоне 1931/32 г. театр с октября по январь играл в Ленинграде, с февраля по май в Средней Азии (Ташкент, Фрунзе, Караганда, Самарканд). В 1932 г. Мейерхольд писал в ЦК ВКП (б) о тяжелых последствиях такой работы. В 1936 г. положение ГосТИМа оставалось трудным, труппа писала председателю Комитета по делам искусств Керженцеву о финансовом кризисе, непрерывных гастрольных поездках, утратах постановочного имущества, разрушении музея, наконец, о бросающемся в глаза общем игнорировании ГосТИМа — не отмечались 10‑летний и 15‑летний юбилеи театра, актеры не представлялись к почетным званиям, даже 60‑летие Мастера было замолчано Комитетом (см.: Театр. 1990. № 1. С. 138 – 140). В 1936 г. советское правительство присвоило группе крупных театральных деятелей звания народных артистов СССР, но и в этом списке имя Мейерхольда отсутствовало. Шостакович писал Мейерхольду 8 сентября 1936 г.: «Мне мучительно грустно стало, когда в списке награжденных званиями народных артистов СССР не оказалось Вас…» (Переписка. С. 430).

     Вторая половина 1930‑х гг. — время трагических итогов в жизни Мейерхольда и одновременно творческих канунов, движения к новым художественным вершинам, движения в значительной степени незавершенного, оборванного. Еще в 1929 г. Сталин в письме писателям-коммунистам из РАПП не преминул заметить, что «отрицательные черты» Мейерхольда проявляются в «неожиданных и вредных скачках от живой жизни в сторону “классической” литературы» (цит. по: Нинов А. Мастер и прокуратор: Неопубликованные письма М. А. Чехова и И. В. Сталина с необходимыми комментариями {603} к некоторым фактам и событиям 1927 – 1929 гг. // Знамя. 1990. № 1. С. 198). «Вредной классикой» вождь, по-видимому, считал «Лес», «Ревизора» и «Горе от ума». Поскольку письмо было адресовано большой группе рапповцев, размноженное в заверенных копиях, оно сохранилось, например, в личных архивах Билль-Белоцерковского и Ставского. Мейерхольд мог знать о его содержании. Но, как показал его дальнейший репертуарный выбор, серьезности сталинского упрека он не учел, возможно, потому, что итоговая оценка вождя защищала от более существенных обвинений: «Мейерхольд <…> несомненно связан с нашей общественностью и, конечно, не может быть причислен к разряду “чужих”» (Там же). И хотя в 1929 г. политический террор набирал беспрецедентный размах — высылка Троцкого, обвинение в «правом уклоне» Рыкова и Бухарина, — трудно было предположить, что тетива расправы уже натянута и сталинское словцо «чужой» рано или поздно попадет в Мейерхольда и его театр.

     Начиная с 1933 г. Мейерхольд ставит преимущественно русскую классику — «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина, «33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение» Чехова), «Пиковую даму» Чайковского, в новых редакциях показывает «Дон Жуана» Мольера и «Горе уму» Грибоедова, дважды восстанавливает «Маскарад» Лермонтова, создает радиоспектакль по «Каменному гостю», репетирует «Бориса Годунова», руководит студенческой постановкой «Пира во время чумы» Пушкина. В русле этого же интереса к классике возникает спектакль «Дама с камелиями» по пьесе Дюма-сына.

     Стилистически ни один из этих спектаклей не совпадал с формирующимися установками сталинской эпохи. Часто они были эклектичны, использовались механически-нормативно, но к середине 30‑х гг. стала превалировать тенденция «воинствующего оптимизма»: «Каковы наиболее резко бросающиеся в глаза, наиболее памятные особенности нашего искусства? Думаем <…> *оптимизм*. <…> Жизнерадостная уверенность в сегодняшнем и завтрашнем дне, бодрая приподнятость — эти черты все сильнее и сильнее выступают в нашем искусстве. Становится все яснее, что они принадлежат к наиболее характерным *стилевым* особенностям искусства рабочего класса» (Литературный критик. 1935. № 6. С. 3). Одновременно подверглись критике «роскошные» спектакли за неверно понятый тезис Сталина о зажиточности наступившей жизни. Критик Альтман писал: «С легкой руки Вс. Мейерхольда роскошь, “добротность” (тканей, мебели, костюмов и всего прочего), “красивые” постановки перекинулись в другие театры. <…> “33 обморока” в Театре им. Мейерхольда продолжают “роскошную” линию “Дамы с камелиями”. Эти два спектакля — своеобразный театральный манифест. <…> Некоторые режиссеры “забыли” коренное отличие между эпохой Ренессанса, то есть эпохой рождения *буржуазного* общества, и эпохой бесклассового общества. Наше радостное утверждение жизни отличается от “бездумно-радостного” Ренессанса» (Альтман И. О красоте жизни, шикарных постановках и «аристократах». У поднятого занавеса // Известия. 1935. 3 сентября).

     Возвращение к классическому репертуару имело свои объяснения — смерть Маяковского, разрыв с Сельвинским и Вишневским, запрет на пьесы {604} Третьякова и Эрдмана, отсутствие новых драматургов, эстетически близких режиссеру; но не меньшее значение приобретала субъективная логика творческого движения самого Мейерхольда, потребность в синтезе мастерства, достигшего высот зрелости, глубины и утонченности в познании мира и человека. Не случайно широко открыт доступ на его репетиции, и они привлекают внимание театрального мира не меньше, чем готовые спектакли. Гладков вспоминал: «Люди искусства старались попасть на его репетиции. Он превращал эти репетиции в уроки мудрого мастерства. Затаив дыхание сидели в полутемном зале и любовались его “показами” молодые актеры, и режиссеры, и гости Москвы: Нурдал Григ, Фучик, Секи Сано, Леон Муссинак, Луи Арагон, А. Сент-Экзюпери, Мария Тереза Леон, Рафаэль Альберти, Гордон Крэг и Бертольт Брехт» (Гладков. Т. 2. С. 19 – 20).

     Пять лет оставалось Мейерхольду работать в ГосТИМе и еще полтора года быть на свободе. Как показало время, петля политической удавки неуклонно затягивалась, его еще выпускали за границу, но слежка велась с конца 1920‑хгг.: в приговоре Военной коллегии был назван 1928‑й. Художник тончайшей интуиции, Мейерхольд не мог не чувствовать приближающейся развязки, но не изменил себе, продолжал жить широко, открытый контактам с множеством людей, не поддаваясь психозу социального заказа, сохраняя художественные пристрастия и вкус.

     На переломе 1930‑х гг. шестидесятилетний Мастер в расцвете сил. «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре встречена как выдающееся событие в театральной и музыкальной жизни. Нарастающий успех у самой широкой публики сопровождает спектакли «Дамы с камелиями». Возрожденный на сцене бывшего Александринского театра «Маскарад» позволяет новому поколению зрителей увидеть легендарный спектакль Мейерхольда, восхититься праздничной красотой отвергнутого мира, прикоснуться к человеческим страстям, испытать удивление и восхищение от виртуозного, пластически точного мастерства актеров старой школы. Одновременно идут репетиции «Бориса Годунова», и готовящийся спектакль обещает трагедию самого современного звучания.

     Мейерхольд демонстрирует новый сценический стиль, свободный от политической утилитарности, привязанности к внешним приметам дня. Он заново осмысливает генеральные темы своего творчества — трагическую призрачность жизни, ее обманность, одиночество человека, его попытки овладеть судьбой, переменить ее с помощью азартной игры, смены масок, риска, борьбы за власть. Проблема власти интересует режиссера особенно, он постоянно обращается к Шекспиру. На вопрос о репертуарных планах отвечает Мацкину в 1935 г.: «Я уже говорил вам о шекспировских хрониках. Вождь и масса, лидер и толпа, механизм действия власти, ее захватывающих глубин и ее бремени. Раскольников у Достоевского убивает старушку, чтобы почувствовать себя Наполеоном и вкусить его власть. А что произойдет, если он на самом деле станет Наполеоном, как он распорядится со старушками — всех прикончит или снисходительно помилует? Вкус у власти сладкий, и от избытка этой сладости можно захлебнуться или наломать дров, что разбираться потом будет несколько поколений». И тут же, предвосхищая {605} обвинения в аллюзиях, от них отмежевывается: «Я хотел бы поставить такую пьесу без каких-либо намеков и злободневных ассоциаций. Я не люблю иносказаний, эту лакейскую дерзость» (цит. по: Мацкин А. Время ухода: Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. С. 271).

     Версия о возвращении Мейерхольда в поздние годы к реализму мхатовского толка, последовательному психологизму и повествованию не подтверждается его режиссерской практикой. И раньше его сценическая фантазия опиралась на богатейший психологический опыт, знание исторических и современных реалий, для этого достаточно обратиться к опубликованным стенограммам репетиций «Ревизора», «Горя уму», «Мандата», «Бориса Годунова» и «Дамы с камелиями». Но и в поздние годы образное мышление Мейерхольда сохраняет свою самобытность, остается сугубо индивидуальным, не отвергает прошлого опыта, тяготеет к синтезу и обобщению; его художественный, театральный текст — это, в сущности, он сам, его личный поэтический мир, явленный во взаимосвязях и подтекстах, своя система выразительных средств и особых требований к актеру. Даже в тех случаях, когда Мейерхольд пересматривал эстетические концепции старых спектаклей, как это было отчасти в третьей редакции «Маскарада», он предостерегал от «ухода в простоту», считая его «ходом не легким, ходом очень трудным» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 330), обеспеченным только крупным личностным даром художника.

     Проблема авторства, личности художника, а точнее, ее сохранения и наличия — ключевая для Мейерхольда в конце 1930‑х гг. В 1936 г., в разгар кампании против формализма, он начал свой знаменитый доклад «Мейерхольд против мейерхольдовщины» с защиты индивидуальности творца: «… ни одному художнику нельзя терять свою поступь, свою характерную поступь… Нельзя <…> терять особенность, привлекательность, упоительность, очарование своего лица» (Там же). И эта его позиция, выраженная, казалось бы, совершенно лояльно, в лексике романтического сознания интеллигента, на самом деле и содержала оппозицию государственной власти, не допускающей «необщего» выражения лица. Мейерхольд мог идти на многие вынужденные компромиссы, фразеология его статей и выступлений отмечена грузом дежурных лозунгов и формулировок, но как художник отказаться от себя не смог.

     Между тем конфликт с властью все очевиднее смещался именно в эту сторону, в 1937 г. речь уже не шла о пластическо-образных особенностях его спектаклей. Исключалась сама возможность независимого существования художественной личности, власть требовала полной «перековки», в случае с Мейерхольдом — публичного унижения, добровольного отказа от всего прошлого художественного опыта, квалифицированного как «ошибочный» и «чужой». Именно такой ценой получил право работать после партийных выступлений о «Богатырях» руководитель Камерного театра А. Я. Таиров.

     Первый акт этой драмы Мейерхольд пережил на собрании труппы ГосТИМа 22 декабря 1937 г. В присутствии 188 сотрудников театра он признал свою «вину» и повторил формулировку статьи «Чужой театр»: «Я — художник, несущий тяжелый груз прошлого». Две его речи — в начале шестичасового {606} собрания и заключительное слово — вместили и самооговор, и план «перевоспитания» себя и театра, и потрясение от предательства ближайших учеников, многолетних соратников и тех, кто вступил в труппу позже, но уже сыграл в его знаменитых спектаклях и стал известен как актер мейерхольдовской школы.

     Мейерхольд начал с послушного перечисления «ошибок»: «Надо было устранить схематизм, формализм, трюкачество, не вызывать зубоскальства, нужна была глубокая проработка образов, пьес, мизансцен, без упадничества, без декаданса. <…> Мы объективно повинны в том, что рядом своих работ задержали ход советского театра к соцреализму». Как провинившийся ученик, знающий, какие признания ждет от него деспот учитель, Мейерхольд произнес все слова «покаяния» одно за другим, без объяснений и какой бы то ни было связи, а в довершение взвалил на себя «вину» за медленное утверждение спущенного государством творческого метода в советском театре. И уже совершенно абсурдным выглядел предложенный им «план» перестройки: «Надо было организовать кружки, привлечь литераторов, составить библиографию по соцреализму и т. д. Без этого нельзя решить вопрос о формализме и натурализме. Я в первую голову повинен». Возможно, он надеялся, что «самокритика» внутри театра спасет ГосТИМ от разгрома, и, заканчивая вступительное слово, сам вызвал огонь на себя: «Ударьте по мне, накажите. Общественность, Партия и Правительство прислушаются к нашему желанию исправиться» (Протокол общего собрания ГосТИМа по поводу статьи т. Керженцева «Чужой театр». 22 декабря 1937 г. // Советский музей. 1989. № 2. С. 61, 62).

     Мейерхольд ошибся, недооценив конформизма труппы: уничтожающий удар выступавших (известны в протокольной записи 24 выступления) был направлен только на него самого. Лишь Равенских заявил: «Нечестно сказать, что весь путь Мейерхольда — жульничество», и Снежницкий не отказался от своей любви к Мейерхольду, напомнив, что «творчество Мейерхольда выходит за пределы Союза». Все остальные сотрудники оценивали статью Керженцева как «последнюю помощь» партии и правительства (Гоарик), высказывали им признание (Темерин), соглашались, что ГосТИМ надо закрыть (Темерин, Васильев, Абдулов, Твердынская, Никонов), отмежевываясь от Мейерхольда и обвиняя его во всех грехах: «Я не верю, что у Мейерхольда есть пламя в сердце, как у Данко» (Ремизова), «Теперь остался один враг — он сам» (Козиков), «Привлекались непонятные сотрудники: Гладков» (Твердынская), «Мейерхольд не любил человека» (Серебрянникова), «Вся система Мейерхольда построена на отрицании внутреннего оправдания» (Мартинсон), «Заразительное искусство Мейерхольда вредно» (Майоров), «Это не бессилие, а вредительство» (Боголюбов), «Мы — не советский театр <…> Такой театр не нужен… Порка заставит измениться. Позвольте нам смыть пятно. Интеллигенты, которые хотят строить вместе с Правительством» (Мухин). Итог обсуждения подвел представитель «Известий»: «Приговор театр сам себе сделал, остается маленькая формальность. Такие моменты: 1. слияние, чтобы минус на минус дал плюс; 2. распределить по другим театрам; 3. создать совершенно новый {607} театр, с новым руководством. Вопрос о судьбе Мейерхольда надо решать совершенно отдельно. Коллектив признает решение руководящих инстанций» (С. 62 – 64).

     Мейерхольд был загнан в угол, актеры сами подталкивали власть к закрытию ГосТИМа, от него отреклись ученики, и хотя им еще предстояло вместе прожить около двух недель, ему ничего не оставалось, как подвести черту: «Я оказался в полном разрыве, в состоянии полного одиночества».

     Он еще пытался объяснить свою позицию в эстетических вопросах, говорил, как он понимает народность, вновь вернулся к понятию простоты в искусстве, вспоминал Блока и Маяковского, с которыми сотрудничал в годы революции, обещал составить «всеуничтожающий документ в адрес всех своих ошибок», но одновременно «разрыв» все ширился, и Мейерхольд уже смотрел на свершившееся из будущего: «Я, уходя от вас, не умираю, но оживаю для человечества. Если не сумею принять все 100 %, я не “не хочу”, а “не могу” еще» (С. 65).

     Восемнадцать лет борьбы, прорыва к новому театру, оглушительных триумфов и бесконечных преодолений достигнутого уходили в прошлое. Он снова, как в начале пути, был один, «вооруженный от головы до ног» только своим мастерством. Как Мастера пригласил Мейерхольда в свой Оперный театр Станиславский, «праздником для театра» назвал Юрьев работу Мейерхольда с александринцами над третьей редакцией «Маскарада». Впору было бы вспомнить когда-то выбранный им эпиграф к старой книге «О театре»: «Если даже ты съешь меня до самого корня, я все-таки принесу еще достаточно плодов, чтобы сделать из них возлияние на твою голову, когда тебя, козел, станут приносить в жертву», но судьбой художника управляли уже совсем иные силы, к искусству не имевшие никакого отношения.

     20 июня 1939 г. Мейерхольд был арестован, 2 февраля 1940‑го — расстрелян.

     В. Д. — псевдоним Владимира Серафимовича Попова-Дубовского, публициста, партийного и общественного деятеля, члена редакционной коллегии «Правды». Входил в состав художественно-политического совета ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-313)
349. Упрек в фельетонности «Клопа» был высказан в рецензиях О. С. Литовского (Вечерняя Москва. 1929. 18 февраля) и К. М. Фельдмана (Рабочая Москва. 1929. 20 февраля). Д. Л. Тальников назвал пьесу «фарсовым фельетоном» и «плотской зрелищной стряпней» (Жизнь искусства. 1929. № 11). [↑](#endnote-ref-314)
350. В спектакле было девять эпизодов: 1. Поматросил и бросил. 2. Не шевелите нижним бюстом. 3. Съезжались из загсу трамваи. 4. С вилкой в голове. 5. Водкой питающееся млекопитающее. 6. Движения нормальные — чешется. 7. Ловля клопа. 8. Только не дышите!.. 9. Поразительный паразит. [↑](#endnote-ref-315)
351. {608} «Клопа» оформляли художники Кукрыниксы (по плану Мейерхольда три картины — общежитие, универмаг и парикмахерская) и художник А. М. Родченко (см.: «Клоп» Вл. Маяковского в ГосТИМе: Что говорят художники. I. Кукрыниксы. II. Родченко // Современный театр. 1929. № 7; Кукрыниксы. В работе над «Клопом» // Встречи. С. 382 – 386). [↑](#endnote-ref-316)
352. Роль Розалии Ренесанс играла Серебрянникова, Олега Баяна — Темерин. [↑](#endnote-ref-317)
353. Городинский Виктор Маркович — общественный и партийный деятель, музыковед, пианист, критик. Вторая, после Керженцева, «знаковая» фигура в театральной и музыкальной жизни 30‑х гг.

     Шестнадцатилетним юношей Городинский вступил в партию большевиков (1918). Служил в армии (1918 – 1926), занимал должность начальника агитпропотдела политуправления Каспийской военной флотилии. Учился в Ленинградской консерватории по классу фортепиано у Л. В. Николаева. Работал концертмейстером в Ленинграде и Москве, сотрудничал в газетах «Правда» и «Комсомольская правда», театральных журналах. В 1929 – 1934 гг. — председатель московского обкома РАБИСа. В 1932 г. — председатель Международного музыкального бюро в Международной организации революционного театра (МОРТ). В 1934 – 1935 гг. — директор Московской филармонии. С 1935 г. — помощник заведующего культурно-просветительским отделом ЦК ВКП (б) по музыке, заведующий сектором искусств.

     Городинский ратовал за признание высокого авторитета ленинградской музыкальной культуры, поддерживал Малый оперный театр как лабораторию современного музыкального искусства, в частности постановку Мейерхольдом «Пиковой дамы», назвав ее «крупнейшей победой советского оперного театра», а режиссерскую работу «блестящей». Позиция Городинского фактически противостояла тенденциям, определившимся в дискуссии о формализме 1936 г. и особенно в известной правдинской статье «Сумбур вместо музыки». «Эстетические» разногласия между Городинским и Керженцевым приобрели политический характер. В начале 1937 г. в ЦК ВКП (б) поступило заявление о «троцкистских колебаниях» заведующего сектором музыки В. М. Городинского во время общепартийной дискуссии в 1923 г. (см.: Максименков Л. «Сумбур вместо музыки»: Сталинская культурная революция 1936 – 1938. С. 236). Материал передали Ежову, и Городинский был снят с должности. Реабилитация произошла только после отставки Керженцева в январе 1938 г. Городинский был назначен редактором газеты «Советское искусство» (1938 – 1940), однако после дискуссии 40‑го года о советской опере лишился и этого поста; работал главным редактором в Музгизе. Здесь он оставался до 1948 г., до известных партийных постановлений по искусству, после которых началась очередная перетряска номенклатурных кадров. [↑](#endnote-ref-318)
354. {609} Волков Николай Дмитриевич — историк театра, критик, писатель. Автор двухтомной монографии «Мейерхольд» (1929). [↑](#endnote-ref-319)
355. Маяковский читал «Клопа» Мейерхольду и группе писателей (26 октября 1928 г.), труппе ГосТИМа (28 декабря), худполитсовету театра (30 декабря), в Доме печати (10 января 1929 г.), в Центральном Доме ВЛКСМ (12 января), в клубе собкоров «Правды» (2 февраля), в Харькове и Ленинграде. [↑](#endnote-ref-320)
356. Речь идет о выступлении Мейерхольда в Ленинграде с докладом «Новые бои на театральном фронте» (см.: На докладе Мейерхольда // Красная газета. 1929. 8 января, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-321)
357. Первое чтение «Клопа» Маяковским происходило в квартире Бриков 26 декабря 1928 г. На нем присутствовали Мейерхольд и Райх. Пьеса Мейерхольду очень понравилась, он воскликнул: «Мольер! Какая драматургия!». Успех сопровождал и чтение 30 декабря на художественнополитическом совете ГосТИМа. Премьера состоялась 13 февраля 1929 г. [↑](#endnote-ref-322)
358. Автора сравнения установить не удалось. [↑](#endnote-ref-323)
359. Новицкий Павел Иванович — литературный и театральный критик. В 1929 г. заведовал театральным отделом Главискусства.

     В 1941 г. в Ленинграде под его редакцией вышел сборник статей «“Маскарад” Лермонтова», но Мейерхольд там уже не упоминался. [↑](#endnote-ref-324)
360. Тальников отверг пьесу и спектакль, уничижительно писал о «масках клоунады», так определив метод актерского исполнения: «Прыгай, делай физкультуру, побольше суетись, а главное, кричи погромче и шуми, а то и митингуй». В то же время он решительно разошелся с критиками в оценке игры Ильинского: «Здесь полная победа актера <…> Я говорю о превосходном живом таланте Ильинского, одевшего мертвую и банально-газетную схему героя Маяковского Присыпкина живой плотью своего творчества. <…> В Ильинском — единственное оправдание этого во всех смыслах ненужного спектакля» (Тальников Д. «Клоп» // Жизнь искусства. 1929. № 11). [↑](#endnote-ref-325)
361. Речь идет о статье Сельвинского «О пьесе» (Литературная газета. 1929. 30 сентября). В ней были названы главные проблемы: «Проблема вождя {610} и массы, проблема идейного самозванства, проблема технологии и поэтизма; столкновение мещанской революционности с революционностью пролетарской; противопоставление заблуждающейся гениальности — посредственности, знающей свое дело; перерастание социализма в революционный практицизм и многое другое». [↑](#endnote-ref-326)
362. Мейерхольд говорил о «Командарме 2»: «Сельвинский предъявляет нам пьесу действенную, как хроники Шекспира. Эта пьеса отличается высшим мастерством языка. При всей сложности и богатстве пьеса необычайно трудна для работы в театре» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 292). [↑](#endnote-ref-327)
363. Пьеса Сельвинского подверглась текстовой переработке и идейному переосмыслению. Сокращался текст, переставлялись сцены, стихотворная поэма получила сценическую форму, но при этом менялась главная тема трагедии: интеллигенция и революция, право личности и власти в революционной ситуации. Предваряя спектакль, Мейерхольд заявлял: «… театр более решительно, чем это сделал автор, выдвигает <…> Чуба и ставит Оконного, Веру и Петрова перед более беспощадным судом, чем тот, перед которым поставил их автор» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 183). Сельвинский вспоминал: «Трагедия утратила смысл. Конфликт превратился в борьбу красного Чуба с белым Оконным, хотя, по замыслу автора <…> это была схватка двух революционных характеров, по-своему понимавших пути революции» (Встречи. С. 394). Поэт опротестовал «исправления», и, по его словам, отношения с Мейерхольдом «оборвались навсегда». [↑](#endnote-ref-328)
364. В книге «Театр социальной маски» Алперс политически дискредитировал образ Оконного: «Оконные — это воинствующие буржуазные интеллигенты периода социалистической реконструкции. Они тянутся к власти. Они претендуют быть командармами революции на ее мирных, более изощренных путях. По существу, идеология Оконного — идеология вредителей, пытающихся овладеть государственной властью» (С. 74). В переиздании книги определение «идеология вредителей» опущено (см.: Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 98). [↑](#endnote-ref-329)
365. Мейерхольд неоднократно объяснял: «Пьеса разыгрывается в плане условного театра. Пьеса написана в стихах, трагедия. Вся концепция такова, что она глубоко условная» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 181). [↑](#endnote-ref-330)
366. Некоторые причины конфликта между Мейерхольдом и Сельвинским проясняет стенограмма беседы, состоявшейся не позднее 4 мая 1929 г., в которой приняли участие режиссер и автор. «*Репортер*. Мы слышали, что пьеса сокращена Мейерхольдом при постановке? *Мейерхольд*. Мы принуждены были снять ряд мест в целях приближения спектакля к пониманию масс. <…> Мы купировали сложные философские места в трагедии. {611} <…> Я обнаружил пружину действия в пьесе Сельвинского, так сказать, сняв с них часть философской обивки. *Репортер*. Вы согласны, товарищ Сельвинский, с сокращениями, сделанными режиссером? *Сельвинский*. Снятие Мейерхольдом фрагментов монолога Оконного, которые связаны с другими монологами, оставшимися в тексте, затемняет значение образа Оконного и снижает философское значение пьесы. То же относится и к исключению постановщиком девятой картины. *Репортер*. Как вы трактуете персонажей пьесы, товарищ Мейерхольд? *Мейерхольд*. <…> Режиссерский герой, в отличие от авторского, Чуб, воплощающий непоколебимую волю пролетариата к победе. Боголюбов, играющий Чуба, создает в этой роли новое социальное амплуа» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 292).

     Впоследствии Мейерхольд сожалел о потере для театра Сельвинского — драматурга, эстетически ему близкого. [↑](#endnote-ref-331)
367. «Командарм 2» опубликован в журн. «Молодая гвардия» (1929. № 7, 10). [↑](#endnote-ref-332)
368. Мейерхольд считал, что Шебалин в области театральной музыки «не превзойден, он стоит на первом месте» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 343). [↑](#endnote-ref-333)
369. Имеется в виду театральная интермедия, введенная Мейерхольдом в спектакль. Она была решена как хоровое действие — вся труппа выстраивалась полукругом, звучал голос Ведущего, и сотня голосов в разных тембровых звучаниях через рупоры подхватывала каждое его слово. Впечатление было ошеломляющим. Сельвинский вспоминал: «Не знаю, что со мной произошло. У меня просто волосы встали дыбом от какого-то могучего упоения. Я кинулся к Мейерхольду, поцеловал ему руку, он меня — в лоб, и мы оба заплакали» (Встречи. С. 393). [↑](#endnote-ref-334)
370. О «Командарме 2» Гвоздев писал также во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде (Красная газета. 1929. 2 декабря, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-335)
371. Сельвинский И. О пьесе; Мейерхольд Вс. Несколько слов о постановке «Командарма 2» // Литературная газета. 1929. 30 сентября. [↑](#endnote-ref-336)
372. 12 января 1929 г., выступая в Центральном доме ВЛКСМ Красной Пресни, Мейерхольд говорил: «… на театральном фронте борются две группы драматургов; одни обращают внимание главным образом на тематику, другие не отрывают формы от содержания. Представителями второго течения являются Маяковский, Эрдман, Третьяков, Сельвинский и, кажется, собирается стать Безыменский» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 176). [↑](#endnote-ref-337)
373. В пьесе — Делопроизводитель. [↑](#footnote-ref-38)
374. В статье «Несколько слов о постановке» Мейерхольд связал приглашение Шебалина с необходимостью давать «значительные музыкальные формы не только для симфонического оркестра, но и для театра, для того “музыкального театра”, созданием которого мы теперь заняты» (С. 183). Спектакль задумывался как оратория. [↑](#endnote-ref-338)
375. План оформления «Командарма 2» принадлежал Мейерхольду, он называл его своей «первой самостоятельной работой». Чертежи конструкции {612} выполнил художник-архитектор С. Б. Вахтангов. Конструкция учитывала плохую акустику театра и была выстроена с расчетом на чтение стихов. Применялись боковые выходы на просцениум — «пришлось перестроить примыкающие к портальной арке площадки по образцу этих мест в старом итальянском театре». Новым приемом освещения стал «прием “страшной черноты” вверху площадки, взятый у мастеров японской гравюры» (Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 293). [↑](#endnote-ref-339)
376. Художник по костюмам — В. В. Почиталов. Консультант по костюму, гриму, свету — К. С. Петров-Водкин. Мейерхольд высоко ценил «монументальный, лапидарный, простой, очень выразительный» стиль художника (Мейерхольд. Ч. 2. С. 342). Несмотря на то, что Петров-Водкин участвовал в подготовке спектакля как консультант, его влияние было значительным. В письмах к Мейерхольду он дал подробную разработку цветовой гаммы (Переписка. С. 297 – 298, 300). [↑](#endnote-ref-340)
377. Псевдоним не раскрыт. [↑](#endnote-ref-341)
378. Первый Всесоюзный съезд ударных бригад проходил в Москве 5 – 10 декабря 1929 г. Премьера «Выстрела» состоялась 19 декабря 1929 г. [↑](#endnote-ref-342)
379. Впоследствии в статье Керженцева «Чужой театр» спектакль «Выстрел» был обвинен в «троцкистской концепции». [↑](#endnote-ref-343)
380. Цитата из статьи А. И. Безыменского «В атаку на психологический реализм!». [↑](#endnote-ref-344)
381. Эпизод с бумагами поставил Мейерхольд. Безыменский вспоминал: «Стоит кичливый Пришлецов, а сверху падают и падают вокруг него входящие и исходящие — драгоценный для Пришлецова арсенал канцелярий. Эта *символическая сцена* была предельно ясна зрителям, перед которыми только что “гений бюрократизма” дал клятву: “Я поведу весь этот мир, держась за вожжи канцелярий”. *Эти реалистическая* сцена всегда вызывала в театре бурную овацию зрителей» (Творческое наследие. С. 293 – 294). Алперс считал, что «играющий» поток бумаги «очень скоро теряет значение сатирической характеристики бюрократизма, канцелярской волокиты, бумажного вредительства и переходит в эстетический, чисто игровой план» (Алперс Б. Театральные очерки. Т. 1. С. 83). [↑](#endnote-ref-345)
382. В киномонтаже Б. В. Барнета, ученика Л. В. Кулешова, использовалась современная кинохроника. Конструкция художников В. В. Калинина и Л. Н. Павлова состояла из двух галерей, подвижных площадок, деталей индустриального оформления. [↑](#endnote-ref-346)
383. Имеется в виду Т. Моор. [↑](#endnote-ref-347)
384. В третьем акте «Бани» разыгрывалась пародия не только на политзрелища агитационного театра, но и на сценический стиль Большого театра. В зале висел лозунг: «За небольшую коммуну / уступим оба / Самых {613} больших / пребольших ГОТОБа / Дома-коммуны / вместо хаты / Массовым действием заменяйте МХАТы!» [↑](#endnote-ref-348)
385. Цирковой артист В. Е. Лазаренко играл в спектакле «Мистерия-буфф» (1921) одного из чертей и демонстрировал акробатические трюки. [↑](#endnote-ref-349)
386. Блюменфельд Виктор Михайлович — театральный критик. Печатался в ленинградских журналах «Жизнь искусства», «Рабочий и театр» и др. [↑](#endnote-ref-350)
387. Критическая атака на спектакль «Баня» в ГосТИМе была связана с дискуссией о советской сатире. Характерна позиция идеолога театральной цензуры В. И. Блюма, считавшего, что сатира вообще не нужна советскому театру, поскольку сатирическая гипербола всегда ведет к обобщению, а значит бьет против советской власти. Даже рецензируя вторую редакцию «Горя от ума» в ГосТИМе, Блюм писал: «Наша сатира на фамусовскую Москву не должна все же переходить каких-то границ — не должна впадать в гротеск» (Театр и драматургия. 1936. № 2). Кампания против пьесы началась еще до премьеры статьей В. В. Ермилова «О настроениях мелкобуржуазной “левизны” в художественной литературе» (Правда. 1930. 9 марта). В ней критик обвинял Маяковского в клеветническом преувеличении явления «победоносиковщины». На выпад Ермилова, за которым стояла рапповская группировка, Маяковский ответил лозунгом, появившимся в день премьеры «Бани», 16 марта 1930 г.: «Сразу не выпарить / бюрократов рой. / Не хватит / ни бань / и ни мыла вам. А еще / бюрократам / помогает перо / критиков / вроде Ермилова…» Маяковского защищал Мейерхольд, заявив, что «сила Маяковского именно в том, что он “победоносиковщину” и “увеликанил” и, что самое главное, сумел ее, эту “победоносиковщину”, соответственно заклеймить». Мейерхольд акцентировал «трагический конфликт рабочего-изобретателя в борьбе с бюрократизмом, волокитой, делячеством», но не избежал и дежурных слов о восхищении Маяковского «порывом пролетариата преодолевать все препятствия на пути своем к социализму» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 219 – 220). Однако защита не помогла. Ермилов ответил статьей «О трех ошибках тов. Мейерхольда» (Вечерняя Москва. 1930. 17 марта), в которой продолжал настаивать на том, что в тексте комедии Победоносиков — партперерожденец, но фигура его преувеличена, и театр, берущийся за ее постановку, «должен быть не беспредметно-смелым, — он должен быть способным к показу *конкретных* общественных явлений, он не должен сбиваться на путь борьбы с ветряными мельницами, не должен подменять конкретные социальные категории абстрактными». Как известно, в предсмертном письме Маяковский сожалел о том, что не успел «доругаться с Ермиловым». Едва состоялась премьера «Бани» в ГосТИМе, критика, подогретая лозунгом Маяковского против Ермилова, усилила наступление. Откровенной грубостью, демагогией, апелляцией к вкусам рабочих, ссылками на непонятность отличались статьи Н. Гончаровой («Баня» Маяковского // Рабочая газета. 1930. 21 марта), Ан. Чарова («Баня». Театр имени Мейерхольда // Комсомольская правда. 1930. 22 марта). [↑](#endnote-ref-351)
388. {614} Ответ на анкету «Вечерней Москвы» — первое выступление Луначарского о ГосТИМе после его отставки с поста наркома по просвещению. [↑](#endnote-ref-352)
389. В прологе к спектаклю «Последний решительный» пародировались штампы не только оперных, но и балетных спектаклей на революционную тему. В частности, объектом пародии стал «Красный мак» Р. М. Глиэра в постановке Большого театра. [↑](#endnote-ref-353)
390. Эпштейн Моисей Соломонович — театральный деятель. С 1928 г. — заместитель заведующего Главполитпросветом, затем заведующий административно-организационным отделом Наркомпроса, заведующий Главсоцвосом. В 1931 г. — заместитель наркома по просвещению А. С. Бубнова. [↑](#endnote-ref-354)
391. Гроссман-Рощин Иуда Соломонович — литературный критик, литературовед. [↑](#endnote-ref-355)
392. Ермилов Владимир Владимирович — литературный критик, литературовед, один из ведущих деятелей РАППа, член редколлегии журнала «Театр и драматургия». По поводу негативной оценки Ермиловым «Последнего решительного» Мейерхольд в день публикации «Анкеты “Вечерней Москвы”» писал В. В. Вишневскому: «Плюй на ермиловых. Не падай духом. Пиши, пиши, пиши для советского театра. И не забывай о ТИМе, горячо тебя полюбившем» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 248). При публикации этого письма Мейерхольда Вишневскому от 17 февраля 1931 г. в томе «Переписка» фраза о Ермилове оказалась по неизвестной причине опущенной. [↑](#endnote-ref-356)
393. Райх играла роль Пелагеи Четвериковой (Кармен), Ильинский — роль Алексея Самушкина (Анатоль-Эдуард). [↑](#endnote-ref-357)
394. Кон Феликс Яковлевич — политический деятель. В 1930 г. — начальник Главискусства. В 1931 – 1933 гг. — председатель Всесоюзного радио. Кон принимал участие в обсуждении «Последнего решительного», состоявшемся 6 февраля 1931 г. в ГосТИМе. 21 февраля он писал Мейерхольду: «… я смотрел “Последний решительный” и должен Вам прямо сказать, что со спектакля я ушел с большим удовлетворением и про себя повторял, что “Мейерхольд вновь нашел себя”. Постановка “Последнего решительного” сделана мастерски, она мобилизует настроение. Я убедился в этом на самом себе, когда по призыву со сцены вскочил с места и, спохватившись, хотел сесть и, только оглянувшись, увидел, что магическое действие призыва подействовало и на весь театр» (Переписка. С. 316). [↑](#endnote-ref-358)
395. Орлинский Александр Робертович — театральный деятель, критик. В 1927 – 1929 гг. — главный редактор журнала «Современный театр», ответственный сотрудник Главреперткома. В театральной жизни второй половины 1920‑х – начала 1930‑х гг. Орлинский сыграл зловещую роль в судьбе булгаковских пьес. Мейерхольд защищал от его критических и административных нападок М. А. Чехова. [↑](#endnote-ref-359)
396. {615} Семашко Николай Александрович — нарком здравоохранения с 1928 по 1930 г. Один из постоянных зрителей ГосТИМа, Семашко выступал в защиту «Великодушного рогоносца» (О «Великодушном рогоносце» // Известия. 1922. 22 октября), участвовал в дискуссии о «Лесе» (Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 207 – 208), поддержал замысел «Горя уму» (Переписка. С. 282 – 283). [↑](#endnote-ref-360)
397. Орловский С. — председатель литературно-художественной секции землячества Первой Конной армии. [↑](#endnote-ref-361)
398. Мологин (Мочульский) Николай Константинович — актер ГосТИМа. В спектакле «Последний решительный» играл в очередь с Зайчиковым роль конферансье. [↑](#endnote-ref-362)
399. Речь идет о статье В. Ф. Залесского «Спектакль театральной эклектики (О новой постановке ГосТИМа “Последний решительный”» (Вечерняя Москва. 1931. 15 февраля). Упрек в «механистичности композиции, элементах литературщины, схематичности» критик адресовал не столько спектаклю Мейерхольда, сколько пьесе Вишневского. [↑](#endnote-ref-363)
400. Асеев Николай Николаевич — поэт. Познакомился с Мейерхольдом через Маяковского, постоянно бывал на спектаклях ГосТИМа, принимал участие в его поэтических вечерах. Мейерхольд высоко ценил поэзию Асеева, его стихи включались в репертуар концертных бригад театра. В 1935 г., составляя программу Государственного театрального училища ГосТИМа, Мейерхольд предполагал включить в нее авторские чтения Пастернака, Сельвинского, Корнилова, Заболоцкого, Кирсанова и Асеева. Поэт читал свои стихи в эпизоде «Клуб» в спектакле «Последний решительный», его поэзия противопоставлялась упадническому искусству и «революционной» халтуре. В новом здании ГосТИМа Мейерхольд собирался показать обновленную «Мистерию-буфф» и пригласил Асеева для ее переработки. [↑](#endnote-ref-364)
401. В бригаду входили рабкоры Московского арматурного завода М. Литков, Северной железной дороги А. Савков, Казанской железной дороги А. Мишаков. [↑](#endnote-ref-365)
402. См. стенограммы репетиций сцены «У Кармен» 7, 22 и 25 января 1931 г. в кн.: Русский советский театр. 1926 – 1932. С. 295 – 297. [↑](#endnote-ref-366)
403. Кроме статьи Маркова в этом номере журнала были помещены еще пять статей о «Последнем решительном»: Киршон В. Метод, чуждый пролетарской литературе (С. 13 – 14); Дегтярев Л. Бюрократическая отписка (С. 15 – 16); Гурвич А. Арифметика вместо диалектики (см. [с. 341](#_page341) наст. изд.); Лебединский Л. Бег на месте (С. 18 – 19); Анисимов И. Слепой эмпиризм (С. 19 – 21). [↑](#endnote-ref-367)
404. Имеется в виду пьеса Вишневского «Первая Конная». [↑](#endnote-ref-368)
405. На репетициях «Последнего решительного» Мейерхольд обращал внимание актеров на приемы театра Кабуки — наивные, простые, подсвеченные {616} иронией, но достигающие сильного эмоционального эффекта (см.: Мейерхольд. Ч. 2. С. 243, 246). [↑](#endnote-ref-369)
406. С позиций жизнеподобия критиковал сцену на заставе секретарь Всесоюзной ассоциации пролетарских музыкантов (ВАПМ) Л. Н. Лебединский: «Фокстрот в “Последнем решительном” введен именно как фокстрот. Он даже противоречит ходу действия, нарушая элементарную художественную правду. В заставе на фронте не разрешают ни говорить, ни курить, а в театре Мейерхольда поставили мачту, установили антенну, громкоговоритель и слушают музыку» (Лебединский Л. Бег на месте // Советский театр. 1931. № 4. С. 19). Как вспоминала С. К. Вишневецкая, жена Вишневского, на премьере «Последнего решительного» Лебединский и член ВАПМ А. И. Вайнштейн пытались устроить обструкцию спектаклю во время пародийного пролога, однако были выведены милицией из зала (см.: Вишневецкая С. Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский // Встречи. С. 403; см. также стенограмму выступления Лебединского на диспуте о спектакле // За пролетарскую музыку. 1931. № 5. С. 7 – 12). [↑](#endnote-ref-370)
407. Гурвич Абрам Соломонович — литературный и театральный критик. Литературную деятельность начал в 1925 г. В 1936 г. вышла его книга «Три драматурга», посвященная творчеству Н. Ф. Погодина, Ю. К. Олеши и В. М. Киршона, в 1938‑м — книга «В поисках героя». Рассматривая проблему жанров, Гурвич анализировал современные «трагедии» и приходил к выводу, что их новаторство проявляется в преодолении отчаяния. Как и Юзовский, Гурвич в 1949 г. попал в список «критиков-антипатриотов» (см.: Театр. 1949. № 1. С. 3 – 8). [↑](#endnote-ref-371)
408. В «Вечерней Москве» (1931. 2 марта) была опубликована статья В. Богушевского «Огонь с Триумфальной» (Еще раз о «Последнем решительном»). [↑](#endnote-ref-372)
409. Крути Исаак Аронович — театральный критик, историк театра, переводчик. Сотрудничал в журналах «Театр и драматургия», «Советский театр» и др. [↑](#endnote-ref-373)
410. Премьера «Страха» А. Н. Афиногенова состоялась в ленинградском Академическом театре драмы 31 мая 1931 г. Постановка Н. В. Петрова, художник Н. П. Акимов. Существовала безусловная связь, при всем отличии драматургических стилей, между пьесами Олеши и Афиногенова — обе они были посвящены больным и острым проблемам интеллигенции, и та и другая разрешали внутреннюю тему дежурным «разоблачением» героев под занавес. Олеша проявил интерес к пьесе Афиногенова «Страх». На премьере в МХАТе (24 декабря 1931 г.), увидев реакцию публики, он, по свидетельству Вишневского, сказал: «Слушайте, это государственное {617} событие!» (стенограмма выступления В. В. Вишневского на вечере памяти А. Н. Афиногенова 28 сентября 1964 г. — Архив Центрального Дома литераторов ССП СССР). [↑](#endnote-ref-374)
411. Архитектурные принципы, заявленные С. Е. Вахтанговым и Мейерхольдом в «Командарме 2» и «Последнем решительном», в «Списке благодеяний» получили окончательное оформление. Н. М. Тарабукин так описывал спектакль: «Наконец в “Списке благодеяний”, последней пьесе, данной ГосТИМом, принцип архитектурности торжествует. Колоннада служит оформлению сценического пространства, ей не только присуще выражение само по себе, но она связана и с окружающим пространством сцены. Линия колоннады повторяет линию обреза сценической площадки, которая на сей раз срезана по диагонали. Этот “поворот” сцены в три четверти по отношению к зрительному залу — героическое усилие Мейерхольда “сдвинуть с места” сцену-коробку, нарушить портал, заставить актера встать к публике в три четверти и изменить ориентировку зрителя нарушением фронтальной сцены» (Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГосТИМе: К десятилетнему юбилею ГосТИМа // Театр. 1990. № 1. С. 100). [↑](#endnote-ref-375)
412. Утверждение Литовского неверно. Олеша писал: «В каждом интеллигенте, в особенности же в том интеллигенте, который работает в области искусства, живет некая “идея Европы”. Быть может, это тяготение к так называемому чистому искусству, — тяготение, изживаемое с трудом. Быть может, это мысль о том, что таланту должно быть все прощаемо, — мысль о главенстве личности, индивидуалистическое стремление. Может быть, потому, что ныне мы оторваны от Европы, эта идея бунтует в душе интеллигента особенно сильно, ведя сознание по грани между тоской о потерянном главенстве личности и ненавистью к самому себе, к своему я, которое никакие может смириться» (Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 262). [↑](#endnote-ref-376)
413. В экспликации спектакля «Список благодеяний» Мейерхольд касался проблемы перехода от «эпизодического к целостному действию». В беседе с труппой 26 марта 1931 г. режиссер говорил: «Это не значит, что внутри целостного действия не будет дробления, но это дробление совершенно другое. Переброска действия, при условии, что действие целостно, — одна комбинация, а эпизоды — другая, ибо это разделение на маленькие одноактные номера. Тут получается несколько механический переход, как теперь принято говорить, от одного акта к другому». Для понимания замысла «Списка благодеяний» особую ценность имеют высказывания Мейерхольда на той же беседе о планировке сценической площадки: «… деление сценической площадки должно быть сделано таким образом, чтобы хоть где-нибудь было очищено пустое пространство, куда действующие лица могли бы пойти, вырвавшись из тисков вещей, могли бы очутиться в опустошенном пространстве для того, чтобы там {618} пролить слезы, или крикнуть, или затеять борьбу с самим собой или с другим лицом» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 252). [↑](#endnote-ref-377)
414. Штейн Александр Петрович — драматург, критик, мемуарист. Начинал свою деятельность как журналист в ташкентских газетах «Пролетарий» и «Правда Востока». С 1923 г. жил в Ленинграде, работал разъездным корреспондентом «Ленинградской правды». Как театральный рецензент начал печататься в 1929 г. Часть его критических работ собрана в книге «Наедине со зрителем».

     Кроме рецензии на «Список благодеяний» Штейн писал о «Даме с камелиями» (Красная газета. 1934. 13 апреля, веч. вып.). Через 47 лет он с раскаянием вспоминал о самонадеянности, с какой сожалел, что мощный талант Мейерхольда якобы растрачен на спектакль нежизненный и несовременный (Штейн А, Наедине со зрителем. М., 1980. С. 38). [↑](#endnote-ref-378)
415. В связи с ремонтом здания на Триумфальной площади ГосТИМ работал в Ленинграде с 1 октября 1931 г. по 3 января 1932 г. Спектакли шли во дворцах культуры, в частности, «Список благодеяний» во Дворце культуры у Нарвских ворот. [↑](#endnote-ref-379)
416. Олеша не отрицал авторской природы проблемы, поднятой в «Списке благодеяний». Писатель говорил: «Эта пьеса — моя исповедь» (цит. по ст.: Л. Б. Об «идеологическом заикании» Олеши и о борьбе Мейерхольда с «внутренним мещанством» // Вечерняя Москва. 1931. 19 июня). Эта тема подробно рассмотрена А. В. Белинковым в монографии «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша» (М., 1997). Автор приходит к выводу, что «Список благодеяний», созданный «сразу же после одного из самых первых и одного из самых значительных судебных процессов нашего века, процесса Промпартии», был «ответом писателя на призыв отразить в полноценных художественных образах события эпохи». Белинков пишет: «Юрий Олеша убивает своих героев за то, что было ему самому так дорого, необходимо и близко. И что стало казаться ему недостижимым. Испуганный человек, сдающийся художник убивает своих героев за обреченную жажду свободы» (С. 301, 329). [↑](#endnote-ref-380)
417. Олеша отвергал обвинения критики в том, что рабочие не приняли его пьесы. На диспуте «Художник и эпоха», прошедшем в январе 1932 г. в Ленинграде, писатель говорил: «Я видел, как смотрели эту пьесу здесь, в Ленинграде, как ее смотрели рабочие Путиловского завода, как ее смотрели в Москве, — и я понял, что все это ерунда, что критики ошибаются: пьеса великолепно чувствуется, смотрится хозяевами жизни» (Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 267). [↑](#endnote-ref-381)
418. Впоследствии Штейн самокритично оценил рецензию на «Список благодеяний». В 1978 г. он писал: «Спектакль “Список благодеяний”, как теперь со всей очевидностью понимаешь, чего начисто не понимал раньше, был не очередной режиссерской постановкой — дыханием самого Мейерхольда, частью его жизни» (Штейн А. Указ. соч. С. 34 – 35). [↑](#endnote-ref-382)
419. {619} Цимбал Сергей Львович — театральный критик, театровед. С конца 1920‑х гг. выступал как критик, в 1932 г. стал заместителем главного редактора журнала «Рабочий и театр». [↑](#endnote-ref-383)
420. Премьера первой редакции «Дон Жуана» в постановке Мейерхольда — 9 ноября 1910 г. В 1922 г. спектакль был восстановлен в репертуаре ленинградской Акдрамы. Премьера обновленной редакции «Дон Жуана» — 26 декабря 1932 г. [↑](#endnote-ref-384)
421. Залесский Виктор Феофанович — театральный критик. Печатался в московских газетах и журналах. Сотрудник газеты «Советское искусство». [↑](#endnote-ref-385)
422. Опущена часть статьи, посвященная оценке образа Дон Жуана в критических работах В. М. Фриче. [↑](#endnote-ref-386)
423. Речь идет о рецензии А. Р. Кугеля, опубликованной в журнале «Театр и искусство». 1910. № 47. Рецензии А. Н. Бенуа и С. М. Волконского см. в кн.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. М., 1997. С. 205 – 221. [↑](#endnote-ref-387)
424. Накануне премьеры «Дон Жуана» Мейерхольд говорил: «Оставляя общую концепцию работы, я стремился углубить ее. <…> “Дон Жуан” поставлен мною на восьмом году моей режиссерской работы, в свое время я кое-что “прозевал” в мольеровском тексте, недостаточно выявив его сложную и блестящую композицию, исправляю это сейчас, пользуясь сотрудничеством Ю. М. Юрьева, который мог бы быть назван моим сорежиссером, как и В. Н. Соловьев» (А. В. «Дон Жуан»… или «школа безбожия»: Беседа с Мейерхольдом на репетиции «Дон Жуана» // Красная газета. 1932. 24 декабря, утр. вып.). [↑](#endnote-ref-388)
425. Обвинения в «мистике» преследовали Мейерхольда. По-видимому, желая предупредить те же упреки в связи с «Дон Жуаном», Февральский, скрывшийся за псевдонимом А. В., задал ему вопрос: «Не кажется ли вам, что развязка “Дон Жуана” проникнута известным мистическим налетом, что в финале выпирает идея некоей конечной “божественной кары”, ниспосланной “небом”?» Мейерхольд ответил: «О, это давний разговор, давно высказанное мнение, с которым лично я никак не могу согласиться! <…> Не может быть и речи о каком бы то ни было “религиозном искуплении” — подозрение чудовищное по отношению к такому атеисту, как Мольер!». Мейерхольд отказался «перевести все в шуточный план театрального осмеяния», снять «огненное небо». «Финал мольеровского “Дон Жуана” со всеми этими атрибутами, — сказал он, — является неизменным элементом сценической формулы романтического театра, неизбежным слагаемым стиля романтической драмы» (Там же). [↑](#endnote-ref-389)
426. {620} Сведений о причастности Шкловского к работе над пьесой «Вступление» не обнаружено. [↑](#endnote-ref-390)
427. Цитата приведена в авторском изложении. Исполнитель роли Нунбаха артист Л. Н. Свердлин сообщает следующий текст: «Что будет дальше? Что впереди? Или вы думаете, что я всю свою жизнь буду торговать порнографическими открытками? А если я не хочу больше торговать! Я инженер! Я хочу строить дома, небоскребы!.. Почему мне не дают строить дома, Вольфганг Гете? Почему? Почему?..» (Встречи. С. 457). [↑](#endnote-ref-391)
428. Сцене «входов» Мейерхольд придал подчеркнуто игровой характер. Свердлин вспоминал: «Он не отменил написанное автором, но предложил нам играть пьяных, которые разыгрывают свои входы: каждый делает вид, будто он входит и его встречают друзья» (С. 456). [↑](#endnote-ref-392)
429. Свердлин так описывает свой традиционный проход: «Я шел, отталкиваясь ногами от пола и подбрасывая корпус вверх. Пьяное тело как бы падало, а я подбрасывал его толчком ноги, стараясь удержать равновесие. Голова как бы отрывалась от туловища, волосы то падали вперед на лицо, то резко откидывались назад. Все это делалось с темпераментом человека, дошедшего до крайнего исступления. И тогда танец зазвучал в плане трагическом…» (С. 457). [↑](#endnote-ref-393)
430. Мацкин Александр Петрович — театровед, критик, мемуарист. Мацкин хорошо знал Мейерхольда, как он сам писал, встречался «и в театре и дома» (Время ухода: Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1). Корреспондент московских газет в 1930‑е гг., сотрудник журнала «Театр», он писал о мейерхольдовских постановках, а впоследствии творчество режиссера, его личность, борьба за восстановление исторического значения миссии Мейерхольда в русском театре XX века стали главной темой критических исследований Мацкина. Он автор капитальной статьи «Мейерхольд: путь к революции» (в кн.: Мацкин А. Портреты и наблюдения. М., 1973) и подготовленной к печати книги «Заметки о Мейерхольде: разные годы жизни и смерть», обширная глава из которой опубликована в журнале «Театр» (1990. № 1). [↑](#endnote-ref-394)
431. Раньше о «Вступлении» писали: Уриэль (Советское искусство. 1933. 8 февраля), Ник. Костров (Красная газета. 1933. 9 февраля, веч. вып.), Н. Оружейников (Вечерняя Москва. 1933. 11 февраля), Я. Гринвальд (Водный транспорт. 1933. 26 февраля), Ю. Юзовский (Рабис. 1933. № 3). [↑](#endnote-ref-395)
432. Об истории создания пьесы «Вступление» см. в воспоминаниях Ю. П. Германа (Встречи. С. 446 – 453). Мейерхольд упоминал «сценарную канву пьесы» и «четко выверенную и точно рассчитанную» партитуру для игры актеров как основу, на которой строился спектакль (Мейерхольд. Ч. 2. С. 262). [↑](#endnote-ref-396)
433. Подробное описание сцены у Ганцке см. в воспоминаниях Н. И. Боголюбова (Встречи. С. 443 – 444). [↑](#endnote-ref-397)
434. {621} Исполнение Г. М. Мичуриным роли Кельберга вызвало нарекания. Так, например, Лев Левин писал: «Лишенный спасительного языка авторских описаний, Кельберг превратился в прямолинейную и схематическую фигуру. <…> И без того бледная фигура Кельберга окончательно поблекла в вялом и невыразительном исполнении артиста Мичурина» (Левин Л. Заметки о «Вступлении». Дискуссионно // Рабочий и театр. 1934. № 27). [↑](#endnote-ref-398)
435. В спектакле был и другой финал: Нунбах кончал жизнь самоубийством, принимал яд. Свердлин рассказывал: «Слышны испуганные, растерянные голоса: “Врача! Скорее, врача!” — “Ищите врача для Германии!” — как эхо откликается умирающий Нунбах» (Встречи. С. 458). Реплика Нунбаха звучала сверхактуально: спектакль играли за несколько недель до прихода Гитлера к власти. Однако эта сцена была запрещена Наркоминдел. Мейерхольд вспоминал об этом запрещении в своем выступлении на обсуждении статьи «Чужой театр» в ГосТИМе. [↑](#endnote-ref-399)
436. Пиотровский Адриан Иванович — ученый-эллинист, драматург, критик. Начал литературную деятельность в 1920 г. как переводчик Аристофана, однако в круг его интересов входило и современное искусство, в частности, театр. Руководил Красноармейской театрально-драматургической мастерской, ленинградским ТРАМом, занимался театральной, музыкальной и кинокритикой (см.: Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969). С 1927 г. возглавил сценарный отдел Ленфильма, позже был его художественным руководителем. В 1935 г., когда Мейерхольд ставил в Ленинградском Малом оперном театре «Пиковую даму», заведовал литературной частью театра. В 1938 г. был арестован и расстрелян. [↑](#endnote-ref-400)
437. ГосТИМ гастролировал в Ленинграде с 10 по 25 апреля 1933 г. Премьера «Свадьбы Кречинского» — 14 апреля 1933 г. [↑](#endnote-ref-401)
438. Имеется в виду ст.: Мейерхольд В. «Свадьба Кречинского»: К сегодняшней премьере в Московско-Нарвском Доме культуры // Вечерняя Красная газета. 1933. 14 апреля; тоже: Мейерхольд. Ч. 2. С. 263 – 266. Цитата приведена в вольном изложении. Мейерхольд так определил образ Кречинского: «Кречинский — тип собирательный, как значилось бы в старом учебнике. Кречинский — тип властного и страшного *афериста*, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала» (С. 265). [↑](#endnote-ref-402)
439. Мейерхольд писал: «В “Свадьбе Кречинского” показан не просто некий конфликт в обществе лиц, в ней действующих, а трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег» (Там же). [↑](#endnote-ref-403)
440. prestidigitateur — фокусник *(франц.)*. Правильно: престидижитатор. [↑](#footnote-ref-39)
441. У Пиотровского авторский монтаж цитаты. Мейерхольд писал: «Теперь, когда на Западе снова вызван к жизни тип человека, казавшийся похороненным навсегда, — тип полицейского подхалима и шпиона, провокатора и палача, скрытого часто под маской смиренного благодушия, — символом “вечного паразитического” вырастает другой персонаж трилогии Сухово-Кобылина — Расплюев» (С. 266). [↑](#endnote-ref-404)
442. {622} См. о методе работы Мейерхольда в спектакле «Свадьба Кречинского» в кн.: Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 9 – 52. [↑](#endnote-ref-405)
443. Названия стихотворений Г. Р. Державина не установлены. «Сообщения о событиях» — надписи-ремарки на белых занавесах, спускавшиеся для разделения картин в первом и втором актах. Картины третьего акта шли без «сообщений».

     В статье «Трагикомедия о деньгах» (Вечерняя Красная газета. 1933. 16 апреля) Пиотровский отметил, что «сообщения о событиях» опираются на «авторский текст и находят себе параллели в ремарках самого Сухово-Кобылина, в частности, в его знаменитых “данностях” перед пьесой “Дело”». [↑](#endnote-ref-406)
444. Переосмысление образа Нелькина было отмечено Ю. Юзовским в статье «Мейерхольд-драматург. “Свадьба Кречинского” в Театре имени Мейерхольда»: «Нелькин играет в спектакле Мейерхольда *лермонтовскую* тему. Он одет в мундир и кавказскую папаху Печорина. Его помещичье положение всячески затушевано, он выглядит одиноко, как Чацкий, попавший “с корабля на бал”. Он мечтатель и бунтарь» (Юзовский Ю. О театре и драме: В 2 т. Т. 2. М., 1962. С. 75). [↑](#endnote-ref-407)
445. Луиза Симон-Деманш — любовница Сухово-Кобылина, обвиненною в ее убийстве. После многолетнего расследования уголовное дело было прекращено, Сухово-Кобылина оправдали. [↑](#endnote-ref-408)
446. В спектакль были введены семь сообщников Кречинского, они выступали в «ролях» слуг и музыкантов. [↑](#endnote-ref-409)
447. В третьем акте Нелькин — Чикул читал романтические стихи Д. В. Веневитинова:

     «Я вижу, жизнь передо мной  
     Кипит, как океан безбрежный.  
     Найду ли я утес надежный,  
     Где твердой обопрусь ногой». [↑](#endnote-ref-410)
448. Маслацов играл роль Крапа. [↑](#endnote-ref-411)
449. Критическая картина вокруг «Свадьбы Кречинского» в постановке Мейерхольда отразила общую культурную ситуацию середины 1930‑х гг., когда практически все писавшие о постановках русской и западной классики на советской сцене искали «подпорки» в политэкономии, марксистских оценках истории, классовой социологии. Весь мир смотрел уже «Трехгрошовую оперу» Брехта, авантюрными приключениями Остапа Бендера зачитывались миллионы, но «бандитская» тема спектакля критикой {623} не прочитывалась (см.: Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и Театр Мейерхольда // Театр и драматургия // 1933. № 4; Левидов М. Мастер мысли: «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1933. 12 мая; Мацкин А. «Свадьба Кречинского» // Известия. 1933. 2 июня; и др.).

     Критика чаще всего видела в спектакле ослабление сатирического пафоса, требовала исторической конкретности, выступала против укрупнения характеров, прежде всего Кречинского. [↑](#endnote-ref-412)
450. Премьера «Маскарада» М. Ю. Лермонтова в постановке Мейерхольда состоялась в Александринском театре 25 февраля 1917 г. Художник — А. Я. Головин, композитор — А. К. Глазунов. [↑](#endnote-ref-413)
451. Автор произвольно пользуется термином «левый театр», получившим распространение в послереволюционные годы. [↑](#endnote-ref-414)
452. «Маскарад» сохранялся в репертуаре театра, с перерывами, до осени 1932 г. (см. подробно о репертуарной истории спектакля в кн.: Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 312 – 313). В 1933 г. Мейерхольд принял участие в восстановлении «Маскарада», поставив задачу «подвергнуть критической ревизии все то, что за время, истекшее от премьеры этого спектакля, увело его в сторону от исходного замысла постановки». Корректировка касалась прежде всего темпов и ритмов спектакля, отдельных мизансцен и характеристик действующих лиц. Так, в роль Арбенина, по словам режиссера, был «внесен ряд новых нюансов, еще более приближающих ее к образу героя театра Лермонтова» (С. 283). Премьера состоялась 25 декабря 1933 г. [↑](#endnote-ref-415)
453. Изменения в трактовке образов Арбенина и Неизвестного отмечены в рецензии: А. П‑ий. Возобновленный «Маскарад» // Рабочий и театр. 1934. № 2. Критик обратил внимание на усиление «психологической конкретности», «мягкие ноты», «теплые полутона» в исполнении Юрьева. Романтический образ Неизвестного, в роли которого Мейерхольд когда-то хотел видеть Далматова, у Певцова стал образом «земного, сосредоточенного, усталого, несчастного человека, с волевыми, но очень утомленными интонациями, с пристальным, но грустным взглядом старика, напрасно прожившего жизнь». [↑](#endnote-ref-416)
454. Столетие театра отмечалось в 1932 г. Спектакль готовил к показу в праздничной программе режиссер Н. В. Петров. [↑](#endnote-ref-417)
455. Вишневский Всеволод Витальевич — драматург. Познакомился с Мейерхольдом в 1930 г. Отношения между ними складывались не просто. После постановки «Последнего решительного» в ГосТИМе Вишневский, по словам {624} Мейерхольда, «бежал» и предназначавшаяся для театра пьеса «Германия» была отдана Театру Революции. История конфликта Мейерхольда и Вишневского, который закончился их полным личным и творческим разрывом, подробно рассказана в воспоминаниях жены писателя С. К. Вишневецкой «Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский»: «Я не могу умолчать о том, что Вишневский на протяжении этих лет несколько раз очень резко выступал против Мейерхольда и в печати и с трибуны, не говоря уже о том, что в свое время и об уходе от Мейерхольда он широко оповестил театральную общественность. Мейерхольд, напротив, вел себя после разрыва очень сдержанно, если не считать нескольких острых стычек на общественных диспутах, где опять же зачинщиком был Вишневский» (Встречи. С. 413).

     В середине 1930‑х г. Мейерхольд и Вишневский расходились идейно, эстетически, по-разному видели задачи театра. Вишневский защищал исключительно романтический, героизированный, пронизанный идеями классовой борьбы театр. Мейерхольд высоко оценил фильм «Мы из Кронштадта» (сценарий Вишневского), сожалел, что не поставил «Оптимистическую трагедию». В публичных вступлениях он говорил, что Вишневский-драматург сформировался в ГосТИМе, в частности, эпизод «Застава № 6» из спектакля «Последний решительный» стал толчком и эскизом к фильму «Мы из Кронштадта». Личное примирение, происшедшее по инициативе Эйзенштейна, ничего не изменило в их творческих взаимоотношениях.

     Статья Вишневского о «Даме с камелиями» — наиболее яркий пример демагогически-агрессивной атаки на Мейерхольда, в какой-то степени предвосхитившей, а возможно, и спровоцировавшей апелляциями к «высшим инстанциям» официальную кампанию, которая завершилась закрытием ГосТИМа.

     Л. Максименков считает, что в дискуссии о формализме 1936 г. Вишневский выполнил роль «детонатора и провокатора общественного мнения». Исследователь приводит следующий архивный текст выступления драматурга в Союзе писателей: «Давайте говорить о людях и фактах и в связи с этим о носителях ненужных идей. Здесь я хочу напомнить, что одним из крупных представителей фронта, который подлежит нашему анализу, является Мейерхольд. Мейерхольд в течение ряда лет страшно влиял на искусство. Пусть этот уважаемый товарищ, к тому же он член партии, выступит и скажет, в чем он ошибся. Этот товарищ за 30 – 31 год своей работы и 18 лет существования советской власти не сделал ни одного крупного выступления, ни одной крупной работы. Он прожевал что-то на партгруппе о работе среди молодежи» (цит. по: Максименков Л. «Сумбур вместо музыки»: Сталинская культурная революция 1936 – 1938. С. 147 – 148). [↑](#endnote-ref-418)
456. Имеется в виду: Мейерхольд В. Накануне премьеры (Беседа) // Литературная газета. 1934. 12 марта; см. также: Мейерхольд. Ч. 2. С. 286. [↑](#endnote-ref-419)
457. Речь идет о статьях: Розенцвейг Б. «Дама с камелиями». Театр им. Вс. Мейерхольда // Комсомольская правда. 1934. 21 марта; Никулин Л. «Дама с камелиями» // Правда. 1934. 31 марта. В «Известиях» публикации не обнаружено. [↑](#endnote-ref-420)
458. {625} Цитата из статьи Ю. Юзовского «Мейерхольд-драматург. “Свадьба Кречинского” в Театре имени Мейерхольда» (Литературный критик 1933 № 3). [↑](#endnote-ref-421)
459. прения *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-40)
460. дом свиданий, оздоровительный диспансер *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-41)
461. Сведений о диспуте в ГосТИМе 1 апреля 1934 г. не обнаружено. [↑](#endnote-ref-422)
462. Имеется в виду монография Н. Д. Волкова «Мейерхольд» (1929), охватывающая период 1874 – 1917 гг. Третий том, подготовленный автором к печати, издан не был. [↑](#endnote-ref-423)
463. До премьеры Мейерхольд опубликовал статью «Дама с камелиями» (Известия. 1934. 18 марта). Кроме того, состоялась беседа постановщика спектакля с корреспондентом «Литературной газеты» (1934. 12 марта). Отрывок из режиссерской экспликации «Дамы с камелиями» был опубликован в газете «Советское искусство». 1934. 17 марта. Стенограммы репетиций «Дамы с камелиями» опубликованы в кн.: Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 59 – 98. [↑](#endnote-ref-424)
464. Выбор «Дамы с камелиями» для постановки осуждался большинством критиков. Еф. Добин писал категорически: «Мейерхольду не следовало ставить “Даму с камелиями”. Да и никакому советскому театру не следовало — пьеса не для советского репертуара» (Ленинградская правда. 1934. 18 апреля). Того же взгляда придерживался Л. Никулин: «Не было никаких оснований показывать эту пьесу в одном из ведущих советских театров — в театре, имеющем заслуги в области мысли и в области формы» (Правда. 1934. 31 марта). [↑](#endnote-ref-425)
465. Правильно так: «… он нанес удар предрассудкам буржуазии». [↑](#footnote-ref-42)
466. Правильно так: «… такие качества, которые одни только в состоянии объяснить ее человеческое развитие в условиях бесчеловечного положения» («Святое семейство», гл. VIII). [↑](#footnote-ref-43)
467. Спектакль «Дама с камелиями» имел ошеломляющий успех у публики. Примечателен отзыв о спектакле давнего оппонента режиссера Немировича-Данченко: «Мейерхольд поставил “Даму с камелиями” мужественно, ибо сентиментализм не равнозначен сентиментальности» (цит. по: Фрейдкина Л. Ф. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 462). Вслед за спектаклем «Дама с камелиями» появились «Мадам Бовари» по Г. Флоберу в Камерном театре и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому во МХАТе. [↑](#endnote-ref-426)
468. Мейерхольд предполагал поставить в ГосТИМе «цикл спектаклей, посвященных женщине» («Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда. Беседа // Литературный Ленинград. 1933. 20 декабря). Были заказаны пьесы о Софье Перовской и ткачихе-рекордсменке Груне Корнаковой. [↑](#endnote-ref-427)
469. Речь вдето герое повести Ф. Р. Шатобриана «Ренэ, или Следствие страстей» (1802). [↑](#endnote-ref-428)
470. Речь идет о статье Юзовского «Цветы на столе» (Литературная газета. 1934. 24 мая). [↑](#endnote-ref-429)
471. {626} Опущена обширная часть, посвященная проблемам стиля в советской архитектуре, положительному герою, советской комедии и гедонистическому пониманию эстетики социализма.

     В сокращенном и значительно переработанном виде эта статья под названием «Мейерхольд и “Дама с камелиями”» вошла в кн.: Юзовский Ю. О театре и драме. Т. 1. С. 20 – 35. [↑](#endnote-ref-430)
472. А. Граве — псевдоним Семена Адольфовича Кукуричкина. Второй псевдоним — Грес Самуил. Печатался как музыковед преимущественно в ленинградских газетах и журналах. [↑](#endnote-ref-431)
473. Премьера «Пиковой дамы» состоялась 25 января 1935 г. Дирижер — С. А. Самосуд, художник — Л. Т. Чупятов. [↑](#endnote-ref-432)
474. Сокращенная цитата из статьи Мейерхольда «Пушкин и Чайковский». Вариант статьи под названием «А. С. Пушкин и П. И. Чайковский» был опубликован в «Красной газете» (1935. 25 января, веч. вып.). Полный текст статьи см.: В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Документы и материалы / Сост. Г. Копытова. СПб., 1994 (в дальнейшем постраничные ссылки даются на этот сборник как фундаментальный источник документальных сведений о спектакле). [↑](#endnote-ref-433)
475. Самосуд Самуил Абрамович — главный дирижер и художественный руководитель Малого оперного театра с 1918 по 1936 г. Мейерхольд считал Самосуда «вдохновителем постановки “Пиковой дамы”» (С. 60), «выдающимся дирижером», на репетициях он доверял его мнению. На обсуждении спектакля 30 января 1935 г. высокую оценку Самосуду дал Шостакович: «Если бы не исполнение Самосуда, то вряд ли я бы смог в любом другом исполнении просто выслушать “Пиковую даму”»; «великий мастер мирового масштаба»; «впервые оркестр в “Пиковой даме” зазвучал под палочкой Самосуда» (С. 221, 225). [↑](#endnote-ref-434)
476. Речь идет о комической пантомиме, написанной для спектакля В. Н. Соловьевым. См. сценарий пантомимы (С. 109 – 110), а также письмо Соловьева Мейерхольду (С. 108 – 109).

     П. А. Гусев в постановке пантомимы не участвовал, на афише он значился как постановщик танца гусара в 13‑м эпизоде. [↑](#endnote-ref-435)
477. Гинзбург Семен Львович — музыковед. Сотрудник Ленинградского института истории искусств. [↑](#endnote-ref-436)
478. Стенич (наст. фам. Сметанич) Валентин Иосифович — поэт, переводчик, критик. Репрессирован в 1937 г. и расстрелян. Новое либретто «Пиковой дамы» (сценарий Мейерхольда, текст Стенича) вызвало полемику. Мейерхольд считал, что в результате «вещь зазвучала гораздо значительнее» (С. 57), его поддержали критики Гвоздев, Февральский, Пиотровский, Городинский, Соллертинский (С. 57, 269, {627} 271, 289, 292 – 293). Шостакович требовал еще большего освобождения от либретто М. И. Чайковского: «Текст до пушкинской высоты не дошел. <…> Чрезвычайно слабые места в работе Модеста Чайковского остались целиком» (С. 222). Однако входе обсуждения спектакля высказывались и критические замечания, чаще всего связанные с конкретными изменениями. См. стенограмму обсуждения «Пиковой дамы» в Государственной академии искусствознания 30 января 1935 г. (С. 200 – 256). [↑](#endnote-ref-437)
479. Вместо 7‑ми картин в спектакле было 14 эпизодов. [↑](#endnote-ref-438)
480. Рецензии Гинзбурга и Граве вызвали раздражение у большинства участников обсуждения «Пиковой дамы». Первым откликнулся на статью Граве Шостакович: «Говорить таким, я бы сказал, неувлекательным суконным языком о таком выдающемся явлении, как “Пиковая дама”, — это меня просто возмутило до глубины души. <…> “Пиковая дама” имеет право на самые страстные суждения» (С. 220 – 221). Пиотровский говорил о «рыбьей манере» Граве (С. 226). По поводу рецензии Гинзбурга остро высказался Соллертинский: «Действительно равнодушный критик: на каком бы примусе его не подогревать, из него никакого восторженного слова не вытащишь» (С. 241). В заключительном слове Мейерхольд сказал: «Те критики, которые успели высказаться в печати, по-моему, конечно, сделали большую ошибку, что они начали с того, что есть в этом спектакле порочного». Коснувшись проблемы «страстности», постановщик дал следующее объяснение: «Я думаю <…> что у критиков, вероятно, половые инстинкты совершенно атрофированы. <…> Нужно им лечиться» (С. 255 – 256).

     Гинзбург опубликовал вторую статью о «Пиковой даме» — «Вариации на две темы» (Рабочий и театр. 1935. № 4), где усилил негативную оценку: «… спектакль безусловно не удался». [↑](#endnote-ref-439)
481. Пиотровский произвольно, вне контекста толкует взгляды Мейерхольда. В статье 1909 г. «К постановке “Тристана и Изольды” в Мариинском театре» режиссер писал: «Черпая свое творчество из недр музыки, конкретный образ этого творчества автор музыкальной драмы оживляет в слове и тоне, и так возникает партитура — словесно-музыкальный текст» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 146). [↑](#endnote-ref-440)
482. Всеволожский Иван Александрович — директор императорских театров (1881 – 1899). По его «заказу» было написано либретто, в частности, сцена бала. [↑](#endnote-ref-441)
483. Кондратьев Геннадий Петрович — певец, главный режиссер Мариинского театра. Он первый поставил на сцене этого театра «Пиковую даму». Премьера — 7 декабря 1890 г. Цитата неверна: пропущены слова «и весь ход действия», «Вами» заменено «вашим превосходительством». [↑](#endnote-ref-442)
484. Мейерхольд требовал соответствия «условному разговору-пению», умения «перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического {628} рисунка». В этом контексте он и писал: «Мастерство актера натуралистической драмы находится в большинстве случаев в подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая определенный метр, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента» (С. 143, 148). [↑](#endnote-ref-443)
485. Квинтет был исключен, так как графиня и Лиза в 1‑м эпизоде не появлялись. Сокращение квинтета вызвало возражение музыковедов А. Е. Будяковского и А. П. Гладковского. См. выступления на обсуждении «Пиковой дамы» (С. 206 и 232). Партия Елецкого была передана Счастливому игроку в первой картине. [↑](#endnote-ref-444)
486. Пиотровскому принадлежит также статья «“Пиковая дама” в Малом оперном театре», опубликованная впервые в сб.: Пиковая дама. Л., 1935; то же: Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 157 – 168. [↑](#endnote-ref-445)
487. Державин Константин Николаевич — театровед, критик. Исследователь русского и западноевропейского театра, автор книг «Эпохи Александринской сцены» (1932), «Книга о Камерном театре» (1934), множества статей, посвященных театру в 20 – 30‑е гг. [↑](#endnote-ref-446)
488. Осипова (Вульф) Прасковья Александровна — близкая знакомая Пушкина, жившая в Тригорском, с которой поэт находился в длительной дружеской переписке. [↑](#endnote-ref-447)
489. Премьера «Травиаты» Дж. Верди в Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко состоялась 25 декабря 1934 г. Автор нового либретто Вера Инбер изменила финал оперы — протест героини выразился в самоубийстве. [↑](#endnote-ref-448)
490. Гретри Андре Эрнест Модест — французский композитор XVIII века. [↑](#endnote-ref-449)
491. Выступая перед актерами 4 мая 1934 г., Мейерхольд говорил: «Тут 36 тактов в начале первого действия заменяют собой Летний сад. Никакого Летнего сада в это время нет. <…> Я поставил себе вывеску запретительную “В пейзаж вход пока запрещен”» (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 111). [↑](#endnote-ref-450)
492. Речь идет о первом эпизоде — вечеринке у Нарумова. Аргументируя введение этой сцены, Мейерхольд писал: «Попробуем приблизиться к тому построению хода событий, как оно выражено Пушкиным. Мы начинаем так. Пейзаж. Красивые чугунные ворота, которые так характерны для старого Петербурга. На их фоне — Герман, без слов, без движений. И только. Обстановка быстро меняется. Вдруг не стало ни решетки, ни пейзажа. Показываем одну из комнат Нарумова. Как у А. С. Пушкина: “Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова”» (В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 126). В докладе актерам режиссерской экспозиции {629} Мейерхольд дал подробное описание роли «девицы в костюме гусара», прототипом которой он видел Асенкову (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 111). [↑](#endnote-ref-451)
493. Городинский цитирует статью Мейерхольда «А. С. Пушкин и П. И. Чайковский» (Красная газета. 1935. 25 января, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-452)
494. См. описание эпизодов первой картины: Режиссерская партитура «Пиковой дамы» / Запись Н. Г. Шульгина // В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 134 – 141). [↑](#endnote-ref-453)
495. Соллертинский Иван Иванович — музыковед, критик. Творчеству Мейерхольда в музыкальном театре посвящена его работа «Вс. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм» (История советского театра. Л., 1933). Соллертинский принимал инициативное участие в приглашении режиссера на постановку «Пиковой дамы», присутствовал на первой встрече с актерами 4 мая 1934 г. Его статья «Мейерхольд и музыкальный театр» опубликована в сборнике, выпущенном театром к премьере «Пиковой дамы». Еще две рецензии критика напечатаны в «Известиях» (1935. 30 января) и в журнале «Рабочий и театр» (1935. № 3). [↑](#endnote-ref-454)
496. См. текст «Стансов о любви» в кн.: В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 159. [↑](#endnote-ref-455)
497. Текст ариозо Лизы принадлежит П. И. Чайковскому. [↑](#endnote-ref-456)
498. Неточная цитата из «Подростка». У Достоевского так: «В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из “Пиковой дамы” (колоссальное лицо, необычный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться» (Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 8. Л., 1990. С. 270). [↑](#endnote-ref-457)
499. Альшванг Арнольд Александрович — музыковед, профессор Московской консерватории. [↑](#endnote-ref-458)
500. Свободный перевод из книги И. П. Эккермана «Разговоры с Гете» (беседа 18 апреля 1824 г.). [↑](#endnote-ref-459)
501. Московские зрители увидели «Пиковую даму» в постановке Мейерхольда в январе 1936 г. Тогда же спектакль был отрецензирован критикой, см., например, статью Е. Канн «“Пиковая дама” в постановке Мейерхольда» (Вечерняя Москва. 1936. 8 января; то же: В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 297). «Запоздалая» рецензия Альшванга появилась после публикации в «Правде» статьи Керженцева «Чужой театр» и стала еще одним «откликом» в политической кампании, развернутой против Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-460)
502. {630} Альтман Иоганн Львович — литературовед, театральный критик. Начинал как партийный журналист в «Рабочей газете», «Известиях», «Рабочей Москве», работал в Культпропе МКРКП (б). Альтман — выпускник международного отделения факультета советского государства и права МГУ и литературного отделения Института Красной профессуры. Он был связан с РАПП, группой Литфронт, редактировал журналы «Театр», «Книга и пролетарская революция», газету «Советское искусство». В 1936 г. вышла его книга «Драматургия», в 1939‑м — исследование «Лессинг и драма». Статьи о современной литературе посвящены главным образом драматургии. [↑](#endnote-ref-461)
503. Имеются в виду спектакли «Чайка» и «Три сестры» в МХТ, «Дядя Ваня» и «Иванов» в Труппе русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда, «Вишневый сад» в Товариществе Новой драмы. [↑](#endnote-ref-462)
504. В спектакле использовалась музыка из произведений П. И. Чайковского, Э. Грига, И. Штрауса, Ж. Оффенбаха в обработке и оркестровке А. Г. Паппе. [↑](#endnote-ref-463)
505. Мейерхольд обратил внимание на рецензию Альтмана. В докладе «Моя работа над Чеховым», прочитанном 11 мая 1935 г., он коснулся замечания критика о гиперболизме и не согласился с ним: «Некоторые из тех, кто писал об этом спектакле, испугались, что у меня, как у режиссера этого спектакля, гиперболизм оказался больше, чем у Чехова. Тут я совершенно не согласен. Я считаю, что гиперболизм Чехова достигает гораздо больших высот, чем даже у Гоголя» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 315). На репетициях «33 обмороков» Мейерхольд говорил о «гротесковой опасности», «шутках, свойственных театру», особенностях водевиля как жанра. См. стенограммы репетиций «33 обмороков» в кн.: Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 150 – 210; также о репетициях этого спектакля см.: Houton N. Moscow Reheaisals. The Golden Age of Soviet Theatre. N. Y., 1936. Переиздано в 1962 г. [↑](#endnote-ref-464)
506. Количество «обмороков» установить невозможно. Представляя экспликацию спектакля, Мейерхольд говорил: «Ориентировочно 33 обморока. Пожалуй, будет больше, когда актеры заиграют и почувствуют сладость этого jeux de théâtre, то, пожалуй, получится больше», «с помощью этих обмороков эти три вещи получают единый стиль» (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 151, 152). Интересно следующее пояснение режиссера о «градациях обморока»: «Ломов: “Ужасно холодно” — значит, такой обморок, когда происходит озноб. Действие происходит летом, а ему вдруг холодно. “Ломов быстро идет к графину и пьет воду”. “Ломов хватается за сердце” — явный, отчетливый обморок» (Там же). [↑](#endnote-ref-465)
507. «Собачья пантомима» — сцена споров о собаках в «Предложении». [↑](#endnote-ref-466)
508. См. стенограмму репетиции этой сцены с Боголюбовым в кн.: Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 199 – 202. [↑](#endnote-ref-467)
509. {631} Характер Шипучина Мейерхольд выделил как наиболее интересный, считал, что он соединяет «в себе черты и Хлестакова, и Собакевича, — хама во фраке, обнажающего свою сущность, как только ему наступают на ногу» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 311). [↑](#endnote-ref-468)
510. Хотя Мейерхольд и говорил в экспликации, что «если вчитаться в эти пьесы, то видишь, что, играя их, придется прямо советоваться с врачом, настолько здесь большие детали этих обмороков, что нужно клинические наблюдения делать, чтобы водевиль — водевилем, шутка — шуткой, но чтобы получить правдоподобие», на репетициях он ограждал актеров от патологии: «… когда это на поверхности, это не годится. Надо играть как водевиль, а не как клинику, мне не интересно смотреть клинику» (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 173). [↑](#endnote-ref-469)
511. Такой задачи Мейерхольд актерам не ставил. Напротив, он добивался, «чтобы эти люди жили, как будто бы они подхвачены, подсмотрены в лабиринте людской жизни», и требовал от исполнителей «живой возбудимости», дозируемой самим актером, играющим водевиль (С. 157, 198). [↑](#endnote-ref-470)
512. Мейерхольд признавал «растянутость» «Предложения» и объяснил причины в докладе «Моя работа над Чеховым» (см.: Мейерхольд. Ч. 2. С. 320 – 321). Впоследствии в «Предложении» и «Юбилее» были произведены сокращения некоторых сцен. [↑](#endnote-ref-471)
513. «Смешной человек»! Интересно, как бы сыграл Ильинский Карандышева в «Бесприданнице» Островского (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-44)
514. Белицкий Георгий Еремеевич — драматург, литературный критик, публицист. Автор книг «Перед боями» (1933), «Ранний буржуазный реализм» (1936), пьес «Сплетня» (1926), «Рабкору смерть» (1928), «Турецкая трубка», «Пир» (обе совместно с Л. М. Жежеленко, 1929 и 1934). В 1935 г. — ответственный секретарь газеты «Литературный Ленинград». Работал на «Ленфильме» редактором сценарного отдела. Репрессирован в 1937 г., в 1938‑м расстрелян. [↑](#endnote-ref-472)
515. Премьера второй редакции «Горя уму» состоялась 25 сентября 1935 г. в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-473)
516. Речь идет о спектакле «Горе от ума» на сцене ленинградской Акдрамы. Комментатор статей Гвоздева (см.: Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987) Н. А. Таршис считает, что критик имел в виду постановку Н. В. Петрова (премьера — 14 сентября 1932 г.) и ссылается на рецензию Гвоздева «Да, водевиль есть вещь…» (Красная газета. 1932. 17 сентября, веч. вып.). Раньше на той же сцене состоялась постановка «Горя от ума» режиссером К. П. Хохловым (премьера — 15 июля 1928 г.), и Гвоздев, хлестко высмеивая водевильность спектакля, начинал свою рецензию словами: {632} «Основное впечатление от новой постановки “Горя от ума” <…> определяется <…> словами Репетилова “Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль…”» (Жизнь искусства. 1928. № 26). [↑](#endnote-ref-474)
517. Цитата из статьи Герцена «Еще раз Базаров». [↑](#endnote-ref-475)
518. Реплика из трагедии Софокла «Эдип-царь». [↑](#endnote-ref-476)
519. Цитата из чернового наброска Грибоедова «По поводу “Горя от ума”». [↑](#endnote-ref-477)
520. См.: «Горе уму»: Беседа с Вс. Мейерхольдом // Вечерняя Москва. 1935. 13 ноября. [↑](#endnote-ref-478)
521. Мейерхольд возражал критикам, называвшим молодых людей «декабристами»: «Это некоторое вульгаризирование. Они — единомышленники Чацкого, которые интересуются революционными идеями. Поэтому они читают вольные стихи Пушкина, стихи Рылеева. Это отнюдь не означает, что они-то и есть декабристы. Нет, декабристы, которые вышли на Сенатскую площадь, — не те люди, которых вы видите здесь» (Творческое наследие. С. 100). [↑](#endnote-ref-479)
522. С искусством Мэй Ланьфана Мейерхольд познакомился во время гастролей китайского актера в Москве весной 1935 г. Огромное впечатление от его выступлений оказало определенное влияние на вторую редакцию «Горя уму». Накануне премьеры Мейерхольд говорил: «На этой последней редакции лежит, кроме того, печать влияния китайского актера Мэй Ланьфана (в плане сценометрическом)» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 322). В спектакль был введен пластический этюд с шарфами, который исполняла Софья — Хераскова во время диалога с Лизой. [↑](#endnote-ref-480)
523. Эренбург Илья Григорьевич — писатель. Познакомился с Мейерхольдом в 1920 г., будучи заведующим подотделом детских театров в ТЕО Наркомпроса. Бывал в Театре Мейерхольда, смотрел «Зори», «Мистерию-буфф». В 1923 г. Мейерхольд предложил Эренбургу написать для театра пьесу по его роману «Трест Д. Е.», но получил отказ. Мейерхольд принял к постановке инсценировку Подгаецкого, между режиссером и писателем возник острый конфликт. На письмо Эренбурга Мейерхольд ответил, что если бы он был автором пьесы, то она «могла быть представлена в любом из городов Антанты» (Переписка. С. 232). Отношения прервались на семь лет. Эренбург, приезжая в Москву, бывал на спектаклях «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Лес» и, как он вспоминал, «покупал билет и боялся, что Всеволод Эмильевич увидит меня в зале» (Встречи. С. 355). Примирение произошло в Париже во время гастролей ГосТИМа. Последний раз они виделись в декабре 1937 г., когда уже была опубликована в «Правде» статья «Чужой театр». На допросах в Лубянской тюрьме Мейерхольда после пыток заставили подписать показания против Эренбурга, но он нашел в себе силы отказаться от них в письменном заявлении (см.: Театральная жизнь. {633} 1990. № 2). Эренбург принял самое энергичное участие в акциях деятелей культуры по реабилитации Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-481)
524. О возможной постановке пьесы Бруно Ясенского (название не уточнялось) Мейерхольд говорил на партийной чистке 1933 г. (см.: Мейерхольд на чистке: Изложение выступления // Советское искусство. 1933. 2 ноября).

     С Б. П. Корниловым Мейерхольд познакомился в 1934 г. Поэт бывал в его доме, читал стихи, Райх просила посвятить ей стихотворение «Соловьиха» («Ревность»). Мейерхольд предложил Корнилову написать для ГосТИМа пьесу на материале его поэмы «Триполье». В декабре 1935 г., сообщая о своих творческих планах, Корнилов сказал, что будет писать пьесу «для гениального Мейерхольда». Однако в октябре 1936 г. Корнилов был исключен из Союза писателей, 19 марта 1937 г. арестован, а 20 февраля 1938 г. расстрелян. [↑](#endnote-ref-482)
525. Агитобозрение Р. М. Акулыпина «Окно в деревню» прошло на сцене ГосТИМа 22 раза и было снято с репертуара самим театром. [↑](#endnote-ref-483)
526. Пьеса Третьякова репетировалась в ГосТИМе в 1927 – 1928 гг. Несколько раз в работу Мейерхольда вмешивался Главрепертком, приостанавливая ее. Разрешение к постановке было получено 15 декабря 1928 г. Но спектакль так и не был осуществлен. [↑](#endnote-ref-484)
527. Три акта спектакля «Самоубийца» были показаны комиссии ЦК ВКП (б) в ночь с 15 на 16 августа 1932 г. [↑](#endnote-ref-485)
528. Очевидно, речь идет о выступлении Мейерхольда 2 октября 1930 г. на художественно-политическом совете ГосТИМа, на котором пьеса «Самоубийца» была одобрена и принята к постановке.

     *… одна из ведущих работниц театра…* — З. Н. Райх. [↑](#endnote-ref-486)
529. Перечисленные Керженцевым актеры уходили из ГосТИМа на протяжении многих лет и по разным, несхожим причинам. Ю. С. Глизер в ГосТИМе не работала. [↑](#endnote-ref-487)
530. Речь идет о статьях, печатавшихся в «Правде» в марте-апреле 1936 г. [↑](#endnote-ref-488)
531. Мейерхольд отвечал на критику на собрании театральных работников Москвы 26 марта 1936 г. (см.: Мейерхольд: Против формализма и натурализма: Дискуссия у театральных работников // Театр и драматургия. 1936. № 4. С. 207 – 210). Кроме того, проблеме формализма в искусстве Мейерхольд посвятил доклад в Ленинграде 14 марта 1936 г. «Мейерхольд против мейерхольдовщины» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 330 – 347). [↑](#endnote-ref-489)
532. Варшавский Яков Львович — литературный и театральный критик.

     Рецензии на возобновление «Маскарада» появились в прессе с большим опозданием. После статьи «Чужой театр» и закрытия ГосТИМа Мейерхольд оставался для власти в опале и отклики на восстановленный в {634} Ленинграде спектакль-легенду блокировались разрешающими инстанциями. Лишь в «Ленинградской правде» (1939, 3 января) появилась рецензия С. Д. Дрейдена. До конца января длилось молчание критики, его нарушила статья Я. Л. Варшавского. Затем была опубликована рецензия Ю. Юзовского «Лермонтовский спектакль» (Советское искусство. 1939. 12 февраля) и следом статьи ленинградского ученого-лермонтоведа Б. М. Эйхенбаума «Три редакции “Маскарада”» и критика И. Б. Березарка «Образы лермонтовской трагедии. К возобновлению “Маскарада” в Театре имени Пушкина» (Искусство и жизнь. 1939. № 3). В журнале «Декада московских зрелищ» (1939. № 3) выступил с заметками «На полях программы» бывший союзник Мейерхольда по «Театральному Октябрю» критик М. Б. Загорский. Рецензия А. П. Мацкина стала последней при жизни Мейерхольда публикацией о спектакле.

     Все остальные отклики на «Маскарад» были связаны с гастролями Академического театра драмы имени А. С. Пушкина в Москве в мае 1940 г., когда Мейерхольда уже не было, а вместо него, начиная с момента ареста, постановщиком спектакля считался Ю. М. Юрьев, или, как предпочитали указывать писавшие о «Маскараде», сам театр. См.: И. Бачелис (Известия. 1940. 12 мая), К. Демидов (Правда. 1940. 12 мая), А. Гурвич (Советское искусство. 1940. 14 мая), Я. Эйдельман (Учительская газета. 1940. 15 мая).

     В восторженных отзывах пианиста Я. В. Флиера и архитектора А. А. Веснина (Ленинградская правда. 1940. 12 мая) имя режиссера также отсутствовало. Флиер писал: «Театр драмы имени Пушкина сумел очень точно схватить и передать зрителю аромат лермонтовской романтики. <…> Такие спектакли, как “Маскарад”, — это праздник для всех любителей искусства». [↑](#endnote-ref-490)
533. На репетициях «Маскарада» Мейерхольд добивался от исполнителей страстности. Сквозной лейтмотив режиссерских разъяснений и замечаний актерам — «вся сцена на дрожжах страстей», «все на страстях», «бесстрастные люди не играют», «если это в игорном доме, то там *страсти*», «вы будто пенитесь», «воображение ваше шлепало, а не кипело», «чтобы все сидящие за столом не были манекенами <…> дать необычайную жизнь всем, кто не имеет слов». И после генеральной репетиции «Маскарада» 27 декабря 1938 г. главным упреком актерам осталась бесстрастность. «В этом спектакле, — говорил Мейерхольд исполнителям, — нужно положить себя всего, на сто процентов, а иначе — играть не стоит. <…> Не надо его портить, потому что с холодом в душе в декламационной аппаратуре ничего нельзя сделать — не пробиться к зрителю» (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 382). Очевидно, что пушкинцы по разным причинам — одни растеряли, а молодые еще не приобрели — не проявили той «страстности», без которой режиссер не мог представить свой спектакль. [↑](#endnote-ref-491)
534. Неизвестного играл Я. О. Малютин. «В фигуре Неизвестного сняты элементы мистицизма, — говорил Мейерхольд о новой трактовке образа. — <…> Теперь я подчеркнул в спектакле, что действия Неизвестного продиктованы человеческими чувствами (месть)» (Мейерхольд. Ч. 2. С. 440). {635} В этом же русле замечание актеру: «Нельзя, чтобы Неизвестный *пужал* людей, он не должен ходить так, как выходец из гроба» (Мейерхольд репетирует. Ч. 2. С. 324). [↑](#endnote-ref-492)
535. Речь идет о бело-золотой решетке, отделившей, по замыслу Мейерхольда, мир маскарада. [↑](#endnote-ref-493)
536. Роль Шприха играли артисты И. П. Новский и Ю. М. Свирин. [↑](#endnote-ref-494)
537. Против полного снятия «мистического» в Неизвестном выступил Березарк: «Именно те “потусторонние силы”, которые действовали в прежней постановке, как бы создавали направление человеческих страстей» (Искусство и жизнь. 1939. № 3. С. 24). [↑](#endnote-ref-495)
538. Художественным руководителем театра в 1938 г. был Л. С. Вивьен. [↑](#endnote-ref-496)
539. Впоследствии Мацкин рассказывал о «небольшом инциденте», происшедшем между ним и критиком Залесским, также работавшим в журнале «Театр», в связи с публикацией этой статьи о «Маскараде». «“Это безобразие, — говорил Залесский, — что, ты не знаешь про выступление Жданова и умываешь руки?” Я ответил, что речь в статье идет о старом спектакле, поставленном еще в 1917 году. Его это не убедило, и он написал возмущенное письмо в “Литературную газету”. Там здорово перепугались, но письма не напечатали. Я не знаю, куда он еще писал, но буря не разразилась и никакой кары не последовало. Видимо, срок еще не подошел, а он был близко, счет теперь шел на месяцы» (Время ухода: Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. C. 41).

     Автор ошибся в датировке своей статьи — вместо апреля назван январь. Обстоятельствами времени, по-видимому, объясняется и педалирование темы «музейного памятника». [↑](#endnote-ref-497)