Мгебров А. А. **Жизнь в театре**: В 2 т. / Под ред. Е. М. Кузнецова, вступит. ст. Е. М. Кузнецова, предисл. Г. Адонца, коммент. Э. А. Старка. М.; Л.: Academia, 1932. **Т. 2. Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт**. 510 с.

Старинный театр.  
Цикл испанского народного театра

В тюрьме 7 [Читать](#_Toc293252366)

Работа над Кальдероном 26 [Читать](#_Toc293252368)

Репетиции в Старинном театре 34 [Читать](#_Toc293252369)

Спектакли Старинного театра 105 [Читать](#_Toc293252370)

В сумасшедшем доме 131 [Читать](#_Toc293252371)

Заключение 143 [Читать](#_Toc293252372)

Театральная лирика  
предреволюционной эпохи и Мейерхольд

Первые встречи с Мейерхольдом 149 [Читать](#_Toc293252373)

Бродячая собака 157 [Читать](#_Toc293252375)

Театр в Териоках летом 1912 года 189 [Читать](#_Toc293252376)

Скитанья 223 [Читать](#_Toc293252377)

«Незнакомка» и «Балаганчик» 237 [Читать](#_Toc293252378)

От «Незнакомки» до Студии на Бородинской 269 [Читать](#_Toc293252379)

Пролеткульт

В предвестии Пролеткульта 301 [Читать](#_Toc293252380)

Начало работы в Тео Пролеткульта 318 [Читать](#_Toc293252382)

Уот Уитмэн 335 [Читать](#_Toc293252383)

Вечер Кириллова 361 [Читать](#_Toc293252384)

Развитие работы Пролеткульта 365 [Читать](#_Toc293252385)

Первая Всероссийская конференция Пролеткультов 394 [Читать](#_Toc293252386)

Ромен Роллан, Верхарн и Бессалько 404 [Читать](#_Toc293252387)

Поездка по Западному фронту (Псков, Валк, Юрьев, Рига) 436 [Читать](#_Toc293252388)

Пролеткульт по возвращении 460 [Читать](#_Toc293252389)

«Легенда о коммунаре» 480 [Читать](#_Toc293252390)

**Указатель имен** 501 [Читать](#_Toc293252391)

# **{****5}** Старинный театр Цикл испанского народного театра

{7} «Беды изведав, сама помогать научилась страдальцам»

*Слова Дидоны  
из «Энеиды» Вергилия*

## В тюрьме

По выходе из тюрьмы весной 1911 года я получил от Николая Николаевича Евреинова предложение вступить в Старинный театр. В заключении я провел конец осени 1910 и зиму 1910 – 11 годов все по тому же процессу по обвинению в участии в вооруженном восстании.

Тюрьма сделала меня во многом совсем иным, чем я был до тех пор; я сказал бы — она надломила мой безудержный энтузиазм и страстную, не знающую никаких сомнений, экзальтированность; я вышел из тюрьмы, в первый раз в жизни с некоторым страхом озираясь вокруг себя. Впрочем, основании для этого было весьма достаточно…

В самом деле, когда впервые, в 1905 – 06 годах, я очутился в тюрьме, — я попал туда непосредственно из самой гущи революции, отлично понимая смысл ареста; а в 1910 году меня арестовали, в сущности, без всякого смысла, отнюдь не за деяния, совершенные мною непосредственно, арестовали даже не люди, с которыми я лицом к лицу столкнулся в глубоких противоречиях, нет, я был лишен свободы, холодным, механическим государственным аппаратом и {8} только потому, что, раз завертевшееся в нем хотя бы в самые отдаленные времена, колесико остановиться уже не может, пока целый ряд других колес, за него цепляющихся, не совершат полностью всех оборотов. Похоже на то, как бывает в часовом механизме: есть часы точные, действующие без отказа, и наоборот, работающие с перебоями, часто без всякого толка. Мой случай можно сравнить с последними. Вот вкратце история моего вторичного ареста. По освобождении меня, благодаря вмешательству отца, наместником Кавказа Воронцовым-Дашковым в 1906 году, прокурор Тифлиса ничего не сообщил об этом прокуратуре Кутаиса, где находилось дело о батумских событиях, и там фигурировала моя фамилия; кутаисское жандармское управление разыскивало меня в течение пяти лет. И какой курьез: я объехал с Орленевым и Комиссаржевской всю Россию, в каждом городе играл под своей фамилией, подолгу красовавшейся на афишах, всюду прописывался и, несмотря на то, что все охранные отделения и жандармские управления России разыскивали меня, нигде арестован не был. При аресте в 1910 году, в Петербурге, мне предъявили обвинение в побеге и три грозных статьи: 100‑ю, 101‑ю и 102‑ю, т. е. — обвинение в организации вооруженного восстания, бунта (так как я был военным), мятеже и принадлежности к партии. Все это обрушилось на меня, несмотря на то, что, как оказалось впоследствии, моя фамилия фигурировала только в одном показании какого-то батумского народного учителя, случайно слышавшего мою речь на площади, {9} где я предлагал, наравне с другими, похоронить с достоинством, невинно убитых казаками, рабочих. Обвинение усугублялось главным образом тем, что я был офицером.

Арест в 1910 году застал меня врасплох; с момента вступления на сцену и встречи с Орленевым, я оставил всякую активную революционную деятельность и всецело отдался искусству; естественно, что психика к тому времени приобрела уже некоторый оттенок оторванности, хотя и в лучшем смысле этого слова, т. е. просто-напросто я постарался вовсе забыть о существовании властей предержащих и, не имея с ними абсолютно никакого дела, всеми помыслами стал жить театром и только им. Вот отчего на первом же допросе в жандармском отделении при аресте в 1910 году, я мог вообразить, будто жандарм способен сочувствовать мне и моему благородному порыву, почему и рассказал ему о себе то, чего никак не следовало говорить. При этом я категорически отказался без всякой в том надобности называть чьи бы то ни было фамилии, свое местопребывание в Батуме и в Тифлисе, одним словом, повел себя так, что после допроса жандарм сообщил отцу об ужасном впечатлении, произведенном моими показаниями. Таким образом, несмотря, казалось бы, на всю нелепость положения, возник большой процесс, тянувшийся вплоть до 1913 года, т. е. до суда Тифлисской судебной палаты. Началом же этого процесса и явился мой арест в 1910 году, от которого я был освобожден в дальнейшем лишь под денежный залог, оставаясь под судом и следствием.

{10} В доме предварительного заключения я находился на положении большого, как будто даже опасного преступника; помещен я был в самую худшую камеру, где первые два месяца просидел в очень тяжелых условиях. Камера находилась бок о бок с коридором, через который заключенные пропускались на прогулку, и в течение целого дня каждые две‑три минуты, при их выходе, поодиночке хлопали железные двери, и стук их гулко отдавался в мои стены, действуя на меня ужасающе.

Результатом пребывания в доме предварительного заключения явились начало туберкулеза, полное ослабление организма и глубокое расстройство всей нервной системы. Я вышел из тюрьмы весной 1911 года, едва держась на ногах[[1]](#footnote-2).

Однако, нет худа без добра. Новый арест сыграл для меня огромную роль в смысле самоуглубления и приобретения больших духовных ценностей, почерпнутых из сокровищниц мировой литературы и мысли, благо времени для чтения было слишком достаточно. Любопытными оказались также те впечатления, которые невольно отложились во мне от столкновения с различного рода положительными и отрицательными людьми. Хотя я и сидел в одиночке, все же разобщение с внешним миром не было настолько полным, чтобы уж ничего не видеть и ничего не слышать.

{11} Помню, однажды в дом предварительного заключения были привезены с каторги на какой-то процесс восемнадцать политических. Все они были закованы в кандалы… Эти заключенные отнюдь не гуляли свободно по тюремному двору, — специально для их прогулок было устроено девятнадцать небольших клеток, помещавшихся по кругу, из центра которого они шли в виде треугольников, расширяясь к окружности; клетки были наглухо разобщены одна от другой, длинные и узкие, и только меньшая сторона их по кругу была не глухая, но решетчатая, сквозь которую заключенный впускался в свой треугольник, и таким образом видеть друг друга было невозможно.

Меня выпускали на прогулку, не знаю почему, девятнадцатым, вместе с упомянутыми восемнадцатью, и четверть прогулочного часа я проводил в девятнадцатом треугольнике. Моих сотоварищей я не видел, но ежедневно слышал звон кандалов, жутко гремевших вокруг меня. Они заполняли своим звоном весь этот адский круг, всего только на четверть часа отданный нам для света, воздуха и неба. И вот, когда, в исступлении от адского кандального звона, мой взор поднимался к небу, — я упивался им до экстаза, и этот звон, казалось мне, превращался тогда в бунт тоски, скорби и проклятия бессмысленному человеческому существованию, в бунт во имя прекрасного грядущего.

А то еще как-то сквозь решетку, камеры, я успел рассмотреть одного из тех, кто был закован в кандалы, успел потому, что глядеть в окна было строго запрещено (в глухие железные {12} двери каменных мешков, через маленькие глазки постоянно наблюдал страж, твердо и неуклонно выполняя свои обязанности — «запрещать» и «недопущать»). Окно камеры находилось достаточно высоко и, чтобы быстро подняться и взглянуть в него, нужно было быть хорошим гимнастом. Мы, заключенные, все же успевали и умели глядеть. Так вот однажды я и успел разглядеть прекрасного человека, бессмысленно скованного по рукам и ногам. Человек этот был высокого роста, блондин, могучий и широкоплечий. Волосы радостно вились на его голове. Ни отчаяния, ни усталости, ни тоски в его фигуре не чувствовалось. Напротив, от него веяло бодростью и силою здорового, нормального человеческого существа. Вскоре он стал центром внимания и любви всей тюрьмы. Каким образом? — я, разумеется, не мог знать, за невозможностью общаться с заключенными, но я чувствовал это сквозь все стены, решетки и замки и наверное точно так же, как обычно чувствуют все заключенные. С какой чудесной здоровой бодростью выходил этот человек на прогулку! Как хорошо он расправлял на воздухе могучие члены своего тела, улыбаясь при этом буквально всем, всей тюрьме и далекому и близкому в одно и тоже время небу, которое все же никак не могли отнять от нас злые тюремщики. Почему же он был в кандалах? Он, такой красивый, в котором было столько обаяния и такой привлекательной силы?..

За это же время в памяти моей остался и другой человеческий лик, мелькавший иногда против моего окна в прогулочной клетке. Человек {13} этот походил на только что пойманного и запертого волка. Он был совсем молод, с очень острым лицом и длинным, таким же острым носом. Мне указали на него как на предателя. Он особенно смахивал на волка потому, что не ходил, но буквально метался в своем треугольнике, делая какие-то полукруги, быстрые и волнообразные, с настоящей звериной ухваткой. Голова его всегда была сильно опущена, и только изредка, исподлобья и искоса, он взглядывал по сторонам. Жуткое впечатление производил этот человек. Я глядел на него почти с отвращением, но одновременно и с огромным любопытством. Тюрьма его ненавидела… молча, неслышно, незримо, но глубоко и сильно — до исступления…

Эти два человеческих лика казались мне тогда символами всего человеческого бытия. Тюрьма гармонировала с моими представлениями… Она была и жуткой, темною бездною и — безгранною, как само небо. Один, — могучий, широкоплечий и кудрявый представлялся мне словно созданный из голубых атомов воздуха и света. Другой же в моем воображении казался призраком адского дантовского круга, и на лице его, в его глазах горел черно-красный огонь жестокой ненависти и отчаянного проклятия.

В тюрьме все чувства и мысли обостряются. Здесь научился я глубоко проникать в существо человеческих образов. Здесь, читая Данте и Гете, я создавался и креп как художник. Жизнь, скудная впечатлениями, углублялась до полноты обнаженности, которая только одна и есть начало всякого творчества.

{14} Как изумительно последовательно вела меня судьба по артистическому пути! В самом деле, Старинный театр, куда вошел я после тюрьмы, разве не потребовал именно тех ощущений и восприятий жизни, которые пережил я в тюрьме? У Лопе де Вега, в его гениальной пьесе «Овечий источник», есть сцена, где изображаются пытки. Я живо чувствовал ужас этих пыток, потому что познал их на самом себе. Не все ли равно — морально или физически? Главное, я познал ужас их внутреннего смысла…

О, как живо я представляю себе сейчас мою тюремную камеру! Она помещалась внизу, в самом первом этаже, сырая, холодная и полутемная. Высоко над полом, в глубокой нише виднелось маленькое, за тройными решетками, оконце. В него струился желтый, тусклый свет, отраженный от желтых же высоких стен тюремного двора, куда оно выходило. Чтобы увидеть небо, нужно было подниматься на локтях, прижиматься к решетке и напрягаться до последней степени. В моей камере, размером в три квадратных аршина, были всего-навсего маленький, не больше десяти квадратных вершков, железный столик, состоявший собственно из доски, могущей быть откинутой к стене, и такая же железная, узкая-преузкая кровать (днем также откидывавшаяся к стене), еще в десять вершков шарнирный железный табурет и… параша… Вот и все. Отчего же эта камера отразилась в моих воспоминаниях как величайшая, мудрейшая школа жизни? Не оттого ли, что за моим маленьким железным столиком я пережил столько прекрасных моментов, читая {15} творения величайших поэтов и в то же время ловя взором маленький, маленький клочок неба, который приветливо голубел сквозь мое решетчатое оконце?..

И все же — жуткие призраки человеческого насилия, тупого, бессмысленного до ужаса, до исступленного садизма, подстерегали эту, казалось бы, столь невинную радость… Зачем это было нужно? Кто знает? Кто до конца может постичь темные затоны несчастной человеческой души? Ведь часто выходцами из этих затонов были совсем маленькие обыкновенные люди, соблазненные и кем-то обманутые, зарабатывавшие свой кусок хлеба на самом безобразном, что может быть в жизни, — на издевательстве и ненависти к человеку…

Все знают, например, как заключенные любят голубей в тюрьме. Голуби тоже точно знают об этом: стаями избирают они мрачные тюремные дворы, радостно порхая по бесчисленным оконцам. Для каждого узника прокормить голубя, сблизиться с ним хотя бы на мгновение — большая радость. И эту радость тюремный закон жестоко и твердо запрещал. Ни в коем случае не дозволялось кормить голубей — замеченные в этом преступлении подвергались суровым взысканиям.

Но что голуби! Были пытки гораздо страшнее, если вдуматься в их сущность. Я помню, например, одного надзирателя. Это был маленький, гаденький человечек, на рыхлом лице которого почему-то больше всего бросались в глаза отвратительные усы. Несмотря на его молодость, в нем чувствовалась подлая, старческая расхлябанность. {16} Он был не груб, но жесток до отвращения. Я боялся его дежурств как редко чего в мире. Он никогда ничем не грозил, лицо его никогда не было суровым и не звучал грубо его голос, но вот, когда наступала тишина, когда все существо жаждало покоя и отдыха и во всей тюрьме становилось чуть-чуть тише, как всегда бывает в повечерье, в эти самые мгновения начинались садические эксперименты этого подлого человечка. Заключались они в том, что он почти ежеминутно приоткрывал глазок глухой железной двери, и тогда сквозь маленький стеклянный кружочек глядел хитрый, наглый и циничный человеческий глаз; открывая ключом отверстие, через которое заключенным передавалась пища, он нарочито усиленно гремел ключами и замком, и дверь-то он открывал только затем, чтобы неизменно повторить всегда одну и ту же фразу: «Ничего, не беспокойтесь… я так… думал, вы перестукиваетесь…» — при этом нагло, тупо и жестоко улыбалось его молодое и вместе старческое, припухшее, циничное лицо, на котором противно шевелились усы… Я возненавидел этого человека.

Другой из постоянных стражей был гораздо примитивнее и грубее, но тоже в достаточной степени с садическим уклоном и с видом поистине устрашающим… Высокий, со сдавленной грудью, с изможденным и тупым лицом, изборожденным следами оспы, с сдвинутыми черными бровями и такими же черными, тараканьими усами, — он походил на настоящего средневекового тюремного ключаря. Если бы можно было ежедневно {17} пороть заключенных, он наверно делал бы это с наслаждением. Этот «тип» был до известной степени одним из старших, и фанфаронить на своем старшинстве составляло для него чрезвычайное удовольствие… Так, например, почти не было дня, чтобы он не входил в камеру, буквально принюхиваясь ко всему, к каждому клочку бумажки, и потом методически и повелительно приказывал раздеваться. Раздеть почти догола, обшарить все, не брезгая ничем, было для него конечным служебным идеалом. Меня он почему-то изводил невероятно, тогда как, в сущности, обыскивать было нечего; однако, ему всюду мерещились какие-то записки, которые я будто бы прятал в самые укромные места. Моя ли мягкость, мои ли длинные волосы, непонятные и загадочные для него книги, которые я читал, большое ли количество тетрадей, заполняемых мною ужасным почерком, — я не знаю, но он раздевал меня с каким-то упорным постоянством, мучительной назойливостью и непоследовательностью. И все же, говорю я, он был гораздо примитивнее того другого, рыхлого, хитрого и ползучего, о котором я говорил выше. Однажды его примитивность ярко обнаружилась на одном поистине курьезном опыте, который я в свою очередь проделал над ним. Выведенный как-то окончательно из терпения, я, при входе его в мою камеру, развернул самую страшную гравюру Доре к дантевскому «аду», изображающую девятый круг, где грешники кипят в горящей смоле вверх ногами, сделал невероятно мрачное лицо и, обратившись к нему, сказал глухим пророчески-замогильным {18} и трагическим голосом: «Вот поглядите! За то, что вы меня мучаете, с вами будет то же, что и с этими грешниками». Надо было видеть, как передернулось при этих словах его лицо и какой смертельной бледностью покрылось оно. В это мгновение этот злой и жестокий человек растерялся как ребенок. После первого пароксизма вдруг охватившего его ужаса, он стал робко расспрашивать меня о значении этой картины. Сообразив, что попал в самую что называется точку, я, не теряя своего тона, поспешил объяснить ему дантевскую поэму, разумеется, применяясь к его умственному багажу и к его восприятию мира, которое я инстинктивно угадал в тот момент. С тех пор пытки его прекратились, даже более того, входя в мою камеру, проверяя мою работу (чистку пола, параши и прочее), он очень робко делал свои замечания, и глаза его никогда больше не поднимались на меня, но бегали пугливо и косились как у настоящего зверя, который вдруг раз навсегда почувствовал свое бессилие перед человеком.

Чтобы еще более дополнить мрачность обстановки, меня тогда окружавшей, я позволю себе остановиться еще на двух-трех человеческих масках того же порядка, как самых характерных. Это были — старший надзиратель, помощник начальника тюрьмы и, наконец, один из заключенных, с которым я однажды случайно столкнулся как с соседом по ванне.

Начну с первого. Он был старик, ехидный и упрямый. Но больше всего раздражала его поразительная исключительная деревянность. У него была большая лопатообразная, седая, {19} почти патриархальная борода, торжественно спускавшаяся на грудь, но он был маленького роста, приземист, ну, точь‑в‑точь словно грубо выделанный неумелой рукой из дерева кустарный елочный дед, почему-то вдруг нацепивший на себя, ни к селу ни к городу, какой-то дурацкий казенный форменный сюртук с большим количеством медалей и крестов. Несмотря на седину, щеки этого деда были словно размалеваны румянами. В первую секунду, при взгляде на него, он даже как будто чем-то и импонировал, но со второй поднималось враждебное к нему чувство, с третьей же невозможно было его не возненавидеть, — такие холодные, бездушные, мертвые глаза глядели на вас с патриархально-сусального лица; взгляд их буквально леденил душу; его же скрипучий, резкий, вдобавок тоненький голосок, каким он понукал заключенных при выходе на прогулку (это была его главная специальность), приводил прямо-таки в бешенство. «Не отстань!» — кричал он повелительно и монотонно каждый раз при попытке заключенного задержаться с целью увидеть того, кто шел за ним. Старик был упорен, зорок и неумолим: до тех пор, пока за одним выпущенным не закрывались все выходящие наружу двери, он ни за что не выпускал следующего; пропустив же последнего из девятнадцати, он шел во двор, взбирался на вышку в центре всех девятнадцати клеток, и там продолжал тем же скрипучим, точно стекло, когда им скоблят по железу, голосом свои жесткие, тупые окрики…

{20} О второй маске — помощнике начальника тюрьмы — я могу сказать очень немного, но и он был достаточно красочен. По праву, которым пользуются заключенные, я раза два или три вызвал его к себе в камеру. Каждый раз он приходил вдрызг пьяный, красный как рак, вкатываясь шариком; с оловянными, осоловевшими глазами, он молча выслушивал мои требования и, не сказав ни одного слова, не произнеси ни звука, таким же шариком выкатывался вон. Разумеется, мои требования он никогда не выполнял, хотя они и были вполне законны, например, чтобы не обыскивали меня ежедневно, не допекали беспрерывным подглядыванием и тому подобное.

С третьей маской я встретился как с соседом по ванне, в конце концов прописанной мне тюремным врачом раз в неделю. Ванны (их было две на всю тюрьму) разделялись стеной, вверху которой находилось малюсенькое решетчатое оконце, единственное, через которое можно было переговариваться с соседом, разумеется, в тех случаях, когда попадался хороший надзиратель. Так вот однажды моим соседом оказался какой-то банковский чиновник, очень словоохотливый и добродушный; вступил он со мной в беседу. Однако, задав мне вопрос, за что я сижу? — и услышав, что я политический, — он вдруг мгновенно пришел в ужас и замолк как истукан… только на мой взаимный такой же вопрос, он поспешно, весьма наивным тоном, с большим испугом, словно отмахиваясь и отгораживаясь от меня на бесконечное расстояние, ответил: «Я?.. я… {21} о, это пустяк… не за то, что вы… мое преступление маленькое: — растратил казенные деньги… и все!..» И хотя растрата была значительной (что-то около десяти тысяч рублей), по-видимому по сравнению со мной, он ни на одно мгновение не считал себя преступником. Меня поразило, до какой степени с ужасом смотрел в то время на политических обыватель, в психике которого растрата казенных денег расценивалась, очевидно, как пустяк в сравнении с посягательством на установленный порядок вещей, как бы нелеп и дик ни был последний.

Но довольно!.. Довольно о жутких масках и призраках, встреча с которыми, впрочем, оказалась далеко не бесполезной для меня в моем дальнейшем творчестве как актера и художника. Повторяю, они многое дали мне, когда после тюрьмы меня коснулось в Старинном театре дыхание таких человеческих гениев, как Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Сервантес, которые по странной иронии судьбы послужили орудием для выражения идеи всего этого предприятия. Почему — «по странной иронии», я скажу в своем месте, теперь же остановлюсь и на светлых образах дней моего заточения; в соприкосновении с ними я почерпнул немало бодрости и живительной силы, чтобы перенести заключение и одухотворить свое сценическое творчество в дальнейшем, когда я вступил в Старинный театр.

Единственный человек, с которым я близко соприкоснулся в заключении, был юноша, {22} сидевший в камере надо мной. Имя его я хорошо запомнил: его звали Николай Глуховской. В первый же день ареста, когда поздно ночью заперли меня, и я остался один, ощущая весь ужас каменного мешка, вдруг откуда-то раздался страстный, заглушённый, но полный задушевности далекий человеческий голос: «Товарищ, я Николай Глуховской… Сижу два года. Шлю привет! Бодритесь!..» Долго, очень долго не мог я понять, откуда звучал голос. Только потом тот же голос объяснил мне это. Оказалось, Николай Глуховской упорным и долгим усилием, постоянно рискуя быть замеченным, сумел все же обмануть зоркую стражу и так расшатать паровую трубу, проходившую вертикально через все шесть этажей тюрьмы, что образовалась маленькая щелочка между ею и полом; и тогда он, ложась на пол, в эту щелочку говорил вниз посредством рупора из промокательной бумаги. Впрочем, до сих пор ему говорить было не с кем; по его словам, камера, куда меня поместили, не пользовалась хорошей репутацией; на его глазах здесь последовательно сидели двое смертников и оба сошли с ума. Его же нарочно посадили над этой камерой за постоянные протесты и попытки вступать с заключенными в переговоры. Он был арестован только за то, что, будучи фельдшером, подал помощь раненому во время демонстрации; держали же его так долго, главным образом, за постоянную борьбу с тюремной администрацией.

Глуховской был очень красивый юноша и обладал большим обаянием; к тому же поэт {23} по натуре, и между нами скоро завязалась трогательная дружба, продолжавшаяся вплоть до момента, когда уже на третий месяц моего сидения его увезли в административную ссылку. Он учил меня тюремной азбуке, наставлял, как надо держаться на допросах, и, вообще, необыкновенно скрашивал мои дни в тюрьме. Мы с ним так приспособились, что в ту же щелочку читали друг другу целые монологи и поэмы; перед выходом же на прогулку давали условные знаки, и когда выходил он, в окно глядел я, и наоборот, смотрел он, когда шел я. Чудесной солнечной улыбкой дарил он меня тогда…

С Николаем Глумовским я встретился случайно, год тому назад, на одной из фабрик, где мне пришлось играть. Теперь он коммунар. Жизнь, разумеется, глубоко изменила его как и меня. Но с именем этого человека в моей памяти, вот уже слишком девятнадцать лет, связывается впечатление чего-то поистине радостного и ни с чем несравнимого…

Немного было людей, извне подававших мае вести, но они, эти немногие, целиком гармонировали тому огромному патетическому напряжению, которым я был тогда охвачен, и даже углубляли его. Среди писем, получаемых мною с воли, большое место я отвожу письмам такой исключительной личности как Ольги Федоровны Комиссаржевской, родной и младшей сестры Веры Федоровны, с которой я встретился непосредственно после смерти последней. Ольга Федоровна сыграла не малую роль в моем интеллектуальном развитии; {24} и я был дружен с ней вплоть до 1918 года, когда она бесследно исчезла в Китае. Я много слышал о ней от самой Веры Федоровны, относившейся всегда с особой нежностью к своей сестре. «Что я? — часто говорила она… — Вот если бы вы знали Ольгу!.. она, действительно, замечательная…»

Ольга Федоровна до 1910 года, т. е. до смерти Веры Федоровны, жила все время в Париже, где, безумно любя скульптуру, училась у известного скульптора Аронсона. Только смерть сестры вернула ее в Россию.

Вскоре после похорон Веры Федоровны я получил неожиданное приглашение посетить Ольгу Федоровну в Царском селе, где она тогда поселилась. Меня очень поразила встреча с ней, главным образом ее удивительное фамильное сходство с Верой Федоровной, хотя они и были совсем разные. В маленькую светлую комнатку, наполненную собственными скульптурными произведениями, вдруг вошла миниатюрная, но очень пропорциональная женщина, одетая так же, как любила одеваться Вера Федоровна, — на ней была кустарная безрукавка, длинным концом спускавшаяся на юбку, и несколько причудливых, изящных, кустарных же украшений из серебра и каменьев. Замечательные были ее глаза — огромные, близко сидящие у переносицы, черные, бархатистые, на маленьком-маленьком, тоненьком, почти прозрачном личике, желтом, как пергамент, но необыкновенно одухотворенном. Ольге Федоровне было уже под сорок лет, но ее фигура была необыкновенно девственна {25} и, даже несмотря на поддавшееся времени лицо, она казалась юной, — так живо глядели ее глаза, глубокие, точно глаза мадонн старых итальянских мастеров. Морщины же на лице скорее свидетельствовали о значительности интеллектуального напряжения, чем о прожитых годах.

У Ольги Федоровны был нежный и мелодичный голос. Вся она показалась мне тогда необыкновенно тихой, глубоко сосредоточенной и удивительно гармонично собранной. Войдя в комнату, она несколько мгновений меня разглядывала; потом, словно желая сразу начать значительный разговор, вдруг прямо, по-человечески глубоко и просто, спросила: «Я слышала, что вы очень любили мою сестру… расскажите, почему вы ушли от нее…» Так же совсем просто, как будто я знал Ольгу Федоровну много-много лет, подробно и искренно рассказал я о моем уходе. Она не сделала ни одного возражения, ни одного замечания, и все, что я сказал, казалось, не было для нее неожиданным. Я почувствовал, что между нами мгновенно возникла настоящая дружба, более того, что любовь, которую я питал к Комиссаржевской, вдруг перенеслась всецело на Ольгу Федоровну, и несмотря на некоторые расхождения, интеллектуальная близость с нею во многом одухотворила и обогатила меня…

Где теперь она, — я не знаю. В 1918 году Ольга Федоровна уехала куда-то в Китай и сгинула для всех бесследно. Ни родные, ни друзья, никто не знает, где она и что она делает? Но я хорошо вижу еще и сейчас {26} ее огромные, близко сидящие друг к другу глаза, их глубокий блеск, и отдаю с восторгом дань своих воспоминаний этим глазам. Ведомый ими, вошел я в Старинный театр, вскоре после тюрьмы, и они же подвели меня к одному из самых радостных творческих мгновений на моем художественном пути — к образу Патрика. Этим я заканчиваю мое вступление к Старинному театру, но прежде чем перейти непосредственно к нему, я позволю себе несколько задержаться на работе еще до театра, над ролью Патрика, которая была предложена мне одновременно с приглашением в Старинный театр весной 1911 года, по выходе из тюрьмы. Старинный же театр должен был открыть работу только осенью.

## Работа над Кальдероном

Я уже писал, что из тюрьмы я вышел совсем больным, потому что, помимо всех переживаний, нечаянно изнурил себя питанием, так как незадолго до тюрьмы совсем отказался от мяса; в тюрьме же, естественно, вегетарианского стола иметь было невозможно, и главной моей пищей были — квас с огурцами, изредка макароны с луком: такая пища при отсутствии воздуха, света, при достаточной сырости камеры, понятно, не могла не ослабить меня (кстати сказать, выходом на свободу я был обязан социал-демократке Назарбэк, впоследствии сосланной и ныне работающей в рядах коммунистической партии на Кавказе; она и ее дочь Белла помогали отцу достать требуемые под {27} залог деньги, по внесении которых я и был выпущен на свободу).

Я вышел на волю, едва держась на ногах. Для поправления здоровья родные отправили меня к морю, в Ригу, куда я и уехал, увозя с собою маленькую книжку, в заголовке которой стояло: Кальдерон[[2]](#footnote-3)…

{28} Мое пребывание у моря прошло целиком в работе над замечательной ролью Патрика, первой действительно ответственной ролью на моем сценическом пути. Полтора месяца в Риге я пробыл в исключительном одиночестве, не расставаясь с драгоценной книгой.

Что такое наше актерское искусство? На три четверти это — способность концентрироваться на процессе интуитивного овладения материалом, какой у драматурга воплощен в определенный образ. Что же это за материал? Во-первых — время и место, во-вторых — отношение избранного образа к окружающему миру, и обратно окружающего мира к нему; в‑третьих — ритм слов и их последовательность, где всегда нужно строго отделять мысли от чувств и страстей — от всего, что искусственно подменяет их. Для этого необходимо прежде всего достаточно сильно развитое интуитивное внимание, способное охватить собою все выше перечисленное в какой-то цельный промежуток времени — основной этап синтетического овладевания ролью, когда анализ проходит отдельные стадии. Однако, это лишь предварительная фаза. В сущности, она и главная, но она далеко еще не исчерпывает всей работы в целом; за ней наступает сложный процесс дальнейшего напряжения воли и внимания для фактического перевоплощения, т. е. подчинения внутреннему процессу всех своих нервов, всей мышечной системы, одним словом, тех органов, что делают человека отличным одного от другого. Есть еще третья, окончательная стадия, та, до которой {29} не всегда доходишь, — это стадия творческого вдохновения и наслаждения ролью. По моему глубокому убеждению, вдохновение является всегда как награда, когда в творческом процессе проделано все полностью и до конца цельно. Тогда-то и наступает тот блаженный момент, когда актер с необычайной легкостью жонглирует образом.

Каждый актер, если он сколько-нибудь даровит, знает вдохновение еще в первой стадии своей работы, т. е. в момент преодоления интуитивного. Однако, в дальнейшем процессе воплощения вдохновение исчезает и возвращается только тогда, когда уже процесс завершил свой круг. Впрочем и самый круг, являющийся как бы символом, никогда не бывает законченным; творческий процесс несомненно развивается, поднимаясь по спирали, и потому-то абсолютной законченности в нем быть не может.

Но возвращаюсь к моему Патрику, которого возлюбил я на берегу моря. В те дни я почти ни на одно мгновение не расставался с этим образом.

Время и место… Я представлял себе суровую Ирландию триста-четыреста лет тому назад. Там билось о скалы и горы такое же море, но там жили первобытные, почти дикие люди, которые сами были подобны стихии… Они, носящие еще звериные шкуры, находились в постоянной вражде и борьбе между собою; но эта борьба вследствие их мощи и звериной физической силы, разумеется, отличалась глубокой {30} примитивностью, так же как и вполне первобытная их мысль. В страхе перед миром она искала выхода в неистовом поклонении первым попавшимся фетишам, и нигде, как в Ирландии, не расцвело с такой силой совсем особое суровое язычество.

И вот в эту дикую (по понятиям того времени) страну попадает святой Патрик, пламенный юноша с испанской и французской кровью, ищущий великого дела и ставший святым только потому, что мысль его желала проникнуть в глубины человеческого «я», которое он познал, как нечто огромное, совершенное, неограниченное никем и ничем.

Во всем этом наивная Испания времен Кальдерона. Но здесь и золотой век драматургии — в смысле наиболее яркого выражения мыслей пламенного народа, в свое время сыгравшего великую историческую роль. Испания не в одном Кальдероне только, — Испания и в Лопе де Вега, и в Тирсо де Молина, и в Сервантесе; Испания и в Колумбе, в Дон Жуане и в Дон Кихоте, в рыцарстве и в великом инквизиторстве, в Зурбаране[[3]](#footnote-4), Веласкесе[[4]](#footnote-5) и {31} Мурильо[[5]](#footnote-6), в величайшем подвижничестве и потрясающей жестокости, в фанатизме почти дьявольском… Да, Испания такова. Она святая и распутная, страшная и нежная.

Из такой Испании в дикую первобытную языческую Ирландию вдруг явился Патрик, спасшийся с корабля, разбившегося у ее суровых, почти недоступных берегов. И он волей духа зажег в своем сердце пламенный огонь, чтобы бросить навстречу горам, скалам и людям, подобным этим горам и скалам, нежную лучистую как солнце веру в то, во что верил сам, чтобы смягчить жестокие звериные сердца и направить их на путь освобождения человеческого духа.

Неважно, что Кальдерон был католик и христианин и что его эпоха верила в чудеса, важно то, что Кальдерон был гениальным поэтом и несомненно чистым мыслителем и философом, {32} насыщенным к тому же всеми лучшими творческими достижениями своей пламенной страны.

«Чистилище святого Патрика» — изумительно яркое творение своеобразного человеческого гения. Что из того, что фабула его примитивна и проста? Что из того, что Патрик утверждает очищение души через католическое чистилище, пройдя которое, познаешь будто бы радость бытия и пребывание в боге. Все это, разумеется, эпоха. Но то, как утверждает Патрик, в каком ритме слов он утверждает это, — вот в чем сила Кальдерона-художника, благодаря которой познаешь величайшие вершины человеческой поэзии.

Как известно, Кальдерон значительную часть своей жизни провел в монастыре[[6]](#footnote-7); несмотря на все доступные ему земные блага, он жил суровой жизнью аскета, отдав себя без остатка своему поэтическому призванию Это поистине великий художник и великий человек.

В произведениях Кальдерона для нас интересна, разумеется, не фабула, но огромная внутренняя сила, страстность ее, пламенность и красочность самых форм и их выражения.

Я упивался Кальдероном. Сколько раз, бывало, целыми днями читал я мою маленькую, драгоценную книгу, растворяясь, благодаря ей, во всей вселенной…

{33} О, как я помню морской камень, куда я взбирался с восходом солнца и где сидел, созерцающий и растворяющийся в мире. И здесь, в величественной гармонии моря, неба, солнца, всей природы, я подслушал тот ритм, который, как мне кажется, и подвел меня впоследствии к единственно правильному воплощению на сцене словесной ткани кальдероновской поэзии.

Отношение к окружающему миру. Как Патрик мог относиться к нему? Святые в прошлом подводили дикого, почти звериного человека к лучезарным гротам, которые они называли чистилищами Их творческое, человеческое в лучшем смысле этого слова, воображение наполняло эти гроты фантастическими призраками богов, духов, ангелов, демонов. Люди настоящего создают чистилища, где кипит и бурлит мысль гигантских достижений. Колоссальные призраки турбин так же прекрасны, как образы, созданные вдохновением великих художников Возрождения.

Много дней подряд я впитывал в себя ритм поэзии Кальдерона. Когда я переполнялся им, тогда в ночные часы приходил я снова к морю. Особенно остались в моей памяти те мгновения, когда море бурлило и кипело. О, как тогда завывал ветер! Как крутился передо мной мир! И тогда Патрик выплывал передо мной, привязанный к мачте разбитого корабля, и его душа ничего и никого не боялась Он знал, что идет для совершения великого подвига.

В вихре и свисте бурь я воображал, как бежали навстречу Патрику дикие люди, одетые в звериные шкуры, как сверкали белки их {34} глаз… И вот они хватают его и ведут к своему царю. «Кто ты?» — спрашивает царь. Просто, светло и ясно отвечает Патрик: «Меня зовут Патрик». Замечательно сильно сделан этот первый монолог Патрика у Кальдерона. Торжественно и значительно его постепенное нарастание и прекрасен его трепет. Этим монологом Патрик как бы говорил царю: «умолкни». Сказать зверю: «сомкни свою пасть», — для этого надо обладать могучей силой. И Кальдерон сумел дать почувствовать эту силу.

Патрик подвел язычников к чистилищу и заставил их пройти через него… Разве искусством нельзя победить мир? Разве оно не то же чистилище? — так думал я тогда, сидя на скале у моря и продумывая все, что звучало для меня в поэзии кальдероновской драмы, которая вся написана как большая патетическая симфония. Если мы признаем и слушаем Бетховена, мы, конечно, не должны изгонять Кальдерона, величайшего театрального художника.

Обращаюсь теперь непосредственно к Старинному театру.

## Репетиции в Старинном театре

Я приехал в Петербург обновленный и насыщенный… Я знал текст Патрика, разумеется, наизусть, но ни разу не произнес вслух ни одной фразы текста; он буквально душил меня, рвался наружу, и я был загипнотизирован образом, созданным моим воображением и переполнявшим меня. Я жаждал выявления, фактической работы, т. е. того, что я называю вторичной фазой.

{35} В такие мгновения, кстати сказать, всегда испытываешь невероятный страх, как бы что-нибудь не спугнуло твоего настроения и не внесло в него дисгармонии. Будет ли согласоваться мое представление о Патрике с тем, которое, быть может, уже сложилось у режиссера, призванного поставить этот спектакль? Никого, кроме Евреинова, я еще не знал в Старинном театре.

В большом волнении явился я на первое общее собрание труппы. Оно было назначено в доме на углу Английской и Офицерской улиц, в квартире, снятой специально для репетиции Н. И. Бутковской[[7]](#footnote-8), одной из инициаторш Старинного театра, имевшей тут же собственную цинкографию. В помещении Соляного городка, {36} где должен был развернуться театр, только что начались работы по его оборудованию.

Придя на собрание, я с жадностью стал всматриваться в тех, с кем мне предстояло разделять творчество. Ведь прошел целый год, как я был совсем почти оторван от жизни и людей — сначала тюрьмой, потом одиночеством у моря. К тому же я был полон дружбой к Ольге Федоровне, близостью к Орленеву, мечтами о третьем царстве[[8]](#footnote-9) и впечатлениями от крестьянского театра и, наконец, моими переживаниями в тюрьме, которые были как бы предчувствием того, что ожидало меня в Старинном театре, особенно от работы над Патриком. Нервы были обострены чрезвычайно, и первые впечатления от Старинного театра были таковы, словно я попал в благоуханный сад.

Старинный театр собрал прекрасный букет индивидуально очень разнообразной молодежи. Особенно интересным оказался женский состав.

Я вспоминаю поэтичную, точно Гретхен, будущую испанскую танцовщицу в нашем театре, юную Гейнц[[9]](#footnote-10), недавно трагически погибшую (она утонула, спасая чужого ребенка)… Вспоминаю и ее подругу, несколько иную, строгую, острую Маршеву[[10]](#footnote-11). Еще золотоволосую, {37} синеглазую Доротею Николаеву (дочь известного художника Френца), с экстазно горящими глазами, с лицом, на котором всегда сияла улыбка девушки романтического XVIII века. Особенно вспоминаю кроткую, нежную, необыкновенно прозрачную Верочку Королеву, отдавшую всю себя искусству, сжегшему ее без остатка… ту самую Верочку, которая была душой всех мансард, близким другом Бориса Пронина и умела быть прекрасной даже тогда, когда в ее жилище царили лишь холод и голод…

Верочке Королевой гармонично контрастировала ее подруга Филаретова, такая же безумная, такая же трепетная как и она; Филаретова напоминала чем-то Иду Рубинштейн… была очень тонка, высока, и моментами казалась точно сошедшей с египетских фресок.

Вспоминается мне и Ольга Ра (Шведе), интересно дополнявшая Маршеву и Гейнц. Ра была культурной, смелой молодой танцовщицей, также отдавшей жизнь богеме в лучшем смысле этого слова; она умела глубоко любить свое мастерство; танцовщицей она объездила всю Европу. У Ра было мускулистое тело, несколько мужественная фигура и классически правильное лицо с большими, ласковыми и строгими в то же время глазами.

Совсем особым, экзотическим цветком нашего театра была Белла Каза-Роза: ее мелодичный голос до сих пор звучит в моих ушах. Белла Каза-Роза заполняла антракты между хорнадами {38} (действиями) представления исполнением традиционных испанских песен, без которых не обходился ни один старинный спектакль, как и без гитан — этих бравурных танцовщиц, дававших ему своеобразное, площадное оживление и неукротимую страстность. «При‑и‑и‑ходи, когда стемнеет…» пела Каза-Роза под звон кастаньет и гитары волнующую, страстную испанскую песнь, сверкая черными глазами, вся маленькая, очень чувственная и в то же время обладавшая большим художественным тактом, вместе с действительно жгучим южным темпераментом и обаянием.

В пару Казе-Розе, но совсем иной, была Оксинская, хрупкая, миниатюрная, изящная женщина, игравшая Деметрия в «Герцоге московском» Лопе де Вега[[11]](#footnote-12). Она была прелестна {39} в этой роли с черной шапкой непокорных вьющихся волос, с бледным, тоненьким личиком, но с огромными бархатистыми, темными, как у Каза-Розы, глазами. Оксинская отличалась большой непосредственностью и детскостью, очень идущими к ее утонченному изяществу. Не менее интересной была и подруга Оксинской — Глинская, на редкость внутренно обаятельная женщина, поражавшая гибкостью фигуры, особенно подходившей для испанского театра. Оксинская и Глинская были женами одних из передовых людей в мире адвокатуры. На обеих лежала своеобразная печать особенного салона, модного для того времени, в так называемых общественно передовых кругах. В этих салонах деловая сторона жизни вполне реально уживалась с самыми утонченными стремлениями к новому, необыкновенному, и даже бунтующему искусству. Еще вспоминается улыбчивая, солнечная Женя Сидоренко, певучая и веселая как ее страна Украина.

В моем букете недостает еще двух женщин нашего театра, его основных артистических фигур, — Людмилы Патрон и Виктории Чекан.

Людмила Патрон — роскошной, исключительной красотой походила на женщин тициановской кисти; огненная шапка ее волос, сверкающее нежной белизной лицо, ее пышная фигура, утонченные красивые руки, все напоминало {40} в ней женщин эпохи Возрождения, и красота ее настолько бросалась в глаза, что за ней больше ни о чем не хотелось думать… Патрон играла центральную роль в «Благочестивой Марте» Тирсо де Молина[[12]](#footnote-13). Хорошо ли играла она? — я затрудняюсь сказать, но она блистала в этой роли, как и в жизни, своею поразительной внешностью.

Что же касается Виктории Чекан[[13]](#footnote-14), то о ней можно сказать, что она была неистовой Брунгильдой {43} Старинного театра. Я помню, как, играя Лауренсию в «Фуэнте Овехуна», Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики, так что они падали в оркестр, ломая инструменты у музыкантов. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой, женщиной. Кстати сказать, на этом первом нашем общем собрании я сразу почему-то обратил внимание на нее больше, чем на всех других. Чекан произвела на меня впечатление очень вдумчивого и серьезного человека. Когда вся молодежь вокруг звенела, журчала и сияла экстазно, одна только она оставалась серьезной. Я хорошо запомнил ее одинокую, всю в черном, фигуру, скромную и тихую. Она сидела в стороне от всех, в каком-то, по-особенному, но просто сшитом черном бархатном платье, изящно драпировавшемся на ней, обнажавшем красивые белые плечи и такие же белые руки. Черные длинные локоны спускались с огромного белого лба прямо на плечи, и голова ее оставалась все время опущенной. Почему-то запомнились мне маленькие ученические тетрадки у нее на коленях, от которых она не отрывалась. С первых же мгновений меня потянуло {44} к этой одинокой фигуре, и эти мгновения сыграли огромную роль во всей моей жизни. После Старинного театра Чекан стала моей спутницей и продолжает быть ею до сегодняшних дней.

Мужской состав труппы не был так силен и разнообразен, как женский, но и здесь было несколько интересных фигур, среди которых нельзя не упомянуть актера Киевского, большого романтика и энтузиаста, молодого, с хорошими данными актера Соболева, Фалютинского, Степного, Викторова и, наконец, Гейрота, ставшего впоследствии актером Московского Художественного театра и МХАТа 2‑го.

Я не упомянул еще о двух значительных фигурах Старинного театра, бывших его основными деятелями, Н. И. Бутковской и К. М. Миклашевском[[14]](#footnote-15). Бутковская, Миклашевский и Евреинов составляли как бы одно целое в театре. Бутковская к тому же вложила немало средств для создания его, Миклашевский и Евреинов, готовясь к работе в Старинном театре, объездили всю Испанию, добросовестно изучив ее.

{47} Я описал труппу. Мы видим, что она была не совсем обычна. Чтобы покончить с нею, прибавлю еще, что вся молодежь нашего театра была глубоко культурна. Несмотря на молодость, многие уже успели пройти солидную школу искусства, отличались большой выдержанностью, серьезностью, любовью к знаниям и книгам, особенно женский состав труппы. Ничего легкомысленного, мелкого, специфически-женского, молодые актрисы не внесли с собою в новое для них дело. Напротив, несмотря даже на то, что на роль Лауренсии объявилось девять конкуренток, никаких ссор и интриг между нами не возникало; вспоминая теперь дни Старинного театра, я с удовольствием отмечаю действительно большую чистоту, неподдельный энтузиазм и горение, которое в большей степени я отношу за счет наших женщин, на редкость серьезных и, повторяю, интересно подобранных.

Как видит читатель, Старинный театр впервые осмелился развернуть большую работу, опираясь главным образом на молодежь. Юность и молодость получили в нем право на жизнь, что было прекрасно, особенно для дней непроницаемой театральной брони того времени, позволявшей молодежи только благоговеть перед тем или иным явлением в искусстве, но отнюдь не принимать тут какого-нибудь своего близкого участия. Я исключаю Московский Художественный театр, однако, значительно позднее Старинного театра развернувший работу своих молодых сил. Таким образом Старинный театр, в этом отношении, сделал, {48} можно смело сказать, почти первый опыт в России и вполне удачный. Если молодежи и не хватало достаточного мастерства (в чем ее упрекали), зато она горела огромным энтузиазмом, зажженным ослепительным огнем, исходившим от театральных гениев Испании XVI – XVII вв. Этот энтузиазм заразил и других участников дела. Достаточно назвать хотя бы таких художников, как Рерих, Билибин, Лансере, Щуко, Шервашидзе и Калмаков, вместе с такими музыкантами и композиторами, как Илья Сац и Шпис-Эренбург, не говоря уже о таком режиссере, как Н. Н. Евреинов.

Фактическим директором Старинного театра был барон Дризен[[15]](#footnote-16).

{49} Я уже говорил, что в выборе Старинным театром такой вещи, как «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, чувствовалась некая очень странная ирония судьбы. Действительно, что общего было между «Фуэнте Овехуна» и таким крупным бюрократическим чиновником, каким был барон Дризен, занимавший в ту пору пост драматического цензора при Главном цензурном управлении? Однако, личность Дризена весьма типична для тогдашних реакционных годов.

Во все времена, у всякого правительства бывает некоторый процент людей, которые, служа ему самым честным образом, обладают в то же время странным свойством при всех своих добрых намерениях оказывать ему в то же время весьма дурные услуги. Дризен мне представляется именно таким курьезным явлением. Упрямый и методичный за своим цензурным столом, часто ревниво перечеркивавший целые страницы, отражавшие игру свободолюбивого ума, — этот же Дризен, когда дело коснулось его театра, сам провел через цензуру пьесу «Фуэнте Овехуна», которая никогда, конечно, при других условиях, в то время не увидела бы света рампы. Чиновник с головы до ног, аристократ с придворным званием и человек салона, Дризен вдруг со страстным влечением отдался воспроизведению народного восстания, заканчивающегося тем, что победивший на {50} мгновение народ торжественно выносит на пиках головы своих притеснителей, командоров. Правда, в дальнейшем кое-что было смягчено, но все же само «Фуэнте Овехуна» в целом звучало в Старинном театре достаточно многозначительно[[16]](#footnote-17).

Справедливость требует сказать, что Дризен был в некоторых отношениях театровед и, одновременно со своей цензорской службой, редактировал «Ежегодник императорских театров». Его постоянно тянуло к артистической художественной богеме и временами он бывал простым и вполне доступным. Но когда чиновник в нем брал вверх, тот же Дризен великолепно превращался в некое подобие истукана.

С Дризеном мне и всей труппе пришлось впоследствии столкнуться чрезвычайно бурно и резко. Дело в том, что этот человек, несмотря {53} на искреннее увлечение Старинным театром, сыграл не последнюю роль в его гибели, возможно и невольно для себя, отнюдь не желая этого, исключительно в силу своей чисто индивидуальной черты — упрямства. Впрочем, мне трудно судить по-настоящему о гибели Старинного театра, потому что ссора, разыгравшаяся впоследствии между основными его инициаторами, Евреиновым, Миклашевским и Бутковской, с одной стороны, и Дризеном — с другой, произошла как раз в тот момент, когда я по ходу моего процесса уже сидел в сумасшедшем доме, куда я попал в конце зимнего сезона Старинного театра в Петербурге; по выходе оттуда я застал Старинный театр уже на гастролях. В то время до меня даже не успели дойти отголоски этой ссоры.

Но возвращаюсь к театру.

С первых же дней, как все мы собрались вместе, во главе с Н. В. Дризеном, Н. Н. Евреиновым, Н. И. Бутковской и К. М. Миклашевским, закипела огромная волнующая работа. Штаб-квартира на Офицерской стала постоянным нашим местопребыванием с утра до позднего вечера.

До открытия сезона оставалось два с половиной месяца. Этот срок должен был превратить всех нас в испанцев и подготовить к трем вечерам Старинного театра, взятым за основу его программы. Вечера эти распределились так: первый вечер — «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, второй — «Чистилище св. Патрика» Кальдерона, третий — «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина и «Герцог Московский» Лопе {54} де Вега. В одном из антрактов «Фуэнте Овехуна» шли «Два болтуна» Сервантеса[[17]](#footnote-18).

Работа началась с «Фуэнте Овехуна», но параллельно мы репетировали и «Св. Патрика», и «Благочестивую Марту», и Герцога Московского.

«Фуэнте Овехуна» ставил Н. Н. Евреинов. Насколько я боялся Евреинова в «Патрике», настолько я мог принять его здесь и в этой работе он был действительно замечателен. Постановку же «Патрика» взял на себя Дризен; это было самое лучшее, что я мог ожидать, потому что Дризен, в сущности, был никакой режиссер: не он вел актера, а актер вел его. В Патрике же мне этого только и было нужно.

{55} В «Фуэнте Овехуна» знойный темперамент Евреинова нашел для себя возможность развернуться во всю ширь[[18]](#footnote-19).

Мне вспоминается первая считка. В небольшой комнате нашей квартиры, где все убранство составляли лишь венские стулья да маленький столик, мы все, сидя почти друг на друге, с затаенным вниманием слушали страстную речь Евреинова о Лопе де Вега и читаемые им с неистовством, в бешеном темпе и ритме, {56} монологи и сцены этой пьесы. Лица всех, особенно же юных актрис, сияли восторгом.

Не надо забывать, что среди наших женщин было девять претенденток на роль Лауренсии, а ведь, пожалуй, во всей мировой литературе найдется не больше десятка таких волнующих и чудесных образов, как Лауренсия, бурно-страстная испанка и вместе по-настоящему трогательная девушка, у которой в груди билось прекрасное женское сердце. Но не одна Лауренсия. Ее подруги — крестьянские девушки Хасинта и Паскуале — были также глубоко интересны. Экстаз Лауренсии по ходу пьесы превращает всех девушек и женщин местечка «Фуэнте Овехуна» в воинственных амазонок, сумевших стать сильнее даже испанских мужчин, когда вопросы чести и справедливости подняли мирных крестьян на великий мятеж против властителей и тиранов.

Да, всем нашим актрисам и актерам предстояли большие задачи. Каждому и каждой было, что делать. Евреинов развернул постановку в плане большого площадного испанского спектакля Это значило, что на простом голом помосте нужно было без декораций, без всякой иллюзии играть так, словно играешь перед тысячной испанской толпой, страстно падкой до зрелищ Мы должны были в своем воображении как бы дразнить эту толпу, держать ее крепко в руках, полнотой и сочностью игры отвечая на ее чисто испанскую жажду веселья и красочных впечатлений, быть может даже грубо волнующей эротики, одновременно — {59} патетизма, но больше всего — темперамента… солнечного, дразнящего, все равно грубого или нежного, но только — темперамента. Отсюда между действиями — танцы гитан, испанские песни и музыка. Реставрируя старинный спектакль, мы должны были отказаться от занавесей, от кулис, от всего, что обычно создает иллюзию в театре, где всегда можно уйти со сцены, спрятаться от зрителей и успокоиться до следующего выхода. Мы же играли и за сценой, вернее за помостом, ни на минуту не ослабляя сценической напряженности и нерва. Да, каждому было что делать. В самый же первый вечер Евреинов вдохновенно и с большой страстностью всем этим зажег нас. Пять лет прошло со времени нашей первой встречи в театре Комиссаржевской, и вот он еще красивее, еще увлекательнее.

Главные роли «Овечьего источника» были распределены так: дона Фернанда Гомец де-Гузмана, великого командора ордена Калатравы, тирана и душителя народа, играл Киевский; старик Эстеван, отец Лауренсии, один из главных вдохновителей крестьянского восстания против тирана-командора, был отдан мне. Возлюбленный Лауренсии, юноша Фрондозо, — Гейрот; наконец, Менго, народный певец, без которого в Испании не обходилось даже восстания, — Степной. Лауренсия была предоставлена Виктории Чекан; ее нежная подруга, Хасинта, — Доротея Николаева и другая подруга, Паскуале, — Глинская и Сидоренко. Все остальные изображали танцующих гитан в антракте, восставших женщин, и все без исключения {60} толпу, которая у Лопе де Вега является первым актером на помосте[[19]](#footnote-20).

Закипела кипучая, страстная работа. Чтобы научиться испанской гибкости, грации, певучести жестов и движений, нас всех, женщин и мужчин заставляли почти ежедневно фехтовать и ежедневно по пяти-шести часов в вечер проходить пластику и танцы. Для этих занятий Старинный театр специально пригласил таких талантливых педагогов, как Пресняков и Андреев.

Пресняков впервые применил тогда только что начавшую проникать в Россию новую систему ритмической гимнастики Далькроза[[20]](#footnote-21).

{61} Ежедневно мы все одевали легкие свободные гимнастические костюмы, состоявшие из маленьких трусиков и фуфаек-безрукавок, и занимались и этой системой и фехтованием. Утром же и вечерами ежедневно шли репетиции.

Все мы были так увлечены, что никому в голову не приходило сетовать на перегрузку рабочего дня, продолжавшегося с небольшими перерывами десять-пятнадцать часов — с десяти-одиннадцати утра до двенадцати, а иногда и до часу ночи. При этом актеры получали мизерные вознаграждения: самую высокую ставку имели только Киевский и я, и она равнялась ста двадцати рублям в месяц. Остальные же получали от сорока, и даже от тридцати рублей, до шестидесяти. Но над этим никто даже и не задумывался, настолько все отдавались беспрерывному увлекающему творчеству.

В центре своего режиссерского замысла Евреинов поставил, главным образом, развитие самого мятежа и его нарастание, для чего очень удачно свел самый текст, выкинув из него все лишнее и задерживающее движение.

{62} Едва первые трудности темпа и ритма евреиновского замысла были преодолены, все мы, увлеченные до последней степени, так страстно отдались изображению народного восстания, что стекла гремели и звенели в маленькой квартирке на Офицерской; даже женщины научились орать и кричать до исступления, не отставая от мужчин, когда народ в упоении победой выносил на длинных дрекольях окровавленные головы тиранов и командоров.

Сама по себе фабула «Овечьего источника» очень несложна, но она гениально развивается у Лопе де Вега. Крестьяне местечка Фуэнте Овехуна не выдерживают насилия и травли командора; последний, помимо всяческих жестокостей, преследует крестьянских девушек, особенно Лауренсию, дочь самого почтенного старшины крестьян (по-испански «алькальда») Эстевана; не зная удержа в своей наглости, он доходит до того, что разгоняет свадебный кортеж, хватает возлюбленного Лауренсии, юношу Фрондозо, и готов его повесить. Слуги командора идут по его следам и также стремятся насиловать крестьянских девушек. Тиран берет Лауренсию в плен, чтобы совершить над ней свое гнусное дело. Лауренсии удается бежать. И вот, когда смущенные всем этим старейшие мужи крестьян собирают совет, Лауренсия врывается в совет и произносит знаменитый, стяжавший мировую славу, монолог, поднимающий на восстание даже мужчин… И в тот момент, когда последние колеблются, она вооружает всех женщин своего местечка и, предводительствуя ими, дает мужчинам {63} пример забытого ими мужества. В конце концов, увлеченные ее примером, крестьяне поднимают грандиозное восстание и убивают своих тиранов; вслед за этим они выдерживают с героическим мужеством все пытки, которым подвергают их королевские чиновники, прикрываясь именем короля. На этих моментах Евреинов особенно сосредоточил свой энтузиазм и действительно подал их с большой остротой. Самый же конец пьесы — примирение народа с королем, — он нарочно скомкал, и этот конец был лишь естественной данью цензуре и тому же барону Дризену, увы, проглядевшему своими выпуклыми голубыми глазами самую соль этой замечательной, глубоко-волнующей и гениальной пьесы. Как увидела она свет рампы в нашем исполнении в те дни, — можно было только диву даваться. Поистине мы жили во времена самых неожиданных возможностей и странных противоречий[[21]](#footnote-22).

{64} Переходя к деталям работы над «Фуэнте Овехуна», мне хочется подчеркнуть ту тщательность, с которой прорабатывались отдельные сцены, помимо основного, доминирующего над всем, бешеного темпа и ритма движений и читки стиха. Чтобы понять необходимость самой тщательной работы, нельзя забывать, что композиция постановки разворачивалась на небольшом помосте на бочках; таким образом от актеров требовалось большое искусство, чтобы без помощи каких бы то ни было аксессуаров, способствующих иллюзии, держать спектакль все время на высоте взятого тона. Естественно, что даже самая незначительная сцена в этих условиях приобретала большую значимость и требовала тщательной проработки. Я помню, например, как долго возился Евреинов над самым как будто незначительным моментом — над прохождением двух девушек по сцене; здесь все сосредоточивалось на отдельных, едва заметных, но значительных сценических деталях: игра веером, поворот головы, улыбка, смех, шаги и пр. Повторяю, ничего извне не облегчало задачи актеру, кроме его собственного мастерства, которое ему надлежало показать на голом помосте. Последний, несомненно, с одной стороны — большой риск для актера, но с другой — он же {65} и огромная для него школа. Тут на обмане не выедешь: давай все, что можешь, и при этом давай крепко, законченно, красочно и сочно.

В старину актеры не боялись такого помоста при всей его обнаженности, потому что тогда единственная ставка театра была на искусстве актера, которое достигало действительно огромной высоты. Когда же помост заменила сценическая коробка, само мастерство постепенно стало снижаться; тогда актера уже нельзя было смотреть без рампы, без декоративного оформления и иных иллюзионных обманов. Натурализм же, наводнивший затем театр, совершенно уничтожил актера, т. е., вернее, стер грани между действительным мастерством и его подделкою.

Старинный театр впервые вновь попытался воскресить живительную прелесть седой старины. Разумеется, многого сделать он не мог, потому что создать актеров, вернуть утерянное мастерство по щучьему велению нельзя, но он напомнил живо и ярко о том, что мастерство когда-то было и если бы театр посмел и сумел сбросить с себя заслонившую все его существо шелуху — он снова мог бы вернуться к своему первоисточнику, т. е. к актеру, и воскресить подлинное мастерство, при котором самый примитивный помост становится волшебным. Без актера же какие угодно чудовищные сценические нагромождения ровно ничего не значат.

Что Старинный театр был как бы началом подобной революции, об этом достаточно писалось в свое время и даже больше — указывалось, {66} что именно Старинный театр был провозвестником и зачинателем самых различных исканий и новаторств в области театра. Раз это так, раз смог каким-то образом возникнуть Старинный театр, значит, в этом была естественная потребность времени, и возможно, эта потребность явилась именно, как следствие актерского кризиса, дававшего чувствовать себя все сильнее и больнее. К сожалению, театральные новаторы пошли после Старинного театра не по его пути; вместо того, чтобы стремиться к воссозданию лучшего актера, они почти совсем забыли о нем и бросились (под несомненным влиянием Старинного театра, но не совсем правильно ими воспринятом) на путь голого формализма, вступив, главным образом, в борьбу с пресловутой театральной коробкой; однако, строго говоря, они так и не освободились от нее, несмотря на все самые различные комбинации, вплоть до сложнейших конструкций. Только один Мейерхольд пробовал углубить эти искания в сторону воссоздания мастерства актера, но увлекаемый своим исключительным и самодовлеющим режиссерским талантом, сам сбивался на путь умаления роли актера и выдвижения на первый план режиссера. Однако, Мейерхольд — есть Мейерхольд и ошибки ему, как большому художнику, простительны; тем более, что Мейерхольд, будучи сам актером, не мог не любить его несомненно. Но что же получилось в результате его ошибок, особенно, когда расплодилась целая плеяда так называемых маленьких Мейерхольдов, никаким актерским мастерством {67} не владеющих? Когда в буре Октябрьской революции по театру на некоторый момент пронеслось движение — свести на нет пресловутую коробку, в распоряжении театра не оказалось уже ни единого актера; дальнейшее утверждение режиссера со всеми ультра-новаторскими исканиями окончательно съело актера, и на голой площадке он оказался смешон и жалок.

Не в лучшем положении очутились и режиссеры. В самом деле, — коробка, рампа, кулисы все исчезло. Как будто первобытная форма театра, в виде простого помоста получила право гражданства. Но оказалось, что действовать-то на нем некому. Понадобилась снова какая-то помощь актеру, вновь понадобилась иллюзия. Тогда режиссеры, отрицая декорации, ухватились взамен их за так называемые конструкции. К сожалению, только за конструкции. Разумеется, это был совершенно естественный для них ход: коробку в принципе они уничтожили, а на помосте рисковали оказаться лишними, потому что там нужен только актер, которого они, разумеется, создать не могли, ибо не только не владели великим актерским мастерством, но и вообще-то сами были никакими актерами. А разве можно научить кого-нибудь мастерству по-настоящему, если сам не владеешь им в совершенстве? Ведь это совершенно то же, как если бы кто-нибудь вздумал учить игре на скрипке, не умея даже держать правильно в руке смычок.

Только большое мастерство актера создает в зрителе настоящую любовь к театру. Потребность {68} же любви к театру вряд ли может умереть, ибо театр пережил, как я уже говорил в моей книге об Орленеве, все религии мира и есть самый древний институт наилучших устремлений человеческого общества. Если сейчас и поблекла любовь к актеру на театре, то рано или поздно потребность в актере станет настолько сильна, что театр без актера потеряет всякую притягательную силу; это несомненно случится очень скоро, как только окончательно надоест выдумка, т. е. подмена актера одной только конструкцией с режиссером на первом плане; мне кажется, логически это произойдет тогда, когда конкуренция за первое место по выдумке обострится настолько (а она несомненно обострится), что старый народный образ «черт в ступе» запутает всем голову до полной потери способности что-либо понимать. Ведь на одном конструктивном материале далеко не уедешь. Театр знает и хочет знать, главным образом, актера. Без актера театра нет. Для актера же ничего, кроме помоста на бочках, никогда по существу не было нужно и никогда не будет нужно. Разумеется, настоящий актер все может принять и Иногда, если это естественно и осмысленно, даже с большим удовольствием, но, принимая, он всегда прекрасно знает в глубине души своей, что все это для него от лукавого.

В самом деле, вспомним, например, Патти[[22]](#footnote-23). {69} Рассказывают, что когда однажды Патти в каком-то городке пришла на почту и не захватила свои документы, почтовый чиновник, не зная ее, наотрез отказался выдать ей корреспонденцию, потребовав прямых доказательств, что она действительно Патти. Тогда дива, не долго думая, запела и немедленно получила все.

Мне скажут: «но ведь это Патти! а когда таких, как она, нет — тогда что?» Ищите! учите! старайтесь учить и искать! Совершеннейший вздор, что нет живого человеческого материала, — нет учителей, это правда. Нет условий, в которых живой человеческий материал мог бы приобретать настоящую школу для настоящего мастерства. Учить некому, потому что учить, повторяю — учить мастерству, могут только мастера. А их нет, или почти нет. Я не считаю мастером сцены, за редким исключением, режиссера в том случае, когда сам он не мастер-актер. Можно делать, что угодно, но нельзя пренебрегать актером, нельзя лгать, что актера можно заменить выдумкой, или пресловутой конструкцией.

Правда, очень многие режиссеры спешат уверить всех и каждого, что, дескать, они {70} всецело за актера и именно за актерское мастерство. При этом, они, во имя якобы этого мастерства, очень любят высмеивать так называемое пресловутое, с их точки зрения, актерское нутро; они подолгу и помногу говорят в противовес этому нутру об организованном актере, об актере, владеющем телом и т. д., в том же роде. Все это несомненно хорошие слова, но разберемся также и в их настоящем значении.

Режиссер, завладевший театром всецело, как он ни ратует за актера, но, приступая к постановке, вовсе об актере не думает. Прежде всего он сговаривается с художником, с музыкантом, с машинистом сцены, с композитором, одним словом, с кем угодно, но только не с актером. Вслед за этим художник проектирует какую-нибудь самую необыкновенную конструкцию, композитор, в свою очередь, сочиняет столь же необыкновенную музыку; при этом часто художник и композитор даже не дают себе труда вдуматься серьезно в тот драматургический материал, с которым они имеют дело. Во многих случаях художник наскоро прочитывает нужнее произведение, потому что при настоящем положении вещей для художника, являющегося в большинстве постановок таким же самодовлеющим началом, как и режиссер, важен отнюдь не автор и его текст, важна выдумка сама по себе, какой-нибудь любопытный изгиб ее, при чем замысел создается нередко только со слов режиссера. Достаточно двух-трех крылатых фраз, иногда лишь какого-нибудь штриха из текста, чтобы можно было только {71} зацепиться, и толчок дан. Но вот выдумка оформилась; соответственно ей воссоздана конструкция, часто совершенно произвольно, вовсе в разрез с авторской идеологией, со всем стилем его произведения, и соответственно с этим продуманы мельчайшие детали, вплоть до тех или иных подробностей костюмировки. Теперь, пожалуй, можно вспомнить и о пьесе. И режиссер снова берется за нее, но только потому, что надо же ему все-таки как-то уложить ее в рамки своей выдумки и согласовать с порождением этой выдумкой — конструкцией. Вдруг оказывается, что то и другое никак не увязывается. Не беда! В таких случаях с пьесой проделывается приблизительно то же, что по мифологии проделывалось у Прокрустова ложа: кое-что отрубается, кое-что удлиняется: иной раз голова, другой раз — ноги, или наоборот, а то и просто кое-какие члены несчастного тела перемещаются и комбинируются так, чтобы можно было его наконец втиснуть поудобнее для режиссера в Прокрустово ложе. После такой манипуляции с драматургом наступает очередь актера. Здесь за основу берется так называемый категорический императив. Загадочный человек, именующий себя режиссером, приказывает актеру без долгих рассуждений влезть в режиссерскую выдумку, часто, повторяю, ничего общего с автором не имеющую, зато тщательно увязанную с замысловатой конструкцией и, разумеется, выдвигающую на первый план не автора и актера, а самого режиссера. «Оформление» торжествует по всей линии. Где уж тут считаться {72} с актером? Его дело безоговорочно принять все, вплоть до заранее предназначенного ему костюма, который, конечно, так же задуман не в соответствии с актером и замыслом автора, но исключительно в соответствии с выдумкой режиссера.

Что же остается на долю искусства актера? Ну, какое уж там искусство: выучи на зубок текст роли, и ни о чем не заботься, потому что режиссер уже заранее так хорошо о тебе позаботился, что не осталось никакого места для твоего самостоятельного творчества. Последнее его и не интересует вовсе, ему ведь важна вовсе не твоя, актерская, выдумка, а его, режиссерская. В результате сговорчивый и напуганный актер, большей частью очень мягкий и податливый, соглашается на все, лишь бы только не разгневать режиссера. В один какой-нибудь месяц таким образом легко можно разделать под орех, кого угодно: Шекспира, Байрона, Шиллера, Мольера, Островского, а уж о современных «драматургишках», с точки зрения режиссера, и говорить не приходится. Я, конечно, сгущаю краски, но все равно истина остается. Актера настолько отучили жить и мыслить, что он легко поддается всему, все принимает. Нет ничего удивительного в том, что актера часто только, чтобы обыграть конструкцию, заставляют проделывать всяческие манипуляции, начиная с кульбитов, бега на месте и по кругу, вплоть до самых сложных гимнастических упражнений, нередко достаточно рискованных. Разумеется, это не плохо, но мне все же невольно вспоминается {73} Козьма Прутков, рекомендовавший порою «смотреть в корень». И вот корня-то зачастую и не оказывается. Правда, старинный актер был гибок и ловок. Но и гибкость и ловкость его отнюдь не были ему искусственно навязаны. Во-первых, они вырабатывались им самим, будучи подсказаны ему жизнью, во-вторых, актер этот умел, повторяю, держать в руках тысячную толпу, произнося многоминутные монологи Шекспира, Кальдерона и иных великих драматургов на простом и голом помосте. В чем же тут дело? Думаю, прежде всего в том, что театр умел тогда, подчеркиваю, создавать и воспитывать огромные актерские индивидуальности.

Теперь же оказывается, что в каше время играть Шекспира так, как его когда-то играли большие актеры, невозможно. Почему? Да потому, что никто с таким трудом не укладывается на Прокрустово ложе, как именно Шекспир; он требует сильных индивидуальностей, много времени для изучения, большого простора, бурной свободы и зрителя, соответственно воспитанного.

Золотой век театра не знал режиссера. Им всегда руководили только те, кто умел любить, ценить и потому создавать актера. В мольеровской труппе был сам Мольер; в шекспировской — Шекспир; в театре Островского, в свое время, на первом плане был всегда актер, и кто, как не Островский, умел любить его.

В таком театре, где всецело царит режиссер, мы гораздо больше слышим и знаем о художнике, о музыканте, о режиссере, чем об актере, означенными {74} искусниками совершенно заслоненном. Но не в этом только дело. Вопрос еще гораздо глубже и принципиальнее: кому принадлежит, по существу, театр — режиссеру и художнику или драматургу и актеру? Теперь, когда этот вопрос начинает обостряться, выдвигают компромисс: театр принадлежит всем одинаково. Но это только так, для отвода глаз, на самом же деле театр по-прежнему в руках режиссера. С другой стороны, по-моему глубокому убеждению, театр и не может принадлежать всем одинаково. Или надо признать, что театр для режиссера и художника, или — для актера и драматурга. Кто-то должен же быть в центре. Я, разумеется, выдвигаю на первый план драматурга и актера. Но этим я отнюдь не хочу отрицать значение режиссера в театре. Напротив, режиссер необходим, но он должен знать свое место; режиссер — это связующее, культурное начало театра, точно так же, как краски, музыка, танец, архитектура и прочие. Между тем, чтобы художественно организовать спектакль, и тем, чтобы уложить его на Прокрустово ложе режиссерской выдумки — большая разница. К сожалению, понятие культурного значения режиссера в театре приобретает все более и более уродливую форму.

Не против режиссера восстает каждый настоящий актер, но против его претензии на первенство, чем снижается театр, потому что ослабляется актерская индивидуальность. Есть первенство, выдвигаемое самой природой вещей, но есть первенство, порождаемое лишь тщеславием и неглубоким пониманием существа {75} этой природы. Первенство на театре актера вполне законно, потому что его связь со зрителем непосредственна и в природе актера — природа театра. Первенство же режиссера далеко не естественно, ибо подлинное его назначение быть всегда, в каждый момент сценического действа, сзади актера, так чтобы зритель даже и не подозревал его присутствия.

Не себя в театре должен пытаться утверждать режиссер, но актера и через него драматурга и только их. Что же мы видим? Мы смотрим постановки, иногда весьма пространно и обстоятельно их обсуждаем, а там где-то далеко, далеко на заднем плане маячит несчастный актер, о котором почти все забывают, и об руку с ним нередко даже и сам драматург. Все это прекрасно знают и столь же прекрасно с этим мирятся. Но что же в конце концов делать? Вся эта система, получившая права гражданства, в достаточной степени убила актеров: от нее стонет и актер, и драматург, и больше всего, быть может, сам зритель. Да, действительно, — что делать, если театр пошел и идет все больше по пути монополизации его режиссером? И, если честно говорить, не потому ли дело в конце концов вовсе не в том, что актера нет, а в том, — что для него попросту не находится места?

Когда орудие производства — в руках капиталиста, рабочему нет движения: капиталист его съедает. На театре капиталиста заменяет монополизировавший все режиссер. Актеру надо хорошенько задуматься над этим и позаботиться О том, о чем позаботился рабочий класс, — {76} вырвать орудие своего производства из рук капиталистов. Тогда посмотрим — умер актер или нет.

Но для этого нужны, прежде всего, организованность и поднятие общего культурного уровня актера. К сожалению, это очень слабое место в актерском быту, и актер до тех пор не завоюет самостоятельного положения в театре, пока это слабое место не будет ликвидировано. А пока власть режиссера надолго еще обеспечена. До тех пор во всяком случае, пока на театральных подмостках не произойдет своеобразная актерская революция, которая вырвет театр из цепких рук режиссера.

Старинный театр был как бы первым провозвестником актерской революции, вернее, первым указателем на ее необходимость.

«Позвольте! — скажут мне, — в Старинном театре также были режиссеры и художники». Были. Верно. Но, во-первых — режиссеры и художники Старинного театра (как режиссеры и художники и театра Комиссаржевской) были во много раз скромнее художников и режиссеров последующего времени. Я уже писал, как относился, например, к актерам не маленький театральный художник Калмаков; так же относились к актеру и Добужинский, и Бакст, и Рерих[[23]](#footnote-24), и Билибин. {77} А ведь это были большие мастера. Я очень хорошо помню, с какой тщательностью и Билибин и Рерих изучали актера, по несколько раз меняя свои эскизы; они сами даже вместе с актерами ходили в примерочные мастерские. В общем же художники и режиссеры безапелляционны. Для них актер — материал не выше картона и фанеры, из которых они создают свои конструкции. «Равняйся на фанеру и никаких»! Станет разве художник вступать теперь с актером в какой бы то ни было спор? А вот Бакст, Билибин и Рерих не только вступали, но глубоко и чутко прислушивались к актеру и присматривались к его индивидуальности. Что сделал Рерих, хотя бы в той же постановке «Фуэнте Овехуна»? Он дал прекрасный фон, — помост же, эта первобытная {78} актерская площадка, — была сохранена в неприкосновенности. Вместе с Рерихом и Билибин прекрасно сгармонировал актера с тем фоном, которым Рерих очень скромно и с большим тактом окружил его.

Режиссеры Старинного театра? У Евреинова было огромное достоинство: он сам (отнюдь не актер), гораздо больше, чем Мейерхольд, в процессе работы умел влюбляться в актера, что и делало его весьма приемлемым как режиссера. Постановочный же принцип режиссера, стоящего на точке зрения так называемого формального метода, отрицает по существу даже эту влюбленность. Извращенно понимая рационалистический подход и тот же формальный метод работы, такой режиссер с высоты им же созданного для себя величия, попросту говоря, «плюет на актера», и актер, повторяю, для него значит не больше фанеры и картона, из которых он сочиняет, удовлетворяя лишь прихоть своего вымысла, замысловатую конструкцию и жуткое для актера Прокрустово ложе. Вопрос таким образом для режиссера с «аршинным подходом» только в одном: уместится на вымеренном им ложе актер — хорошо, не уместится, тогда… О, тогда у режиссера на этот случай припасен достаточный ассортимент всевозможных орудий пыток для приведения актера в надлежащее состояние. Здесь и «идеология», и «оформление» спектакля, и «конструктивный метод», и «значимость организованности и ансамбля», во имя которого больших нужно укоротить до маленьких, а маленьких вытянуть до больших, и ни весть еще что; {81} сюда же присоединяется еще и самое грубое осмеяние пресловутого «нутра». Несчастному актеру не остается ничего другого, как беспрекословно подчиниться режиссерской вивисекции. Тем более, что шансы в этой «игре» совершенно не равны. За режиссером все: и значительная театральная общественность, и управляемая режиссерами же часть прессы и, наконец, — весь технический управленческий аппарат театра. За актером же — только союз, увы, мало разбирающийся в природе актера, несмотря на все самое благожелательное к нему отношение. Бедному актеру ничего не остается больше, как молчать и покоряться, что он и делает беспрекословно и что хуже всего, — беспринципно. В этом последнем — самый большой ужас театра и окончательное падение актера.

Я был бы рад, если бы все это было не так. Но это так, хотя бы по одному только, что режиссеру, извращенно понимающему свое назначение, уничтожающему самый принцип синтетического театра (оговариваюсь — режиссеру, но не зрителю), отнюдь не выгодно, чтобы создавалась и крепла большая актерская индивидуальность, потому что при ней ему нечего делать и остается лишь стушеваться. Даже Мейерхольд, этот величайший диктатор сцены, не мог не спасовать перед Варламовым и не уступить ему невольно первенства, когда Варламов играл Лепорелло в мейерхольдовской постановке Дон-Жуана[[24]](#footnote-25). Но и то мне кажется, {82} Мейерхольд смог так поступить только потому, что он сам, по природе своей, актер.

Будем же честны до конца и признаемся, что Варламовы из ничего не создаются. Варламов был, разумеется, актером с головы до ног, и актером как раз того самого пресловутого «нутра», которое теперь в таком загоне. Откуда же оно было в нем? От природы? Да, от природы, конечно, но одной природы мало. Варламов жил в то время, когда актера, его «нутро» ценили и любили. Варламова, как и всякого большого актера, грело именно солнце любви, а не аршин, картон и фанера, ставшие краеугольным камнем театра исключительно режиссерского.

В этом отношении Старинный театр, быть может, невольно, но такой грубой ошибки не сделал. Сломав сценическую коробку, создав помост, он увлекся актером, пытаясь сделать все, чтобы актер действительно зазвучал. {83} И актер, даже средний, мало еще опытный, вдруг неожиданно зазвучал на помосте Старинного театра; по крайней мере, он загорелся великим актерским энтузиазмом, который сам по себе уже и есть начало актерского мастерства. Без него, без этого энтузиазма не может быть и мастерства, и из него, и только из него возникают первые проблески его и первичная его школа.

Я уже писал, что за постановку «Патрика» взялся Дризен — не режиссер. И я сыграл Патрика, т. е. смог принести на сцену кусочки того моря и неба, что вдохновили меня на работу. Если бы я стал толковать режиссеру, после мейерхольдовской формации (я подчеркиваю — «после-мейерхольдовской», чтобы не быть превратно понятым, что я отрицаю такого режиссера как Мейерхольд), что для конечного овладения Патриком нужны были бы мне мой камень у моря, мои ночные бдения, подстерегающие луну, быстро бегущую в вихре и стоне облаков и морской стихии, или, наконец, моя тюрьма, Данте, Библия, или встреча с той же Комиссаржевской — он, разумеется, расхохотался бы мне в лицо и сказал бы с важным и спокойным видом: «вздор, дорогой мой, ничего этого не нужно. Я слишком хороший повар, чтобы утруждать вас подобными глупостями. Подчинитесь моей выдумке и требованиям — я подам все как нельзя лучше; будьте покойны!..» Но при всей многообещающей самоуверенности, он не дал бы себе труда поразмыслить над тем, как подойти к актеру, хотя бы с точки зрения примитивного внимания к его индивидуальности и лично {84} Дризен не был режиссер, — он был только любитель и, — в театральном смысле слова, — культурный человек. Художник Щуко[[25]](#footnote-26) (тогда еще скромный конструктор) создал для «Чистилища св. Патрика» великолепный портал, отнюдь не подавлявший актера; он служил только благородным фоном, как и рериховская декорация к «Фуэнте Овехуна». И в этих декорациях — обнаженность помоста, а, следовательно, и актера были сохранены полностью. Щуко исходил не от конструктивно-композиционного оформления спектакля, но из принципа преподнесения спектакля таким, каким он являлся в старину. В старину же актеры играли и на площадях и в королевских залах. Щуко выбрал второе. Его порталы являлись как бы естественным продолжением дворцовых зал; актеру ничто не мешало. Здесь он сам отвечал за себя. Таким же путем шел и Дризен. Он ровно ничего не знал, что надо, он знал только, как оно там происходило, — дело актера было {87} использовать свободу и ответить за самого себя. Все остальное — костюмы, музыка, хоры, — все это — где-то на втором плане и создавалось только для того, чтобы гармонировать с актером. В этом отношении такие настоящие композиторы и музыканты, как Илья Сац[[26]](#footnote-27) и Шпис-Эренбург — были величайшими друзьями актеров вместе с художниками и режиссером.

Сац глубоко любил актера… Это был необыкновенно экстазный человек. Он любил бессонные ночи в кругу энтузиастов сцены, любил всякое естественное проявление индивидуальной актерской воли, горящие глаза, экстаз и {88} вдохновение, любил большие страсти, где раскрывалась бы подлинная сущность театра. Но, главное, он любил — любить. И потому-то его музыка всегда так насыщена и вдохновенна.

С величайшим восторгом вспоминаю я, как осторожно подходил Сац к моим первым робким шагам в области гармонизации простого человеческого слова под хор поющих голосов. Во время репетиции, по много раз, прежде чем окончательно написать музыку, импровизировал Сац на органе, прислушиваясь к моим тонам и к моему внутреннему чувству. И только тогда он создал те хоралы, под которые проводил я, например, удивительную сцену вручения ангелом письма от бога Патрику… Это были незабываемые мгновения. Но лучше всего, повторяю еще раз, было то, что мне никто не мешал. В эти самые напряженные мгновенья — существовали только хор и я. Я не видел Дризена. Где-то, далеко — далеко от меня, глядели его детские, всегда наивные глаза, которые смотрели, но их взгляд не омрачался ненужными словами. Дризен молчал, потому что понимал, что актеру не нужно мешать, — и это было прекрасно. Это и сделало то, что я смог сыграть Патрика.

Одновременно с работой на Офицерской, в Соляном городке шла такая же кипучая работа. Нужно было превратить огромные, сарайного типа, заброшенные, холодные залы в театр. Часто во время этих работ я забирался туда, чтобы только вообразить себе, как потом здесь, когда эти хаотические груды земли, песка, {89} камня и дерева придут в гармонический порядок, — запоет душа и забьется сердце.

Работа кипела. Плотники и каменщики были вовлечены также в общий энтузиазм. Предстояло создать что-то совсем невиданное, необычайное. Строился помост, воздвигались особые порталы, шла революция всех установленных театральных форм. Никаких коробок, кулис, никакой рампы и вместе ничего общего с эстрадой. Создавался кусочек народного, далекого, площадного, почти балаганного театра, всегда почему-то волнующего и влекущего сердце. Больше всего торопились с самим помостом; как только он был воздвигнут на больших бочках, все репетиции «Фуэнте Овехуна» перенеслись сюда на этот помост, еще задолго до окончания общего ремонта.

Это были замечательные репетиции. В особенности любопытно было смотреть, как изящные, красиво одетые женщины, в своих маленьких туфельках порхали по сложенным в кучу доскам, карабкались по грудам кирпича и кучкам земли, чтобы пробраться к помосту, вокруг которого звенело несколько десятков молотков и кипела, бурлила, совсем необычная жизнь. Несмотря на холод шум и хаотический беспорядок, мы все забывали обо всем, и ничто не мешало нам еще с большим энтузиазмом, чем на Офицерской, работать здесь. «Фуэнте Овехуна» сама по себе настолько шумная пьеса, особенно в нашей работе, что она впитывала и растворяла без остатка все шумы стройки. Притом же было так радостно работать в большой обнаженности, в открытом пространстве {90} и непосредственно среди рабочих, удивленно на нас глядевших. Их очевидно поражало, главным образом, восстание, которое мы ежедневно поднимали в стенах Соляного городка на наших репетициях.

В первый раз в жизни не слышал я запаха душных кулис, не раздражала меня борьба одиноких электрических ламп с едва просачивающимся в темноту театральных кулис дневным светом. Тут свет обильно и щедро струился в огромные двухстворчатые окна высокого зала на тоже высокий помост, только что сложенный из свеже пахнущих лесом досок.

И как хорош был этот помост, как легко было пользоваться им во время игры! Можно было свободно садиться по его краям, свешивая ноги, можно было весело влезать на него или прыгать обратно, наконец — легко и свободно по нему двигаться.

Мы учились владеть помостом неустанно. Потом абсолютное знание ролей, прекрасный ритм и темп движений, общий энтузиазм, — все это вместе дало блестящие результаты радостного упоения цельностью всей работы, которую ничто не могло прервать, ни даже самые спектакли, ничего в этой цельности не изменившие, потому что все их отличие от репетиций было в костюмах, все остальное осталось без всяких изменений. Фон для помоста возник совсем незаметно, совершенно не тронув его; осторожным полукругом, позади помоста, неведомо откуда, спустились испанские горы; кулисы же заменила маленькая, пестрая занавеска на помосте. Не спугнул нас и свет. Он {93} светил тепло и мягко из самого зрительного зала, с тех самых люстр, которые светили и зрителю.

Одновременно с репетициями «Фуэнте Овехуна» в Соляном городке, в помещении на Офицерской продолжались репетиции над «Чистилищем». Но они были совсем иные, — тихие и торжественные. Я захлебывался в восторге, в радостном экстазе от этих репетиций. Долго тая в себе кальдероновский текст, я с первых же дней почувствовал необыкновенный прилив сил. От подъема и экстаза же родились движения, жесты и первые интонации голоса.

Больше всего в моей памяти от этих репетиций остались моменты моих сцен под хор поющих голосов. Это очень красивое сочетание. В нем много совершенно исключительной театральности: разговор под хор поющих голосов дает большое вдохновение, гораздо больше значимое, чем под оркестр.

О Дризене я мало помню в дни этих репетиций. Я почти не видел и не слышал его.

Редко, редко, он указывал мне на то лишь, что вот здесь нужно сойти со ступеней, а здесь подняться на них.

Оформление спектакля Кальдерона в принципе было также просто, как и оформление «Фуэнте Овехуна». Только здесь помост на бочках был заменен длинной, сравнительно узкой площадкой с тремя ступенями вниз, сзади которой был воздвигнут архитектурный портал. Мы играли в пределах этой площадки и ступеней, идущих во всю ее ширину.

{94} В противовес «Фуэнте Овехуна», построенной на исключительной динамике, «Патрик» шел на большой статике. Нарочитая скупость движений и всяческого перемещения были положены в основу всей постановки. Отдельные хорнады шли попеременно; не теряя беспрерывности, на фоне трех порталов, заставляя нас лишь перемещаться из одного в другой. В той или иной из хорнад, в том или ином из порталов, только лишь раздвигался задник, и тогда открывалось небо, или ад, море, или берег у моря, или что-нибудь еще. Например, сцена передачи ангелом письма Патрику от бога шла в среднем портале, где в глубине виднелись прозрачные, освещенные лучезарным светом, облака, из которых появлялся ангел с огромными, как эти же облака, белыми и волнистыми крыльями. Ангел появлялся сзади меня. В этот момент я, коленопреклоненный, стоял лицом к зрителю на нижней ступени портала и постепенно в беседе с ангелом поднимался с одной ступени на другую, к концу этой беседы приближаясь к ангелу в напряженнейшей статике движения и жеста, очень насыщенного и собранного. За порталами, в те мгновения, звучал мощный хорал человеческих голосов под звуки органа, на котором вдохновенно импровизировал Сац.

И самые порталы, воздвигнутые Щуко, величественные и грандиозные, великолепно гармонировали со всем вокруг, как гимн обнаженному помосту. Они были замечательны по сочетанию красок — синие с золотом, вкрапленным в синеву. Эти порталы не отделяли сцены от {97} зрительного зала, и замысел как принцип обнаженности актера оставался в неприкосновенности.

Чрезвычайно интересны были отдельные группировки актеров в пространстве трех ступеней и всей площадки, располагаемые в каждой хорнаде, у того или иного портала, как основного центра. Принцип установки трех порталов с общими ступенями давал возможность самыми простыми комбинациями этих группировок вносить большое разнообразие в их композицию[[27]](#footnote-28).

Одновременно с постановкой «Чистилища св. Патрика» впервые выступила, как режиссер, Н. И. Бутковская. К чести ее надо сказать, что она скромно и серьезно провела эту работу, достигнув больших результатов. К тому же Бутковская была настоящим другом актеров: не навязывая ничего, без претенциозности, она в то же время очень осторожно и глубоко подвела нас к пониманию и воплощению столь замечательной и своеобразной комедии, какой {98} является комедия Лопе де Вега о «Герцоге Московском». Сама по себе, комедия эта очень мрачная, — ее внутренний ритм, изображающий быт московских государей, стилизован в сугубо испанском преломлении, но вся комедия замечательно сделана в полном соответствии с действительностью, если отбросить все привходящее от национальности автора и взять ее в абсолютной обнаженности.

Спектакль, задуманный в стиле придворного представления, был очень выдержан Бутковской и сохранял полностью ритм и замысел автора.

Оформление «Герцога Московского» было поручено Калмакову[[28]](#footnote-29). Снова мы встретились, и на этот раз встреча была также весьма интересна. Калмаков и в этой постановке не прошел мимо любви ко всему грандиозному и фантастическому: только тут ему не пришлось воздвигать огромных стен (как в «Черных {101} масках» в театре Комиссаржевской), потому что вокруг голого помоста и без того были высокие своды Соляного городка, отвечавшие какому угодно масштабу. Калмаков только стилизовал помост, выдвинув в основу всей композиции излюбленный им черный бархат. На помосте, обитом и обшитом этим бархатом, роскошная фантазия Калмакова рассыпала причудливые серебряные узоры и бисер. Вокруг помоста поднималась такая же стильная из черного бархата занавесь для выхода актеров, шитая серебряными испанскими гербами и такими же причудливыми серебряными, чисто калмаковскими украшениями. Вот и вся декорация.

В дополнение к ней, во время спектаклей, внизу, кругом помоста, были расставлены неподвижные черные фигуры не то негров, не то арабов, с горящими красным зловещим огнем факелами. Фон для всего этого был также из черного бархата. В необычайно фантастических костюмах торжественно выходили актеры из-за бархатного занавеса, воплощавшие царя Грозного, его жену, Деметрия, верного охранителя последнего — немецкого рыцаря Ламберта и всех придворных двора Грозного. Здесь русский стиль утонул в испанском, и получилось, действительно, нечто чудовищное, что так хорошо умел изображать Калмаков. Перед началом представления актеры совершали традиционный испанский ритуал: они делали торжественный выход для представления публике, согласно традиции старинного испанского театра.

{102} Постановка «Герцога Московского» была соединена с постановкой «Благочестивой Марты». О последней я могу только сказать, что в ней Шервашидзе[[29]](#footnote-30) блеснул по-настоящему испанской красочностью. Сохраняя тот же помост, он дал такое солнечное ему окружение, что всякий, смотревший «Благочестивую Марту», смело мог сказать, что побывал в стародавней Испании, все было так умело стилизовано и так красочно, что давало в полной мере иллюзию испанского дома, куда вдруг забрели бродячие актеры и где развернули знойное, веселое представление[[30]](#footnote-31).

## **{****105}** Спектакли Старинного театра

Быстро промчались два с половиной месяца нашей упоительной работы. Наступали дни открытия театра. Залы Соляного городка, отведенные для театра и фойе, приняли совсем особенный вид. Щуко, Лансере, Шервашидзе. Билибин, Рерих, Калмаков, каждый из них и все вместе, — внесли в это преображение много таланта и любви.

Убранство зал было стилизовано под Испанию времен XVI – XVII веков: в фойе по стенам были развешаны огромные, фантастические, испанские гербы; в театральном же зале, начиная с помоста, высоких стен и окон и кончая люстрами, было преображено и стилизовано все. Никаких разделений между залом и театром. Зритель был как бы вовлечен целиком в театральный круг, отчего на всем лежала печать большого уюта, радостности и легкости.

За несколько дней до начала спектаклей длинные очереди у кассы свидетельствовали о том, с каким интересом и напряжением ждала петербургская публика открытия театра.

Первый спектакль прозвучал особенно торжественно. Кстати сказать, чуть ли не вся высшая аристократия Петербурга собралась на премьеру, так же как и весь художественно-театральный мир. Пикантно было наблюдать, как князья, бароны и крупные бюрократы с удивлением глядели на нас, когда мы снимали головы таким же аристократам как и они, с той только разницей, что те принадлежали XVI веку и были испанцами.

{106} «Фуэнте Овехуна» ошеломило зрителя. Однако, до самого конца Старинного театра спектакли делали битковые сборы и часто шли с аншлагом[[31]](#footnote-32).

Мне нет надобности останавливаться на подробном описании наших спектаклей потому; что о них достаточно говорилось в свое время, в мою же задачу входит, главным образом, стремление осветить внутреннюю жизнь театра, отдельные моменты и настроения, владевшие нами — непосредственными участниками его ежедневной работы.

{109} Кульминационным моментом лично для меня в жизни Старинного театра, разумеется, были Патрик и спектакли «Чистилища», всегда доставлявшие мне огромную радость. Так как от меня почти ежедневно требовалось огромное напряжение сил, то чтобы не утратить торжественного пафоса, к которому обязывал Кальдерон, я, например, в дни спектакля отказывался совершенно от обычной жизни, с утра замыкаясь в самом себе и никого к себе не допуская; я или не говорил ни с кем, или говорил почти шепотом, при этом тренируя себя вплоть до сокращения пищи, которую в эти дни составляли, — чашка бульона, яйцо, сухарик белого хлеба, чашка кофе; поэтому я приходил в театр легким и полным сил, как физических, так и душевных. Много я тогда ходил по художественным выставкам и картинным галереям, изучая Мурильо, Боттичелли, Зурбарана, Рафаэля, Микеланджело; особенно любил я слушать музыку, не пропуская ни одной пятницы в консерватории, где рано утром происходили генеральные репетиции симфонических концертов. Я слушал Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Больше всего я стремился к тому, чтобы торжественно-патетическое настроение, которым заражал Кальдерой, полностью приносить под своды высоких порталов, где при звуках торжественной музыки, под стон человеческих голосов, я должен был полным глубокого напряжения стихом Кальдерона рассказывать о великой человеческой воле к прекрасному, лучезарному и светлому в мире. О, как я любил свой белый хитон, прекрасно стилизованный {110} Билибиным! Как любил я черные, прикрепленные к волосам, длинные локоны, певучей волной спускавшиеся на складки хитона! Как любил я маленькое зеркало моей уборной, перед которым ежедневно, приходя за три часа до начала спектакля, я преображал лицо свое, стараясь воплотить в нем и аскетизм Зурбарана, и тихую прелесть боттичеллиевских красок, и наконец, врубелевскую фантастику, для чего я делал излюбленные им иссиня-черные тона по блекло-бледному фону. Не знаю, почему, но никогда потом в жизни, сколько бы я ни старался, я не мог воспроизвести красками таких глаз, которые я создал в Патрике, таких бровей и вообще такого лица. Нет законов и правил для преображения; все создается, гармонируется и сочетается по путям глубоко-интуитивного порядка и в исключительной зависимости от того, в каком состоянии находится актер: здесь все относительно, и рассказать об этом, научить этому кого-нибудь, — даже самого себя, — очень трудно и сложно.

Я искренно говорю, что, несмотря на весь мой двадцатилетний с лишним сценический опыт, не знаю законов перевоплощения. Этими законами я овладевал всегда стихийно и совершенно различными путями, когда что-нибудь по-настоящему создавал. Только об одном знаю я, что законы эти — огромный внутренний процесс, каждый раз особый, в зависимости от того, в кого должен перевоплощаться актер. Если для Патрика, скажем, мне нужен был путь, полный отрешения, аскетизма и экстаза, то для Грозного я должен был проходить через самые противоречивые, {113} бурные метания не только в самой работе, но и во время игры. Однако, все это — плоды интуиции, в которой я мало разбираюсь, но она возникает во мне каждый раз стихийно, когда тот или иной процесс творческого преодоления овладевает мною. В этом отношении я в одинаковой степени знаю безграничные радости и муки, ни с чем несравнимые. Много раз, бывало, например, оканчивая игру Патрика, я находился в состоянии такого огромного, радостного возбуждения, что мне нужно было часами приводить себя в нормальное состояние духа. Хорошо в таких случаях, если приходит благодатный сон; но если пропустишь его мгновение, наступают часы мучительного состояния: тогда мечешься, не находя себе места и покоя.

Разумеется, тут же перепадали дни огромного упадка сил, дни жестокой реакции после взлетов и подъемов. О, эти дни были очень мучительны Но тем сладостнее казались другие, когда проходила реакция и снова наступал подъем. В это мгновение все восприятие мира обострялось, и никогда не испытывал я в жизни таких больших по длительности подъема мгновений чем тогда, когда я играл Патрика.

В ту пору я жил у родных на Кронверкском проспекте почти отшельником; ежедневно, тихий и молчаливый, выходил я из дому на спектакли. Как хорошо было, что я жил тогда именно на Кронверкском. Это давало возможность проходить через Неву. И тогда я ловил жадным взором ее широкие просторы, особенно прекрасные в сумерках. Дальше, бредя по Фонтанке, вдоль Летнего сада, подслушивал я шепот вод, {114} пока они еще не замерзли, и дерев, и под этот шепот с удвоенным благоговением хранил в себе свое драгоценное, что я так жаждал, в те мгновения, донести полными горстями до сводов Соляного городка, к порталам и помосту Старинного театра.

И вот наступал вожделенный миг и музыка языческого и христианского мира погружала нас на обнаженном, волшебном помосте, в великий бой. Торжественные хоры и вдохновенно звучащий орган и под все вместе — отвечающие экстазом экстазу взоры, которые ловил я у притекающей и утекающей ежедневно, как волна океана, толпы. Так было в «Патрике». Когда же шли представления «Фуэнте Овехуна», — тогда от патетического оцепенения дух переходил в бурно-пламенный экстаз, в огонь человеческих страстей живого испанского народа, одного из представителей которого, в лице Эстевана, я изображал. Здесь, в контраст «Патрику», звучала простая, игривая народная речь, звучали глубокие мудрые шутки, и самый смех смешивался со слезами, с гневом и возмущением, и народная мудрость — с змеиным лукавством подлых властителей.

О, как я ненавидел сердцем старого, мудрого Эстевана всех этих тиранов и как я любил этим же сердцем своих односельчан, испанский народ и дочь мою Лауренсию. Любовь и ненависть превращали Эстевана, мудрого и наивного, кроткого и простого человека в первой половине комедии, — в неистового и свирепого льва — во второй. В этой второй половине мы доходили до неистовства. Вспоминаю один из {117} курьезных моментов, чрезвычайно характерный для нашего тогдашнего энтузиазма.

В «Фуэнте Овехуна», в разгаре восстания, есть сцена, где Лауренсия, пылающая гневом против насильников, учит своих подруг, крестьянских девушек, владеть оружием. Женщины выбегают на помост со шпагами в руках. Здесь Евреинов применил свой излюбленный метод зигзагообразных движений тел, сопровождавшихся неистовым рычанием, которое соответствовало каждому ритмическому взмахиванию обнаженных шпаг. Нежным, хрупким и женственным женщинам нашего театра не всегда удавалась эта сцена. Неистовая Брунгильда — Чекан, игравшая Лауренсию, каждый раз приходила в отчаяние, когда эта сцена не звучала полностью и не производила того должного и бунтующего эффекта, которого жаждала ее мятежная душа. Не однажды вступала она в бой со своими партнершами, чтобы в этой сцене они сливались с ритмом и темпом данного, очень ответственного момента. Но они продолжали киснуть и пасовать. Тогда Виктория Чекан поклялась в кулисах театра на кончике испанской шпаги, что она, если они будут продолжать небрежно проводить сцену, бросит свою шпагу перед лицом зрителя и тем предоставит им самим отвечать за самих себя, взяв всю ответственность за сцену великого гнева, в которой Лопе де Вега музыкой стиха воспел справедливый и прекрасный протест народа. Несмотря на эту страшную клятву, как-то на одном спектакле, все девять дев, изображавших близких и преданных Лауренсии подруг, роковым образом {118} скисли так, что в зрительном зале раздался неудержимый хохот в тот самый момент, когда они старались неистово рычать и грозно махать в воздухе своими шпагами. Тогда Чекан, по-видимому, решила исполнить свою клятву. Она вдруг побледнела как полотно, еще мгновение, и после маленькой паузы, действительно швырнула свою шпагу к ногам первого ряда, вслед за этим она стремительно унеслась со сцены. Среди актеров началось смятение. Сейчас должны были как раз начаться массовые сцены с Лауренсией и толпой. Однако, актеры растерялись и разбежались. Лауренсия же (сиречь Чекан) сидела в своей уборной и громко рыдала, не желая ни за что идти на сцену. В этот момент мной овладело тоже какое-то неистовство. Нужно было спасать положение… нужно было во чтобы то ни стало не дать очнуться публике, которая еще ничего не успела заметить. Тогда я один выскочил на сцену и, пока происходило смятение, стал изображать восстание за целую толпу. Я метался из стороны в сторону, носился и кружился по сцене, при этом импровизируя целые монологи, в которых как бы отражал словно где-то происходящее восстание. В мгновения же, когда я успевал попадать за сцену, я там произносил уже другие монологи, грозясь и чертыхаясь, чтобы собрать актеров и вывести их всех из состояния растерянности. И мне удалось в конце концов вернуть их на сцену. Что же касается Чекан, то я ворвался в ее уборную, где в то время сам барон Дризен, напуганный и растерянный до последней степени, лил целую бутылку одеколона на ее {121} голову, схватил Чекан за плечи и буквально выволок ее на сцену, заклиная играть. И она заиграла. Акт окончился с огромным успехом у публики, ровно ничего не успевшей заметить.

Этот замечательный спектакль до сегодняшнего дня остался в моей памяти, да и не в моей только, но и вообще в памяти всех участников. Вот что такое подъем на сцене. Заставьте меня в другое время написать хотя бы только один стих, который смог бы гармонировать со стихами Лопе де Вега, — сидел я бы ночами и не выжал бы ни одной строчки из себя. Здесь же, в момент подъема, я один воплотил целый народ и в течение нескольких минут не дал очнуться зрительному залу.

Теперь мне остается немного, чтобы подойти к последним дням Старинного театра в Петербурге, потом и к его смерти.

Шли спектакли, ежедневно мы вовлекали все новые и новые группы людей в давно ушедший, но живой мир человеческих страстей, ибо гений Лопе де Вега, четыре века тому назад, возвысился до такой глубокой человечности, что великий и правдивый гнев его поэтического возмущения за народ против его угнетателей даже сейчас еще зажигает сердца.

Таким же зажигательным является и дух Кальдерона. Не с точки зрения христианских идей, проповедуемых им в «Патрике», но потому, что он в своей поэзии утверждал волю к движению вперед и запечатлел огромное значение сдвига человеческих представлений и идей.

И энтузиазм и подъем Кальдерона и Лопе де Вега мы также пытались удержать до конца. Но {122} удержали ли до конца этот подъем руководители театра — вопрос, потому что после первого же слова, зазвучавшего со сцены, они остались в стороне, так как производственный план, выражаясь современным языком, ими был выполнен на сто процентов, и им ничего больше не оставалось, как пожинать лавры; мы же должны были работать беспрерывно и если у стоявших во главе театра было много свободного времени, у нас его было очень мало; излишек же времени — коварная вещь: когда его много — люди не знают, что с ним делать и тратят его по-пустому. Так и произошло с нашими главарями. Они стали ссориться между собою. Причем аристократическая природа наших руководителей выявилась здесь полностью. Они настолько отделили себя от нас, что никто из них никогда ни о чем с нами даже не разговаривал, ни во что нас не посвящал. Все было глухо, скрытно и неимоверно от нас далеко. Несмотря на весь наш энтузиазм, мы были все же наемными выполнителями чужой воли и чужих затей. Это очень печальное явление не замедлило отразиться на дальнейшем, и Старинный театр погиб, как гибнет от мороза нежный цветок. Кто знает, быть может, он не погиб бы, если бы наши руководители сумели отрешиться от своей чисто хозяйской точки зрения и использовать весь коллектив в целом в смысле организованной заинтересованности всех в существовании театра.

К сожалению, интересная идея Старинного театра была все же в руках меценатов и дилетантствующих аристократов. Вот почему было {125} много в ней, наряду со значительным, курьезного.

В самом деле, зачем было руководителям нашего театра жестоко грызться между собой, что-то делить и ссориться? Перекинув чудесный мост от прекрасной пытливости настоящего в величавое и вдохновенное прошлое, почему они не смогли растворить свое маленькое, мелкое, тщеславное и себялюбивое «я» во всем этом. Они ссорились, вырывали что-то друг у друга, спорили за первенство, на нас же смотрели как на своих наемников и потому им даже не приходила в голову мысль вовлечь нас в общее дело. Ссоры не могли не доходить до нас, как они их ни прятали, и потому атмосфера вокруг нашей работы все больше и больше сгущалась. Кому-то хотелось командовать, кому-то хотелось признания, кто-то пересчитывал рублевики, вынутые из тугих кошельков, и измерял этими рублевиками право на любовь и вдохновение. Все это грозило принять катастрофический для дела оборот[[32]](#footnote-33).

{126} Мы же пели свои песни, то тихие, то воинственные; мы одинаково в одно и тоже время просвещали неверных кротостью и любовью и выкосили на пиках головы насильников, горя огнем возмущения и одновременно продолжая любить вместе с Лопе де Вега чудесную правду человеческих масс С Кальдероном мы любили величавую поэзию, стремящуюся вознести человеческий дух в недоступные выси и заставляющую вступать в единоборство с тайнами мира и смыслом вселенной.

О, как хорошо, что мы умели страстно, горячо, увлекательно любить Любовь дала нам возможность и сегодня еще вспоминать о тех {129} днях с восторгом. Она же избавила нас от унижающей человеческое достоинство некоторой печальной способности сводить на нет все прекрасное, что в иные мгновения человек, быть может невольно и неожиданно, создает. Что касается меня лично, то мне особенно повезло в этом смысле слова. Как раз в момент, когда стали разыгрываться страсти между нашими руководителями, и их ссора грозила принять совсем неприятную форму, я, по ходу своего политического процесса, получил вызов в 8‑е отделение Окружного суда. Здесь, на заседании был поставлен вопрос (кстати сказать, почти анекдотичный) о том, был ли я болен в 1905 году или нет? Для разрешения этого вопроса, несмотря на мое твердое заявление, что я был вполне здоров, суд определил (это в 1912 году!!) поместить меня в психиатрическую больницу для определения моего психического состояния в 1905 году!..

Надо было видеть, какой эффект произвело это постановление в Старинном театре. О том, что я вообще находился под судом и следствием, разумеется, знали все, но серьезно над этим как-то не задумывались Все мы жили слишком певучей жизнью, чтобы думать о таких, казалось бы, пустяках. Но железный закон государственности неумолим и последователен до отказа. Колесо вертелось. Какие-то люди в чиновничьих мундирах, точь-в-точь как те самые нелепые и жестокие испанские королевские чиновники, которых мы высмеивали вместе с Лопе де Вега, крутили клубок бессмысленности и меня, запутавшегося в нитках этого клубка, снова бросали {130} в проклятые застенки пыток и тупоумия человеческого насилия, лжи и косности.

Почему-то, с каким-то особым удовольствием, я именно Дризену сказал о том, что мне предстоит быть внедренным в сумасшедший дом. Надо сказать, что Дризен, ценя меня, как актера; прощал очень многое, чем я изрядно допекал его — мою строптивость и даже то, что я часто возбуждал актеров против хозяйской воли и хозяйских требований.

Мое сообщение застало Дризена врасплох. Он тоже знал, что я был под судом и следствием по большому политическому обвинению, но закрывал на это глаза, также как закрывал их, когда допускал в своем театре возможность изображения народного восстания против насильников и властителей, к которым он так или иначе принадлежал, в силу своего аристократического и служебного положения.

— Николай Васильевич, — сказал я, — на днях мне предстоит сесть в сумасшедший дом. Позаботьтесь о замене меня в Патрике.

Дризен с величайшим испугом выкатил на меня свои голубые наивные глаза и в ответ пробормотал только что-то очень бессвязное и нелепое. Видно было, что он растерялся.

Через несколько дней на мою квартиру действительно явился городовой и, приказав следовать за ним, препроводил меня на Пряжку, в больницу имени Николая-чудотворца. Здесь, сколь это ни удивительно, я был помещен снова, как в 1905 году в буйное отделение.

## **{****131}** В сумасшедшем доме

Водворение испытуемых политических именно в буйное отделение сумасшедшего дома было обычным явлением. Почему именно в буйное? — секрет полишинеля, т. е. попросту говоря: «черт вас возьми! сумасшедшие вы или нет, но мы от всей души хотим, чтобы, по крайней мере, вы были сумасшедшими, и если вас нельзя уничтожить, т. е. стереть с лица земли, — все же мы обезвредим вас хотя бы безумием!» — так рассуждали они, прикрываясь своей своеобразной, кисло-сладкой и вместе отвратительной гуманностью.

Третье отделение (т. е. буйное), куда я был помещен, ничем не отличалось от настоящей тюрьмы, а в некотором отношении даже ее превосходило.

Кстати сказать, больница Николая Чудотворца была выстроена при Николае I и предназначалась только для тюрьмы; впоследствии же почему-то именно эту тюрьму превратили в больницу для душевнобольных. По существу же тюрьма так и осталась тюрьмой, но только гораздо худшею и более страшною, чем другие человеческие узилища. В этом отношении было особенно исключительным именно третье отделение — для буйно помешанных, куда я, совершенно здоровый человек, был неисповедимым и загадочным роком внедрен.

Это отделение находилось в верхнем этаже больницы; оно было сравнительно небольшим: три-четыре палаты и несколько отдельных изоляторов. Палаты размещались по обе стороны {132} широкого коридора и чередовались с изоляторами. Как коридор, так и палаты были почти темными, особенно темен был коридор. Низкие, желтые своды душили все эти помещения, в них даже днем горели тусклые электрические лампочки, разумеется, обернутые глухими стальными сетками. Обе стороны коридора, который весь-то был 30 – 40 метров длины, замыкались огромными чугунными тройными решетками с тяжелыми железными дверями на засовах, с замками на огромных железных болтах. В палатах и в коридоре всегда было душно, смрадно и, вместе с темнотой, — невероятно жутко и тоскливо. Еще страшнее было в изоляторах, особенно тех, куда помещали наиболее буйных; их подолгу, наглухо, запирали в этих, поистине чудовищных, холодных, каменных и страшных мешках. Окна в палатах, не говоря уже об изоляторах, пропускавшие мало дневного света, к тому же были еще в двойных и тройных решетках.

Я был помещен в отдельный изолятор, двери которого впрочем не замыкались, и он был до известной степени несколько светлее других; однако, то, что двери не замыкались, отдавало меня подчас во власть всяческих неожиданностей. И действительно, в иные мгновения, буйные врывались в мой изолятор и производили в нем невероятные дебоши; однажды один из таких больных, скрываясь от кого-то (как ему казалось от каких-то страшных преследователей), стремительно ворвался ко мне и в несколько секунд разбил стекла в окне моей камеры и согнул с изумительной силой {133} чугунные его решетки; ясно, что своей гигантской силой, которой обычно обладают буйные в момент подъема, он мог бы стереть и меня с лица земли. К счастью для меня его успели схватить вовремя.

Я не буду подробно останавливаться сейчас на всех тех потрясающих впечатлениях, которые пережил я тогда. Скажу только, что в этот раз, я еще больше, чем в 1905 г., был свидетелем поистине невероятных вещей. Двадцать четыре часа в сутки слышал я беспрерывный стон, видел муки и ужасы, ни с чем несравнимые. Я видел, например, как люди откусывали друг у друга носы, спокойно перегрызали друг другу горла и совершали другие чудовищные вещи. Я видел, как исступленно били больных, видел средневековые пытки, вроде такой, например, когда испытуемый, пригрозивший старшему врачу, был брошен, связанный по рукам и ногам сумасшедшей рубашкой, приковавшей его спиной к койке, на многие месяцы в изолятор, и все эти месяцы он оставался лежать, не имея возможности сделать почти ни одного движения.

Да, я многое видел и многое мог бы рассказать, но я ограничусь описанием одной ночи, которую не забуду во всю мою жизнь…

Как-то к нам привезли буйного больного в белой горячке. Больной днем и ночью беспрерывно и неистово кричал. Впрочем, это был даже не крик, это был — вопль, истошный, безумный вой, — это было что-то такое, чего не выразить никакими словами. С лихорадочной дрожью слушал я страшный вопль, и он {134} невольно, как бы говорил мне о евангельских бесноватых. Крик был настолько ужасен, что сила его взбудоражила всех больных. И вот, однажды ночью в отделении началось что-то невообразимое и неописуемое. На фоне страшного вопля больные пришли в ужасающий раж, и иные из них начали вторить ему. Тогда «императоры» повскакали со своих коек, неистово требуя войск для немедленного вступления в бой с какими-то фантастическими врагами; «папы» громогласно благословляли и проклинали кого-то; «короли» голые носились по палате, ища мантии и иные признаки их королевского величия и достоинства; «палачи» рубили кому-то головы. Иные рыдали и стонали. Все «звери» переполошились: «петухи» кричали, «овцы» блеяли, «коровы» мычали, «львы» рыкали… один же больной, которой обычно беспрерывно днем и ночью бегал голенький, в короткой рубашке, угощая всех шампанским и шоколадом, на этот раз, впервые без своей постоянной улыбки, со слезами на глазах предлагал свой шоколад и шампанское, суетясь невероятно. Во всем этом было что-то поистине потрясающее и чудовищное. Даже до женского отделения, изолированного от нас магистральной лестницей и железными стенами и решетками, доходил шум из нашей палаты и оттуда, в ответ, неслись дикие визги и пронзительные стоны и вопли.

Слыша все это, я лежал совсем застывший в моем изоляторе, и нервы были напряжены до такой степени, что, казалось, кровать вместе со мной медленно поднималась к потолку и {135} снова опускалась. Вдруг, в камеру входит старший фельдшер (фельдшер этот проработал в больнице около двадцати лет). Со слезами в голосе, он торопливо обратился ко мне: «Александр Авельевич, пойдите в первую (первая, т. е. самая буйная). Вы имеете влияние на больных. Попробуйте успокоить больного. Я больше не могу; это что-то ужасное»… Я наскоро накинул халат и пошел за ним. Войдя в палату, я воочию увидел действительно жуткую картину всеобщего смятения. Тот, кто вопил, был связан сумасшедшей рубашкой. Не привязать его было немыслимо, ибо он в одно мгновение мог разбить голову вдребезги…

Я никогда в жизни не забуду лица и особенно глаз этого человека. Это были не глаза, но какие-то черные угли, горящие черным, как черные бездны, огнем. Никаких зрачков и белков в этих глазах не было. Два сплошных светящихся черным блеском уголька, вложенных во впадины, где должны были быть глаза. Я положил руку на голову больного и попробовал, как можно спокойнее, назвать его по имени, потребовав, чтобы он умолк. В этот момент все больные притихли. На мгновение притих и этот больной. Но это было только мгновением. Вслед за ним, с его уст стали слетать странные и беспорядочные слова: «Белая перчатка… белая перчатка… семеновцы… стрелять… стрелять… Как они смеют стрелять?!. белая перчатка!..» — бормотал он, пытаясь вырваться из тисков сумасшедшей рубашки.

Больные кинулись ко мне… каждый на своем языке пытался что-то мне объяснить, и каждый {136} на что‑то, безумно и несвязно, жаловался. В конце концов я обессилел и, тоже как безумный, выскочил из палаты.

На время больной все же как будто несколько успокоился, а с ним вместе и другие. Но на утро следующего дня снова начались вопли несчастного и через несколько часов он умер.

Довольно!.. «Что во всем этом общего со Старинным театром?» — недоуменно, быть может, спросит меня читатель. Да, конечно — ничего общего. Но приступая к моим воспоминаниям, я уже говорил, что моя жизнь в искусстве странным образом переплелась с жизнью общественно-политической и переплелась невольно, — вот почему я позволяю себе говорить об этом. Я говорю «невольно», потому что в свое время я не мог не восстать против человеческого насилия, не смог пройти равнодушно мимо ужаса и безобразий жизни. В 1905 году, когда я еще был совсем юным офицером и когда все это началось во мне (т. е. сознание ужаса человеческой действительности), я осмелился по-человечески возмутиться… Я только осмелился поднять голос против погромщиков и убийц, насильников и негодяев, душителей и угнетателей человечества. В чем было мое политическое преступление, т. е. то, за что меня преследовали столь долгие годы? Пьяные, наглые, темные казаки, зверски убили ни за что, ни про что несколько рабочих в Батуме, убили средь белого дня на базаре, при чем некоторых из них, не добив тут же на месте, захватили в плен и зверски мучили их, прежде чем убить до конца. Власти этому убийству {137} сочувствовали. На справедливый и гневный протест всех граждан города Батума, — они готовы были ответить картечью. Эти же власти повсеместно в то время организовывали чудовищные погромы. Никогда не забуду, когда в том же 1905 году я встретился с одним юношей. За несколько месяцев до этого — я расстался с ним. Он был цветущ, красив, полон огня и силы. Случилось ему быть свидетелем, прогремевших на весь мир, еврейских погромов в Одессе, в том же 1905 году, когда около двадцати тысяч евреев были почти уничтожены; тогда новорожденных младенцев погромщики, хватая за ноги, со всего маху разбивали о каменные стены. После этого погрома мы встретились в Тифлисе. Передо мною был глубокий старик. Вместо цветущего юноши я увидел сгорбленного, хилого человека, с горящими, почти безумными глазами на бледном, старческом лице… Этот человек жутким, мертвым голосом, монотонно рассказывал об ужасах, свидетелем которых он был. Я так же видел много кошмарного и крикнул громко всей полнотой души своей, назвав черное черным. Я не мог не протестовать, и я протестовал. На мой протест мне ответили сначала тюрьмою и пушками, потом — сумасшедшим домом в Тифлисе и также буйным отделением. Я не погиб окончательно только потому, что отец, безумно любя меня, употребил львиные силы, чтобы вырвать меня из рук палачей. Разумеется, в этом отцу, помимо его любви, помогли в достаточной степени и генеральские эполеты на его плечах. Но так или иначе, — в те дни я не был расстрелян.

{138} Однако, насильники долго помнят тех, кто осмелился поднять голос против их безобразия. Через пять лет меня снова бросили — сначала в тюрьму, потом опять в сумасшедший дом, и снова в буйное отделение. И так мною кидались вплоть до 1913 года. Восемь лет тянулся надо мною суд, и он сказал последнее слово: ссылка на вечное поселение с лишением всех прав состояния. Снова львиная энергия отца вырвала меня из их рук. Все это было, все это я пережил. Это я — сын крупного генерала в России… Что же переживали тогда тысячи безвестных, у которых не было отцов с генеральскими эполетами и которые осмеливались так же, как я, возмущаться насилием?..

В печальные дни моего пребывания у Николая-Чудотворца я был почти забыт в Старинном театре. Никто не отваживался меня посещать в этом ужасном месте. И только вдруг, однажды… пришла ко мне Виктория Чекан и пришла как раз, когда ее приход был мне наиболее нужен — на другой день после той самой пережитой мной ужасной ночи, что я описал выше. Впоследствии она рассказывала мне, что в эту ночь она сама пережила странное и глубоко смутившее ее состояние. В первый раз в жизни беспокойство за человека настолько овладело ее душой, что она, всегда обычно спокойная ко всему и уверенная, металась и не находила места, словно чувствуя, что я звал ее и молил о помощи. Она не в силах была не придти… и пришла…

Действительно, мне была тогда нужна поддержка, потому что я сам был почти на грани того, когда теряешь последнее самообладание.

{139} Надо сказать, что отношения между мною и Чекан возникли непосредственно в связи с Кальдероном и именно с «Чистилищем св. Патрика». С одной стороны под влиянием Ольги Федоровны Комиссаржевской, с другой — под непосредственным влиянием самого образа Патрика, в который я настолько перевоплотился, что даже вне сцены невольно жил им, — в те дни естественно я был полон пламенных утверждений древнего христианства; его идея глубоко завладела моей душою и сердцем. Чекан же была язычницей с головы до ног. В Старинный театр она вошла непосредственно после того, как долгие годы увлекалась эллинской культурой; она даже в жизни культивировала в себе полнокровное язычество, растворяясь всем своим существом в грезах о прекрасной Греции и выражая это растворение культом своего тела, поклонением красоте и стремлением к эстетизму, подобному эллинской влюбленности в жизнь.

В Старинный театр Чекан пришла непосредственно с берега Черного моря, где по окончании драматических курсов она несколько месяцев прожила в полном одиночестве у своего отца, в дикой горной местности между Сухумом и Новым Афоном. Мингрельцы и огромные сказочные розы были ее единственными друзьями. С гор, где помещалась маленькая хижина — домик ее отца, она, с восходом солнца, ежедневно неслась среди роз в бирюзовые пенистые морские волны, оглашая звонким голосом горы и пугая окрестных монахов.

В те дни Чекан не признавала ничего, кроме {140} Платона, Сократа, Софокла, Вергилия, Горация и юных поэтов и философов языческой Греции и Рима. Любимейшим философом ее был Сократ. В Старинном театре она мало с кем считалась, почти ни на кого не обращала никакого внимания, оставаясь чуждой всякому влиянию на себя, далекой от обычного отношения женщин и мужчин между собою, и ведя себя в то же время почти со всеми по-мужски. Говорить всем «ты», обращаться с мужчинами, даже со старшими по возрасту, как с мальчишками — было для нее совершенно естественным. Я никогда не забуду, например, как был растерян Дризен, когда, придя на первую репетицию «Св. Патрика» в Соляном городке, он застал невероятное с его точки зрения зрелище. Чекан носилась по всему помосту амазонкой поочередно на плечах наших актеров, очевидно, упражняясь в акробатике. Залы Соляного городка оглашались при этом ее неистовым, звонким, словно горное эхо, голосом.

В то время такая необыкновенная бурность и страстность не только поразили меня, но и заставили вступить в борьбу с Чекан, потому что в искусстве, пройдя только что школу Комиссаржевской, я любил глубокую тишину и сосредоточенность. Охваченный к тому же кальдероновскими настроениями, я и мою борьбу превратил в пламенный, личный протест против Чекан и утверждаемого ею ничем неукротимого язычества. Эта борьба завязалась чуть ли не с первых же дней, продолжалась долго, незаметно подводя нас к сближению друг {141} с другом. Ярким фактом явилось то, что в эту страшную ночь, когда человеческие стоны и ужасы сумасшедшего дома перевернули до самого дна мою душу, дрогнуло сердце Чекан, и она, не в силах более противиться его голосу, пришла ко мне, в мой дом печали. Ее приход глубоко сблизил нас и, несмотря на то, что после него мы еще долгое время не были вместе и даже длительно расставались, он все же был первым толчком к настоящему сближению…

Из сумасшедшего дома я вышел, когда уже Старинный театр был в Москве. В тот же день и я уехал туда.

В Москве я застал большой разгром. Часть труппы отошла к Евреинову, другая же часть уехала с Дризеном. Дризен остался без костюмов, потому что их заперли Евреинов или Бутковская еще в Петербурге. В Москве пришлось шить костюмы заново. Я ничего не понимал во всем этом, впрочем мало понимали и остальные. В труппе было много новых актеров и совершенно нам чуждых.

В общем труппа была в очень плачевном состоянии, совсем почти не получая денег от Дризена и даже голодая. Дризен выдавал актерам чуть не по двадцати копеек в день, и тон его поведения при этом был весьма хозяйский.

Я возмутился и увлек за собой труппу, устроив бунт и отчитав Дризена в присутствии всех актеров и всего технического персонала. Дризен хотел не допустить меня играть, но труппа, сплотившись на этот раз, поставила ему {142} ультиматум, чтобы я играл во что бы то ни стало. Дризен вынужден был уступить…

В Москве мы гастролировали в Никитском театре. Он был холодный и неуютный, но гастроли наши протекали с большим успехом. Особенно в этих гастролях блеснула Чекан, о которой тогда много писали и шумели в московских газетах…

Лично же я, приехав в Москву слишком измученным и усталым после всего пережитого и подавленный атмосферой в театре, играл уже не с таким подъемом, как в Петербурге. Зато в Москве меня охватила пламенная любовь…

Приближались последние дни Старинного театра. Я не хотел мириться с мыслью, что он может прекратиться, и стал убеждать актеров не допускать его закрытия. Я предлагал организоваться самостоятельно, поехать по России, играть на площадях, на открытом воздухе, играть так, как действительно играли актеры в подлинно народных театрах. С новой силой меня охватила и зажгла мечта о третьем царстве, и я стал рисовать актерам необыкновенно заманчивые перспективы. Поездка была почти предрешена. Но в последние дни кто-то дрогнул, дрогнули, главным образом, чужие, — и мой призыв повис в воздухе. Гастроли окончились, вместе с ними закончилась и сказка Старинного театра, закончилась, чтобы никогда уже больше не возродиться… С великой грустью вернулся я в Петербург для новых надежд и новых далей…

## **{****143}** Заключение

Как только я начинаю думать о Старинном театре, мне приходит в голову убийственная мысль: а что, если все то, что я описываю, величайший вздор? В самом деле, в наши строгие дни, когда жизнь от начала до конца подвергнута глубочайшей переоценке, когда человек проанализирован и обнажен почти совершенно, быть может, все искания Старинного театра, и он сам, — не больше тепличной оранжереи, создающей причудливые цветы и только? Реставрация Старинного театра, — в ком могла возникнуть подобная идея? Группа изысканных аристократов, богатых людей, поставленных в исключительно привилегированное положение, быть может от любви, а может быть и просто от нечего делать, разрешила себе подобную роскошь. Был ли во всем этом хоть какой-нибудь социальный элемент? Дало ли все это хоть что-нибудь рабочим и крестьянским массам, выдвинувшимся в наши дни на первый план по вполне естественным, до конца справедливым, жизненным законам. Это стихийное выдвижение гармонично уравновешивает потерю всех привилегий и позиций класса меньшинства за долгое пренебрежение к массам, за преступное легкомыслие к ним тех, кому когда-то доверились те же массы. Вряд ли широкие круги рабочих и крестьянских масс в то время знали что-либо и могли знать о Старинном театре. Его посещала, разумеется, главным образом, лишь та обычная театральная публика, состоявшая из искусствоведов {144} и интеллигенции, или из аристократов всех рангов и чиновников бюрократического мира, или, наконец, из учащейся молодежи, и то почти целиком составленной из элементов далеко не пролетарских, — одним словом, та самая публика, для которой наше время в своих идеологических устремлениях абсолютно, или почти абсолютно не существует и существовать не может.

Если все это так, то стоит ли Старинный театр хотя бы крупицы внимания к себе с точки зрения современности? Как будто бы и нет, но мой инстинкт какой-то частицей своей утверждает твердо и решительно, что «да». Тут я хочу быть честным. Я не хочу лгать и не умею лгать, когда говорю о чем-нибудь всей полнотой своего «я». И вот, утверждая свое «да», я говорю это не с точки зрения, идеологически приемлемой в наши дни, т. е. оправдывающей Старинный театр, как интересное явление для изучения дореволюционной эпохи, или же для доказательства того, что в этой эпохе было слишком достаточно всяких ненормальностей и беспочвенных идеалистических устремлений, одним словом, всего того, что подвело ее к краху; обо всем этом в достаточной мере сейчас говорится и еще будет говориться, и в этом отношении думаю, что и моя книга даст кое-какой материал и представит некоторый интерес… Но нет, не с этой стороны и не с этой только точки зрения утверждаю я Старинный театр. Я утверждаю его, исходя из убеждения, что существование Старинного театра было интересно, главным образом, {145} потому, что он явился как бы перекидным мостом через огромную человеческую пропасть.

В жизни иных людей бывают моменты длительной меланхолии, когда годами человек не поднимает кверху опущенной вниз головы. Еще более длительные моменты такой меланхолии находят порою на все человечество. И тогда оно живет такой бесконечно безрадостной жизнью, что никакая самая гениальная, патетически-скорбная симфония не сможет передать этой безрадостности. В такие моменты бывает крайне необходимо напоминать о том, что на свете существуют солнце и звезды. И, право же, все равно, кто напомнит об этом. Софокловский Эдип был царь. Но когда он проколол себе глаза и в таком виде предстал перед народом, царя уже больше не было — был человек во всей своей обнаженности, в лучшем смысле этого слова…

В этом отношении жизнь, ее мудрое начало чрезвычайно щедро и вместе слепо. Для него, для этого начала, нет ни царских мантий, ни лохмотьев нищего. Вот почему, говорю я, что Старинный театр заслуживает внимания сам по себе, даже без каких бы то ни было оговорок. Разумеется, Старинный театр не Эдип, проколовший себе глаза, но он был, бессознательно и невольно, быть может, для себя, как идея — глубоко человечен. Он через длительную, тяжелую меланхолию тех дней, от которых он возник, перекинул мост к великому прошлому. Близкий нам конец этого моста может лежать и в наших днях, переполненных великими завоеваниями человеческой {146} мысли и воли, и тогда этот мост является как бы невидимой связью одних звезд с другими. В те дни, тот, кто успел это заметить, не мог не поднять головы своей, не мог хотя бы на мгновение не отрешиться от своей меланхолии. Каждый же проблеск сознания и каждый подъем духовного интеллекта всегда необходим, глубоко значителен и полезен, безотносительно в ком, где и когда он совершается. Все-таки после такого проблеска хотя бы одним глупцом на свете меньше, и это уже великое дело, ибо человечество далеко еще не умно, и никогда нельзя даже думать, что оно может быть умно, пока в его недрах живут рабство, насилие, унижение и безобразие, которые оно само над собою допускает. Гении человеческого духа всегда боролись с глупостью и косностью, потому-то они и гении. Всякое приближение к ним есть уже путь к просветлению. В этом смысле слова надо желать и для наших дней побольше таких взлетов, таких приближений, и, быть может, мы скорей обрели бы легкое, светлое, свободное познание жизни и смелый взгляд, взгляд без сомнений и колебаний навстречу солнцу и звездам… Во имя этого я отбрасываю все мои колебания и решительно утверждаю Старинный театр…

А лично для меня Старинный театр сделал очень много. Через него я вполне осознал в себе актера, через него я познал еще большую радость любви к искусству, ни с чем несравнимую. Я познал, что человек, отдавшийся во власть искусства, приобретает особую прелесть воспринимать окружающий его мир.

# **{****147}** Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд

## **{****149}** Первые встречи с Мейерхольдом

Моя первая мимолетная встреча с Мейерхольдом произошла в 1907 году, в доме Веры Викторовны Ивановой, которую многие с большой нежностью вспоминают просто как Верочку Иванову. В своем дневнике Блок не однажды упоминает о ней. Иванова была артисткой театра Комиссаржевской в те годы, когда там были Мейерхольд, Веригина, Голубев, Мунт. С ними вместе и она вышла из театра, как раз накануне сезона (1908 – 09 гг.), когда мне пришлось вступить в театр.

Я мало встречал в своей жизни таких нежных и поэтичных женщин. Она была подобна тонкому и хрупкому цветку, так жадно и неосторожно тянувшемуся к солнцу, что солнце его сожгло и поглотило. Верочка Иванова была действительно стройная, тонкая, с лицом по-настоящему красивым и даже, в иные мгновения, прекрасным. Особенно хороши были ее глаза, почти совсем синие, так гармонировавшие с ее бледным личиком и прядями светло-золотистых волос над белым, красиво очерченным лбом. Иванова очень рано умерла от туберкулеза в одной из швейцарских санаторий. Жизнь же ее в Петербурге промелькнула, как кратковременный сон и для нее самой и для всех, кто столкнулся с ней…

{150} Почему я так останавливаюсь на Ивановой? Она была совсем небольшой актрисой. По своему социальному положению — просто жена своего мужа, какого-то инженера, которого я почти не знал, да и никто, пожалуй, не знал, — так он был незаметен и незначителен. Собственно говоря, даже женщиной, как это обычно понимают, она не была; жила скромно: ни особенных романов, ни какой-либо исключительной экстравагантности. В этом смысле слова она была такая же, как и многие женщины ее круга тех дней: в своей гостиной — милая хозяйка, в жизни — увлекающаяся энтузиастка, хороший товарищ — в богеме. Вот и все.

Однако, многие и до сих пор не могут забыть Верочку Иванову. Дом ее, скромный по существу, охотно посещали поэты, артисты, художники, певцы и музыканты. Александр Блок, Бальмонт, Михаил Кузмин, Мейерхольд, Веригина, Любовь Блок и многие другие бывали у нее совсем запросто как друзья. В ее маленькой гостиной иногда устраивались импровизированные вечеринки, полные изысканной фантастики и своеобразной прелести.

На одной из таких вечеринок я и увидел Мейерхольда, Блока, Кузмина и некоторых других.

Воспоминания об этой вечеринке и о таких же других в доме Веры Ивановой почему-то ассоциируются во мне с моими детскими впечатлениями от балета «Щелкунчик». Помните, как в 12 часов ночи в спаленке заснувшей девочки оживают игрушки: деревянный солдатик влюбляется в белую Коломбину, и все другие куклы {151} вовлекаются в фантастический ритм вдруг ожившего игрушечного мира…

Да, да… вот именно… теперь я знаю, за что именно все так любили Иванову: она несомненно напоминала милую прелестную девочку из «Щелкунчика»… Художники же, в иные мгновения, — большие дети, и детское не может не притягивать их.

Впрочем, в те дни, в дни 1907 года, после бурь, которые я пережил, я не понимал этого так ясно, как понимаю теперь. К тому же с меня тогда еще не слетел некоторый налет байронизма, каким невольно облекалась моя ранняя юность, когда я попадал в обстановку, не совсем для меня близкую. Я вспоминаю, например, как однажды, когда я был еще юнкером Михайловского артиллерийского училища, моя мать повезла меня на вечер в дом некоего сенатора Архангельского, где собиралась петербургская знать, и даже бывали иногда великие князья.

Вечер у Архангельских вызвал во мне глубоко враждебное к нему отношение. Я был на нем мрачен, зол и с редким для меня сарказмом в душе наблюдал пышно-шелковых, отвратительных старух, которые, раскинув свои широчайшие юбки, лиловые, черные и серые, сидели на маленьких диванчиках в большой и пышной гостиной; они походили на жутких манекенов, и их желтые, морщинистые старушечьи лица искривлялись непрестанно в фальшивых улыбках; старухи жеманно поворачивали головы друг к другу и, закатывая глаза к небу, нарочито громко, чтобы их слышали {152} все, говорили об императрице или об императоре.

Приблизительно с таким же настроением появился я впервые у Ивановой и оттого с некоторым отчуждением и осуждением отнесся к Мейерхольду и ко всем другим. Этот вечер был для меня первым петербургским вечером после моего возвращения из Норвегии с Орленевым, где я так много пережил вдохновенного и большого, непосредственно после бурь, которые познал я с революцией и на Кавказе.

Я вспоминаю Блока с лавровым венком, возложенным ему на голову хозяйкой. Кузмина[[33]](#footnote-34) я помню в какой-то звериной шкуре, почти полуобнаженным. Единственно, что поразило тогда меня в нем, это его в то время действительно прекрасное лицо бледно-матовое, с огромными черными, юношескими глазами совершенно исключительного разреза. Меланхоличный, он тихо сидел в углу гостиной, молчаливый, и вдруг прочел несколько строк певучих, но как тогда показалось мне, весьма туманных стихов… Тих и молчалив был также и Блок. Его голова, в лавровом венке, напоминала голову патриция древнего Рима. Мейерхольд же изощрялся в придумывании самых замысловатых шарад; {153} он не пренебрегал ничем, лишь бы превратить всех в различные персонажи масок, для чего вытаскивал из спальни одеяла, подушки, снимал столовые скатерти и самым оригинальным образом пользовался всеми предметами, какие только попадались ему на глаза.

Молодые актрисы и несколько молодых поэтов и актеров изощрялись в этой игре вместе с ним, под страстную импровизацию моей матери, прекрасной музыкантши. Сама же Иванова, с распущенными золотистыми волосами, в легких воздушных одеждах, с горящими экстазно глазами, носилась между всеми и, казалось, что она, забыв все на свете, в этот миг действительно воображала себя сказочной принцессой.

Во всем этом я не принимал никакого участия и только молча наблюдал. К тому же я почти ни с кем не был близко знаком. И вот, я помню, когда наступила, наконец, длительная тишина, и все разбились по группам, тихо журча по своим углам, я и Любовь Дмитриевна Блок[[34]](#footnote-35) сидели вдвоем на диване. Кто я, знали все; также знали и откуда я пришел. Вот отчего, может быть, в тот вечер Любовь Дмитриевна заговорила со мной как-то особенно интимно. «Знаете, кто мы? — сказала она мне вдруг, — мы — оторванные бурей листочки, которые крутятся и {154} не знают, куда занесет их ветер». Она пояснила мне свою мысль. Тихо, с большой тоской говорила она тогда о революции и о том, что вот «они» никак не могут пристать к ней; она говорила, что революция, как стихия — огромна, но именно «они» не имеют корней, «они» всего только листочки, оторванные бурею. «Они» — это Блок, Кузмин, Мейерхольд и другие. Любовь Дмитриевна поведала все это с глубокой задушевностью, очень интимно и по-человечески просто. Только это и примирило меня с Блоком, Кузминым и другими в тот вечер.

В те дни я был лишь наездом в Петербурге, потому что как раз в то время шли орленевские гастроли по Прибалтике и Финляндии, описанные в I томе моих воспоминаний. Я пробыл в Петербурге несколько дней и уехал снова к Орленеву.

До весны 1908 года я не встречался с Мейерхольдом. Только после Художественного театра, когда я поехал на юг, за солнцем, мы вновь столкнулись с ним в Киеве, как раз в тот момент, когда Мейерхольд с группой протестантов из театра Комиссаржевской разъезжал по России, на неведомом корабле, в неведомом направлении…

Это было в одной из киевских гостиниц. Я увидел группу актеров и во главе ее самого Мейерхольда, тогда еще сравнительно молодого.

Мейерхольд был бодр, задорен и такими же казались все его окружавшие (Веригина, Мунт, Голубев и другие). Меня встретили ласково. По словам труппы и Мейерхольда дела их {155} театра шли блестяще; Мейерхольд с восторгом рассказывал об успехе, который главным, образом заключался в том, что в театре ежедневно разыгрывались грандиознейшие скандалы, при чем одна часть публики бешено аплодировала, другая же — столь же бешено шикала, свистала и даже ломала стулья… Это-то и приводило Мейерхольда в восторг. Актеры же добавляли, что во время подобных скандалов Мейерхольд снимал за кулисами свой пиджак и в одном жилете выскакивал перед публикой, считая это более театральным; здесь он вступал с ней в ожесточеннейший бой, и если ему удавалось выйти из него победителем, чего он достигал иногда самыми фантастическими способами, то этот бой заканчивался своеобразными диалогами, которые Мейерхольд начинал вести с публикой, уподобляясь доктору Дапертутто[[35]](#footnote-36) или фантастическому мастеру Иоганну Крейслеру[[36]](#footnote-37) из гофмановских сказок.

{156} Мейерхольд начал уже тогда провозглашать театр масок, бурной и страстной фантастики. Он разыгрывал со своей труппой какие-то необыкновенные импровизации, мало доступные и понятные зрителю. К сожалению, мне не удалось посмотреть спектакли, так как я торопился и в Киеве пробыл не больше дня.

В дальнейшем мои встречи с Мейерхольдом происходили главным образом в обстановке пронинских мансард. Впрочем и эти встречи до 1911 года были очень краткими, потому что Мейерхольд часто покидал Петербург, я же разъезжал с Комиссаржевской по России, сидел в тюрьме и, наконец, почти совсем не бывал в мансардах, после выхода из тюрьмы и во время работы в Старинном театре. Однако, почти постоянное, хотя и невидимое присутствие Мейерхольда во всем окружавшем Пронина[[37]](#footnote-38) ярко чувствовалось в те годы.

{157} Пронин благоговел перед Мейерхольдом и по поводу всякой своей затеи непременно обращался к нему. Тогда мы были очень дружны с Борисом, и я постоянно слышал от него имя доктора Дапертутто, склоняемое на тысячу ладов. Если Пронина внезапно осеняла какая-нибудь идея, он говорил: «О, Дапертутто будет в восторге». Когда, в свою очередь я или кто-либо другой предлагали свою идею Пронину, он также неизменно восторженно говорил: «Чудесно!.. Замечательно!.. надо сказать доктору Дапертутто…» Таинственный этот доктор незримо присутствовал повсюду. Вдруг иногда Борис сообщал, с восторженностью уже необычайной, что он ожидает доктора, и в его мансарде становилось тогда особенно празднично.

## Бродячая собака

Еще задолго до открытия в 1912 году подвала «Бродячая собака», Пронин носился с этой идеей и непрерывно разыскивал подходящий подвал. Наконец, он присмотрел на Михайловской площади заброшенное подвальное помещение, служившее некогда винным погребком, и был счастлив необыкновенно, словно, по меньшей мере, выиграл двести тысяч[[38]](#footnote-39). В подвал {158} он водил всех своих друзей и мы все, несмотря на весь неуютный ужас этого подвала, увлеченные Прониным, верили, что он поистине волшебен и никаким дворцам мира с ним не сравниться.

Вседвижущий дух Мейерхольда, силою борисовского энтузиазма, полновластно воцарился в пыльном, сыром и холодном подвальном погребке. Со сказочной быстротой начали счищать со стен погребка столетнюю пыль, одновременно изгоняя сырость, холод и жуткую тьму. В маленьких сводчатых помещениях его быстро воздвигнулись фантастические высокие камины, словно непосредственно перенесенные из фаустовских кабачков, которые так ярко отобразил Гете. С столь же удивительной быстротой голые стены украсились замечательными росписями, выполненными такими художниками, как Сапунов[[39]](#footnote-40), Судейкин, Яковлев[[40]](#footnote-41), Борис Григорьев[[41]](#footnote-42) и другие.

{159} Девизом «Бродячей собаки», еще официально себя не утвердившей, было по мысли Пронина: «бей буржуа», разумеется, не в прямом смысле слова, но в переносном. Пронин носился тогда с мечтой о нашем собственном журнале, который выходил бы на серой оберточной бумаге, чтобы как можно сильнее ошарашивать буржуа. Но больше всего он мечтал о театре масок и Коломбин, где вокруг главного мастера, доктора Дапертутто, сгруппировались бы изысканные артисты и художники, писатели, поэты, певцы и музыканты. Тогда идея Пронина увлекла и зажгла всех, особенно потому, что сам Пронин в ту пору был очень увлекателен и ласков со всеми.

Мысли и грезы о таком театре наполняли все наше свободное время. Лично для меня, этим свободным временем были промежутки между театром Комиссаржевской, встречами с Орленевым, с Ольгой Комиссаржевской, между тюрьмой и Старинным театром. Они не были значительными по количеству времени, но близость моя с Борисом и миром, его окружавшим была настолько интенсивна, что даже эти маленькие промежутки в моем представлении создали длительное, ничем непрерываемое время, начиная с 1909 года включительно по 1912 г., т. е. год фактического открытия «Бродячей собаки».

{160} Официальная «Бродячая собака», кроме весны 1912 г. года, во многом потеряла для меня свою прелесть. Когда же началась иная эра, не столько романтического подполья, сколько коммерческого предприятия я почти совсем порвал с Прониным.

Самыми прелестными днями были дни 1909 – 1911 гг., когда «Бродячая собака» жила еще в мечтах Бориса и в немногих действительных энтузиастах, окружавших его. Из них самыми милыми мне были: прежде всего, жена Бориса Пронина — Вера Михайловна Уварова (Мишка), упомянутая в I томе моих воспоминаний в главе о Комиссаржевской, затем Николай Николаевич Сапунов, Цибульский, Илья Сац, Даниил Кранц и, наконец, сам Мейерхольд. Собственно говоря, эта небольшая группа людей и была вдохновителями и энтузиастами тогда еще глубоко романтической идеи. Наиболее близкие этой группе, например, Судейкин с Глебовой[[42]](#footnote-43), Борис Григорьев, Яковлев, отчасти Евреинов и другие, были уже как бы аристократами для этой идеи, снисходившими до нее, иные же просто принадлежали к группе меценатов, без которых, разумеется, не мог обходиться Пронин; это — оба Владыкины, Сидамон-Эристов[[43]](#footnote-44) {161} и другие, кого я не помню В дальнейшем, к первоначальной группе энтузиастов присоединились еще несколько лиц, сумевших внести не только аристократический энтузиазм; таковыми были Николай Иванович Кульбин[[44]](#footnote-45), Сюннерберг[[45]](#footnote-46), отчасти Маяковский и целый ряд других артистов, художников, поэтов и музыкантов. Сюда же надо отнести некоторых зажженных этой идеей очаровательных женщин, среди которых, например, была Верочка Королева, упоминаемая мною в главе о Старинном театре, художница Бебутова и две сестры Семеновы. Что же это были за люди? Все они, или почти все, появились как-то случайно. Бывало, говорит мне Пронин: «Шурочка, безумец, сегодня, у Пивато, Фракосито или Формато (я уже теперь хорошенько не помню)[[46]](#footnote-47) мы будем с тобой есть итальянские макароны и пить {162} настоящее итальянское вино. Там предстоит тебе встретиться с замечательным человеком». И Пронин увлекал меня в маленький ресторанчик, на Екатерининском канале, славившийся действительно настоящими макаронами и красным итальянским вином. В его комнатушках почти всегда одиноких и пустых, в известный час, собирались разные бродяги от искусства; сюда же любили приходить и иные «аристократы». Бродяги и эстеты соединялись энтузиазмом Бориса все вместе за дымящимися от пара макаронами и несколькими бутылками сомнительного происхождения итальянского вина. И тут изысканнейшие эстеты, вроде, например, Судейкина или Федора Комиссаржевского, вступали в тесную дружбу с таким, например, принципиальным и вечным бродягою, как знаменитый в свое время Николай Цибульский, которого все почему-то звали «графом»… Рваный, вечно ободранный Цибульский не уступал по эстетизму и духовному аристократизму многим из тех, которые официально считали себя находящимися на вершине искусства. Князь Сидамон-Эристов, этот прожженный аристократ, споткнувшийся на богеме, знакомился здесь же с утонченным жрецом и философом поэзии скромным и застенчивым Сюннербергом; оба они вместе, как и все другие, попадали потом в пасть такого рыкающего морского льва, каким был уже и тогда юный Владимир Маяковский. Мейерхольд же, как и везде, вербовал здесь же друзей для своего стана — самых разнообразных фанатиков, которые с ученых скамей университета приносили с собою различных {163} величин чемоданчики и чемоданы научного багажа, задорно выкраденного ими из седых веков глубокой старины каких-нибудь, скажем, «древне-романских изысканий» или «пещных действий» старинных театров. Все это оживлялось общим энтузиазмом за той же бутылкой сомнительного «итальянского вина» и превращалось уже в настоящую фантастику, когда в дело вступала музыка такого, например, экзотического и экстатического композитора, каким был Илья Сац. Для него, действительно, не существовало ни времени, ни места; в кругу друзей, на каком-нибудь самом плохоньком, разбитом пианино, он мог каждого, умеющего слушать, наполнить вихрем своеобразнейших настроений и творческих устремлений.

Итак, маленький итальянский ресторанчик на Екатерининском канале объединял и связывал многих и многое. В те дни, он был как бы и продолжением пронинской мансарды на Михайловской площади; от нее к нему и обратно тянулись невидимые нити. Вообще если с Прониным сталкивались трое, то через час вокруг него же было втрое больше. Но он умел очень чутко отбирать и выбирать друзей, даже случайных… Таким образом легко и свободно попадали самые разнообразные люди в его мансарду, откуда неизменно был путь вниз, в подвал, потому и называвшийся «Бродячая собака», что он объединял благородных бродяг и бездомников на разнообразных путях творческих исканий.

В первые времена существования подвала, времена его стройки и еще неофициального {164} довольно длительного существования, в него допускались только энтузиасты, певцы, художники, поэты и музыканты, — для всех же иных его двери строжайшим образом были закрыты. И вот тогда-то, когда пахло еще свежими красками, сюда часто забредал Мейерхольд, и в хаосе стройки начались первые организационные собрания будущего общества, так называемого «Общества интимного театра», первою ласточкою которого и должна была явиться официальная «Бродячая собака».

Членами-инициаторами «Общества интимного театра» были многие выдающиеся художники и артисты тех дней. Самую раннюю группу его составили: В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, Федор Комиссаржевский; художники С. Ю. Судейкин, Н. Н. Сапунов, Шервашидзе; поэты: Михаил Кузмин и, кажется номинально, Блок; писатели Ремизов[[47]](#footnote-48), Сюннерберг; из композиторов и музыкантов Илья Сац, Шпис-Эренбург, Нувель[[48]](#footnote-49), Нурок[[49]](#footnote-50), из артистов — я, кажется, {165} Голубев; затем некоторые меценаты — Владыкины, Эристов. Не считая самого Бориса Пронина, особенно ярым членом этого общества был еще Даниил Кранц, один из издателей и инициаторов журнала «Аполлон».

Много времени ушло на разработку довольно своеобразного устава нашего общества. Но раньше чем организоваться в серьез, это общество, стихийно возникшее на верху, в мансарде Пронина, также стихийно стало утверждаться внизу, в отысканном Прониным подвале.

Именем Мейерхольда, вернее его символическим вторым именем «Доктора Дапертутто», и возник этот подвал, хотя и при незримом его участии. Здесь, еще с большим упорством, продолжал вербовать он бродяг и отщепенцев от официального искусства для своего стана, для какого-то тогда уже подготовляемого им бунта… Какого же? Об этом была призвана, по всей видимости, рассказать «Бродячая собака». Об этом же бунте с невероятным энтузиазмом пророчествовал Борис Пронин, искренно веривший в то, что он недостоин развязать ремень на обуви того, кто шел за ним. Этот идущий, разумеется, был Мейерхольд.

Несомненно, у Мейерхольда были свои апологеты, именно здесь, в мансарде Бориса, в «Бродячей собаке» или, во всяком случае, в той атмосфере, которая возникла вокруг Пронина и неизменно окружала его. Мейерхольд ли создал Бориса, или Пронин (символически) создавал Мейерхольда, — трудно сказать… Тогда я мало разбирался в существе всего этого, и сам, как бабочка, летел на огонь {166} зажигательных грез и мечтаний, которые рождались вокруг…

Чем был тогда Мейерхольд, как художник, — меня мало интересовало, но мне кажется, что у него было два лика: один для широкой публики, другой для нас, для всех, кто тяготел к Пронину и созданной им «Бродячей собаке». Со сцены больших театров Мейерхольд почему-то всегда пугал публику. О «Гедде Габлер» в театре Комиссаржевской говорили тогда, что он распластывал Веру Федоровну в каких-то декадентских зеленых платьях, заставляя самые простые человеческие слова произносить замогильным голосом[[50]](#footnote-51). Также большое недоуменье вызывала его игра Карено в пьесе «У врат царства»[[51]](#footnote-52) в Александринке. {167} Мейерхольд действительно играл почему-то эту роль очень странно, произнося слова однотонно и сухо, — разве это не та же игра на испуг?.. Наконец, его знаменитая в то время постановка «Шута Тантриса»[[52]](#footnote-53), где ползали и стонали чудовищные прокаженные, где Ведринская завывала подобно теням павших в ростановском «Орленке»… Нет, все это — поистине страшило и как бы нарочно стремилось к тому, чтобы {168} действительно кидать в дрожь обычного уравновешенного театрального зрителя.

В мансарде же, в подвале, Мейерхольд был совсем иным, вовсе не страшным; здесь он выступал увлекающимся энтузиастом, искренним бунтарем, каждый жест которого сулил что-то значительное и манил в призрачный мир, где было так много по-настоящему увлекательной театральности. С друзьями Мейерхольд был моментами действительно очарователен; он молодел в их кругу на десятки лет и умел зажигаться и зажигать других как никто. Но стоило ему переступить порог мансарды или подвала, как он тут же преображался: лицо его хмурилось, превращалось в загадочную маску, и он самым как будто серьезным образом начинал невероятно «чудить», доводя подчас до бешенства публику и актеров, вынужденных выполнять его замыслы.

Мейерхольду в Александринке покровительствовал Теляковский[[53]](#footnote-54)… Почему? Да потому, что {171} артистическое подполье, начиная с Бориса, провозглашало его имя, как исключительного вождя, а оно, это подполье, было в те дни очень значительным: во-первых, оно связывало невидимыми нитями всех сколько-нибудь интересных и выдающихся бунтарей-художников, во-вторых, в нем жила полновластно греза о великой романтике, об исключительной фантастике, корни которой терялись в веках. Дух этой романтики объединял и Данте, и Гоцци, Теодора Гофмана и Гете, Артура Шницлера и Врубеля… Мусоргского он странным образом роднил с утонченным Дебюсси; Оскара Уайльда с Ибсеном и Иоганна Крейслера с такими бродягами, как Цибульский или Сац. Гофмановский дядя Дроссельмейер в период подполья, — особенно в начале его возникновения, — был далеко не добродушен по отношению к узаконенной общественности и узаконенным вкусам. В этом самом подполье уже рычал Маяковский, и бил в барабан взбунтовавшийся, забытый в древних фолиантах, дерзкий мир бурной фантастики. Этот мир расцвел пышным цветком, когда анархически объединил в себе всех сколько-нибудь вдохновенных энтузиастов искусства. Правда, объединение было мгновенным, но оно все же было; мгновенным же оно было лишь потому, что, к великому сожалению, Борис Пронин при всех своих достоинствах обладал очень крупным недостатком, а именно — слишком большим примиренчеством с тем самым буржуа, против которого именно он провозгласил в то время свое знаменитое «эпате ле буржуа».

{172} Если вчера Борис клялся своим друзьям, что под своды его энтузиазма не проникнет ни один мещанин от искусства, ни один филистер, вообще ни один «фармацевт», как в шутку назывались тогда буржуа, то сегодня этот же Борис раскрывал широко двери для всех и даже для «фармацевтов». Последние, разумеется, тотчас же оттесняли бунтарей и бродяг на задний план, потому что они приходили сюда лишь искать развлечений; они точно английские туристы, вечно путешествующие с Бедекером и с тугим кошельком в кармане, самодовольные, самовлюбленные, приходили сюда с карманными часами, ожидая, когда бродяги вынырнут из темных углов и начнут забавлять их, щекотать их пресыщенные нервы и нервы их чувственных и изысканных дам, для которых, разумеется, и Гете, и Данте, и тот же Гофман, и безумец Крейслер, и сам Дапертутто, — все, в конечном счете, были лишь пустыми звуками… Не в древних фолиантах седой старины стремились черпать они свои настроения, но исключительно в остроте впечатлений, в необычности обстановки, и даже не в ней ища забвения, но лишь в вине и шампанском, в утонченной эротике от пресыщения, во власти которой большинство из них всецело находилось.

Все это никак не вязалось с обычным представлением о Пронине и возбуждало во мне бурный протест, так что в те дни, когда все эти господа заполняли наш подвал, я вступал с ними в непримиримый бой, пугая их бешеным темпераментом. С огромным подъемом {173} я читал тогда «Восстание» Верхарна[[54]](#footnote-55) или произносил страстные монологи, от которых они разбегались. Смущенный Борис, вечно примирявший всех и вся, как ни злился потом, на меня, все же сам с восторгом отдавался настроениям, наступавшим после моего бунта, когда подлинные бродяги полновластно объединялись в подвале, едва только все случайные и ненужные, привлеченные сюда широтой пронинского добродушия, исчезали… Оставались только самые непримиримые — Илья Сац, Николай Цибульский, Кульбин, иногда Мейерхольд, почти всегда Сапунов, Судейкин и некоторые другие. Все мы снимали пиджаки, закуривали трубки, весело варили жженку, в эти мгновения тихо влетал к нам дух Гете и Данте, Гоцци, Гофмана и мы по-настоящему сближались между собою на подобие гофмановских «Серапионовых братьев»[[55]](#footnote-56).

{174} Этой книгой Гофман навсегда остался близким другом для художников всего мира. По Гофману, «Серапионовы братья» периодически собираются все вместе с целью делиться всеми своими творческими достижениями. Поэт, музыкант, философ, художник, писатель, певец актер, все они, раз поклявшиеся именем Серапиона не терять связи между собою, делятся на этих собраниях своими творческими достижениями. Гофман с поразительной художественной силою на каждой странице своей книги открывает все новые и новые дружественные диспуты, облекая их в прекрасную сказочную форму, исполненную глубокой философской мыслью, мудрым анализом и неподдельным энтузиазмом.

Между нами в моменты нашего настоящего сближения, всегда наступавшего вслед за бунтарством, казалось, реял подлинный гофмановский дух. Тогда, из самого темного угла подполья, словно появлялся лик доктора Дапертутто, или лик великого Парацельзуса, или, наконец, — теперь уже по-настоящему добродушный, — лик дяди Дроссельмейера, самого живого Дапертутто — Мейерхольда… Был ли в те мгновения лик Мейерхольда светел или темен, шел ли он из глубин, если так можно выразиться, темного, символически говоря, дьявольского искусства, — я не знаю, но Мейерхольд {175} был ярок и звучал глубоким и страстным призывом к чему-то…

К чему же был этот призыв?

В каком-то старинном петербургском доме, окруженный старыми и странными тетками, жил в то время молодой студент, такой же очень странный и к тому же никчемный в глазах многих Владимир Николаевич Соловьев, О Соловьеве рассказывали, что он никак не мог одолеть логики, за что, читавший тогда этот предмет, профессор Введенский очень его недолюбливал. Но однажды один, не лишенный иронии, товарищ Соловьева в утешение сказал ему: «Не печальтесь, друг! сам Свифт всегда утверждал, что логика дурака не сделает умным, а для умного не нужна». С тех пор Соловьев успокоился насчет логики и со страстностью стал изучать «Пещные действа», «древне-романский театр» и, наконец, «старинные комедии дель арте». Судьба столкнула его с Мейерхольдом; Мейерхольд, как истый доктор Дапертутто, закинул длинную удочку и подцепил на крючок чудака-студента.

Соловьев же был действительно большой чудак и подобно всем чудакам, предавшимся фантастике, обладал весьма примечательными странностями; например, где бы он ни находился, он мгновенно начинал говорить о персонажах дельартовской комедии — о Панталоне, Коломбине и Пьеро, причем его детские серые глаза глядели безумно и экстазно.

Мейерхольд, поймав Соловьева к себе на крючок, долгое время не расставался с ним. Но дружба их была трогательной и вместе забавной; {176} если Мейерхольд приходил в стан своих друзей, — неизменно за ним же шествовал и Соловьев со своим устремленным в глубь веков взором, блаженно улыбаясь и потирая с нервной экзальтированностью руки, и тогда казалось, будто вместе с ним бурно врывалась знойная, прелестная, наивная, увлекательная; вечно-человеческая комедия, рожденная старинной Италией. И с нею, с этой комедией, возникал и образ непримиримого, потерпевшего даже в свое время изгнание, загадочного человека, с именем замечательным, объединявшим в себе тысячи масок… Читатель догадывается, что я говорю о знаменитом Гоцци[[56]](#footnote-57).

От Карено, от незнакомца в «Гедде Габлер», от картин мастеров эпохи Возрождения и «Сестры Беатрисы» Метерлинка, Мейерхольд со страстностью переметнулся тогда к старым фолиантам и извлек из них замечательного, {177} жадного и глупого сверх всякой меры Панталоне, комического Доктора с чудовищным клистиром, обаятельную и нежную Коломбину, звенящего тысячью бубенцов Арлекина и, наконец, печального многоликого и безумного Пьеро.

С этого момента началось что-то совсем удивительное. Все женщины нашего подвала, по мановению волшебного жезла доктора Дапертутто, превратились в Коломбин, юноши, которых могли любить Коломбины, — в Арлекинов, энтузиасты же и мечтатели — в бедных и печальных Пьеро; на долю же «фармацевтов» досталось только одно — быть Докторами с клистирами.

В вихре Коломбин и Пьеро тогда упоительно носились все. Страстно и вдохновенно пели о тех же Коломбинах и Пьеро замечательные вальсы Цибульского. Краски Судейкина и Сапунова взывали к ним же. Жуткие же рисунки Бориса Григорьева преломляли их в чудовищные призраки, что глядели со стен «Бродячей собаки», как бы отражая всех и вся в кривом зеркале стихией григорьевского таланта. Не мало доставалось тогда и всяческим фармацевтам, которые, однако, не взирая ни на что, спешили сюда, в бунтующий подвал, и здесь, глядя неизменно на свои часы, с поистине олимпийским спокойствием сытых, знающих себе цену, людей, нагло и самодовольно спрашивали: «Когда же начнется?»

Бедная, милая «Бродячая собака»!.. Поджав свой хвост, она носилась тогда между столиками и лаяла и визжала, потому что фармацевты, по вечно жестокой логике жизни, всегда {178} оказывались во много раз сильнее ее. Тогда даже прелестные Коломбины растворялись в угаре самодовольного, торжествующего мещанства, которое, как ни прикрашивало себя, лезло изо всех щелей. Оно давило и душило все мечты. Оно захлестывало всех…

Однако, надо отдать справедливость, не все сдавали свои позиции. Среди таких я не могу не остановиться на образе Николая Цибульского.

В самом деле, это был исступленный бродяга и изумительно верный себе, до конца дней своих, человек.

Цибульский жил где-то на Васильевском острове, в какой-то малюсенькой, поражающей убогостью, комнатушке, всю меблировку которой составляли железная кровать без матраца, ломанный, грязный деревянный табурет и такой же поломанный грязный деревянный стол; ко всему еще — жена с, вечно плачущим и страдающим от холода и голода, ребенком… Но в этой же комнатушке было несколько листов нотной бумаги, на которых руками Цибульского запечатлены были замечательные по своей красоте и композиции, причудливые и фантастические вальсы.

Не думайте, что под эти вальсы можно было с приятностью кружиться в опьяняющем легкомыслии; нет, они были полны такой неизбывной и грустной тоски, что их нельзя было слушать без слез. Когда нелепый Цибульский, вечно нетрезвый, очкастый, огромный и высокий, грязный и ободранный, перебирал клавиши своими тоже грязными руками, самые утонченные, красивые и избалованные женщины оказывались, {179} у его ног. В одинаковой степени благоговели перед Цибульским и все другие; сам Илья Сац с большим восторгом слушал его. Но вальсы Цибульского почти потерялись во времени, ибо Цибульский был бродягой с головы до ног, ничего не хотел и не умел сохранять и ничего не старался извлекать из своего несомненно большого дарования. С утра до поздней ночи среди ли друзей в богеме, или от поздней ночи до раннего утра в каких-то далеких, заброшенных чайных и трактирах по окраинам, — он оставался самим собою. Цибульский умел быть философом; он умел спокойно проживать свой вечный поистине замечательный рубль. Какая бы ни была компания (кстати — во всякой компании Цибульский держался трезвее, спокойнее и выдержаннее всех), после того, когда уже все уставали и торопились по домам, он один никуда не спешил и добродушно, методически, постоянно напоминал о рубле, т. е. просил его у кого-нибудь взаймы, разумеется, никогда его не отдавая; во всякой компании находился кто-нибудь, кто охотно давал ему этот рубль, и тогда Цибульский, принимая его, как должное, с философским спокойствием, один и одинокий, уходил в свои загадочные пространства.

О Цибульском рассказывали, что он бросал когда-то какие-то бомбы, был непримиримым бунтарем и анархистом, но чем бы он ни был, все видели в нем благороднейшего, прекраснейшего человека, для всех он был неутомимым энтузиастом и совершенно исключительным музыкантом, к сожалению, в силу своей странной {180} натуры не оставившим после себя никакого следа, не закрепившим тех импровизаций, которыми он увлекал всех без исключения.

В таком же роде был Николай Сапунов, человек богемы, ни с кем и ни с чем непримиримый. И жил он как-то совершенно особенно…

На набережной Васильевского острова, там, где всегда было много всяких кораблей, кажется, у 20‑й линии, стоял маленький отель-особняк, не то голландского, не то норвежского стиля; там и жил постоянно Сапунов, занимая квадратную, не очень большую, но светлую комнату, из окон которой виднелись мачты и трубы кораблей. Почти никакой мебели в комнате у Сапунова не было; но по стенам и по красному, крашеному полу были развешаны и разбросаны полотнища его произведений.

Вещи, которые писал Сапунов, поражали, прежде всего, замечательными тонами его красок: в них чувствовалось чудесное старое мастерство, словно одухотворенное дыханием утонченной современности. Особенно удавались Сапунову всякие карнавальные изображения из области тех же театральных масок, так пьянивших тогда современников.

Вот уж, поистине, можно сказать о Сапунове, что это был фантаст сверх всякой меры и в искусстве и в жизни. У этого человека не было часов, отличных между днем и ночью; он знал только одни часы — глубокого, скрытого в себе творческого напряжения, от которого он освобождался только тогда, когда оно пресекалось, причем случалось ли это днем или ночью, — для Сапунова было не важно… Как он жил, {181} что он делал — об этом почти никто ничего не знал, ибо Сапунов на этот счет был очень скрытен — и не из жадности, скупости, или вражды к людям, а просто, как мне кажется, в силу владевшей им исключительной стихийности, которую он прятал под очень большой выдержкой и редко перед кем обнаруживал.

Теперь картины Сапунова и все его эскизы к различным театральным постановкам и костюмам являются большой ценностью и редкостью; но и тогда они очень ценились, потому что Сапунову совершенно чужда была способность спекулировать своим мастерством и талантом; он чрезвычайно редко, с большим выбором и капризно, брался за ту или иную работу, и то только тогда, когда его действительно что-либо захватывало и увлекало до конца, Заманить же Сапунова на работу просто ради выгоды было почти невозможно, хотя многие и пытались это делать. В богеме же он был щедр, как никто, разбрасывал свои дары с безумной расточительностью, но и здесь был строг и разборчив и, как никто, обладал изумительным чутьем отличать золото от мишуры.

Все это в целом привлекало к Сапунову, и в памяти многих он до сих пор живет, как один из самых увлекательных, настоящих, богато одаренных художников. Другом Сапунова считался Судейкин, но дружба их была очень странная: из тридцати дней в месяц они ссорились и не разговаривали друг с другом приблизительно двадцать девять, и так постоянно.

Имена Судейкина и Сапунова тесно переплелись между собой, как самых изысканных театральных {182} художников тех дней[[57]](#footnote-58); обоих как будто связывало что-то общее, но в то же время они была глубоко различны. Если Сапунов жил совершенно одиноко, где-то вблизи мачт и кораблей, оставаясь постоянно верен законам своей богемы, то Судейкин, наоборот, любил комфорт, любил блистать в салонах, во всем любил изысканность, и в манере держать себя у него постоянно было что-то вызывающее.

Судейкин был тоже замечательный художник. Он первый узаконил, например, сочетание ярко зеленых тонов с ярко-красными. К тому же он любил самую пышность красок, их торжественность и праздничность и во всем — большие, доходящие даже до грандиозности, размеры. В театральном же смысле этого слова он был, по-моему, в противовес Сапунову, чрезмерно эгоистичен, особенно по отношению к актеру. Очень характерной в этом отношении {183} была одна его постановка, совместно с Таировым, в театре богача-мукомола Рейнеке. Я забыл название этой пьесы, но до сих пор еще помню декорации Судейкина[[58]](#footnote-59). Это были какие-то огромные полотнища, спускавшиеся во всю высоту сцены Панаевского театра, полные излюбленной судейкинской пышности красок, торжественно-пьянящей; эти краски долженствовали отобразить фантастику как будто самой природы. И они были действительно фантастичны. Но в то же самое время вышли настолько чудовищными по размерам, что актеры буквально терялись в них и казались какими-то букашками, до такой степени краски и размеры декораций поглощали их, господствуя над всем спектаклем. Помню, тогда эта постановка привела меня в негодование. В сущности говоря, ею было положено первое начало торжеству художника на сцене с полным пренебрежением к актеру и порабощением последнего. И вот, когда после генеральной репетиции этого спектакля в «Бродячей собаке» собрались кое-кто, чтобы приветствовать Судейкина, Таирова и Рейнеке, — когда все с бокалами шампанского изливали свои восторги, я вдруг сымпровизировал какую-то очень злую сказку в гофмановском духе, где так {184} отчитал и Рейнеке, и Судейкина, и Таирова, что они долго не могли забыть моей отповеди, и с тех пор я навсегда остался под подозрением у многих режиссеров. Но я не мог поступить иначе. Эта постановка, с актерской точки зрения, была действительно ужасной: в ней явно утверждался ни с чем и ни с кем не считающийся союз режиссера с художником, где в борьбе за первое место на сцене были нарушены самые элементарные границы этики по отношению к актеру[[59]](#footnote-60). Какая в этом отношении разница между Судейкиным и, упоминавшимся мною раньше, Калмаковым: последний, ведь, тоже любил грандиозные размеры и фантастику красок, но тут же никогда не забывал актеров и всегда стремился быть их другом.

И все же, как ни блестящ был Судейкин, он во многом уступал Сапунову, с которым у него вообще постоянно бывали какие-то счеты; он даже подчас ставил Сапунову на правах дружбы странные ультиматумы во имя глубоко-развитого в нем тщеславия и чувства конкуренции, о чем Сапунов, обычно всегда сдержанный, иногда не без иронии отзывался {185} в кругу своих друзей. Я должен сказать, что Сапунов вообще чрезвычайно осторожно и недоверчиво относился к Судейкину, особенно тогда, когда последний бывал с ним подчеркнуто ласков и предупредителен.

Сапунов был одним из немногих, по отношению к которому Судейкин не осмеливался проявлять свойственного ему «пшютовства». Судейкин часто чувствовал себя перед Сапуновым мальчишкой, хотя в Сапунове-то и жила постоянная настоящая, прелестная ребячливость, несмотря на всю скрытность, столь наивно напускаемую им на себя. Жена одного известного артиста как-то рассказала мне о том, что проделал с ней Сапунов, Он был влюблен в эту даму (она же была самой обыкновенной женщиной, с большой оглядкой на то, что могут о ней сказать в обществе). И вот однажды Сапунов молил ее пустить его к ней в дом в несколько поздний час; та, разумеется, несмотря на большую симпатию к нему, очень мило, но твердо отказала. Тогда Сапунов остался стоять на коленях на холодной каменной лестнице перед дверями ее квартиры, и так простоял всю ночь, утром она с ужасом увидела художника на коленях у своей двери, с исступленно-блуждающим взором, продрогнувшего и прозябшего. Подобные происшествия, а их было не мало, вполне в духе Сапунова. Все это, разумеется, очень ярко свидетельствовало о его ребячливости, которая и делала его для всех таким привлекательным, вызывая к нему, несмотря на всякие его странности, теплое и человеческое отношение.

{186} Разумеется, Судейкин никогда не позволил бы себе того, что проделывал Сапунов. О, в этом отношении, Судейкин знал себе цену! Он был одет всегда как денди и очень любил одевать свою жену; когда же он бывал на людях, у него появлялась даже особая, весьма неприятная манера цедить слова сквозь зубы и смотреть на всех сверху вниз, снисходительно бросая какие-то мало значащие фразы. И тут же наступали, однако, и такие моменты, когда Судейкин все это вдруг с себя сбрасывал, и тогда перед вами оказывался настоящий художник и увлекательный человек. Таким бывал он в работе, когда одевал свой синий рабочий халат и с необыкновенной порывистостью и напряженностью, как бы шутя, бросал на полотно свои пышные, фантастичные и в то же время изысканно-гармоничные краски. Только болезненная, подчеркнутая эротичность, часто жуткая до безумия, отталкивала лично меня от живописи Судейкина в целом.

Его жена, Глебова-Судейкина, была, между прочим, одной из самых замечательных Коломбин. По всем своим данным она действительно чрезвычайно подходила для этого образа: изящная, необыкновенно хрупкая, утонченная и своеобразно-красивая. Судейкин исступленно обожал ее, именно обожал, как только может обожать художник женщину, если женщина до конца растворяется в нем и жертвенно отдает ему все, переставая даже быть женщиной и превращаясь в мечту, у которой нет уже ни плоти, ни собственной воли, но лишь одна все поглощающая воля того, кто ею владеет.

{187} Действительно, мне иногда казалось, что Судейкин в Глебовой не видел живого человека; он изощрял на ней свою фантастику; он облекал ее в такие замечательные одеяния, что порою можно было подумать, будто Судейкина-Глебова воплотила в самой себе буквально всю гамму бесконечно разнообразных призраков, которыми блистал, как художник, в своем сценическом творчестве, Судейкин. При этом, в поисках фантастики, Судейкин не останавливался перед тем, чтобы ту же Глебову сегодня обнажить совершенно, а на завтра — облачить в такие цвета и ткани, которые может создать только самая изысканная, утонченная и безумная мечта художника.

Сапунов, как живописец, конечно, был много глубже Судейкина. Сапуновские маски отличались глубоким трагизмом и в то же время необычайно нежной прелестью. В этом он был исключителен и стоял совершенно особняком от всех. За огромной фантастикой в его творчестве всегда звучало и что-то глубоко человеческое, чем он так и привлекал к себе: человечность эта была во всем, что бы он ни писал.

На этом я прерву свои воспоминания о «Бродячей собаке», тем более, что не ставлю перед собой цели полностью написать ее историю. Я остановился столь длительно на «Бродячей собаке» и на лицах, связанных с нею, лишь для того, чтобы до известной степени осветить то, что служило фоном Мейерхольду. А это важно для того, чтобы читатель уяснил себе, что между идеей «Бродячей собаки», вернее, {188} идеей «Общества интимного театра» и фактическим осуществлением этой идеи и этого общества, — была глубокая разница. Как только «Бродячая собака» вышла из подполья и превратилась в буржуазный кабачок, тотчас же искусство свелось в ней на нет, ибо в таверне оно никогда не расцветает, несмотря ни на какое хотя бы самое изысканное окружение. А что идея «Бродячей собаки» свелась, если не к кабачку в прямом смысле этого слова, то во всяком случае к чему-то очень близкому к нему, в этом нет никакого сомнения. Это очень трагический, но вполне естественный конец для «Бродячей собаки». Буржуа, этот вечный хищник, как только был допущен сюда, разумеется, сейчас же съел идею. И самое печальное, что эта идея, сама по себе, своей увлекательной романтикой, с первых же шагов привлекла в «Бродячую собаку» много действительно замечательных и талантливых художников. Но они невольно гибли в сетях буржуа.

В России далеко еще не было достаточной культуры, чтобы создать хоть что-нибудь подобное Монмартру. Фармацевты и мещане, буржуа и хищники, которых всегда так много было и есть еще в нашей стране, разумеется, по-своему использовали в сущности большую идею — объединение художников всех отраслей, очень быстро разложили ее, а с тем вместе и самих художников. Вот почему для меня «Бродячая собака» дальнейших лет почти не существовала. Первые же ее бунтарские взлеты были так кратки, что, в конце концов, от идей «Бродячей собаки» почти ничего и не осталось, {189} в смысле каких-либо ценных, реальных, фактических и самодовлеющих достижений[[60]](#footnote-61).

Что же касается Мейерхольда, то он как большой художник и организатор извлек не мало пользы для себя из «Бродячей собаки»; она не могла не сослужить ему большой службы, хотя бы по одному тому только, что здесь как нигде он мог быть постоянно в курсе всего, что выбрасывала жизнь нового и интересного. Стремясь всегда быть самым передовым новатором, Мейерхольд мог изучать здесь многих художников, особенно молодых, которые в иных условиях, быть может, не раскрылись бы до конца и полной обнаженности; все это в целом давало ему возможность занимать, почти без конкуренции, неизменно позиции первенства во всем, что бы он ни предпринимал, и он мог быть достаточно многообразен в новаторстве, так или иначе двигавшем театральную жизнь и жизнь вообще.

## Театр в Териоках летом 1912 года

После смерти Старинного театра, весной 1912 г., в голове Пронина и моей стали возникать некие мечтания, сначала совсем туманные, потом все более и более реальные. Мечтания эти касались организации интересного, живого театра.

Приближалось лето; хотелось его использовать как можно лучше и продуктивнее; наши мысли {190} вертелись вокруг Мейерхольда, потому что его тень в образе доктора Дапертутто незримо и загадочно куда-то манила…

Потребность организации театра чувствовалась многими: только что умер Старинный театр, такой яркий и увлекательный; в «Бродячей собаке» день ото дня становилось все душнее, особенно после официального ее открытия 1 января 1912 года Она далеко не удовлетворила возложенных на нее надежд, но все же успела выдвинуть целый ряд лиц, если не вполне однородных, то, во всяком случае, достаточно культурных для взаимного объединения; среди них в этом отношении призрачно мелькнул образ Блока и совсем реально его жены — Любовь Дмитриевны, охотно пожелавшей внести свой значительный пай в организацию нового театра, вместе с мужем Веригиной, Бычковым. Любовь Дмитриевна вошла в театр как актриса в содружестве с Веригиной; далеко не призрачно — трагично мелькнул Сапунов; затем Билибин и Владимир Соловьев, еще совсем тогда юный Константин Тверской, Михаил Кузмин, семья Алперс, оба брата Бонди, Владимир Пяст, Н. И. Кульбин, Лачинов и многие другие. За организацию театра взялись мы с Прониным. Скоро Пронин со свойственным ему энтузиазмом отыскал в Териоках заброшенную огромную дачу с большим парком, когда-то принадлежавшую американскому посланнику. В этой даче и решено было устроить театральную коммуну во главе с Мейерхольдом.

Мне предстояло впервые столкнуться с Мейерхольдом на работе. Наступала весна и с нею — {191} знаменитые на весь мир белые петербургские ночи, которые друзья «Бродячей собаки» особенно чувствовали, любили и понимали. К тому же времени относится мое интимное и дружественное сближение со Всеволодом Эмильевичем. До сих пор я жил в сфере его окружения, и это отчасти потому, что Мейерхольд не вполне дружелюбно относился к Старинному театру и к Евреинову. Они вообще, по-видимому, недолюбливали друг друга, хотя и сохраняли при встречах всегда приятное лицо и старались говорить друг о друге с неизменным уважением.

В весенние белые ночи начались наши первые репетиции к предстоящему сезону в Териоках. Впрочем, они мало походили на репетиции. Я не знаю, как охарактеризовать то, что было. Мейерхольд, в те дни, не однажды приходил вместе с Борисом Прониным в квартиру моих родных, и здесь, шутя, как будто играя, в духе импровизации, творил первые контуры и блики тех пантомим, которыми потом открылся замечательный сезон Териокского театра.

Мне особенно запомнился один из подобных вечеров, когда Мейерхольд, зажженный непринужденностью и ребячливостью молодежи, собравшейся у нас (большинство молодых актеров и актрис, составивших потом труппу териокского театра), вдруг превратился в шалуна и затейника. Отыскав какую-то огромную соломенную шляпу, он окутал себя в пестрые ткани и, сев на корточки, таинственно стал делать вид, что играет на тростниковой дудочке под импровизацию моей матери, которая очень его увлекала. Скоро и мы все стали невольно {192} импровизировать какую-то совершенно фантастическую пантомиму, теперь уже под безмолвные звуки простой палочки, казавшейся в руках Мейерхольда действительно колдующей тростниковой настоящей дудочкой. С удивительным умением и мастерством двигались по маленькой палочке пальцы Мейерхольда; движением их и еще — рук, плеч, головы и всего тела, а также и своей поразительной мимикой, Мейерхольд создавал впечатление подлинных звуков, заставлявших нас с захватывающим увлечением поддаваться их колдовству… Пронин же тогда особенно восторженно носился с образом Иоганна Крейслера.

Итак, в вечер, о котором я говорю, совершенно как бы случайно, но по-настоящему вдохновенно, зародилась первая мейерхольдовская пантомима ставшая потом, в течение ряда лет, центром многих устремлений и из которой, в результате, и выросло многое, чем еще теперь так поражает Мейерхольд[[61]](#footnote-62).

Приближались дни нашего скорого всеобщего переселения в Териоки, — всеобщего потому, что идеей териокского театра загорелись очень многие из пронинских мансард.

{193} Так как в Териоках предполагалась постановка «Саломеи»[[62]](#footnote-63) Оскара Уайльда, я увлек с нами и Викторию Чекан, мечтавшую играть Саломею.

В сущности говоря, мы поселились в Териоках настоящей коммуной, в буквальном смысле этого слова; ни на какой заработок никто из нас не рассчитывал, да и рассчитывать было трудно. Нашей основной задачей было прежде всего по-настоящему близко соприкоснуться с искусством, а отнюдь не стать коммерческим предприятием. Поэтому мы стремились только отработать скромный обед и право на жизнь в снятой на риск териокской даче, где мы и разместились по принципу абсолютного равенства, причем предусмотрено и предугадано было все, чтобы не могло возникнуть никаких обид, зависти, и нареканий.

Мейерхольд же возлагал на этот сезон большие надежды. Ему хотелось в группе друзей попробовать свои силы для осуществления мечты о свободном театре, который не шел бы на поводу у зрителя, но поднимал его силою энтузиазма и мастерства до высот самодовлеющего значения театра и человеческой жизни.

Для театра был снят на очень выгодных условиях Териокский курзал, предоставленный в полное наше распоряжение, и мы тотчас же принялись за преображение самой сцены: Мейерхольд сорвал кулисы, паддуги, одним словом, {194} все, что могло напоминать о театральной коробке. На обнаженной таким образом площадке были развешаны большие, серые полотнища, и театр словно превратился в корабль, вернее, в палубу большого парусного судна на океане. И тогда приступили к работе. Работали страстно, упорно… Наша работа началась с той самой пантомимы, первые вдохновенные взлеты которой появились на описанном мною вечере[[63]](#footnote-64).

Во что же развернулась эта пантомима? В моих воспоминаниях она сохранила знойно-страстные, испанские, певучие настроения, в странном сочетании с глубоко философской, загадочной и чисто немецкой фантастикой романтической эпохи, когда полновластно царил дух великого и загадочного Гофмана и его персонажа Иоганна Крейслера, обнимавшего собою весь мир.

Каково было вообще содержание нашей пантомимы, я точно не помню. Да это и не важно. {195} Важно то, что она поднимала нас всех. Под звуки случайных импровизаций, все мы словно облекались в иные одежды и приобретали иные лики, постигая совершенно далекий от обычного ритм мира.

Мы разрабатывали пантомиму под музыку Дебюсси или шумановский «Карнавал», и самый ритм музыки обязывал к чему-то. Мейерхольд требовал только одного — четкости. Он требовал, чтобы жесты, мимика, все подчинялось тайнам музыкального ритма, рожденного от вдохновенно-экстатического настроения…

Мне как раз пришлось изображать Иоганна Крейслера. У меня осталось в памяти только то, что все мое тело перевоплощалось в жуткий образ, в котором трепетали мои нервы; лицо мое вытягивалось и удлинялось, нос обострялся, глаза расширялись и устремлялись в пространство, руки же действительно ощущали маленькую волшебную скрипку, и я, чудилось мне, изгибаясь в причудливом ритме и темпе, водил по ней волшебным смычком, глубоко веря, что извлекаю из этой скрипки чудесные звуки, под которые в безмолвном напряжении возникали Коломбины и Пьеро, страстно стремившиеся друг к другу. Они наполняли базарную площадь, и тогда все люди становились масками и отдавались во власть фантастики. Кто-то под звуки моей скрипки, с испанской страстностью, вдруг вскакивал на бочку; кто-то также внезапно начинал петь старинную, скорбную песню о чем-то далеком; кто-то гневно стремился отнять у Арлекина его Коломбину; иные же рыдали и плакали вместе с печальным Пьеро, и все {196} вместе дерзко пытались отнять у небес огонь Прометея, все вместе хотели и жаждали любви. Но любовь то ускользала, то снова охватывала всех.

Таково было содержание этой пантомимы, если оно действительно было. Мы отдали ей много мучительно-страстного напряжения, много долгих дней, и она была вдохновенным преодолением большого и еще неизведанного мастерства.

Одновременно с пантомимой, Владимир Соловьев готовил интермедии Сервантеса[[64]](#footnote-65). Эти интермедии увлекательно сочетались с нашей работой и дополняли ее.

В самом деле, какой гений жил в этом испанском художнике, одинаково умевшем любить и ненавидеть, смеяться и рыдать! Даже находясь пять лет в тяжелом плену у мавров, Сервантес сумел остаться жизнерадостным до конца.

Наряду с печальным образом рыцаря без страха и упрека, смешного и вместе великого Дон Кихота, Сервантес, с неподражаемым благородным юмором, любил создавать своих шуточных студентов, вечно влюбленных, постоянно попадающих впросак, в силу своей милой наивности и смешного идеализма; их вечные неудачи сопровождались тысячами самых невероятных комических приключений, увлекательных до последней степени.

Наше первое выступление в Териоках в общем было весьма замечательно.

{197} Кстати сказать, без пошлости не обошлось: еще до премьеры в петербургских газетах появилась рецензия о ней В этой статье много говорилось о зеленой скуке, которую, якобы развел Мейерхольд открытием териокского сезона. Очевидно, рецензенту была поставлена очередная задача написать рецензию о премьере, но, может быть, он случайно не попал в театр в день премьеры и рецензию написал наугад, по общей мерке тех рецензий, какие должны были писаться вообще о Мейерхольде. К счастью (я говорю, к счастью, в смысле должной оценки тогдашних рецензий), в силу того, что премьера была отложена, рецензент попал впросак, как и общественно-официальное театральное мнение. Мы, т. е. вся труппа, разумеется, были глубоко возмущены всем этим и написали опровержение в котором выразили наш протест; однако, этот протест послужил лишь к тому, что в течение всего лета все постановки театра самым упорным образом бойкотировались петербургской прессой, и только за то, что мы ее разоблачили[[65]](#footnote-66).

{198} Следом за пантомимой и интермедиями началась увлекательная работа над «Поклонением кресту» Кальдерона[[66]](#footnote-67), необыкновенно романтической по своей театральности поэмой.

Вот вкратце ее содержание.

Разбойник Эусебио, главный герой поэмы, не помнит ни родства, ни дней своего детства; он не знает предела отчаянию, тоске и таящейся в нем безумной, неизведанной любви к чему-то глубоко человеческому и, вместе, чуждому от обычных норм жизни с ее установленными законами. Эусебио, пламенный юноша, охваченный страстями всего человеческого мира, мечется по океану жизни в страстной жажде найти оправдание своему существованию; он глубоко чувствует жизнь, как какое-то высокое для него призвание. Но он — разбойник; вокруг него стан безумцев, ни с кем и ни с чем не считающихся, которыми он страстно предводительствует, чтобы утверждать в мире вечно неизбывный закон кипучей человеческой воли и поклонение {199} чему-то неведомому, что для него воплотилось в светозарном и фантастическом кресте.

Эусебио ищет… Он пленен призраком радостной красоты, воспетой когда-то его детским сердцем. Жизнь обманула мечты и грезы, нежность она превратила в суровость, суровость облекла безумием, безумие — преступлением и преступление зажгла, как утверждение жизни.

Эусебио хочет вырваться из пут мещанства, хотя и прикрывающегося моральной законностью, но исповедующего ненависть вместо любви. На пути своих устремлений он находит Юлию. Она прекрасным и нежным цветом случайно расцвела на ниве лжи, зла и глупости.

Эусебио, сокрушитель всех человеческих законов и установлений, влюбляется в светловолосую и кроткую Юлию. От этой любви рождаются страшные противоречия для его мятежного духа; любовь сложными запутанными комбинациями приводит все существо его к своему первоисточнику, к великому поклонению кресту, прожегшему когда-то его душу…

Кальдерон слишком большой гений, чтобы можно было его измерять мерками нашего обычного анализа, или нашим сегодняшним здравым смыслом. Для нас достаточно, что сквозь весь его мистицизм, который надо принимать, как колорит современной ему эпохи, звучит поразительный ритм, гармония и, несомненно, настоящая театральность: после сцен глубочайшего драматического пафоса, Кальдерон, например, тотчас же необыкновенно красочно отображает человеческий юмор; он соединяет свое философское мировосприятие с самыми реальными, {200} глубоко-близкими для человека образами. Они — это здравый смысл, заключенный в каждом простом сердце, в народной мудрости и в том, что ее воплощает. Эти образы — лики самого народа. Шуты Кальдерона такие же жизнерадостные, красочные и полнокровные, как и шуты Шекспира. В этом его настоящее величие. Не взирая на весь свой католический мистицизм, Кальдерон в то же время, как великий художник, не мог не утверждать реальный смысл всякого живого и полнокровного человеческого бытия. Вот почему он — догматик по идеологии в тоже время величайший художник по своей огромной поэтической стихии.

В работе над Кальдероном Мейерхольд превзошел самого себя. С необыкновенным увлечением творил он ритм кальдероновской театральности. Как художник, Мейерхольд прекрасно понимал, что Кальдерона необходимо подавать в величайшем напряжении всех человеческих сил, и он работал в плане большой пластической стремительности, к сожалению, лишь иногда перегибая палку и, в увлечении силой кальдероновской стихии, прививая нам, актерам, некоторую чрезмерную распластанность движений за счет, быть может, основного смысла. При этом его, разумеется, увлекала не католическая сущность кальдероновской поэзии, но ее остов, канва, по которой можно было создавать какие угодно узоры, что и делал Мейерхольд, заставляя нас воплощать с максимальной выразительностью самые замысловатые и трудные пластические моменты. За основной принцип постановки Мейерхольдом была взята самая крайняя условность, — так вместо деревьев, например, {201} мы опускали контуры — блики из белого миткаля; Мейерхольд впервые тогда попробовал широко использовать принцип условных ширм. Ширмы, полотнища из белого миткаля на серо-грубом фоне сцены и свет в разнообразных комбинациях, — вот все декоративно-художественное оформление этой постановки. И оно было далеко не плохо. Кальдерой с большим благородством прозвучал тогда на нашей сцене[[67]](#footnote-68). Спектакль получился очень свежий, собрал весьма изысканную публику, и Блок отвел ему в своем дневнике соответствующее место[[68]](#footnote-69).

{202} Вспоминая все, что связано с этим прекрасным спектаклем, не могу не упомянуть о том, как мы мечтали с Всеволодом Эмильевичем развернуть постановку «Поклонения кресту» на воздухе в грандиозном масштабе. С этой целью мы всей коммуной отправились в местечко за Териоками, называемое «Черной речкой», на дачу небезызвестной писательницы Крестовской, с чудесным парком фруктовых деревьев, перемешанных с роскошными кустами сирени и роз. Там была замечательная лестница, спускавшаяся от дачи вниз к прелестным раввинам и полям. Вот об этой-то лестнице мы и мечтали с Мейерхольдом. У нас возник план развернуть «Поклонение кресту» ночью, при свете горящих факелов, с огромной толпой всего окрестного населения. К сожалению, мечта не осуществилась, так как мы немного запоздали с нею. Северное лето кратко, как сон, и мы пропустили возможные мгновения.

Спектакль Кальдерона оставил во мне светлые воспоминания о Мейерхольде. Мейерхольд показал здесь пример того, что художнику прежде всего нужна здоровая, трезвая жизнь, огромный труд и нормальный отдых. Несмотря на бунт, которым была полна его душа, Мейерхольд любил свой отдых у моря, часы спокойной гармония и простого наслаждения жизнью. Мы работали в парке, в лесу, днем, когда светило яркое солнце, и вечером, когда это солнце озаряло нас своими закатными красками. Я помню Мейерхольда всегда в белом, чистом, простом и легком полотняном костюме — или нежащимся на песке у моря, или бодро {203} работающим в семейной обстановке. В то время он был полон любви к своей семье, к детям и к маленьким, но значительным радостям, которые несет подобная любовь. Все это многому тогда меня научило и многим обогатило. И я работал над ролью Эусебио с неменьшей страстностью, чем я работал над Патриком.

Эти дни тем более останутся памятными мне, что с Эусебио я познал еще и вдохновение любви моей, в которой обрел спутника жизни — Викторию Чекан.

В эти чудесные летние месяцы нашу териокскую коммуну посещало не мало людей. Одним из постоянных гостей среди других поэтов и художников был и Николай Николаевич Сапунов. Однажды он приехал в самый разгар нашей работы над Кальдероном. Он, как всегда, и в этот приезд, увлекал всех нас своей неизбывной любовью к пышным фантастическим карнавалам. Теперь он предлагал устроить грандиозный северный карнавал с шествием масок, причем заботу о масках всецело брал на себя[[69]](#footnote-70).

{204} Остановился Сапунов в моей маленькой комнатке. И вот, лежа друг против друга, мы несколько ночей напролет страстно мечтали с ним о предстоящем карнавале, о масках, о возможности чудесного воплощения в них его замечательной фантазии.

Теперь я расскажу об одном маленьком происшествии, случившемся за неделю до гибели Сапунова и явившемся как бы предзнаменованием этой гибели.

Однажды, мы сидели с Сапуновым на эспланаде териокского пляжа, пили вино и мечтали о том же карнавале. Когда наступил глубокий вечер, вдруг захотелось уехать в море на парусной лодке. Тотчас же составилась компания: Виктория Чекан, В. Н. Соловьев, певец Егоров и я. Сапунов же сказал: «Ну, я сегодня не поеду, потому что Мгебров пойдет по морю, яко по суху», и он не поехал, весело труня надо мною. Накануне же Чекан говорила мне: «Все твердят о любви. Я не верю, что в любви можно решиться на все».

Все вместе в этот вечер глубоко взволновало мою душу. И вот, когда мы выехали далеко в море, я, скорбя о том, что человек не всегда может быть понят, вдруг встал во весь свой рост в лодке с розой в руке, подаренной {205} мне Чекан, и высоко взмахнув розою навстречу восходящему солнцу, бросился в море. Парусная лодка, несомая ветром, в одно мгновение отлетела от меня. Этого я не предвидел и, разумеется, стал тонуть. Освещенные солнцем морские круги скоро стали душить меня. «Как легка человеческая смерть», подумалось мне тогда. «Еще каких-нибудь два‑три мгновения, и солнце и море поглотят меня». Но почему-то мне все же было странно радостно.

На лодке в то время происходило большое смятение… В свете утренней зари я видел растерянных и смущенных людей, не знавших, что делать. Особенно запомнилась мне призрачная фигура Соловьева, черной тенью долгое время беспомощно маячившая по яхте. Хорошо запомнил я и неистовый крик самой Чекан, когда, обессиленный, я стал тонуть и торжествующе, во всю мощь моих легких, крикнул: «Прощай, Виктория», в первый раз назвав ее по имени. В ответ на мой крик ее голос патетически прорезал воздух, и до моих ушей донесся отчаянный призыв, в котором было только мое имя… «Мгебров, держитесь! Держитесь, Мгебров!» — кричала она и сначала опустилась, потом вдруг снова поднялась. Это дало мне бодрость, и я стал соображать. Надо было вывести их из растерянности, подсказать, что нужно было делать. В свою очередь я стал кричать: «Сверните паруса и гребите ко мне». Меня услышали, и через несколько минут я был принят на борт уже почти в совершенном забытьи.

{206} Как раз через неделю снова собралась компания, что бы идти в море: М. А. Кузмин, художницы Бебутова и Яковлева, и красавица Белла Назарбек, о которой я упоминал выше; ею был увлечен Сапунов, так что на этот раз поехал и он. Меня также пригласили, но в последний момент, когда я должен был уехать, в коридоре нашей дачи мне вдруг встретился Мейерхольд; он вынырнул из глубины коридора, как истый доктор Дапертутто и, таинственно остановившись против меня, погрозил мне пальцем и тихо, многозначительно проговорил: «Не ездите сегодня никуда. Помните, что у вас завтра спектакль». Я послушался. Скоро, в ту же ночь, разыгралась страшная трагедия, которая темным ужасом легла на всю нашу дальнейшую жизнь в Териоках: далеко в море, лодка каким-то образом перевернулась, и в то время, как все держались за нее, крича о помощи, Сапунов, незаметно для других, исчез и утонул… Никогда я не забуду лиц тех, кто спасся: они были жалкими и растерянными до ужаса…

В первые мгновения смерть Сапунова придавила всех совершенно. Но скоро явилось безумное желание вырвать у моря его жертву. Мы отыскали водолазов, с которыми в ту же ночь я и Чекан отправились на поиски. В лодке были сети, багры и даже водолазные собаки.

Целую ночь и весь следующий день мы провели в море. Но поиски остались безрезультатными. Водолазы много раз спускались в глубину, раскидывали огромные сети, шарили баграми, спускали собак, но — бесполезно… Тело Сапунова исчезло для тех мгновений безвозвратно; {207} море выбросило его только на одиннадцатый день, где-то далеко, далеко у Кронштадта.

Вспоминаю я рассвет и восход солнца в часы поисков. Какой иронией звучало тогда море в ответ нашей скорби! Оно было гладкое, блестящее, ровное, как зеркало, и ласковое. Казалось, оно действительно улыбалось, нежно баюкая нашу маленькую лодочку, и словно пело нам о любви и светозарной радости. Но не оно ли, это море, только что отняло от нас любимого человека?

Только на другой день мы, бесконечно усталые и подавленные, вернулись на берег. Здесь, среди жадно ожидавших нас, мне также навсегда запомнились некоторые лица: особенно фигура и лицо художницы Л. В. Яковлевой, после того, как мы объявили, что тела не нашли. Она не произнесла в ответ ни звука. Вся вытянувшись стрелой, она осталась стоять у моря, с безумным взглядом, устремленным куда-то далеко, далеко в пространство. Я помню, как на лице ее в то время горели лучи солнца, но горели так, словно вдруг что-то остановилось, будто самый солнечный свет прекратил на мгновенье свое движение в этом лице, — так был он холоден и отражался в нем как бы мертвым серебром. Рассказывали, что когда все держались за перевернутую лодку, рука Сапунова скользнула по руке Яковлевой перед тем, как он утонул, чего никто не заметил, кроме нее, но спасти, по ее словам, она его не могла, по его же вине[[70]](#footnote-71).

{208} Итак, Сапунов погиб. Погибли исключительное дарование и исключительный человек.

Для всех нас наступили совсем иные дни. Гибель Сапунова своим ужасом омрачила горизонт нашей творческой безмятежности.

Но в его смерти было и еще что-то, что не может не возникать, когда случаются события, выходящие из круга обычной человеческой жизни. Разве гибель даже рядового человека не обостряет невольно дремлющие в глубине совести многие вопросы; например о том, как мы относились к этому человеку? были ли к нему внимательны? все ли было гармонично в нас с ним?

Тем более не могла не вызвать подобных вопросов смерть такого человека, как Сапунов, Эти острые и подчас бессознательные вопросы, в сущности почти безмолвны, но действие их огромно.

Не оттого ли, быть может, мы тогда совершенно стихийно, в подавленности от неожиданно надвинувшейся на рас трагедии, вдруг ухватились за Стриндберга[[71]](#footnote-72), этого острого и загадочного {209} человека современности, который как никто пытался ставить и творчески разрешать именно сложные вопросы о человеческой совести, об общей вине и ответственности?

Мне кажется, что, действительно, никто другой не умеет так, как Стриндберг, открытыми глазами напряженно вглядываться в мир, во все его загадки и тайны, еще не разрешенные окончательно человеческим разумом. В некоторых своих произведениях Стриндберг, между прочим, со страстностью доказывает, что многое в человеке влияет не только на людей, но даже и на окружающие предметы, не говоря уже о животных и растениях.

Много можно было бы сказать о совершенно своеобразном и исключительно стриндберговском подходе к жизни, но сейчас меня интересует другое. И именно вопрос о смерти Сапунова.

{210} И пусть не подумает никто, будто я намерен кого-нибудь обвинять в этой столь горестной смерти. Я хочу только попытаться найти оформление тому бессознательному, чем живут в иные мгновения художники, и на примере событий нашей териокской жизни поставить вопрос: может ли это бессознательное влиять на пути, какие мы иногда выбираем. Повторяю, я не берусь разрешать эти вопросы, я их только ставлю. В этом смысле слова, в смерти Сапунова важно сопоставление отдельных моментов с общей нашей работой, тем более потому, что случайно или не случайно, но именно после смерти Сапунова возникло желание поставить такую пьесу, как «Виновные — невиновные» Стриндберга. Только с этими оговорками я позволю себе, в связи с гибелью Сапунова, ряд подсознательных и совершенно не разрешенных никем фактических вопросов.

Сапунов, между прочим, в день своей смерти, особенно серьезно говорил о своей заветной мечте — осуществлении в Териоках северного карнавала с общей помощью всех нас и самого Мейерхольда. Однако, реального осуществления его мечты не предвиделось: Всеволод Эмильевич почему-то уклонился от этого разговора; Сапунов в тот день, грустный, уехал в море.

Кстати, надо заметить, что Сапунов, как многие большие художники, особенно кисти, не любил очень много убеждать; несмотря на то, что он был сам по себе прекрасный рассказчик, во многих случаях он предпочитал молчание всему. Но в своем молчании Сапунов, {213} надо сказать, знал и видел все. От его пытливого взора ничто не ускользало. Им он словно разоблачал всего человека до конца и умел замечательно отличать фальшивое от настоящего. Подобных взоров, подобной пытливости, разумеется, не все выносят. Ко всему тому, Сапунов всем своим существом вносил не мало беспокойства всюду, где бы ни появлялся. Для людей, любящих нормальный, здоровый труд, все это не вполне выносимо. Вот, например, Мейерхольд и Сапунов, — они по-разному относились к тому, чем оба жили. Если Мейерхольд и был пленен и зачарован, скажем, фантастикой Гоцци, то пленение это было больше внешним, от познания ее; в Сапунове же фантастика была самой стихией, и ему ничего и никого не нужно было изучать, чтобы пребывать в ней. Не даром он не только любил отображение масок, — он жил с ними, и жизнь его преломлялась в них. Стихия была истинным его призванием, а не одной лишь преемственностью и случайным ее увлечением. Недаром, и в его внешности было что-то от стихии, от глубокого востока, что-то суровое, азиатское, татарское; он был коренаст, сравнительно небольшого роста, с лицом слегка скуластым и упрямым, словно высеченным крепким резцом, как все татарские лица. «Сапун» — настоящее древнетатарское слово и оно корнем сидело в нем.

Удивительно, что у Сапунова, кажется, не было никого из близких, — он жил в полном одиночестве… Жизнь и смерть его однородны. Пожалеть его буквально было некому в обычном {214} смысле этого слова[[72]](#footnote-73). Семьей его была одна богема, которая, разумеется, любила Сапунова. Но это — иная любовь, она далеко не простая и не просто человеческая. И жалость богемы совсем иная… Я помню, например, что как ни подавлены были мы с Чекан в те часы, когда искали в море тело Сапунова, и как ни хотели быть гневными к морю, поглотившему его, все же море примирило наши души и с ним, и с трагедией, ворвавшейся к нам. И тогда о смерти думалось по-иному, думалось, что именно он, порожденный стихией, вернулся в ее же объятия. В те мгновения навстречу нашей грусти звучала и победная радость за того, кто сумел даже в такой краткий миг, какой была его жизнь, оставить по себе огромный творческий след, такой же огромный и вечный, как вечен и огромен мир…

Но вернемся к нашей жизни в Териоках.

После смерти Сапунова на нашу жизнь надвинулись сумерки. Но это не были сумерки {215} бесплодного уныния. Они вызвали в нас настроение, подобное тому, которое возникает, когда после шумного летнего дня на землю спускается вечер и первые звездочки загораются на не совсем еще потемневшем небе. Тогда душу охватывает необыкновенно сладостная грусть, ее боишься спугнуть, потому что она с огромной силой будит дремлющее творчество. И вот такие сумерки, к которым вдобавок примешивалась еще иная грусть, еще больше обостряли впечатлительность и творческие силы. И странно, в самом деле, — если над «Поклонением кресту» мы трудились в самые яркие, солнечные дни, часто даже рано по утрам, то над Стриндбергом работа почти всегда начиналась с конца дня, в закатные его мгновения, и это было — совсем невольно…

«Виновные — невиновные»…

Что же это за пьеса, которая так пленила Мейерхольда, и за которую он так страстно ухватился после Кальдерона?

Мне до сих пор кажется, повторяю, что для Мейерхольда желание поставить Стриндберга, быть может, невольно, бессознательно для него, возникло в связи с трагедией, постигшей всех нас. В пьесе «Виновные — невиновные» Стриндберг, как всегда, остро ставит вопрос об ответственности человеческой мысли даже тогда, когда она не высказывается вслух. Таким образом, он как бы спрашивает, возможно ли при наличии духовной заостренности современной культуры не признавать того, что духовная виновность не вызывала бы подчас целый ряд событий даже тогда, когда человек фактически {216} и юридически не совершает никаких преступлений?

Действие своей психологической драмы Стриндберг как бы нарочно переносит в Париж, в этот кипучий центр самых больших противоречий, грехов и преступлений, особенно в области любви, в отношениях между мужчиной и женщиной и еще в отношении к ребенку, часто идущему вслед за любовью.

Но это внешняя, фактическая сторона пьесы. Сущность же ее и есть тот общий вопрос, о котором я говорю, вопрос о действии самой человеческой мысли, даже без фактического ее выявления.

Для Стриндберга, по-видимому, все равно, кого уничтожает и кому приносит вред эта мысль, тому ли, кто ее допустил, или тому, против которого она была направлена, хотя бы даже и бессознательно. Очевидно, для него важно главным образом то, что, раз рожденная, мысль влечет за собой следствия, точно так же, как один неверный шахматный ход влечет ряд таких же неверных и подчас пагубных других ходов…

И с обычным своим искусством Стриндберг сплетает сложную и тонкую драматургическую ткань, с беспощадной последовательностью нагромождая ряд блестящих аргументаций в пользу неопровержимости занимающей его мысли, воссоздавая перед зрителем ряд интригующих драматических моментов.

Вокруг нашей работы над такой волнующей, полной остро поставленной проблемы, пьесой сплотились все: одни непосредственным участием {217} в ней, другие — осторожным и тихим к ней благоговением. К первым принадлежали: все участники этой работы, вместе с самим Мейерхольдом и художником Бонди; ко вторым — прелестная семья Алперс, Владимир Пяст (восторженный энтузиаст Стриндберга), еще — В. Н. Соловьев, Н. И. Кульбин и многие другие.

Я уже говорил, что в те мгновения мы жили в сумерках. Сумеречность как бы поглотила всех нас. От нее шел и весь метод работы Мейерхольда над Стриндбергом. На этот раз он и работал совсем по-особенному: быстро, стремительно и вместе так, словно шел с закрытыми глазами.

Представьте себе человека, лишенного зрения, которому нужно во чтобы то ни стало подняться на высокую гору, во имя какого-то глубокого, страстного и неведомого побуждения. Представьте еще себе, что путь на эту гору очень опасен и время для подъема ограничено. Если же сила побуждения у этого человека действительно велика, то он даже и слепой будет двигаться очень скоро. Его будет толкать вперед экстаз, охвативший его. Руки его с необыкновенной силой, быть может, лучше даже чем у зрячего, станут цепляться за кусты и сучья самых отвесных скал, преодолевая их опасности и трудности.

Такова была работа Мейерхольда; он вел ее экстазно, словно и впрямь с закрытыми глазами, в увлекающе-стремительном темпе и ритме. Это так много давало нам — актерам.

Какой-то особенный ритм движений, своеобразно пластичный, своеобразно насыщенный {218} и, при всей стремительности, глубоко сдержанный, какая-то особенная музыка рождалась во всем этом. Казалось, мы также шли вслепую к тайнам, к которым подводил нас дух Стриндберга. Например, сцена, на кладбище Монпарнас. Помню, однажды мы репетировали ее в прекрасный летний вечер. Розовые сумеречные краски северного лета тихо скользили по нашему большому задумчивому парку и словно превращали его в кипарисовую рощу кладбища, где Жанна с Марион ожидали Мориса. Л. Д. Блок была очень хорошей Жанной: ее высокая фигура, простое и вместе женственное лицо, в полной мере отвечали стриндберговскому образу Жанны — этой несложной на первый взгляд женщины, таящей, однако, под своей простотой горячее человеческое сердце и трогательную, глубокую душу. Блок, освещенная закатными красками, стояла тогда робкая и незнающая, что ей, в сущности, надо было делать, как любить свою маленькую Марион, как ожидать Мориса? Для Любови Дмитриевны, завладевшей сердцем такого утонченного человека как Блок, все это было, как будто, чуждым. Однако, серебряные сумерки, тихая ласка тех, кто окружал нас, наконец, слепой взор самого Мейерхольда, обогащенный чуткостью именно слепых, чудесно преображал всю ее в простой и трогательный женский образ. Именно с нею мне достаточно было одного, едва заметного, движения Мейерхольда, ведущего меня на напряжении внутренней и внешней статики, чтобы во всей полноте почувствовать сценический от Стриндберга {219} момент… Здесь вся сила была в выдержке, в большой скупости отдельных движений и острой четкости их. От всего этого и исходил Мейерхольд, развивая постепенно, все больше и больше, стремительный ритм на огромной статике.

Работа над Стриндбергом была как раз противоположна работе над «Поклонением кресту». Там все — движение, распластанность и головокружительная динамика, здесь — четкость и насыщенная статика. Отсюда захватывающий ритм внутреннего потрясения, идущего из самых глубин человеческого существа.

Замечательны были некоторые детали нашей работы, которыми Мейерхольд стремился дать тот самый Париж, что живет в сердцах каждого утонченного и изысканного художника: Париж — в едва уловимых тонкостях, в движениях рук, кистей рук; Париж — в перчатке, в том, как Генриетта или Морис владеют ею; Париж — в кашне, небрежно закинутом вокруг шеи Мориса. За всей сложностью психологической драмы, Мейерхольд не упускал ни одной из этих деталей и вдохновенно над ними работал.

Юрий Бонди прекрасно уловил характер стриндберговской драмы. Простыми мазками, почти намеками, не мудрствуя лукаво, он дал Париж и Стриндберга. Замечательно, например, был сделан, в смысле художественного оформления, Булонский лес, где Бонди применил принцип светящегося транспаранта. Деревья были вырезаны из папиросной бумаги, и по этим контурам легли другие — чуть меньше; все освещалось внутренним светом, дававшим {220} поразительное впечатление воздушности Простая, полукруглая скамья, слепленная из картона, одна единственная на фоне этих светящихся деревьев прекрасно помогала создать иллюзию Булонского леса.

Очень хороша была Веригина в Генриетте. Ее изящная, полная изысканной прелести фигура, красивые, тонкие плечи, уменье обыгрывать каждую мелочь, — все вместе звучало неподдельным эстетизмом и большою правдою.

О постановке Стриндберга много говорили заранее и, несмотря на бойкот прессы, на первое представление собралась совершенно исключительная публика; многие специально приехали из Москвы, и из Швеции даже прибыла дочь Стриндберга, оставшаяся очень довольной спектаклем. Память о нем сохранилась у многих. Еще не так давно, на страницах уже нашей прессы, о нем восторженно свидетельствовал Пяст[[73]](#footnote-74).

{221} Роль Мориса, созданная мною с помощью Мейерхольда, навсегда останется одним из лучших воспоминаний на всем моем сценическом пути.

Мне думается, это потому только, что тогда нас всех объединяло нечто от настоящего, когда остро звучал чрезвычайно важный для художника вопрос: отделимо ли его «я» от жизни по существу, или нет?

Почему именно тогда этот вопрос звучал так остро и даже для Мейерхольда, заставив его идти стихийно и смело навстречу не только одной сценической форме, как он шел всегда, но и содержанию в полной покоренности и подчиненности автору, которого в дальнейшем он стал так упорно отвергать и так самовластно с ним обращаться?

Я утверждаю, — потому, что Мейерхольд и все мы находились в те мгновения под обаянием такого громадного художника, каким был Сапунов, а также потому, что мы сами были юны. Тогда Мейерхольд еще любил по-настоящему юность; он объединял ее вокруг себя в силу искреннего энтузиазма, а не просто по формальному сознанию необходимости во что бы то ни стало опираться на молодежь.

Последней постановкой в Териоках была комедия {222} Шоу[[74]](#footnote-75), от которой у меня не осталось почти никакого воспоминания; это не значит, что она была неинтересна. Шоу интересен вообще, но нам, живущим всегда в стихийности, саркастический ритм его драматургии не может не казаться затяжным и подчас излишним, что великолепно учел и Мейерхольд. На одной из последних репетиций, где нам никак не удавался очень длинный и затяжной последний акт, он, вдруг, одним росчерком пера, весь этот акт уничтожил; но, чтобы спасти положение, т. е. сохранить шоуовскую, именно шоуовскую театральность, Мейерхольд придумал поразительно наивный и вместе глубоко театральный аффект: картину долгих английских примирений, специфическо-английских психологических измышлений, он превратил в торжественный карнавал красочной фантастики. Шоу наверное сам не подозревал, что в нем могла таиться подобная фантастика. Мейерхольд и Бонди украсили всю сцену разноцветными фонариками; мы все были облечены в причудливые маски, и по шоуовской канве Мейерхольд выткал своеобразный и очень увлекательный карнавал. В общем он выиграл большую игру; Шоу был принят отлично. Этим спектаклем завершился наш сезон.

## **{****223}** Скитанья

Кончилось лето. Наступила осень — грустная, тихая, прекрасная и такая зовущая куда-то, в еще новые неизведанные дали.

Виктория Чекан была приглашена в театр богача-мукомола Рейнеке[[75]](#footnote-76). Ей предстояло играть Елену Спартанскую в пьесе того же названия Эмиля Верхарна. Однажды, я пришел в театр, на репетицию «Снегурочки» Островского; ее ставил Евтихий Карпов[[76]](#footnote-77). То, что я увидел, привело меня в ужас: от поэтичной Снегурочки, от сказочного аромата тонких, нежных образов, гениально созданных {224} Островским — не осталось и следа: Карпов обытовил и упростил эту чудесную пьесу до невозможности. Во мне поднялась глубокая протестующая тоска, и Чекан отказалась от театра Рейнеке.

Она пошла со мною, пошла, зная, что меня подстерегали тюрьмы, преследования и политический суд, нелепый, бессмысленный, ненужный, но неумолимый как рок. Чекан все приняла до конца.

Начались дни долгих и мучительных испытаний. Они оторвали меня от театра. Я был прикован к Петербургу и, в то же время, Петербург наглухо закрыл для меня свои творческие двери. Жизнь показала обратный, жуткий, почти чудовищный лик, и даже близкие друзья как-то вдруг отошли. Я был совершенно одинок: только Чекан одна, да мои растерянные и смущенные родные были со мною. Меня охватило безумное отчаяние. Хотелось бежать из России, от судов, от нелепого и страшного режима, от бездушных и казенных людей, бежать куда-нибудь без оглядки.

И вот, в те дни, светлым призраком вырос на моем пути Блок, широко и человечно подойдя ко мне. Он единственный протянул мне руку помощи, даже не зная меня хорошенько и только уважая как художника, попавшего в бесконечно-нелепую и ненужную беду. Блок предложил некоторую сумму денег, чтобы облегчить положение и, может быть, дать возможность мне и Чекан покинуть Россию. Помощь эта явилась как нельзя более кстати. Только благодаря ей, мы смогли кое-как устроить нашу {225} жизнь, потому что тогда, повторяю, для меня все было закрыто, а Чекан тоже очутилась не в лучшем положении, ибо, отказавшись от театра Рейнеке, она с тем вместе закрыла себе карьеру.

Жизнь наша пошла теперь по совершенно иному пути. Об искусстве, с профессиональной точки зрения, нечего было думать. Сначала на деньги Блока мы удалились вдвоем вглубь Финляндии, в надежде покинуть навсегда царскую Россию, но отец примчался к нам и уговорил нас этого не делать. Мы вернулись. Скоро меня потребовали на суд в Батум. Мой отец, мой защитник, небезызвестный Николай Дмитриевич Соколов (автор приказа № 1 в 1917 году), Николай Иванович Кульбин, Чекан и я уехали туда. В Батуме зимою уже цвели фиалки и белые подснежники.

Меня должен был судить военный суд. С гор пришли на суд мингрельцы и грузины. Н. Д. Соколов, учтя возможность неблагоприятного приговора, в смысле смертной казни, своим искусством адвоката остановил движение суда, и он, по каким-то формальным причинам, был перенесен на лето. Мы отправились с Чекан в Сухум, вернее, на дикий берег моря между Сухумом и Новым Афоном, где одинокими оригиналами жили тогда ее родители, тоже потерпевшие кораблекрушение на жизненном пути, потому что не захотели подчиниться мещанским законам и требованиям обычной жизни.

Дивные дни мы пережили тогда с Чекан в Сухуме. Весна была уже в полного разгаре. В горах цвели розы, и море, бирюзовое Черное {226} море, ласково неслось навстречу нам, нашей любви и вдохновению. Если бы только не сухумская полиция, мы надолго остались бы там, во власти ласки южного солнца, Черного моря, сухумских гор и чудесных апельсиновых рощ Афона…

Я вынужден был вернуться в Петербург. Там мы снова поселились в автомобильной роте, в квартире моего брата. Но жизнь не долго оставила нас в покое: накануне пасхи 1913 года, однажды ночью, квартира, где жили мы тогда всей семьей (отец, мать, сестра, брат и Виктория Чекан), была окружена полицией. Полиция ворвалась в квартиру и схватила меня. Начинался рассвет. Как сейчас помню трагическое лицо Чекан, высунувшееся из маленького оконца квадратного маленького домика, и помню ее неистовое, безумное негодование. Я был привезен в охранное отделение, откуда после снятия допроса, при чем от меня требовали каких-то нелепых признаний в том, чего абсолютно не было, препровожден в тот же самый дом предварительного заключения, в котором я сидел в 1910 году. Там я провел полтора месяца и был выпущен лишь благодаря энергичному старанию Виктории Чекан. В мае того же года снова был назначен суд, но теперь уже не военный — после значительных хлопот Николая Дмитриевича Соколова и Оскара Осиповича Грузенберга, который также добровольно принял большое участие в моей судьбе. В Тифлисе меня судила местная судебная палата, знаменитая по своей жестокости, потому что председателем ее был небезызвестный {227} в свое время Лагода. По поручению Н. Д. Соколова, не смогшего приехать, меня защищал тифлисский адвокат Броцкий и, что курьезнее всего — сам отец. Суд продолжался два дня. Перед тем меня долго уговаривали Виктория Чекан и отец, чтобы я только ничего не говорил; я действительно промолчал два дня и все время занимался лишь тем, что с огромным любопытством наблюдал судейских чиновников. Вот где был настоящий гротеск.

Мне невольно вспомнился Мейерхольд. За судейским столом сидели не люди, а какие-то действительно чудовищные маски. Их было пятеро или шестеро: двое или трое — совершенно дряхлые старики; затем, не поддающиеся никакому описанию, маски сословного представителя (волостного старшины) и прокурора.

Все, что обычно писалось о судейских чиновниках Гоголем, Щедриным и другими и казалось совершенно невероятным, здесь я увидел воочию…

Представьте себе людей, у которых вместо носов огромные мясистые, синеватые, бугристые и крючковатые шишки, вместо глаз — закрытые желтые и коричневые опухоли, как мешки. При этом все они спали почти во все время процесса…

Кстати сказать, в Тифлисе, уже тогда было жарко, и судьи были в белых форменных кителях, сидевших нелепыми мешками на их уродливых, старческих, костлявых фигурах. Смотреть на них было жутко. Точно я попал в паноптикум, В зале же, кроме меня, моих близких {228} и конвойных — никого не было, только у окна сидел один единственный посторонний человек, с живым человеческим лицом (как оказалось потом, — это был Горбунов, впоследствии ставший секретарем Совнаркома). Почему он был там, я не знаю. По-видимому, его привел Броцкий. Горбунов усердно и внимательно читал мое дело, не обращая ни на кого внимания.

Но самую курьезную фигуру представлял сословный представитель, полагавшийся при подобных судах; с цепью волостного старшины на груди, он один сидел все время в позе истукана с широко открытыми глазами, глядевшими прямо перед собой стеклянным остановившимся взором; по-видимому, его поразило присутствие на процессе моего отца. Его удивление дошло до последнего предела, когда отец в полной парадной генеральской форме, со всеми своими звездами и регалиями, вдруг выступил перед судом в качестве моего защитника. Впрочем, этот момент был настолько, по-видимому, из ряда вон выходящим, что и все без исключения судьи, видавшие на своем веку всякие виды, в этот момент невольно проснулись и также с огромным недоумением глядели на моего отца, покачивая в такт его словам как маятниками своими жуткими деревянными головами.

Мой отец в своей речи доказывал, что во всем виноваты жандармы, но отнюдь не я; жандармы раздули все это дело и своим возмутительным поведением спровоцировали граждан на возмущение. Все это было замечательно. {229} Но даже и речь отца не повлияла на прокурора, маленького механического человечка, с точно приклеенными усами. В своем слове он настойчиво требовал для меня восьмилетней каторги. На волостного же старшину речь отца произвела достаточное впечатление, и он, вопреки раз навсегда установленным традициям присоединять при обсуждении приговора свой голос на сторону обвинения, на этот раз остался при своем мнении и примкнул к тем из судей, которые стояли за смягчение моей участи. Благодаря этому я, вместо восьмилетней каторги, получил вечную ссылку с лишением всех прав состояния. Когда огласили приговор, я взглянул на отца: он был бледен. В первый раз, кажется, он почувствовал правду до конца, почувствовал всю ненужность и бездушность государственного аппарата, где он был тоже не маленьким винтиком.

Выступление отца все же не прошло даром. Ему я был обязан тем, что до вступления приговора в законную силу я был оставлен на свободе под прежний денежный залог. Мною была подана, разумеется, кассация; отец уехал в Петербург выручать меня, я же с Чекан отправились вглубь Кавказа, где и прожили довольно значительное время среди почти дикого абхазского населения.

Между тем отец путем больших хлопот добился в Петербурге отмены приговора за давностью лет. Разумеется, эта отмена явилась результатом некоторой уступки и с моей стороны отцу в том смысле, что я сквозь пальцы {230} взглянул на подачу им за меня прошения: в тот момент у меня не было сил противиться никому и ничему; отец же, действительно, был измучен до последней степени всем этим. Но все же его действия были согласованы с Николаем Дмитриевичем Соколовым, с которым я очень считался и потому вполне ему доверял. Резолюция на этом прошении, составленном самим Соколовым, гласила, что приговор отменяется за давностью лет, тем не менее отцу его друзьями сверху был дан достаточно прозрачный намек на то, чтобы в России я не засиживался.

До окончания всех формальностей, мы с Чекан и отцом поехали сначала в Анапу, потом уже вдвоем с Чекан — в Финляндию, снова в Териоки. Здесь она разрешилась от бремени сыном, трагически погибшим в двадцать первом году, в дни революции.

В этот момент мы были совсем бедны. Уложив сына на душистое сено в маленький чемоданчик, долго служивший мне в моих скитаниях (он только и был у нас под рукой), вернулись мы уже осенью в Петербург.

Первым, кого мы встретили в Петербурге в день нашего приезда на улице, был поэт Михаил Кузмин; услышав плач в чемодане, он спросил: «Мгебров, что это у вас?» — «Мой сын», — восторженно ответил я ему… Кузмин вдруг расхохотался от всей души. Этим искренним дружеским смехом Кузмин первый приветствовал нас в Петербурге.

Долго мы не могли отыскать никакого крова: нас никуда не пускали, до того всех пугал {231} плач ребенка. Тогда мы решили снять квартиру, как это ни было трудно. Где-то на Теряевой улице Петроградской стороны мы отыскали что-то вроде мансарды, и с этого момента жизнь потекла точно в сказке.

Был поздний час вечера, когда мы въехали в мансарду, и, так как у нас ничего не было, кроме чемодана с сыном, надо было что-то предпринимать. Оставив сына и мать на полу, я сам прежде всего ринулся искать для них кровать.

В те дни поэты, словно светлые духи, странно вошли в нашу жизнь. В тот же вечер я встретил Лозина-Лозинского, одного из очень тонких поэтов того времени. Поиски кровати произвели на него большое впечатление. Как истый энтузиаст он принялся помогать мне. Наконец, к часу ночи мы попали в старинный, почти покинутый дом не то его бабушки, не то каких-то странных одиноких теток, и извлекли оттуда необыкновенно древнюю кровать, чуть ли не его прапрабабушки; водрузив ее на извозчика, я только к двум часам ночи вернулся в нашу мансарду.

С утра следующего дня все посыпалось как из рога изобилия, совсем как в «Жизни человека» у Леонида Андреева. Наши юные друзья, окружавшие нас тогда, юноши и девушки, в первый же день принесли много цветов. Откуда-то, со сказочной быстротой, появились стулья и иные вещи. Через несколько дней Л. Д. Блок принесла для сына чудесную люльку и целый сундук детского приданого, оставшегося от их безвременно умершего ребенка.

{232} Итак, сын мой начал свою жизнь благословением поэтов. Кстати, накануне своей гибели, в двадцать первом году, он читал в Зиновьевском университете, при тысячной студенческой аудитории, стихи Блока: «Прискакала дикой степью», которые он сам, по собственному почину, выучил. Это были его последние стихи и вслед за ними он трагически погиб, сброшенный кем-то с трамвая; сына хоронил Зиновьевский университет, в котором в тот вечер он имел огромный и светлый успех. Гибель его произошла на девятом году его жизни… Зиму 1913 – 14 года мы прожили на Теряевой улице. Это была памятная зима. Хотя судебный процесс и окончился, но приговор прозвучал: на моих родных он произвел удручающее впечатление, усиливаемое к тому же отношением к нему людей, их окружающих, — на меня смотрели как на зачумленного.

Самое ужасное же было то, что ни я, ни Чекан никуда не могли поступить. В. Э. Мейерхольд усиленно хотел, например, ввести меня в Александринский театр, но ничего не мог сделать: Теляковский написал, что «по независящим от дирекции обстоятельствам, я в театр принятым быть не могу». Над нашей судьбой нависли тяжелые свинцовые тучи, и мы жаждали уехать; мы только ждали окончательной ликвидации процесса и подходящего случая.

И все же, несмотря на все тяжелые внешние обстоятельства, никогда наша жизнь не была так многорадостна, как именно в эту зиму. Мансарда на Теряевой улице — один из ее самых светлых моментов.

{233} Предоставленные всецело самим себе, мы с большим энтузиазмом принялись за организацию самостоятельного театра, с постановки «Зеленого попугая» Шницлера, из эпохи французской революции 48 – 49‑х годов. Артистическая молодежь, во главе со мной и Чекан, страстно принялась за эту работу, даже не представляя себе, где и как мы ее осуществим. Однако, несмотря на все наше упорство, нам так и не удалось добиться публичного представления «Зеленого попугая»; в последний момент его не разрешили, и мы вынуждены были взяться за другое.

Работа над этой пьесой сплотила вокруг нас довольно значительную молодую группу, среди которой был, между прочим, высоко культурный и интересный актер Владимир Павлович Лачинов, большой знаток, любитель и исследователь театра.

Мы сняли на «ура» только что отстроенный тогда театр на Обводном канале и обосновались в нем. Вокруг был рабочий район, и спектакли предназначались, главным образом, для рабочей публики. Первым спектаклем были намечены: «Электра» Гуго Гофмансталя[[77]](#footnote-78) и «Каменный {234} гость» Пушкина. Ставил спектакль я. Разумеется, у нас не было никаких средств, зато очень много любви и светлой юности.

Наш театр выглядел весело и молодо. Мы обтянули сцену громадным, из серого кустарного полотна, горизонтом, что очень увеличило ее размеры. Не без удачи, за принцип всей постановки мы взяли экспрессионистическую условность, на фоне обнаженного горизонта; постановка «Каменного гостя» прошла под знаком этой условности. Несколько символических крестов и таких же кустов — давали иллюзию кладбища; кусок пестрой занавески, кусочек старинного стильного окна в воздухе и два‑три стильных, старинных стула — комната Лауры; так же условна была и комната Донны Анны.

Костюмы мы шили сами. Весь сундук бабушки, известной в свое время провинциальной актрисы и жившей с нами, был перевернут, и не напрасно — в нем мы нашли много забытых, заброшенных старинных и прекрасных тканей.

Дон Жуана играл я, Лепорелло — Лачинов, Лауру — Чекан и Донну Анну моя сестра, ставшая впоследствии актрисой Передвижного театра Гайдебурова. Художественным оформителем спектакля была Чекан, и под ее руководством вся наша труппа сшила костюмы для «Каменного гостя» и «Электры».

Надо сказать, костюмы вышли на славу. Мы не могли только сшить одного — сапог; но и {235} из этого затруднения мы блестяще выпутались в день самого спектакля. На премьеру собралось много наших друзей, поэтов и художников из города. Так вот, когда перед началом спектакля они пришли за кулисы и увидели нашу печаль от отсутствия сапог при очень стильных костюмах, они были тронуты нашим горем и художники тут же за какие-нибудь пятнадцать-двадцать минут перед поднятием занавеса нарисовали на нас же, на нашем трико, нужные нам сапоги. Вышли какие-то фантастические туфли или что-то в этом роде. Этот замечательный спектакль, с вовлечением даже самого зрителя в его оформление, прошел с большим подъемом и успехом.

Я забыл еще упомянуть, что между «Каменным гостем» и «Электрой» было инсценировано пушкинское стихотворение «Торжество Вакха». Между прочим, все пластическое оформление «Электры» взяла тогда на себя Тамара Глебова[[78]](#footnote-79), которая с большим увлечением отдавалась пластике по Дельсарту[[79]](#footnote-80), тогда еще впервые {236} обозначавшейся как элемент театрального действия.

Казалось, все благоприятствовало развитию нашего молодого дела, — увы, не было только денег. Владелец театра, инженер, после первого же спектакля увеличил плату за помещение настолько, что она оказалась нам не под силу, и мы попали в очень затруднительное положение; скоро около нас началась борьба за помещение, и мы были вытеснены украинской труппой, сулившей инженеру большие блага от их театра. Впрочем, эта труппа продержалась недолго; вслед за нею в этом же помещении был организован Питоевым и Аркадием Павловичем Зоновым так называемый «Наш театр». Я был приглашен Зоновым сыграть короля Лира в его постановке.

Зонов очень интересно разрешил постановку «Лира», упростив ее путем оригинально-сложной {237} системы сукон и ступеней, поднимавшихся через всю сцену. В этом отношении он углубил и развил искания, начатые еще Верой Федоровной Комиссаржевской.

Шекспировский спектакль, помимо рабочей аудитории, привлек и самую изысканную публику. На премьеру приехали Блок, Евгений Аничков, Федор Сологуб и многие другие. В «Лире» я отрешился от обычной трафаретности этого образа и даже традиционную патриархальную бороду Лира рискнул заменить обыкновенной человеческой бородой. Моей главной задачей было очеловечить Лира и, кажется, мне удалось это. В антракте за кулисы пришел Евгений Аничков и сказал, что он видел много самых разнообразных Лиров во всем мире, но мой Лир поразил его, именно, своей человечностью и простотой. В этом отношении я в своем толковании был обязан многим Зонову, моему старому сотоварищу по театру В. Ф. Комиссаржевской.

## «Незнакомка» и «Балаганчик»

Приближалась весна. «Наш театр» заканчивал свой сезон. В это время в «Бродячей собаке» вновь народилось стремление к каким-то реформам. Пронину хотелось расширить горизонты, и он мечтал о «Привале комедиантов»[[80]](#footnote-81). {238} Правда, теперь тут были замешаны и иные интересы, более личного и коммерческого плана; но все же на некоторое время в «Бродячей собаке» снова воцарились диккенсовские мгновения, привлекшие, как в старые лучшие дни, бродяг и фантастов.

Снова поэты и художники, за веселой жженкой, на высоких табуретах, возобновили свои поэтические беседы, с великолепным достоинством покуривая такие же веселые, как и жженка, трубки.

Грузная, огромная фигура Маяковского[[81]](#footnote-82) импонировала тогда всем; он читал свои стихи таким голосом, что многие боялись его, — так был подобен его глас древней Иерихонской трубе.

Кстати — о Маяковском.

Маяковский был дик, нелеп, но своеобразен. В те мгновения я подметил в нем, за всей его дикостью, какую-то глубокую скрытую большую {239} тоску. Между прочим, Маяковский, обычно грубый и циничный со всеми, не был таковым со мною. Я всегда угадывал, что он только бравировал циничностью, не принимал ее, и мне было по-человечески жаль его. Чувствовал ли это Маяковский, — не знаю, но что-то (быть может, что-то всегда недоговоренное) протягивало между нами безмолвные и хорошие нити простых и чистых отношений. Впрочем, это было только тогда. Впоследствии многое стало мне чуждо в Маяковском. Я вспоминаю классический разговор между мною и им в Москве уже в революционные дни. Мы встретились на Кузнецком мосту. «Маяковский, — сказал я ему, — дайте мне какую-нибудь новую пьесу». — «Я же написал пьесу. Ставьте!» — густым басом бросил он мне в ответ, подразумевая «Мистерию-Буфф»[[82]](#footnote-83). «Да, но она уже поставлена», — робко пробормотал я. — «Что же из этого?» — еще более трубным голосом прокричал Маяковский. — «Вы же играете Шекспира миллион раз, играйте и меня…» — и Маяковский величественно уплыл в пространство…

Однажды в четырнадцатом году мы пришли вдвоем с Чекан в «Бродячую собаку». Здесь {240} она впервые увидела Маяковского. Он, по общему нашему обычаю, сидел по-американски, без пиджака, на высоком табурете, пил жженку и курил длинную великолепную трубку. «Виктория Чекан… Владимир Маяковский» — представил я их друг другу. Маяковский, как всегда всем, которых он встречал впервые, протянул и по ее адресу свое обычное длинное: — «А‑а‑а‑а‑а». Чекан, ни мало не смутившись, в тон ему ответила: — «Бе‑ее‑ее…» Маяковский с необычайным удивлением сдвинул свои густые черные брови и вдруг замолчал… замолчал надолго и упорно, по-видимому, навсегда, потому что у Чекан уже никогда больше после этого не являлось желания какой-нибудь близости с Маяковским… Коса нашла на камень.

В общем, в «Бродячей собаке» нечего было делать, и мне предстояло бы опять очутиться между небом и землей, если бы не новая встреча с Мейерхольдом. Я был приглашен им для участия в спектаклях «Незнакомки»[[83]](#footnote-84) и {241} «Балаганчика»[[84]](#footnote-85) Блока, в зале Тенишевского училища на Моховой[[85]](#footnote-86).

В то время Мейерхольд продолжал неустанно работать в Александринке над лермонтовским «Маскарадом», и я часто бывал в его квартире {242} на Офицерской, с небольшими, светлыми комнатками, без излишней мебели, уютными и простыми, всегда выглядевшими по-европейски культурно.

Особенно помню я среднюю комнату (столовую) и кабинет Мейерхольда. В столовой — круглый стол, под большим и широким абажуром, и несколько строгих с высокими спинками стульев. Тут, как за столом Серапионовых братьев, не мало звучало заманчиво-увлекательных слов о театре…

В кабинете книги и разбросанные по всей комнате два‑три задумчивых строгих кресла. Но, главное — везде свет… много света. Мейерхольд, мне кажется, никогда не мог бы жить без массы струящегося света. Он, именно, шел от бодрости света.

Мейерхольда редко можно было бы застать врасплох и праздным; он любил быть тщательно одетым, всегда был бодро сосредоточен и также, нескучно, небуднично занят. В своей сосредоточенности он бывал почти всегда приятно и в меру нервен.

В то время вокруг Мейерхольда постоянно группировались все, кто хоть чем-нибудь и как-нибудь умел гореть. Кто бы ни приходил к Мейерхольду, он всегда попадал под власть его напряжения, словно матрос под власть капитана на корабле. Но только у капитана-Мейерхольда вместо компаса была всегда перед глазами новая книга о каких-нибудь новых творческих откровениях и вместо морских команд — слова о масках, сладостные и неизведанные. В руках его, как у таинственного {243} редкого фокусника, мелькали самые фантастические предметы, простые, но, именно, становившиеся фантастическими от его замечательного умения обыгрывать все, что угодно, даже и самое незаметное для других… Прелестные гравюры, рисунки, старые и современные офорты, — все это звучало вокруг Мейерхольда, вместе с его призывом к борьбе во имя новых открытий и завоеваний. И сколько радостных, вдохновенно-энтузиастических слов было сказано о новых странах, где благоухают еще никем никогда невиданные цветы и текут реки, по которым никто еще никогда не плавал, где есть волевое напряжение к неведомой жизни с неведомыми законами и, поистине, философская любовь к трем апельсинам, этим чудодейственным плодам, рождающимся только там, где солнце без конца.

Другой вопрос: удавалось ли Мейерхольду действительно быть всегда солнечным? В его душе, мне кажется, всегда жила и теперь еще живет несомненная трагедия. При всей огромной любви к солнцу, он, в то же время, в недрах самого себя, глубоко лунный человек. Есть такие тоже своего рода обреченные люди. Они несут мечту о юге, о солнце, но жизнь их, в сущности проходит лишь в туманно-солнечном свете и тонет в снегах холодного севера.

И в Мейерхольде было это. В нем, при всей его исключительной страстности, чувствовался северный лунный холод; он замораживал его знойную любовь и создавал печаль и тоску, ни с чем несравнимые.

{244} Мне кажется, что я всегда угадывал в Мейерхольде его печаль и за нее прощал многое; я простил ему даже его странное отношение к актеру, в котором поклонение почти сверхъестественное каким-то образом уживалось с уничтожающей ненавистью.

Мне рассказывал Павел Николаевич Орленев, что однажды Мейерхольд, когда-то давно, поцеловал ему руку после «Федора». Тот же самый Мейерхольд сказал в кругу ему близких; «Актеров надо повесить». Он же в 1921 году, когда я спросил его однажды ночью в московском ТЕО, где мы с ним вместе работали, любит ли он театр, — и спросил так, как это можно сделать только раз в жизни, — ответил: «Все театры нужно закрыть и повесить на них замок». Это был ответ, продиктованный огромной тоской, жутко-черный ответ, подобный одному единственному цветку в мире — черной розе. Есть такие розы… Китайская черная роза, исключительно редкая…

В те дни Мейерхольд был очень нежен со мною. Сочувствовал ли он мне в моих несчастиях, угадывал ли мою непримиримость, — но при всякой нашей встрече был он чуток, внимателен и значителен. Он часто жаловался тогда, что ему безумно трудно работать в Александринском театре над «Маскарадом»[[86]](#footnote-87). {247} Он искал много… он жаждал отдыха от казенного отношения к искусству, жаждал красоты большой и значительной. Вот почему он ухватился за Блока и начал ставить его в зале Тенишевского училища, где снова, как в Териоках, воцарилась сияющая юность, похожая на сказку далекого милого детства.

Многое никогда нельзя было бы простить Мейерхольду, если бы он от времени до времени не возвращался к тайнам призрачности детского мира, влекущего к себе особенно таких тонких и нежных поэтов, каким был Блок. Только любовь к этому миру позволяет без страха бросать в жизнь, в ее страшную пасть, трогательные детские песни нежного детского сердца. Кто, как не ребенок, может с наивной улыбкой пролепетать страшному разбойнику: «Дядя, а ведь ты похож на волка», и без страха протянуть к нему свои ручонки? Ребенку нет никакого дела до того, что, быть может, руки у этого самого дяди в крови, и он за мгновение до того кому-нибудь отрубил голову…

Таков Блок. Он тот же ребенок. Таковы его «Балаганчик» и «Незнакомка». Это лепет ребенка, наивный и прекрасный лепет нежной души поэта о чудесных игрушках его голубой спаленки («Балаганчик») и лепет любви и мечты {248} о прекрасной незнакомке, на синем мосту, среди серебряных звезд («Незнакомка»). Здесь Блок не кто иной, как мечтатель, и таким именно мечтателем явился Мейерхольд в своей постановке «Незнакомки» там, в Тенишевском зале.

От пышных зал Александринки, от блестящих актеров и художников, от импозантной публики и власти, от лжи и фальши, связанных со всякой импозантностью, — Мейерхольд вдруг снова сбежал в тихий сомкнутый круг своих немногих, но искренних друзей.

«Сегодня с неба упала звезда Мария», — твердил таинственный звездочет на вершине моста, изогнутого как опрокинутый горизонт.

Этот мост был создан тут же, на наших глазах, Юрием Бонди. Мост был воздушен и хрупок, как и весь Блок. На полукруглой его вершине звездочет вычислял время падения с неба звезды Марии. На той же вершине потом поэт встречался с таинственной незнакомкой, воплотившейся из упавшей с неба звезды и ставшей для него навеки прекрасной[[87]](#footnote-88)…

{249} Карлик Бонди создал действительно замечательный мост. Я видел такие мосты только в моей юности на границе Турции и Кавказа, где я однажды скакал в горах также в погоне за мечтою. Там мосты эти проложены седою древностью через дикие стремительные потоки; они тонки и полукруглы; у них нет ни подпорок, ни перил, ибо чудодейственным искусством они сложены лишь из одних круглых камней, этим же искусством создавших на веки нерушимое сцепление; в то же время мосты эти кажутся совсем воздушными. Восток до упоения любит небо и звезды, — вот почему он строил такие выпуклые полукруглые в вышину мосты, без подпорок, как бы рожденные древней песней, даже не дошедшей до нас, но всегда манящей и пьянящей ни с чем не сравнимым восторгом. Бонди не знал, конечно, создавая свой мост, что он невольно заглянул вглубь Востока, когда-то сиявшего неуловимой красотой.

За выпуклым и тонким мостом, на длинных шестах, две маски, именно маски, от фантастики того же Бонди, подхлеснутой Мейерхольдом, держали небо. Какое же оно было изумительное!.. По голубому, воздушному тюлю Бонди рассыпал крупные, золотые, блестящие звезды и в свете голубых огней эти звезды на волнующемся тюле действительно дрожали и горели как-то совсем по-особенному. Так был оформлен первый акт. Сцена в ресторане и последняя {250} картина в салоне были поставлены в причудливо-красочных ширмах, в содружестве с тайной пленительностью света. Вот и все незамысловатое оформление тогдашнего спектакля, глубоко фантастического и по-настоящему прекрасного.

Работа над «Незнакомкой» была во власти тишины и огромного напряжения. Долго, долго мы только вчитывались, под волшебную палочку доктора Дапертутто, живого Мейерхольда, в изумительно ритмичный, своеобразно странный и пьянящий стих Блока. Мейерхольд добивался почти беззвучного, однотонного, но одновременно насыщенного произношения поэтических фраз.

Смысл всяческой поэзии, конечно, не в логике только, но в скрытом внутреннем ритме ее, в ритме слов и сочетаний, когда есть насыщенность и чистота поэтического взлета.

Можно ли воплощать чтением стихи Блока так, как обычно читают актеры? Поэты не выносят актерского чтения. И они правы: в таком чтении пропадает самое важное — музыка.

Впрочем, и поэты делают одну очень большую ошибку: в увлечении ритмом, они совсем не меняют звуковой тональности; мне думается, здесь должна быть некоторая равнодействующая. Актеры несомненно должны учиться у поэтов напевности и ритму, но в то же самое время нельзя пренебрегать, как это делают поэты, богатством своего актерского диапазона и музыкой голоса, главное — нельзя терять непосредственности артистического дарования.

{251} Ритмическое чтение стихов поэтами имеет свое оправдание: благодаря строгой выдержанности музыкального ритма можно слушать поэтов долго, особенно в интимной обстановке, когда поэтов много; тогда ритмически-напевное чтение создает как бы сомкнутый круг, и поэзией можно действительно опьяниться.

Мейерхольд великолепно учитывал значимость глубокого транса при подходе к Блоку. В своей работе он добивался именно замкнутого круга, внутренняя власть которого поднимала бы актеров до тонуса высокой напряженности, и, повторяю, долго мы только учились читать Блока, что было для многих очень трудным преодолением. Система, взятая Мейерхольдом за основание читки стиха и всей работы, требовала отнюдь не внешней только напряженности, — она требовала всего человека в целом.

В Тенишевском зале, вокруг маленькой эстрады, подымаются огромным амфитеатром, по полукругу — вверх до самого потолка — скамьи; сзади скамей высокие окна. В общем же весь зал — университетская аудитория какого-нибудь физического или химического кабинета большого масштаба.

Сумерки. (Мы почти всегда начинали работать в сумерки, потому что днем Мейерхольд был занят «Маскарадом» в Александринке). Какое странное совпадение с Териоками!.. Снова мы вместе, совсем такие же, как тогда, после гибели Сапунова.

Все ждут кого-то… Ждут фантастического доктора Дапертутто… А рядом — маленький {252} горбун. Он уже совсем прозрачен, совсем, совсем голубой. Он молчалив глубоко и грустен до бесконечности. Это — Бонди. В его руках огромная кисть. Сестра Бонди, как стебелек тонкая и нежная, режет из золотой бумаги большими ножницами звезды. Голубой прозрачный тюль расстилающимся дымом окутывает залу. Он — будущее небо… Худенькая, голубоглазая Алперс здесь же; она, как старшая в детской, следит, чтобы карлик Бонди не слишком утомился, и тюлевое небо не сорвалось бы вдруг с потолка. Бонди-брат привязывает небо. Он сосредоточен, важен и трогательно-комичен — ну точь‑в‑точь Пьеро, что смешно висит на веревочке в игрушечном магазине.

Остальные ждут, ждут мечтательно и страстно… Тут и Владимир Пяст со своим острым, почти гоголевским носом, В. Н. Соловьев вечно растерянный от переполнения сладостью неизведанной фантастики. Еще — радостный, улыбчивый Борис Пронин, разговаривающий сейчас почти шепотом с Ией Ильяшенко (будущей Незнакомкой).

Ия Ильяшенко полна тонкой благоуханной красотою юности. Она улыбается Борису грустной, но прелестной улыбкой, и та же улыбка — всем…

Я — звездочет. Я пребываю в огромном волнении, нервы мои напряжены до последней грани. Хочется смеяться и плакать одновременно…

В том же сумрачном свете еще и еще призрачные фигуры, все также ждущие. Чего?.. Вот‑вот, на длинных шестах, девушки вынесут {253} небо… Пусть только игрушечное, только тюлевое, но театральная фантастика превратит мгновения жизни под этим небом в незабываемую сказку…

Совсем, совсем темно… И вдруг, стремительно и торжественно, среди всех — сам фантастический доктор Дапертутто — Мейерхольд. Мы все — вокруг него, глубоко молчаливого, почти застывшего.

«Упала звезда… я дал имя этой звезде — Мария» — бросает слова в тишину умолкшего зала звездочет…

Сказка началась. Нет больше аудитории. Летят хлопья серебряного снега. Тьмой окутывается мир. Звезды зажигаются и горят, горят в далеком небе…

В хлопьях снега, на мост, медленно-медленно, как синий призрак, поднимается поэт навстречу звездному призраку — незнакомке…

Мейерхольд сидит окаменевший в блеске последнего прощального света. Он с высоко поднятой, почти запрокинутой головой; его глаза полузакрыты… ему, словно, зрятся тайны далекого неба. И некрасивый для многих, он в эти мгновения прекрасен. Прекрасны очертания его тонкого рта, цвет лица ровный и матовый, опущенные веки красиво разрезанных глаз, вьющиеся волосы над своеобразно-талантливым лбом, вся острота его фигуры и даже остро-острые колени изогнутых ног. И потому так прекрасен он, что сейчас он не он, но тот, кто поклялся перед самим собою и перед нами раскрыть ограду заповедного сада и ввести всех нас в него.

{254} Мейерхольд требует страшного напряжения. Он, все мы ждем поэтов, жаждем слиться с их миром. И вот они появляются. Они около нас, тихо слушают, как бьются наши сердца. В самом далеком, темном углу Блок… Рядом, неуловимым, сказочно-милым призраком — Незнакомка, о которой плачут все, кого все ждут, и никто никогда не находит на своем человеческом пути.

Возможно ли театрализовать произведения, подобные блоковской «Незнакомке» и «Балаганчику»? Мейерхольд верил, что «да». Прав он был или не прав — об этом возможно, кто-либо скажет в далеком будущем. Но для современности Мейерхольд был и останется своеобразным Колумбом, при этом таким, которого современность воспринимает в опереточном плане, как, например, замечательно остро поданный недавно в гостеатре оперный спектакль «Колумба» в постановке Смолича. Смолич одел гениального Колумба в черный балетный тюль; превратил все, что окружало Колумба, в кукол, заставил их вертеться наподобие шарманочных кукол; сам же Колумб, в трактовке Смолича, оказался смешным безумцем. Получилась довольно жуткая и отнюдь не смешная не то опера, не то оперетта. Жуть эта усилилась еще оттого, что спектакль был подан к тому же в самом изощренном стиле.

Работа Смолича — кривое зеркало всего театрального прошлого. Смолич невольно как бы подвел итог всем исканиям Мейерхольда, существо которых, разумеется, от него ускользнуло, {255} потому что настоящий Мейерхольд (мне всегда так казалось) отнюдь не в тех своих работах, которые он подавал в большом масштабе и с большой импозантностью. В больших театрах Мейерхольд лишь продавал сильному работодателю свое естество, или некоторые итоги его, от которых, быть может, сам он давно уже ушел вперед. Я бы сказал больше — здесь он был, скорее, ловким церемониймейстером, чем художником чистой воды. Естественно, что в этом смысле слова импозантность Мейерхольда захлестывала его, как художника…

Художником же чистой воды Мейерхольд был отнюдь не на императорских сценах. Он абсолютно неспособен творить по-настоящему, в полном смысле, по-мейерхольдовски, с людьми ему чужими и в условиях ему враждебных[[88]](#footnote-89).

{256} Однако, как это ни странно, именно мейерхольдовская школа, если вообще может быть такая, всегда создавалась как раз по его импозантным работам; при чем, возможно, парадоксально, но я утверждаю: разница между Мейерхольдом и его последователями в том, главным образом, что сам Мейерхольд впитывал в себя целиком все его окружающее, стараясь воспринимать и изучать его всей полнотой своего существа; его же последователи изучали и воспринимали только одного Мейерхольда. Как всегда в таких случаях бывает, они изучали, разумеется, не самое существо его, которое весьма трудно уловимо и воплотимо, но, как раз, я сказал бы, самое неинтересное в нем, т. е. его умение импонировать, фокусничать, пускать пыль в глаза и издеваться над невеждами и глупцами. Последнее было бы очень не плохо для изучения, если бы, к сожалению, многие из тех, кто пытается идти по стопам Мейерхольда, сами не являлись бы подобными же глупцами и невеждами.

{257} Чтобы пояснить мою мысль, я должен остановиться на том, что я понимаю, в мейерхольдовском смысле слова, под восприятием и впитыванием в себя всего окружающего. В этом отношении особенно интересна, разумеется, его работа над «Незнакомкой» и «Балаганчиком», когда Мейерхольд, правда на мгновение, но по-настоящему сбежал в подполье. Утомленный и измученный Александринкой, даже «Маскарадом», Мейерхольд вдруг возжаждал действительно нового, свежего слова.

Новое слово на театре для Мейерхольда, это, как я уже говорил, — стремление воплотить все лучшее и тончайшее, идущее от жизни, в смысле искусства: оно звучит, разумеется, одинаково и в фантастике седого, ушедшего вглубь бытия времен, оставивших великий творческий след, и в том, что творят сегодня первоклассные (не по признанию, но по значению истинного преодоления того, что мешает жизни идти и двигаться вперед) поэты наших дней.

Предреволюционные годы работы Мейерхольда были отмечены расцветом поэтов и художников; поэзия тех лет, хотя она и считается упадочной, распустилась пышным цветком: Александр Блок, Федор Сологуб, Бальмонт, Вячеслав Иванов, Михаил Кузмин, Гумилев, Анна Ахматова, Андрей Белый, Лозина-Лозинская, позднее Маяковский, Велимир Хлебников, Городецкий и многие другие. Столь же пышно расцвела семья художников: Сапунов, Врубель, Судейкин, Борисов-Мусатов, Сомов, Чурлянис, Серов, Рерих, Бакст, Борис Григорьев, Шервашидзе, Яковлев, Лансере, Бенуа, Добужинский, {258} Билибин и еще и еще… Это, несомненно, был большой расцвет искусства, сколько бы мы ни считали его с современной точки зрения упадочническим.

Каждый большой талант имеет свои особенности. Талант Мейерхольда богат наличием особенно тонких щупальцев ко всему творчески-значительному, что есть в искусстве; они проникали во все поры творческой жизни и подводили его к садам, исключительным по своим благоуханиям, о которых он не мог не жаждать поведать людям. И вот взять от Блока хоть что-нибудь для себя и для театра Мейерхольд мог только тогда, когда уходил в подобные сады. Иначе немыслимо ни воплощать, ни даже отражать Блока. Ни импозантность, ни ремесленность, ни даже обычно признанное мастерство — никак несовместимы с Блоком. Глубокой ошибкой Мейерхольда было лишь то, что он бежал в сады эти украдкою, как бежит школьник к своей возлюбленной. И в сад Блока он убежал, именно как школьник, с риском для себя и даже для возлюбленной.

Мейерхольд, мне кажется, в работе над «Незнакомкой» наметил вообще очень многое для своих дальнейших исканий. Когда я смотрю его последние постановки (хотя бы того же «Ревизора»), я вижу и знаю источники: они, несомненно, в том, что я описываю. Все, что от этих источников — глубоко и прекрасно; все, что от стремления дотянуться до них, — совсем ужасно.

Как же должны быть ужасны все постановки «под Мейерхольда»? Чтобы добиться хотя бы {259} минимума впечатления от гротеска, от игры условного с неусловным, реального с ирреальным, требуется колоссальная творческая и поэтическая напряженность, абсолютная чистота, что только можно познавать в исключительные мгновения, подобные описанное мною. Только в условиях такой напряженности, какая была в Тенишевском зале, можно чуть-чуть придвинуться к граням, по-настоящему вдохновенно волнующим. Для этого нужны не просто актеры, но актеры-поэты; они же могут творить и создавать только при абсолютно равном поэтическом тонусе для всех и во всем, начиная с малейших мелочей, знакомых только поэтам, и то немногим из них.

Актерам же, в массе, подобный тонус совершенно недоступен, и не может быть доступен в условиях жуткой ремесленности, в какой обычно протекает всякая театральная работа в каждом большом и импозантном театре Вот почему я враг омельченного гротеска: общий культурный уровень театра далеко еще не дорос до него.

Мейерхольд создал совершенно особый метод театральной работы, ему одному только близкий по-настоящему. Можно идти с Мейерхольдом или нет, но подражать ему невозможно. Я подчеркиваю это потому, что ни в каком современном театре нет условий для всего этого и не может их быть, по крайней мере, еще на много лет.

В обычной актерской игре не только какой-нибудь пустой жест, но и гораздо более существенные пробелы часто остаются незамеченными {260} для многих; при системе же, какую взял Мейерхольд в работе над «Незнакомкой», даже мимолетно-неправильный поворот головы, от пустоты, от движения, не оправдываемого внутренней подтянутостью, мгновенно нарушает иллюзию образа, и вместе с этим нарушением исчезает всякое колдовство.

Вот отчего так трудно ставить вещи, подобные блоковской «Незнакомке», и она не принимается зрителем не потому, что нет в ней театральности, но лишь потому, что для современного актера, в условиях обычной театральной работы, преодолеть «Незнакомку» почти невозможно.

Каждому, кому хотя бы сколько-нибудь близко все, только что мною сказанное, быть может, понятно будет, почему на вопрос, возможно ли живой реальностью театрализовать блоковскую «Незнакомку» и «Балаганчик», Мейерхольд отвечал положительно. Но, повторяю, — когда он хотел быть истинным искателем жемчуга, он бежал в подполье, стремясь к абсолютному горению и чистоте, в кругу немногих только друзей своих.

В этом смысле слова, мне кажется, самыми значительными этапами всего мейерхольдовского творчества были этапы его пребывания в театре Комиссаржевской, его бродяжничества и скитания по России, териокский сезон, Тенишевский зал и, наконец, студия на Бородинской, о которой я буду говорить дальше. Для наших же дней, в расширенном современном смысле слова, благоухающими садами для Мейерхольда явились его первые революционные {261} горения и увлечения и начало создания первого театра РСФСР. Вот и все… Остальное в Мейерхольде и от Мейерхольда мало мне известно и потому я не беру на себя смелость говорить об этом.

Мейерхольд был глубоко прав, когда приступая к Блоку, заботился прежде всего о тонусе всей работы в целом. Если ему и не удалось преодолеть всего до конца, то, во всяком случае, в блоковской «Незнакомке» были мгновения совершенно незабываемые, как для участников, так и для каждого тонкого и чуткого зрителя.

Я лично, особенно почувствовал это в последнем акте, когда звездочет попадает в салон. Здесь он лишь будничная фигура обыкновенного и скромного астронома, у которого нет ничего общего с фантастическим, призрачным звездочетом. Нет здесь и звезды Марии, спустившейся с неба, зато есть все умертвляющий здравый смысл, диктуемый не ритмом и движением чудодейственных звезд чудодейственного мира, но лишь убогим страхом человека перед обнаженностью мира.

Этот последний акт блоковской «Незнакомки» шел, как я уже говорил, на фоне причудливых ширм. Появление звездочета почти мгновенно. Но Мейерхольд создал необычайное сосредоточие этому появлению: синий, фантастический фрак, картонный нос и, вместе со всем этим, совершенно реальный, хотя и поданный в гротеске, образ ученого астронома.

Но вдруг, в какое-то одно мгновение, одним поворотом головы, одним напряжением мускулов {262} тела, едва уловимым, этот самый реальный образ ученого астронома превращается снова на одну секунду в звездочета, твердо знающего о том, что с неба упадет звезда Мария, из которой родится прекрасная Незнакомка… Эта двойная, в мгновение одной секунды, игра далась мне не легко, но зато редко когда я знал такое истинное наслаждение от театра и театральности, какое я испытал тогда, в эти немногие, но насыщенные до чрезвычайного напряжения, мгновения.

В Мейерхольде есть одна замечательная черта: он не признает ни одного ненаполненного момента в работе. С той самой секунды, как Мейерхольд берет в руки свою палочку доктора Дапертутто, все и в вас и вокруг перестает быть повседневным.

На мейерхольдовских репетициях никогда нельзя быть равнодушным, спокойным и ремесленно-скучным, даже их созерцая. Он не любит лишних людей в работе, не выносит ни одного чужого, безразличного лица, будь это хотя бы пожарный у своего крана, или плотник у рейки, или сторож у дверей зала.

Мейерхольд вдохновенно работает только тогда, когда все без исключения с ним и даже неодушевленные предметы оживают. Разумеется, в этом — огромная праздничность. Вот отчего Мейерхольд так увлекается и заставляет столь многих идти безотчетно за собой.

Мне всегда казалось, что всему этому научился Мейерхольд у детей. В самом деле, посмотрите, как играют дети. То, что для нас, взрослых, кажется совсем неощутимым и незначительным, {265} у детей приобретает громадную значимость. Простой стул дети превращают в какие угодно фантастические корабли, аэропланы и ковры-самолеты; самая маленькая тряпка становится часто драгоценной одеждой, а горсточка песку на маленьком детском блюдечке — изысканным кушаньем. Дети так умеют верить, что очень часто самые серьезные люди заражаются их верою и вовлекаются в их фантастику. Вот это-то подслушанное и подсмотренное у детей Мейерхольд упорно пытался и, надеюсь, пытается и теперь проводить в театре, как основной метод всей своей художественно-творческой, режиссерской работы.

Взрослого чрезвычайно трудно заставить непосредственно быть ребенком. Мейерхольд все же добивался этого упорной и своеобразной техникой. Скажи взрослому: «Будь ребенком» — он или обидится или смущенно расхохочется, если он не необычен и не исключителен. Но вовлеки того же взрослого, незаметно для него, в своеобразный ритм, строгий и гармоничный до конца, в каждой своей мелочи, — и взрослый, невольно для себя самого, превратится этим ритмом в ребенка.

Разумеется, чем сложнее театральный аппарат, тем труднее добиться такой цельности ритма. Отсюда любовь Мейерхольда в глубине своего я к немногим друзьям и фанатикам, по крайней мере, в прошлом.

Я всегда понимал все это в Мейерхольде и потому предпочитал мои встречи с ним в близких душе Мейерхольда подпольях, куда прежде с особенной любовью устремлялся он.

{266} Мне думается, что масштаб его теперешней работы раз навсегда лишил его возможности бежать в его любимые подполья, и, быть может, потому Мейерхольд наших дней, как ни парадоксально звучит это, менее значителен, чем он был прежде. Тем более для меня уж совсем неинтересно все то, что уже за Мейерхольдом, через него и после него, как бы все это ни было импозантным, современным, нужным и признанным.

Почему же? Да потому что между цветком живым и цветком искусственным — неизмеримая пропасть, как бы роскошно ни был сделан искусственный цветок. Часто бывает, что искусственный цветок во много раз импозантнее живого: живой может быть хилым, свернутым, с сжавшимися и даже оборванными лепестками, — в цветке же искусственном все лепестки развернуты со всей полнотой, пышностью и красочностью, и он может быть выполнен и задуман куда по масштабам грандиознее цветка живого.

Самое ужасное, когда то, о чем я повествую, исчезает в предначертаниях того или иного метода, которому больше подходит место на кафедре, чем в живой, действенной театральной работе. Ботаник очень много может рассказать о цветке, целиком проанализировать его, но никогда сам не создаст ни одного цветка. Как это ни странно, я не видел в жизни ботаников, любовно взращивающих цветы. Обычно их взращивают садовники, не могущие ничего рассказать об этом с кафедры. Я приветствовал и всегда приветствую в театре {267} садовников и не люблю ботаников, но, быть может, я с удовольствием послушаю их с кафедры.

В Тенишевском зале Мейерхольд пытался быть не только ботаником и садовником, но даже творцом, вопреки непревзойденности законов стихии. Удалось ли ему создать цветок из «Незнакомки» Блока, — не знаю. Но Мейерхольд, поклявшийся в какое-то одно мгновение ввести нас всех, столкнувшихся с ним тогда, в сады благоухающие, свою клятву выполнил. Тогда Мейерхольд сбросил с себя обычный и скучный пиджак, облачился в одеяние гофмановского доктора, и через мгновение — бумажные звезды загорелись блеском не меньшим, чем у звезд небесных.

Никогда не забуду я Бонди в те дни. Этот горбун-уродец до сих пор в моем представлении живет сказочно прекрасным призраком. Никогда не забыть мне его золотых звезд по голубому воздушному тюлю, который с необычайной торжественностью выносили на длинных шестах девушки.

Упорным, повторным, напряженным, гармоничным трудом Мейерхольд заставлял верить в сказку и, по крайней мере, для нас она не родилась бы никогда, если бы все мы не были вовлечены в весь этот своеобразный мейерхольдовский ритм чистым энтузиазмом. Мы, актеры, сами помогали плотникам сколачивать из легких реек воздушный мост. Мы помогали Бонди вырезывать его золотые звезды… и, главное — мы не спрашивали ни о времени, ни о чем другом, приходили просто, любя друг {268} друга, радостно, глубоко веря, что мы делаем что-то, что важнее всего в мире. Я не буду останавливаться на «Балаганчике»: в нем было то же что и в «Незнакомке», только в еще, более фантастическом преломлении.

«Балаганчик», по Мейерхольду, — это преображенный картон, каскад картона, сказочно картонных устремлений. Я помню, как мы в «Балаганчике» шествовали по просцениуму в вихре разнообразных комбинаций картонных масок, странно разукрашенных и подобранных, странно созданных из оживотворенного Мейерхольдом картона. Мейерхольд пытался в «Балаганчике» воплотить рыцарство масок. Блок же в своем «Балаганчике» был сам Сервантес, томившийся в мавританском плену и все же не перестававший верить и любить. Как истый Дон-Кихот, Мейерхольд пытался воплотить тоску этого рыцаря.

«Балаганчик» и «Незнакомка», весьма возможно, — не произведения для широких масс. Но для меня они навсегда останутся несомненными театральными представлениями высокого достоинства. Такими же они были и для Мейерхольда, хотя теперь он иногда искренно и пламенно отрицает то, что признавал еще вчера. Но это потому, что в нем жили и до конца дней его будут жить два лика: один — величайшее, в иные мгновения, уменье принять и понять со всей нежностью души какую-нибудь голубую далекую спаленку по Блоку (чисто мейерхольдовская способность влюбленности в чудесную редкую черную розу), и другой — страх перед действительностью.

{269} Все мои встречи с Мейерхольдом были почти всегда в сфере первого лика, нежной мейерхольдовской любви, и вот почему, несмотря на многое в нем противоречивое, неприемлемое, я люблю Мейерхольда.

## От «Незнакомки» до Студии на Бородинской

Прежде всего, об одной очень яркой встрече с Александром Александровичем Блоком.

Однажды я навестил его в один из тех дней, когда в душе начинают пробуждаться первые, неясные, но светлые весенние зовы. Я зашел к Блоку вечером, и мы просидели с ним всю ночь до утра. Это ночное бдение глубоко сохранилось в моей памяти…

Блок был тогда совсем один в квартире. Почему-то он был в ту ночь необыкновенно напряжен. Он сидел напротив меня, с полузакрытыми глазами, освещенный мягким светом настольной лампы, и лицо его было бледно, почти пергаментно. Чрезвычайно напряженно, очень медленно и долго он говорил, и, казалось, какая-то упорная, большая мысль сверлила ему мозг…

Блок был вообще большим, если можно так выразиться, тугодумом, разумеется, в глубоком значении этого слова; мысль медленно работала в нем оттого, что родилась из самой глубины его существа, и вот отсюда — вся его напряженность и медлительность слов, как будто каждое слово, когда он говорил, тяжелыми каплями падало с его уст.

{270} В этот раз Блок уговаривал меня стать клоуном. Он искренно и горячо уверял, что цирк — лучшая арена для художника-артиста. «Смех сквозь слезы»… много раз повторял он, и с необыкновенной любовью говорил именно о цирке, о клоуне, как о народном шуте, могущем потрясать сквозь шутки и смех человеческие сердца, сердца масс.

Блок уверял, что во мне достаточно патетизма, чтобы стать настоящим клоуном в блоковском смысле слова. Он был глубоко убежден, что с приходом в цирк художника-артиста можно превратить, последний в самую замечательную арену возвышенных страстей, мыслей и чувств, идущих от свободного, широкого человеческого сердца.

Я слушал Блока с огромным увлечением, и меня он глубоко зажигал и увлекал. Все это так отвечало моим заветным думам о третьем царстве и о вечно свободном театре-балагане, где само шутовство, силой высокого духа, поднималось бы на высоту истинного энтузиазма и мудрой, широко-народной и детски-радостной, как жизнь, романтики.

К утру Блок страшно устал от всех этих мучительно-обуревавших его дум и чувств. Казалось, совесть Блока требовала чего-то, разрешения каких-то, очень сложных и больших вопросов, неотрывных от всего человечества в целом, от дум о людях, о массах, от которых так далеки мы, художники.

На рассвете Блок подвел меня к окну и, указав на огромные заводские трубы, в красновато-туманной заре, медленно и значительно {271} проговорил: «Вы видите эти трубы? Видите, как они молчаливы? Они молчат еще, но скоро заговорят. Я чувствую это. Их голос будет грозен. Нам всем надо много думать об этом». Слово «надо» сорвалось с уст Блока с особенной душевностью и скорбью о тех и к тем, о ком он думал и для кого в тот миг говорил… Глубокое молчание охватило нас, и мы, тихие, после этого расстались.

Я ушел от Блока, упоенный беседой и моей встречею с ним, всегда действительно изумительно думающим по-своему, по-особенному, человеком; совесть в нем никогда не засыпала, несмотря на всю его изысканность и огромный нежный эстетизм. Мне было радостно в ту ночь идти навстречу заре и рассвету.

Но… была ли заря? Был ли рассвет? Сердце еще не знало об этом. Свинцовые тучи висели в воздухе…

В те дни мне пришлось увидеть два, отнюдь не мейерхольдовских спектакля, однако, крайне интересных для эпохи. Эти спектакли были организованы футуристами, которые вдруг откуда-то появились в жизни, и у меня сохранились заметки о них, хотя я не имел к ним никакого отношения. Я считаю не лишним воспроизвести по записям эти спектакли так, как они прозвучали незадолго до войны, в зиму 1913 – 1914 гг. Они были моими последними, помимо Мейерхольда, впечатлениями о театральной России, перед вихрем грандиозных событий, которые потом разыгрались. В сохранившихся у меня записях звучит предчувствие {272} этих грядущих событий, как грустный аккорд, порожденный впечатлением от спектаклей футуристов. С грустным аккордом в душе, после «Балаганчика» и «Незнакомки», покинули мы с Чекан Россию и уехали с Орленевым на съемку «Бранда» в Норвегию, откуда вернулись снова осенью только с началом войны. Война оторвала меня от театра до весны 1915 г. Только тогда вновь я встретился, уже военнообязанный, с Мейерхольдом и встретился в его новом подполье — на Бородинской…

Итак — о спектаклях футуристов. Это были: трагедия «Владимир Маяковский» Маяковского же и опера Крученого «Победа солнца»[[89]](#footnote-90). Я был на обоих.

{273} Поразили ли, возмутили ли, разочаровали ли, разозлили ли меня эти спектакли? Нет. Понравились ли они мне? — не знаю. Я не был восхищен, но я был ими взволнован. Чем и отчего? На этот вопрос не легко ответить, но тогда я пережил такое состояние, как будто кто-то вдруг коснулся самой глубины моей души и наполнил ее тоской и страхом, радостью и жутким и сладостным одновременно предчувствием… Грядущее вдруг встало передо мною; быть может, на одно мгновение, только как предчувствие, но это дало мне внутренне право с какой-то иной точки зрения взглянуть на все вокруг и, в частности, на такое совсем необычное явление как футуризм.

До этих спектаклей я мало был заинтересован футуризмом и даже мое отношение {274} к нему было, в сущности говоря, отрицательным; я знал о нем только из газет и из сравнительно немногочисленных частных расспросов некоторых близко стоящих к нему. Когда же поднялся разговор о предстоящих двух представлениях футуристов на Офицерской в бывшем театре Комиссаржевской, я твердо решил их не смотреть. Зачем видеть ужас человеческого падения, как казалось мне, и быть свидетелем неминуемого скандала, который, конечно, должен произойти там? Все это было тем более неприятно, что в этом самом театре когда-то я имел счастье выступать на одних подмостках с незабвенной Верой Федоровной, — ведь с тех пор я даже не бывал там… А скандал не мог не разыграться: билеты брались нарасхват, и люди, покупавшие их, по крайней мере, многие — заранее шли на скандал и для скандала. Но так или иначе футуристам несли деньги, их поддерживали. «Зачем же поддерживать тех, кто достоин лишь осмеяния? — Увы, таково уже время», — с грустью думалось мне. Впрочем, во всем этом был, пожалуй, своеобразный привкус. Это — жестокость и грубость, открытая и беззастенчивая. Я не хотел ни издеваться над футуристами, ни быть просто зрителем. До последнего мгновения, я не собирался идти и лишь за несколько минут до спектакля вдруг странно почувствовал, что идти нужно во что бы то ни стало. Какая-то сила неудержимо потянула меня… Я пришел в театр серьезным и сосредоточенным и тотчас же побрел на сцену. Волнение охватило меня. Три года я не был здесь. Теперь было пусто. Вся сцена была открыта. {275} Место действия — совсем небольшое пространство. Участвующие — их было немного — уже в костюмах. Это — молодежь, ничего общего с театром не имеющая. Настроение подавленное. Все немного сконфужены: сами не знают, что делают. Однако, их полуосвещенные фигуры странно занимают меня. Какие-то картонные куклы. Лиц нет — маски. Вот тысячелетний старик, высокий, с лицом, облепленным пухом; впереди на нем разрисован во весь рост картон; по этому картону ярко выступают черные кошки. Дальше мимо меня мелькают человек без уха, человек без головы, человек без ноги. Все они — коленкор и картон. Это — по нему нарисовано. А лица закрыты.

Мне показывают декорации. Не понимаю. Ко мне подходят разные люди: одни, кто любят, т. е. — друзья, другие — кто смеется, т. е. — враги. Любящие спокойны, смеющиеся шипят, цитируют текст и грубо, грубо острят. Хотя это тоже участники. «Зачем вы здесь?» Ответ: «Зачем»? — «Жить надо». На задней стене сцены и на грандиозной железкой двери большими буквами надпись: «Фудуристы»… Это написали рабочие сцены — футуристы не стерли ее. Не все ли равно им в конце концов? Но где же они? Вот Владимир Маяковский, в пальто и мягкой шляпе. Величественный и самоуверенный и, как всегда, красивый. Однако, я замечаю, что на этот раз Маяковский волнуется. Вот другие. Но все они скромны и тихи. Все это совсем не похоже на скандал. Как-то мучительно за них… Маяковский делает последнее распоряжение Он один сосредоточен.

{276} А в зрительном зале уже толпа. Она ждет. Как-то по-особенному волнуется. Еще до поднятия занавеса все в зале смеются и гогочут. На сцене же тишина. Сейчас начало. Меня проводят в оркестр. В первом ряду замечаю критика Юрия Беляева. Дальше Россовского и вообще множество всяких рецензентов. В зале много женщин, много молодежи — публика не первых представлений, но совершенно особенная и притом разнородная не по-обычному.

Я сижу вместе с Велимиром Хлебниковым[[90]](#footnote-91), сосредоточенным и тихим до странности. Он тоже футурист.

Погас свет, и вот поднялся занавес. Началось представление. Полумистический свет слабо освещает затянутую сукном или коленкором сцену и высокий задник из черного картона, который, в сущности, один и составляет всю декорацию. Весь картон причудливо разрисован. {277} Понять, что на нем написано, я не могу, да и не пытаюсь: какие-то трубы, перевернутые снизу вверх, дома, надписи — прямые и косые, яркие листья и краски. Что этот картон должен изображать? — я так же, как и другие, не понимаю, но странное дело, — он производит впечатление; в нем много крови, движения. Он хаотичен… он отталкивает и притягивает, он непонятен и все же близок. Там, кажется, есть какие-то кренделя, бутылки и все словно падает, и весь он точно крутится в своей пестроте. Он — движение, жизнь, не фокус ли жизни? Быть может, ребенок, который прогуливается по шумному современному городу, потом, когда заснет, именно во сне увидит такой картон, такие краски; увидит окна вверх ногами, пирожки или пирожные на крыше домов, и все вместе будет уплывать куда-то… и все как будто так легко можно снять и взять; а утром — снова свет, гул, шум и стук, рожки автомобилей, фрукты, пирожки, бутылки, солнечные лучи, извозчики, трамваи, солдаты, — все это будет пугать, оглушать, развлекать, восхищать и радовать маленький, слабый детский мозг, и часто, в смешении разных чувств, детское личико вдруг подернется, глазки раскроются в испуге и сколько, сколько раз, неведомо почему, заплачет крошка; и потом опять — маленькая кроватка, и тихая, тихая ночь с ее снами!..

Мы, взрослые, не плачем, но и мы часто вздрагиваем на улице и утомляемся улицею… Однако — мы привыкли. Многие не выносят города от эстетизма, от безвкусия, от пестроты {278} реклам и красок. Но город — город. Мы же — люди, и жизнь — жизнь.

Быть может то, что я увидел тогда, на этом картоне, — самое реальное изображение города, какое когда-либо я видел. Да, этот картон произвел на меня впечатление. Я почувствовал движение в самом себе, я почувствовал движение города в вечности, всю жуть его, как часть хаоса. Но перейду к действию.

Из‑за кулис медленно дефилировали, одни за другими, действующие лица: картонные, живые куклы. Публика пробовала смеяться, но смех обрывался. Почему? Да потому, что это вовсе не было смешно, — это было жутко. Мало кто из сидящих в зале мог бы осознать и объяснить это. Если я пришел требовать зрелища, непременно забавного, непременно смешного, если я пришел издеваться над паяцем, и вдруг этот паяц серьезно заговорит обо мне, — смех застынет на устах. И когда с первого мгновения замолк смех, — сразу почувствовалась настороженность зрительного зала и настороженность неприятная. Ему еще хотелось смеяться: — ведь для этого все пришли сюда. И зал ждал, зал жадно глядел на сцену…

Вышел Маяковский. Он взошел на трибуну, без грима, в своем собственном костюме. Он был как бы над толпою, над городом; ведь он — сын города, и город воздвиг ему памятник. За что? Хотя бы за то, что он поэт. «Издевайтесь надо мною! — словно говорил Маяковский, — я стою, как памятник, среди вас. Смейтесь, я — поэт. Я нищий и принц в одно и то же время. Я — рыцарь на час. Мое богатство и мое утешение — {279} любовь. Моя радость в том, что я поэт. Я — стремление, вы подножие. Я иду на вас, против вас и с вами — но иду над вами. Я великолепен в это мгновение, ибо вы — жалки. Вы — стадо, я — вождь. Но я люблю вас. Я одинок, я голоден, я нищий… Почему? Только потому, что я — поэт, только потому, что я чувствую и страдаю. Вот мои грезы, — возьмите их, если можете. Вот моя трагедия — вы не сумеете взять ее»…

Всего этого, разумеется, не говорил Маяковский, но мне казалось, что он говорил так. Потом он сел на картон, изображающий полено. Потом стал говорить тысячелетний старик: все картонные куклы — это его сны, сны человеческой души, одинокой, забытой, затравленной в хаосе движений.

Маяковский был в своей собственной желтой кофте; Маяковский ходил и курил, как ходят и курят все люди. А вокруг двигались куклы, и в их причудливых движениях, в их странных словах было много и непонятного и жуткого оттого, что и вся жизнь непонятна и в ней — много жути. И зал, вслушивавшийся в трагедию Маяковского, зал со своим смехом и дешевыми остротами был также непонятен. И было непонятно и жутко, когда со сцены неслись слова, подобные тем, какие говорил Маяковский. Он же действительно говорил так: «Вы — крысы…» И в ответ люди хохотали, их хохот напоминал тогда боязливое царапанье крыс в открытые двери. «Не уходите, Маяковский», — кричала насмешливо публика, когда он растерянный, взволнованно собирал в большой {280} мешок и слезы, и газетные листочки, и свои картонные игрушки, и насмешки зала — в большой холщовый мешок; он собирал их с тем, чтобы уйти в вечность, в бесконечно широкие пространства и к морю…

Ничего нельзя было понять… Маяковский — плохой режиссер, плохой актер, а футуристическая труппа — это молодежь, только лепечущая. Разумеется, они плохо играли, плохо и непонятно произносили слова, но все же у них было, мне кажется, что-то от всей души. Зал же слушал слишком грубо для того, чтобы хоть что-нибудь могло долететь со сцены. Однако, за время представления мои глаза дважды наполнялись слезами. Я был тронут и взволнован.

Мне сделалось невыразимо грустно, когда я пришел домой; грустно не от спектакля, не от дурного представления, но лишь от того, что я как бы соприкоснулся в тот вечер со скорбью, соприкоснулся с вечно затравленной человеческой душой, которая, как принц в лохмотьях нищего, нашла исход своим слезам в бунте футуристов.

После первого спектакля я почувствовал, что футуристы провалились. Они не выдержали экзамена перед современным зрителем. Зритель ушел разочарованный. Были слабые аплодисменты и слабое шиканье. Публика вызывала автора, но больше для смеха. Пожалуй, хуже всего, что скандала большого не было, да и смеха особенного. Просто было что-то, не совсем то, что ожидала праздная толпа и вот потому она стала шипеть: шипели хорошенькие личики женщин; шипели изящные мужчины во фраках и {281} смокингах, многие отмахивались, некоторые снисходительно острили и шутили. На рецензентских лицах была разлита приятность чуть-чуть снисходительная, но особенного возмущения не чувствовалось. «Странно!.. Не за этим все они пришли, волновались и чего-то ждали: а вдруг талантливо?» И если бы это оказалось талантливым, как вместить тогда футуризм в свои рамки? Но неслышно, незримо пронеслось по залу: «Бездарно». Рецензенты облегченно вздохнули. Кто произнес этот суд? Неизвестно. Футуристы не сумели быть развязными до конца. Они были еще застенчивы, и это их погубило, — были слишком неопытны. Какое дело кому бы то ни было до каких-то проблем? Толпа не восприняла их. Не поняла совершенно. И рецензенты могли спокойно, пожалуй, снисходительно, слегка пощелкать и погрызть уже и так уничтоженного и раздавленного врага: это вовсе не страшный бунтарь — футурист, — он просто немного беззастенчив относительно чужого кармана, — вот и все…

Не менее довольна была и полиция. Ее было очень много; разумеется, полиция ничего не понимала во всем этом, но почему-то что-то сторожила. После конца спектакля, улыбаясь протестующей публике, пристав снисходительно, как добрая нянька, разгонял толпу, а толпа все стояла недовольная и чего-то ждала. Потом она разошлась. Вот и все.

Зал опустел. Я остался один. Боже, как изменился театр! Прекрасный, белый театр В. Ф. Комиссаржевской. Кто-то размалевал его золотом и голыми, вульгарными женщинами, букетами {282} опереточных цветов; повсюду бутафорские, ресторанные люстры.

Я не был в театре с тех пор, как его покинул. Многое прошло через него. Не одни калоши, слишком большие и слишком наглые, топтали слезы, оставленные прекрасной артисткою, с огромной непримиренной душой. Я думал об этом и не стыжусь признаться, что футуристы сегодня не оскорбили во мне памяти о Вере Федоровне, — напротив, мне казалось, они сорвали опереточные цветы, заслонили вульгарность стен и очистили, хотя бы на мгновение, этот театр от всей его ненужности, с такой удивительной быстротой пришедшей в него после Комиссаржевской, в этот зал, где когда-то звучал и трепетал ее нежный голос. Я ушел чуть не со слезами на глазах.

На улице, в трамвае все говорили только о футуристах и хоронили их…

Наступил вечер второго спектакля.

Теперь висел в воздухе настоящий скандал. Занавес взвился и зритель очутился перед вторым из белого коленкора, на котором тремя разнообразными иероглифами изображался сан автор, композитор и художник. Раздался первый аккорд музыки, и второй занавес открылся надвое. Появился глашатай и трубадур — или я не знаю кто — с кровавыми руками, с большим папирусом. Он стал читать пролог. «Довольно!» — кричала публика. «Скучно… уходите!»

Пролог кончился. Раздались странно воинственные окрики, и следующий занавес снова разодрался надвое. Публика захохотала. Но со сцены зазвучал эффектный и красивый вызов. {283} С высоты спустился картон, который был весь проникнут воинственными красками; на нем, как живые, были нарисованы две воинственные фигуры: два рыцаря. Все это — в кроваво-красном цвете. Вызов был брошен. Теперь началось действие. Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись настроения. Звучали рожки, гремели выстрелы. Среди действующих картонных и коленкоровых фигур я различил петуха в символическом петушином костюме…

Тут уже окончательно никто ничего не понял; но недоумения было много. Были споры, крики, возбуждение. Вызов был брошен, борьба началась. Кого же с кем? — Неведомо. Где и зачем? — Скажет будущее. Быть может, на смену нынешним футуристам придут иные, более талантливые, более яркие и сильные. Будут ли это футуристы или другие, — не все ли равно… Но эти, наши, теперешние, все же что-то почувствовали; они были более чутки, чем мы; они не постыдились, не убоялись бросить себя на растерзание грубой, дикой, варварской толпе, во имя овладевшего ими творчества. Вот их заслуга, вот их ценность в настоящем.

Мои заметки о спектаклях футуристов я окончил такими словами, обращенными к ним: «Будьте мудрыми и сильными. Сохраните себя до конца дней своих теми, кем вы выступили сегодня перед нами. Да не смутит вас наш грубый смех и да не увлечет вас в вашем шествии, — вместо искреннего искания духа, — дешевая популярность и поза. Люди, рано или поздно, оценят вас как подлинных пророков нашего {284} кошмарного и все же огромного времени, неведомо к чему ведущего. Добрый путь!»

Я привел мои записки о футуристах почти целиком, потому что они — лишний штрих ко всем тем противоречиям и исканиям, о которых в главе о Мейерхольде я пытаюсь говорить, и кроме того интересны, как предчувствие грядущих ужасов, страдания и крови, которые должны были придти и пришли…

Война. Стихия ворвалась в жизнь и всех втянула в свой смертный водоворот, в том числе и меня.

Кошмар и ужас… Море человеческой крови и бесконечное безумие… О, я помню эту кровь! Я помню горы человеческих трупов, ежесекундно растущих, через которые шли и шли все новые и новые толпы людей, только для того, чтобы мгновенно же увеличивать кошмарный бруствер трупов, создаваемой жуткой, непонятной стихией…

Чекан рассказывала мне, как в Варшаве, в этом городе упоительных наслаждений, все вокзалы были залиты кровью, а по улицам из верениц телег, с утра до ночи развозивших по ярким и изысканным улицам Варшавы горы человеческих трупов, струились на мостовую алые струйки крови, и в это же время на улице гоготали проститутки и по всей Варшаве звучал поистине пушкинский пир во время чумы.

Война всегда казалась мне великой бессмысленностью, нелепостью и ужасом человеческого бытия. Но я говорил: я должен быть в ней потому, что миллионы — на войне… Тогда верили, {285} что все — жертвы во имя великой России. Мало кто знал о настоящем смысле, вернее бессмыслице подобных жертв…

Война довела меня до исступления, мой мозг и сердце не выдержали, и я был уничтожен всем этим. Чекан нашла меня контуженным на позициях и подобрала в последний отходящий поезд в Петроград. Два месяца лежал я прикованный к постели. Чекан выходила меня и возвратила к жизни…

Я подхожу к концу моей главы о Мейерхольде… Война, за ней революция поглотили Мейерхольда и всех нас… Можно ли еще что-нибудь продолжать не только о Мейерхольде, но и вообще о театральной эпохе прошлого, самым ярким выразителем которой и был Мейерхольд, после того, как вся жизнь, не только России, но и всего мира, переполнилась страданиями и ужасом от безумия, охватившего человечество? Если и продолжался еще Мейерхольд, то скорее всего просто по инерции. Но уже не он творил жизнь, не мы художники вообще ее творили, — сама жизнь творила всех нас Каждый сознательно или бессознательно, но уже жил впечатлениями, куда более грандиозными и всепоглощающими, чем какие-то взлеты и устремления отдельных людей.

В строгой зале на Бородинской улице, в клубе инженеров, почти ежедневно, во главе с Мейерхольдом, собиралось немного театральной молодежи. Среди нее были и прежние друзья (Соловьев, Алперс, Линде, Высотская), были и новые (Нотман, Грипич, Фугенфирова и другие). {286} Все мы отдавались странной игре фантастики. Под звуки музыки Мейерхольд заставлял нас жить одной беспрерывной пантомимою. Почему? Да, может быть, именно потому, что говорить-то было не о чем.

В самом деле, какими словами расскажешь о том, что творилось вокруг и в наших собственных душах? Естественно, что мастерство художника искало своего развития в безмолвии. Невольно и самые темы работ были глубоко грустными, хотя и под флером фантастики. Долго, например, мы работали над пантомимой, где основной темой были символические охотники, подстреливающие чудесную птицу, никому неведомую, всем чужую и потому обреченную на смерть.

Каких только вариаций ни разыгрывал Мейерхольд на эту тему! В течение многих дней сотни раз мы перепрыгивали друг через друга, натягивали воображаемые луки и строго, под далекую, очень призрачную музыку, пускали свои стрелы в ту, что была этой трепещущей птицей. В основе — это была тема об умирающем лебеде, своеобразно и оригинально разработанная Мейерхольдом.

Приступая к работе, мы снимали свое обычное платье и облекались в легкие костюмы, специально придуманные художником так, чтобы они позволяли абсолютную свободу и гибкость движений и, вместе с тем, были не простыми гимнастическими костюмами, но дающими художественное представление об основном характере всей работы, как не лишенной известной дозы фантастики. Костюмы эти несомненно были прототипом {287} современных производственных костюмов, скажем, какой-нибудь синей блузы или еще чего-нибудь в этом роде от коллективного театрального действия. Только там, у Мейерхольда, в эти костюмы было вложено много вкуса и любви художника.

На Бородинской мы, участники новых исканий Мейерхольда, многому научились в смысле внешней сценической выразительности. То, что урывками, например, я слышал в московском Художественном театре от Станиславского, — здесь, у Мейерхольда, — получало глубокую значимость и развитие.

Замечательнейшее свойство мейерхольдовского дарования — это уменье доводить все до очень больших, навсегда запоминающихся представлений. Если Мейерхольд возлюбит, например, руки, то под влиянием его влюбленности, они заслонят для вас все остальное в мире; он сумеет ваше воображение и волю самыми разнообразными увлекательными способами захватить до конца и вы, на всю жизнь, поймете вдруг значение рук и полюбите их. Вы их увидите во всем: они особенно станут поражать вас в картинах Веласкеса, Тициана[[91]](#footnote-92), {288} Рубенса[[92]](#footnote-93), прерафаэлитов[[93]](#footnote-94) и всех других художников, кто воспевал человеческие руки.

В самом деле, нигде как на сцене, не имеет такого огромного значения символический смысл рук. По Мейерхольду актер должен заставлять верить зрителя, что самый ничтожный предмет в его руках может быть значителен и увлекателен. У Мейерхольда в этом отношении — тысячи вариаций: он в силах придумать бесконечно много разнообразных комбинаций игры с чем угодно, с самыми, казалось бы, пустыми предметами — будь то простой носовой платок, или цветок, или маленькое колечко, бумажка, палочка, — все равно что. В руках Мейерхольда цветок превращается {289} во что-то волнующее и пьянящее, маленькое колечко — вырастает до магической значимости, папироса приобретает совсем иной смысл, простая бумажка — делается драгоценным папирусом. Все это не так легко между прочим, все это требует огромных и постоянных упражнений, главное же — неустанной влюбленности, как и все в мире…

Мейерхольд не терпел только простых, гимнастических упражнений, — он преподносил их в окружении беспрерывной фантастики. Я помню, с какой страстностью увлекался он тогда всем китайским и японским. Японские акробаты, особенно жонглеры, т. е. те, которые делают упражнения руками, — приводили Мейерхольда в неистовый восторг. Как будто бы, какие-то даже заезжие японские гастролеры-жонглеры посетили нашу студию на Бородинской, и здесь, в исключительном окружении, созданном Мейерхольдом, показали ряд блестящих упражнений. Впрочем, может быть, это были вовсе не жонглеры, а мы сами работали под них. Однако, у меня осталось ясное представление о пышном и красочном выступлении в нашей студии японских жонглеров, — до такой степени Мейерхольд умел перепутывать фантастику с действительностью, умел быть влюбленным и заражать влюбленностью других, вовлекая в нее до самозабвения.

В темы пантомим Мейерхольд не однажды вкладывал влюбленность в руки и искусство рук, приведшие его к поклонению японцам и Японии. Но и фантастику, чисто гофмановского плана, он не забывал. Особенно фантастично {290} и разнообразно была разработана пантомима «О принцессе на горошине». Принцесса Брамбилла и много других гофмановских персонажей вплетались тогда в наши темы и сливались с мейерхольдовской фантастикой и нашей собственной.

Что же касается рук, то, чтобы закончить о них, я скажу только, что, вспоминая Мейерхольда, мне всегда почему-то представляется черная бархатная подушечка и на ней — белая как мрамор, или высеченная из слоновой кости, прекрасная как сказка, чудесная рука, вся усыпанная живыми, самыми изысканными, благоуханными и нежными цветами. Это, конечно, — символ. Но вокруг этого символа Мейерхольд умел создавать совершенно исключительный культ и — во имя его — творить своеобразные и прекрасные гимны.

Рука играла во всей нашей тогдашней работе огромную роль: она натягивала лук и пускала стрелы; из рук же создавались сложные комбинации непередаваемой прелести и фантастики игры со всеми предметами, от простой палочки до выражения тончайших человеческих чувств. И руки, пускающие стрелы одновременно бросали миру нежные поцелуи. Всего не передашь и не расскажешь.

Если у Мейерхольда и по Мейерхольду руки играли такую громадную роль, какую же роль должно было играть человеческое тело в его целом? Гибкость, музыкальность, ритмичность, певучесть и ловкость его, — вот на чем Мейерхольд строил законы сценического выражения. И наши безмолвные пантомимы к этому только {291} и стремились. Повторяю, стремились не в простом гимнастическом упражнении только, но в содружестве с фантастикой, идущей и от Гоцци, и от Гофмана, наконец, и от нашего общего, в содружестве с Мейерхольдом, коллективного воображения. Коллективизм, коллективное творчество тогда впервые, как новый лозунг, были утверждены Мейерхольдом. Хотя лозунг и не был произнесен вслух, но его утверждала невольно вся система нашей работы так же подсознательно, как утверждала она и безмолвие. Если Мейерхольд инстинктивно угадывал, что слова потеряли значение, — потому что ими все равно ничего не выразишь (перед ужасом, который был в мире, бледнели все старые слова, а новые еще не пришли), — то так же интуитивно и инстинктивно Мейерхольд наверно угадывал, что, сломленная стихией, индивидуальная воля художника для утверждения и спасения последнего должна искать также иного выражения.

Я уже говорил, что с 1914 года не художник творил жизнь, но жизнь властно творила его самого; естественно, что для художника стало необходимым искать пути выражения этой жизни. Какова же она? — никто в те дни ничего не знал и не мог знать; ее пути и подготовку к ним можно было только предчувствовать.

Мейерхольд с проницательностью несомненного художника, стремящегося быть впереди, а не позади жизни, выдвинул лозунг коллективности, даже не найдя еще этого слова, как оно найдено теперь, в наши дни. Работа на {292} Бородинской несомненно шла в этом плане и таким образом, многие, принимавшие в ней участие, невольно подготовлялись ко всему тому, что сейчас, как мы видим, расцвело пышным цветом, когда этот лозунг стал всеобщим и узаконенным. Мейерхольд же был только его пророком и предтечей, — вот почему, с моей точки зрения, Бородинская студия имеет громадное историческое значение для всего современного театра[[94]](#footnote-95).

{293} В кругу немногих друзей, в своем новом подпольи, Мейерхольд раньше других учел масштаб грядущих событий и, вместо того, чтобы сложить оружие перед стихией, начал подготовку борьбы с ней, ибо никогда не должно быть так, чтобы стихия торжествовала над человеком, уничтожая его; тем более она не должна умерщвлять творчество художника, потому что всякое творчество есть космическое начало, в противовес вечному хаосу, как устремлению к разрушению. Все это особенно должно чувствоваться в моменты величайших напряжений человечества, потому что только такие моменты по-настоящему раскрывают значимость нашего бытия и пути, по которому оно должно стремиться к последнему освобождению и раскрепощению.

Еще несколько слов о методе нашей работы. Он заключался в том, что Мейерхольд поручал нам придумывание какой-нибудь темы для пантомимы. Сначала мы разрабатывали эту тему сами между собою; потом показывали ее Мейерхольду; тогда на костяк этой темы Мейерхольд методом импровизации надевал мясо, натягивал кожу, превращая мертвый костяк в живой прекрасный организм… Много тем было проработано по такому методу. Две‑три темы разрабатывались всеми нами целиком. Эта коллективная работа захватила довольно значительный период времени — весну и зиму 1915 и часть 1916 года.

{294} Особенно длительно разрабатывалась как раз тема об охотниках и подстреленной птице. Почему именно на ней остановился Мейерхольд и все мы? Не потому ли действительно, что она в точности отвечала глубокой скорби творческой человеческой души и рассказывала нам о самих же нас. Ведь мы все были как будто немного подстрелены; мы прекрасно сознавали свое ничтожество в общем ходе вещей: не до художника с его голубыми грезами, взлетами и устремлениями было теперь человечеству. Оскаленные зубы и бронированный кулак — вот символы тогдашнего времени, и во имя их объединялась жизнь. Искусство же осталось только как забава, как развлечение, как игра взбудораженной фантазии и щекотание таких же нервов. Я говорю об искусстве в государственном смысле этого слова, в его официальном значении и масштабе.

Естественно, что в те военные дни стало выдвигаться на первый план только такое искусство, которое могло бы развлекать и усыплять. И никогда так не процветали оперетта и эстрада, почти кафешантанного пошиба, как именно тогда. Луна-парк, всевозможные кабаре, шантаны всех калибров и рангов делали совершенно исключительные дела. Понятно, почему: в городах концентрировался тыл, самое позорное, что знает война, при чем тыл вовсе не инвалидов только, ушедших от войны по своему физическому бессилию, но тыл инвалидов моральных, для которых война — лишняя возможность устройства их сытого благополучия, игорное поле для затаенной жажды жизни, {295} за счет моря человеческих страданий и человеческого ужаса. Спекуляция, свистопляска и разнузданность дали пышный и ядовитый цвет. Что оставалось делать художнику во всем этом окружении? — Конечно, стремиться туда, в поля и окопы, туда, где лилась кровь, чтобы своей собственной прикоснуться к ней, хотя бы на мгновение; если же это было невозможно, потому что война требует сильных людей, — для художников оставалось только одно — подполье; только там, в этих подпольях, сами между собою, в тоске о том, чтобы прошло это страшное, ненужное и безумное для людей, они могли найти для себя утешение, как утверждение, хотя бы на мгновение, неизбывного творческого начала для грядущего. И как ни странна и ни оторвана от всего была наша работа на Бородинской, все же было в ней что-то от чистого и светлого: тишина, скромность и несомненная серьезность. Что эта серьезность была, свидетельствовало хотя бы то, что всегда охотно с нами присутствовали раненые солдаты (в то время на Бородинской помещался клуб инженеров и, разумеется, не мало было раненых и больных с полей сражения). Я помню, с каким детским любопытством глядели они на нас, на нашу работу, почти безмолвную, под странные и скорбные звуки далекой и, в то же время, близкой для них музыки, потому что эта музыка не оскорбляла их бьющей наглостью и вульгарной пошлостью. В подстреленной птице в умирающем лебеде, быть может, они угадывали тоску своих душ, которые в те мгновения одиноко блуждали {296} в темных пространствах жестокой жизни, оторванные от родных полей, милых жен, от хат и от золотых колосьев с цветущими васильками и бездонным небом над ними… Кто знает, не было ли все это лучшим оправданием для Мейерхольда, как художника, в те безрадостные, холодные, темные и жуткие дни, служившие предвестием иных дней, дней революции?

Мейерхольд завершил собою, на грани этих дней, всю сложную, глубоко многообразную, красочную, многогранную эпоху в искусстве; театр Мейерхольда — это фокус общего расцвета ее довоенных и дореволюционных дней. Пышный памятник тем дням, несомненно — лермонтовский «Маскарад», быть может, еще больше — «Стойкий принц» Кальдерона[[95]](#footnote-96) и «Дон Жуан» Мольера. Это — парадные, почти триумфальные спектакли, говорящие о торжественности {297} и красочности, фантастике и изысканности, одним словом, о всем том, чем прошлая эпоха в целом, особенно в театральном смысле этого слова, была проникнута. О «Маскараде», о «Стойком принце» и о «Дон Жуане» можно много говорить без конца, или не говорить ничего. Я предпочитаю последнее, ибо эти этапы мейерхольдовского творчества слишком известны и, как я уже писал выше, для меня лично менее интересны, чем его иные этапы.

# **{****299}** Пролеткульт

## **{****301}** В предвестии Пролеткульта

Приступая к воспоминаниям о Пролеткульте, порожденным большими днями, чувствую, как меня охватывает невольное волнение. Пролеткульт вновь со всей мощью всколыхнул во мне мою юность, когда я беззаветно отдавался во власть самых дерзновенных революционных надежд и устремлений.

Октябрь еще больше углубил во мне пламенную веру в «третье царство», которое я могу понимать только, как последнее освобождение всех трудящихся мира от угнетателей, одним словом, как торжество социализма.

Октябрь захватил меня своей глубиной и широтой человечности, прозвучавшей в нем вместе с новыми песнями. С неожиданной стихийной силой ворвался он в жизнь, и железный закон подлинно пролетарской революции подчинил себе все и всех, так что по-настоящему дрогнуло сердце. Я после долгих мытарств и невольного отрыва от масс, снова как в 1905 г., когда вместе с рабочими был на баррикадах, оказался бок о бок с рабочим классом в его грандиозной борьбе за грядущее. Значительным шагом в этом смысле слова был для меня рабочий театр на Балтийском заводе, из которого я пришел непосредственно в пролеткульт.

{302} В 1917 – 18 годах мы жили с Чекан на Васильевском острове, в маленькой комнатушке, где перебывало не мало всяческого народа из литературно-артистического мира. И тогда я, Чекан, Федор Сологуб, А. Чеботаревская, и еще один пролетарский писатель Чапыгин[[96]](#footnote-97), простой и хороший человек, часто уезжали на окраины в рабочие районы, где устраивались всевозможные вечера и концерты. Рабочие аудитории чутко принимали Уитмэна, и Верхарна[[97]](#footnote-98), {303} и Тагора[[98]](#footnote-99) и все вообще, что шло от настоящей искренности и подъема.

Однажды на наш огонек забрел один наш прежний товарищ по Старинному театру, актер Степной… «Слушайте, Мгебров и Чекан, — сказал он нам. — Что вы тут сидите сиднем?.. без театра!.. Идемте-ка работать на завод!.. там вас лучше поймут, чем где бы то ни было. Я сейчас руковожу рабочим театром на Балтийском заводе. Но вам это ближе. Идите-ка!.. работайте!..» Мы с Чекан, не задумываясь, ринулись на работу.

Итак, наконец-то, после долгого перерыва, я дорвался до театра. И какого!.. это был замечательный театр. Это был подлинно первый рабочий театр, который я встретил на своем пути, как великолепную мечту о грядущем, как упоительную радость стихийного творчества масс.

В сущности говоря, в театре на Балтийском заводе не было ничего такого, что подразумевается под рабочим театром теперь, — его репертуар был только что не шаблонный для {304} обычно любительского театра. Но зато он имел значительный интерес с точки зрения рабочей общественности и тех индивидуальностей, которые сплотились вокруг него. Здесь было много талантливой и своеобразной рабочей молодежи, в дальнейшие годы проявившей себя самым ярким образом, на самых различных поприщах революционно-общественной и пролетарско-художественной деятельности.

Во главе театра стоял, как представитель Культкомиссии от Балтийского завода, рабочий-балтиец, Георгий Павлович Назаров, впоследствии значительно выдвинувшийся по работе в Пролеткультах. Он был полон исключительной энергии, обладал большой природной сметкой и мог бы быть хорошим актером. Но помимо Назарова, мне вспоминается еще целый ряд других лиц, ярко проявивших себя в дальнейшем. Из них наиболее значительно выявились: Дроздов, тогдашний наш суфлер, впоследствии один из первых организаторов Красной гвардии, рабочий Титов, также показавший себя во время гражданской войны крупным талантливым военным организатором, Елисеев, впоследствии талантливый актер Пролеткульта и Героического театра, Хрусталев и многие другие.

Дело, конечно, не в том, что вся эта молодежь сумела проявить себя крупными революционерами-общественниками и организаторами, самое замечательное то, что, несомненно, все они были самородками, значительно одаренными от природы. Они быстро развернулись, как только жизнь дала им эту возможность.

{305} Вся эта молодежь часто собиралась у меня. Я очень хорошо помню их, как очень застенчивых, скромных молодых людей, красневших от каждого лишнего слова и движения. Но они с редкими чистотой и любовью относились к своему театру. В то время в театре большую роль играла самодеятельность. Актеры сами делали под руководством художника Бассовского и декорации и бутафории, и некоторые пьесы, как например «Гибель Надежды», и «На дне» Горького, были прекрасно смонтированы и повторялись несколько раз, проходя весьма успешно и собирая большую рабочую аудиторию. При этом надо заметить, что вся наша работа протекала в условиях огромного кипения и горения, какими была проникнута вся тогдашняя жизнь.

От Балтийского завода у меня осталось несколько впечатлений совершенно незабываемых. Самое яркое из них — это момент наступления немцев на Ленинград, как известно совершенно неожиданное.

В день, когда обнаружилось это наступление, у нас в театре шел не совсем обычный спектакль: «Электра» Гуго фон Гофмансталя; после спектакля я выступал в инсценированном мною стихотворении Эмиля Верхарна «Восстание». В зале было сравнительно небольшое количество зрителей, но вдруг неожиданно раздался длительный заводский гудок, подобный тому, какой бывает во время тревоги. Я уже был на сцене с факелом в руках, освещенный заревом, в костюме символического рабочего, с баррикад, я не успел дойти до середины читаемого {306} мною стихотворения, как с почти мгновенной быстротой зал наполнился десятками сотен людей. Я закончил стихотворение с большим подъемом, невольно охватившим меня от странной неизвестной напряженности перед неожиданно выросшей толпой.

По окончании концерта в зале некоторое время царила совершеннейшая тишина, несмотря на массу людей. Она была необычайно насыщенной. Ждали оратора… И вот взошел на сцену очень скромный, простой, небольшого роста, совсем мало заметный человек, невидимому, рабочий (впоследствии я узнал, что это был товарищ Володарский). Не повышая голоса, при абсолютном отсутствии какого бы то ни было ораторского пафоса, он сказал буквально следующее: «Товарищи, получилось известие, что на наш город наступают немцы… Вы сами понимаете, что надо делать. Сейчас же все, кто желает идти защищать Петроград — запишитесь у столов… Через два часа трамваи отсюда отвезут вас на вокзал… У кого есть винтовка — забирайте, у кого нет — получайте!» Вот и все. Вот и вся его речь…

Но не одна, мне кажется, самая вдохновенная, блестящая речь, не произвела бы такого сильного впечатления, как речь этого оратора.

Тотчас же произошло нечто поразительное… Все рабочие, как один, молча, спокойно, деловито потянулись к столам, на которых мгновенно стали составляться огромные списки. Записавшиеся спешили домой, чтобы через два часа собраться снова здесь же в театре, для отправки прямо на позицию.

{307} Я был невольным свидетелем того, как удивительно просто все это происходило… Эли-чески просто… Мне пришлось ехать в трамвае с одним из рабочих, живущим в одном доме со мною и которого я знал. За его плечами было не менее сорока с лишним лет. По дороге мы разговорились и я пошел к нему. Вот что он сделал. Войдя в свою комнатушку, он спокойно и просто снял ружье со стены, надел его через плечо, затем подошел к своим малышам, смотревшим на него недоуменно и тревожно поднял каждого на руки, поочередно их расцеловал и, прощаясь, сказал только одну фразу: «Ну, ребятишки… что со мной будет — не знаю… Я погибну — зато для вас отвоюю что-нибудь хорошее»… Только голос его слегка дрогнул и он быстро вышел из комнаты…

Что это такое все было? Подобную сцену можно было бы найти разве только у Гомера в его «Одиссее» или «Илиаде». И то же самое, вероятно, проделали все эти десятки сотен безвестных людей, которые сегодня, гуськом, как один, без слов, без суеты, дали свои подписи.

Невский же в это время был полон злопыхательством, ненавистью, почти проклятием по адресу рабочих масс, казавшихся ему предателями «свободы» и «отечества».

Вот еще один замечательнейший момент, о котором невозможно забыть… Не успевшие выехать ночью, рабочие на другой день шли отрядами под оркестр военной музыки, по Невскому проспекту для отправления на позиции. Густыми шпалерами стояли буржуа на панели… {308} Ни одного звука приветствия, ни одной снятой шляпы с головы. Вместе с тем картина была потрясающая… Многие из рабочих шли почти совсем не обутые, — на земле же был снег. Когда они шли — на улице царила жуткая, зловещая тишина… и в тишине этой с какой-то потрясающей надрывностью звучали инструменты рабочего оркестра.

Мне запомнилось лицо одного из тех, что играл на кларнете. Он выдувал звуки в неистовом напряжении. Я стоял так близко, что он почти коснулся меня, когда проходил мимо. Я заметил, как дрожали веки его глаз от обуревавшего его чувства. «Смотри, — сказал ему сосед, — стоят, сволочи… и хоть бы что»… Он подразумевал всю эту злую толпу, с такой ненавистью провожавшую в эту минуту героев… Игравший на кларнете даже не повернул глаз в сторону панели, на одно только мгновение оторвался от мундштука инструмента и тихо сказал: «брось, не обращай внимания»… и еще сильнее надулись его щеки, а в глубине его печальных и вместе ясных глаз задрожала большая внутренняя скорбь. Толпа же вокруг ничего не замечала и не хотела замечать. Это было ужасно!.. Я помню только, как один какой-то полковник, вдруг невольно, наверное даже неожиданно для себя самого и непроизвольно, медленно поднял руку к козырьку навстречу идущим рабочим. Я ясно почувствовал, что в эту минуту в нем заговорил солдат, дрогнувший перед замечательным геройством этих идущих людей и, очевидно, помимо всяческих взглядов и убеждений, ибо по виду {309} своему полковник казался далеко не из сочувствующих пролетариату.

Вот эти-то и многие другие подобные факты, еще за долго до всего мною описанного, вскрыли переде мною все великое значение Октября.

Оно, разумеется, было только в массах и с ними. Не книги, не ораторы раскрыли его передо мною, нет — больше всего это сделали вот такие, казалось бы и небольшие, но чрезвычайно яркие штрихи и моменты. Я помню, например, как однажды в самом начале Октябрьского переворота я возвращался домой поздней ночью. На окраине Васильевского острова обычно в то время собирались кучками рабочие, горячо обсуждая текущие события. Я подошел к одной из таких кучек. У рабочих, находившихся в ней, было очень враждебное настроение ко всей интеллигенции вообще. Я стал горячо защищать последнюю. Я говорил, что нельзя нападать огульно, что в рядах русской интеллигенции были и декабристы, и народовольцы, и многие крупные люди. Мне возражали, но не злобно. И вот, как сейчас помню одну замечательную фигуру рабочего. Он был высокого роста и могучего телосложения. Один глаз его был выколот и сам он весь был покрыт копотью. Вдруг он крепко схватил меня за руку и, увлекая за собой, сказал, «Иди сюда!..» Он отвел меня в сторону, прислонил к стене дома и, почти прижавшись вплотную ко мне, захлебываясь, заговорил: «Понимаешь ли ты, чего мы хотим?.. Ты парень хороший, я вижу… Чего же зря {310} треплешь языком?.. Ты посмотри на нас… посмотри вот на эти руки… на мой глаз… посмотри вот сюда!..» Он указал на грязные жуткие дома… «Видишь?.. не здесь ли мы коптим стены? Подумай же хорошенько — где правда, — у нас, или у них?» Все это он проговорил с такой убедительной силой, с такой страстностью, и вместе так необыкновенно кротко, почти по девичьи певуче и нежно, что я только диву дался, как может быть обманчив внешний вид у человека. Слезы комком подступили у меня к горлу… Но возвращаюсь к прерванному.

События, связанные с наступлением немцев на Петроград, разумеется, прервали временно нашу работу в театре Многие из наших актеров ушли на позиции и я сам записался в один из партизанских отрядов. Однако, отряд этот почему-то задержался, зато наша рабочая молодежь из театра стала разворачиваться и действовать. Дроздов, как я уже упоминал, вдруг неожиданно проявил совершенно изумительные организационные способности по созданию первых красногвардейских отрядов. Титов и многие другие помогали ему. Все они продолжали по-прежнему собираться у меня на квартире, охваченные энтузиазмом, который все больше и больше увлекал меня и в конечном счете привел в Пролеткульт.

Дом, где мы жили, был построен главным образом по комнатной системе. Это был огромный шестиэтажный дом и в нем ютилось множество всяческих обывателей, особенно старушек и старичков различных возрастов и {311} положений. Ненависть к большевизму и к большевикам была здесь потрясающая. Надо только представить себе, какой зловещий змеиный шип шел изо всех щелей этого дома. К моему утешению я столкнулся здесь же с одним старым партийцем, бывшим эмигрантом Злинченко. Мы объединились и, наперекор стихии, стали вместе пытаться хоть как-нибудь сорганизовать общественное сознание в этом доме. Это была трудная и упорная, но интересная работа. Она и, возобновившаяся снова, работу на Балтийском заводе захватили меня вплоть до марта месяца 1918 г., т. е. времени первой организационной конференции Пролеткульта.

В ту пору Пролеткульт только еще зачинался и жил в мечтах и грезах, как огромная вселенская пролетарская организация, однако, очень скромно себя утвердившая на маленькой конференции в Наробразе.

Я и Виктория Чекан были делегированы на эту конференцию от рабочего театра Балтийского завода.

Кстати сказать, совет о работе в Пролеткульте в это время я получил и от Анатолия Васильевича Луначарского, когда меня познакомил с ним Злинченко. Луначарский определенно сказал мне, что в наше время самая интересная и живая работа может развиться в Пролеткульте и там нужны живые люди.

Одним из активнейших членов на первой пролетарской конференции был Василий Васильевич Игнатов, с которым мы встречались еще в 1915 г. и который хорошо знал меня {312} и Чекан. Игнатов очень тепло встретил наше появление на конференции.

На первых порах мне было не вполне ясно, какие собственно задачи ставила перед собой эта совершенно своеобразная пролетарская организация.

Кстати сказать, не задолго перед тем Юрий Михайлович Юрьев звал меня вступить в театр классической трагедии, который он организовал вслед за постановкой в цирке «Царя Эдипа», где я принимал участие, играя роль Тирезия[[99]](#footnote-100).

Конференция Пролеткульта выработала в то время свое первое воззвание ко всем артистам, художникам, поэтам и музыкантам, приглашая их всех войти в Пролеткульт для участия в создании новой пролетарской культуру. Как ни заманчиво было предложение Юрьева, однако, внутренний инстинкт неудержимо влек меня к сближению с этой возникающей загадочной организацией, называвшей себя Пролеткультом и дерзновенно поставившей перед собой задачи вселенского масштаба. Я отказался от предложения Юрьева и не раскаиваюсь: Пролеткульт — одна из самых ярких страниц моей жизни.

Все в Пролеткульте было необычайно, даже выбор помещений, и возникновение первых {313} проблесков новой жизни представляло в нем глубочайший интерес.

Василий Васильевич Игнатов облюбовал для Пролеткульта недавно отстроенное для Благородного собрания роскошное здание[[100]](#footnote-101). Однако, когда мы в первый раз пришли с Игнатовым в это помещение, оно было в достаточной степени загрязнено и завалено массами каких-то военных бумаг, папками и делами, потому что здесь помещался японский лазарет и полевая военная почта. Все в нем было пропитано запахом казенщины и канцелярии военного бивуака. Само же здание по своей грандиозной конструкции невольно располагало к тому, чтобы именно здесь создать дворец новой человеческой культуры.

Мы не стали много задумываться. Игнатов с бою взял здание и, не успев привести его до конца в порядок, вывесил на стенах Пролеткульта торжественный призыв — объявление ко всем рабочим организациям прислать свою молодежь, жаждущую творчества и искусства. Одновременно, президиум Пролеткульта, избранный первой конференцией, немедленно развернул {314} широкую и кипучую деятельность. Тотчас же были созданы первичные ячейки — Тео, Изо, Музо, Лито[[101]](#footnote-102) и первого социалистического университета, из всего этого должна была развернуться на периферии массовая работа, объединенная общим лозунгом мировой пролетарской культуры. Немедленно по всем отделам была открыта запись в самом свободном и неограниченном масштабе, преимущественно для рабочих и крестьянских масс.

И вот во всех шести этажах огромного здания закипела могучая жизнь. Рабочая и крестьянская молодежь валом повалила сюда. Ее встречали с распростертыми объятиями. Никакой официальности. Никаких особенных требований. Каждый приходящий казался действительно родным, близким и до конца дорогим человеком. Радость овладела всеми. Чем страннее и курьезнее был какой-нибудь парень, тем милее и теплее принимался он. Кто только ни приходил тогда на наш огонек: дети, девушки, юноши с баррикад, бородачи в зипунах и лаптях из деревень, неведомые никому поэты, царапавшие до этих дней каракулями стихи {315} в подвалах, или под крышами каменных домов, или, просто за рабочим станком, или плугом. Я никогда дотоле не видел таких лиц и одеяний, какие появились в стенах Пролеткульта… Изможденные, почти покалеченные люди, совсем измученные, с куда-то вдаль страстно и упорно устремленными глазами, перемешивались со звонкою, ясною, здоровою, по-пролетарски певучею рабочей и крестьянской молодежью. Были такие, что приходили прямо с котомками, чуть ли не с дорог и перепутий, между бесчисленными городами и весями необъятной земли нашей… Одни от гула и шума станков, другие — из глухих подполий и тюрем и, наконец, те, кто были настоящими вожаками масс, испытанными и старыми волками революции, знающими цену своих собственных сил, верований, убеждений и стремлений.

Собственно говоря, в первое время никто ничего порядком не знал, что надо делать. Каких-нибудь вполне определенных программ еще не было Чувствовалась только огромная жажда творчества и как-то сознавалось, что оно уже в сущности есть, ибо слишком много было кипения и бурления, и изнутри неудержимо рвались пламенные песни, подслушанные в вихрях и бурях, овладевших сердцами масс в те дни. Придумывать было почти нечего. Достаточно было глядеть только на радостных взволнованных людей, и дело нужное и важное рождалось само собой.

В каждой ячейке кипело это дело. Изо открыло большие залы, наполнило их полотном, красками и кистями, и десятки, впервые взявшихся {316} за кисти и краски, людей, как это делают дети, с большим порывом, с упорством, страстностью и верой, принялись писать по полотнищам, наивно воплощая на них свои первые, почти сказочные впечатления от неожиданных по-настоящему волнующих первых побед.

Какие только картины ни появлялись тогда! Они были нелепы, подчас совершенно чудовищны, по отсутствию какой бы то ни было элементарной техники и знанию законов живописи, но тем не менее неудержимо влекли к себе.

Я никогда не забуду первой выставки Изо, необыкновенно быстро возникшей в стенах Пролеткульта под руководством художников Льва Ивановича Пумпянского и Андреева Выставка эта казалась мне в то время большим детским альбомом. Но детьми здесь были взрослые люди, носившие в своей первобытной страсти, быть может, самые великие идеи о вселенской любви и товариществе. В их картинах отображалось решительно все, что только волновало тогда рабочую и крестьянскую массу. Нужду и рабский труд, нищету и голод, ужасы войны и радость баррикад, грезы о грядущем освобождении, — все, все изображали эти картины, но больше всего в них было любви к коллективу и через коллектив, только через него, любви к человеку, самому рядовому, маленькому, незаметному, но, однако, по существу являющемуся членом этого великого коллектива, как вечно гонимому и в сознании своей гонимости творящему живую, новую жизнь.

{317} Таких картин ни одна выставка мира еще никогда не показывала и они были во всяком случае грандиозным пророчеством грядущему и утверждением той несомненной истины, что человечество создано для творчества, но не для рабства.

Если Изо со сказочной быстротой развернуло свою выставку, то и в Музо Пролеткульта также быстро зазвучали новые песни и волнующая, зовущая в даль и вперед музыка.

Молодой композитор Озолинг сплотил вокруг себя сотни юных звонких голосов, сутра до поздней ночи оглашали они своды Пролеткульта, стремясь создать песни, что были бы впереди баррикад.

Пусть эти песни не блистали также композиционной новизной, напоминая даже подчас своей структурою примитивно-церковные композиции, но и в них звучали страстный порыв и вера в победу.

Сестры, наденьте венчальные платья,  
Путь разукрасьте гирляндами роз,  
Братья, раскройте друг другу объятья,  
Пройдены годы страданья и слез.

Так звучали стихи вдохновенного тогда Кириллова, одного из первых, по-настоящему пролетарских поэтов.

## **{****318}** Начало работы в Тео Пролеткульта

Наступили дни, когда стали понимать, что кирпич, лежащий в куче на дороге, не менее стоит воспевания, чем самая нежная и благоуханная роза.

*Перифраза из Уота Уитмэна*.

Во главе тогдашнего Пролеткульта стояли поэты: П. Бессалько, Маширов-Самобытник[[102]](#footnote-103), {319} Илья Садофьев[[103]](#footnote-104), Кириллов, Илья Ионов, Александр Поморский[[104]](#footnote-105), Павел Арский[[105]](#footnote-106) и многие {320} другие. Но они были не только поэтами, — они пришли, особенно такие, как Ионов, Маширов, Садофьев из крепкого революционного подполья, принеся с собой тоску и все его бесконечно-свободные, радостные грезы о человечестве и еще — песни и музыку машин, что подслушали их сердца от самой колыбели.

С первых же шагов, перед всеми нами была поставлена задача во что бы то ни стало ознаменовать первое мая, когда молодой Пролеткульт должен был выступить, как творческий вожак в рядах пролетариата.

В театральном отделе Пролеткульта собралось особенно много молодежи. Тут были рослые, сильные, здоровые юноши и крепкие красивые девушки. У них горели глаза, широко и свободно дышали груди и бодро бились сердца. Многие обладали мощными голосами и по-настоящему стихийными темпераментами. Однако, что можно было сделать в полтора-два месяца? Но делать было надо во что бы то ни стало надо. И мы делали. Это не было распоряжением сверху, не был простой заказ, — это была стихийная потребность, рожденная всей атмосферой вокруг и порой казалось — она обнимала собою всю вселенную.

Никогда так не чувствовалась сила коллективной мощи, как именно в те мгновения. Мы испытывали совершенно необычайные ощущения, мы как бы слышали единовременные удары молотов о наковальни, единовременный вздох миллионов человеческих грудей, не только в стране нашей, но и по всей земле.

{321} Такие подъемы творческих чувств можно было переживать лишь в очень немногие времена. Дни же те были несомненно временем великого подъема творческих сил, издревле таящихся в коллективном разуме человечества, беспрерывно стремящегося к далям последнего освобождения и раскрепощения.

Вот отчего не приходилось много задумываться и все шло от стихии, и стихией само порождалось.

В вихре этих мыслей и ощущений и родилась в стеках Пролеткульта первая попытка коллективной декламации, вместе с ритмическим ее выражением и воплощением.

К этому времени Лито Пролеткульта со сказочной быстротой выпустило целый ряд книг рабочих пролетарских поэтов (Маширова, Садофьева, Кириллова и др.) и замечательную очень своеобразную и оригинальную книгу стихов Гастева — «Поэзия рабочего удара»[[106]](#footnote-107).

{322} Поэзия Гастева вся словно проникнута стальной мощью, она первая воспела коллективный рабочий молот и опоэтизировала заводы и гигантские машины, о которых она пророчествовала, как об единственных рычагах, способных освободить наконец людей от всяческой зависимости перед тупым, бессмысленным рабским трудом. И Гастев как нельзя более кстати отвечал заданию нашего первого вечера, наряду со всей поэзией, рожденной теми, для кого она была не только одними грезами, но и реальной борьбой.

Если Музо спешно творило песни и композиции на слова Кириллова, Садофьева и Маширова, то и Тео не отставало от него и программа вечера была построена на их призывах. Но как было подойти к воплощению их? Разве участвовать в празднике не хотелось решительно всем? Разве не тяжело было быть обойденным хоть кому-нибудь в этом первом радостном дне?

Музо казалось счастливее нас: там несколько десятков людей участвовали все вместе одновременно, их сердца невольно соприкасались друг с другом и как бы в едином порыве, одним дыханием вырывался мощный звук, рожденный от общей для всех певучей и увлекательной тональности. Это был хор.

Что же было делать нам? Пьеса и всякое индивидуальное чтение гораздо ограниченнее и менее доступно одновременно большому количеству {323} людей. Чтение же стихов требует еще к тому же большой школы и многих других вещей, что даются огромным упорством, временем и трудом: — голос, дикция, овладение темпераментом, умение пользоваться им, всему этому, разумеется, каждого в отдельности в один месяц не было возможности обучить.

Мы, было, пробовали раздать наиболее способным несколько стихотворений, но как это выходило скучно, бедно, совсем не отвечая порыву и вдохновению, владевшими всеми! И у нас опустились руки, мы не знали что делать.

Но вот однажды, в один счастливый день, нам пришла в голову мысль заставить всех коллективно разучить одно небольшое стихотворение Ионова. Чтобы еще легче и быстрее его воспринять, мы решили облечь его в некий определенный ритм движения. Началось с самого обыкновенного простого марша и вдруг в этом марше невольно сами собой стали отделяться слова и фразы и вместе с этим возникли представления о возможности музыкальных комбинирований голосов, по смыслу отдельных фраз и слов. Таким образом совершенно случайно перед нами открылись необычайные перспективы, не говоря уже о том, что этим способно мы получили возможность овладеть, сравнительно быстро, довольно значительным по количеству материалом и составить многообразную и оригинальную программу, не отстающую от хора в смысле коллективности. Это был первый опыт коллективного чтения стихов, первая ось, вокруг которой завертелось все, вплоть до не только отдельных стихотворений, но и целых поэм.

{324} Едва только мысль заработала в этом направлении коллективности, как все стало осуществляться со сказочной быстротой. Художник тотчас же пришел нам навстречу. Завертелись колеса, шестерни, маховики и из их первичного хаоса возникла символическая фигура рабочего, отображающая собой всю значимость коллектива и мощи, построенной на преодолении стихий волей к освобождению. Обнаженные мускулы рук, стремительная поза, серп, молот, наковальне, застывший в пространстве удар, хорошо поставленная голова и все одновременно оживотворенное действительно горящим вдохновением и, главное любовью и верою.

Я до сих пор не могу забыть фигуры одного рабочего (Попов, впоследствии ставший большим общественником) который первый воплотил собою все то, о чем я сейчас повествую в замечательном стихотворении Гастева «Мы растем из железа».

Как сейчас помню его спокойную могучую фигуру с молотом в руках. На фоне колес, маховиков и шестерней, созданных воображением художника, он мощным голосом читал с огромной выразительностью точно и впрямь железные стихи Гастева.

В этот же день была проведена и другая интересная инсценировка гастевской «Башни», как бы символически отображающей борьбу рабочего класса. Это было инсценировано таким образом: на большом возвышении окруженном сотней поднятых рук, в позе монументального памятника стоял обнаженный до пояса, с опущенным кожаным фартуком, тот, кто читал {325} это стихотворение Чтение сопровождалось далекой музыкой и вся сцена была залита огромным красным заревом. Эта инсценировка явилась в дальнейшем толчком к целому ряду подобных опытов.

Гвоздем нашего первого вечера была хоровая декламация, составленная из произведений Гастева и других поэтов Таким образом вечер первого мая был скомбинирован из выступлений вокального хора, хоровой декламации, ряда отдельных инсценировок и пьесы «Красный угол» В. В. Игнатова, в сущности говоря первой революционной пьесы На этом же вечере помимо всего было много еще произнесено горячих и зажигательных слов о грядущей пролетарской культуре и на нем же впервые публично выступили со своими произведениями целый ряд пролетарских поэтов: Маширов, Илья Садофьев, Кириллов, Поморский, Крайский и другие.

Вечер 1‑го мая привлек тогда большое внимание и заставил говорить о себе всю тогдашнюю прессу. Но главное он вдохновенно окрылил пролеткультовцев и дал возможность всем нам сразу же и до корца почувствовать себя в огне творческих устремлений тех исключительных дней. При этом надо иметь в виду, что весь вечер был сорганизован в течение какого-нибудь месяца, начиная с того дня, как Пролеткульт широко распахнул свои двери для всех жаждущих и алчущих новой жизни, новых песен и свободного могучего слова. И надо отдать справедливость, сами алчущие и жаждущие сумели героически овладеть в такой короткий срок ареной Пролеткульта.

{326} И так толчок был дан. Пролеткульт неожиданно для всех запел, загудел и заговорил. И голос его зазвучал на большие пространства, пронесясь могучим призывом к творческому объединению пролетариев всего мира.

Первые попытки инсценировки стихов Гастева возбуждали желание скорее бросить его в широкие массы, и мы спешно принялись за подготовку к вечеру, уже специально посвященному Гастеву. На это потребовалось всего 16 дней Избранные нами его стихотворения («Когда гудят утренние гудки», «Мы всюду», «Мы растем из железа», «Я посягнул», «Экспресс» и «Думы работницы») на долгие годы вошли в репертуар не только Пролеткульта, но и многих рабочих клубов, живя еще и по сей день.

Наша работа в то время кипела бешеным темпом. Молодежь рвалась в бой.

Мне часто приходилось слышать утверждение, что каждый даже средний человек знает в своей жизни мгновения необычайного подъема и в этом состоянии способен сделать то, чего не сделает за долгие месяцы и даже годы. Это значит, что в нас скрыта огромная, потенциальная энергия. К сожалению, она убивается и разрушается дисгармоничностью общих социальных и бытовых условий. Когда же что-нибудь вдохновенное и сильное захватывает человека, как бы в подтверждение того, что он есть на самом деле, в нем вдруг пробуждается скрытая энергия и, освобожденная, начинает творить чудеса. То, что относится к отдельной личности, может быть применено ко всему человеческому {327} коллективу Вот где надо искать разрешения всех загадок тех дней.

А загадок было действительно множество, В самом деле, разве не загадка, что люди, никогда не пытавшиеся творчески воплощать себя, не знавшие никакой систематической работы и интеллектуально совершенно не подготовленные в этом направлении, — могли с чудесной быстротой овладевать таким сложным материалом, каким являлись произведения того же Гастева, не говоря уже об Уоте Уитмэне, Верхарне, Ромене Роллане, на которых, непосредственно за первыми попытками, сосредоточился весь наш упор И я должен сказать, что овладение всем этим материалом было далеко не примитивным, не лубочным только, но подчас технически вполне законченным.

Много лет спустя, когда я попытался повторить тоже самое в некоторых драмкружках современных рабочих клубов, у меня ровно ничего не вышло несмотря на гораздо большее количество времени и на большой опыт.

Можно как угодно думать и рассуждать на эту тему, но факт остается фактом: юные пролеткультовцы действительно, с первых же дней проявили совершенно необычный энтузиазм, исключительный подъем и удивительную героику. Маленькое, например, стихотворение Гастева «Когда гудят утренние гудки», составленное из каких-нибудь 7‑ми – 8‑ми строк ритмической прозы, звучало тогда целой поэмой.

Все помогало нам: опрокинутый стул, поставленный вверх ногами стол, нагроможденные друг на друга станки и скамейки, шест, вдруг {328} попавший нам в руки, древко от знамени, расстегнутая блуза, засученный рукав, случайный луч света, звучащая радостью улыбка, наконец, утро, день, ночь, все, решительно все, и чаще всего бросаемые, как бы невзначай, случайно крылатые словечки теми, кто с бодрящей улыбкой проходил мимо, останавливаясь на мгновение около зажженной, восхищенной и увлеченной общим энтузиазмом молодежи.

Нам помогали и все шесть громадных этажей Пролеткульта, по которым круглые сутки носились все мы вверх и вниз, заглядывая во все углы, сталкиваясь с художниками, рабочими, поэтами, писателями, партийцами, политическими деятелями и, наконец, просто с неведомыми гражданами, неизвестно почему приходящими и также неизвестно почему уходящими, но часто приносящими с собою, чуть не ежедневно, какие-то сотни самых фантастических, невероятных проектов о том, например, как вдохновить человечество, объединить, создать единый мост между трудящимися мира и протянуть братскую творческую руку не только организованному пролетариату, но и всем неведомым братьям самых загадочных стран, у которых цвет кожи совсем иной и жизнь которых от нас бесконечно далека.

«Когда гудят утренние гудки, мы все вместе выходим на работу, и наша работа звучит как музыка»… так начинает Гастев свой маленький прозо-стих.

Самое замечательное в нем — движение, Гастев сам по себе вообще очень динамичен, мысль его как бы стремится к утверждению полного, {329} до конца гармонического преодоления жизни всем человеческим коллективом, и возможность подобного преодоления он видит только в непрерывности движения. Вот почему динамичность — основное в поэзии Гастева. С какой бы силой ни читать его стихи, иногда не совсем даже складные обычное чтение не может выявить всей сущности несомненно значительных идей, какими дышат гастевские произведения: в чтении они могут сказаться и незаметными и незначительными, настолько их внутренний ритм сильнее самих слов. Когда же (опять-таки случайно) мы стали пробовать этот внутренний ритм движением, сразу же обнаружилась их захватывающая сила.

Восемь строк мы распределили между довольно значительной группой молодежи, разбив и на отдельные слова, полуфразы и даже на полуслова: одни слова и фразы произносились коллективно, другие индивидуально (по тональности и звонкости голосов), третьи сопровождались ритмическими движениями, перебегами, статикой и динамикой.

Основная наша задача была — создать впечатление вдруг откуда-то выросшей и продолжавшей расти в призыве толпы. Где-то вдруг загудели гудки… Сначала на их призыв как бы на фоне утренней зари и встающего солнца вырастали отдельные фигуры девушек и рабочих. Они начинали радостно перекликаться, сливаясь с далеким призывом заводских гудков. В свою очередь на их призыв, певучий и звонкий, все ближе и больше откликались отовсюду неведомые голоса Призыв рос и в нем сливались {330} сотни голосов. Чем больше было их, — тем все больше и больше опьянялись они друг другом. В конце концов объединенные, они все смешивались между собою, сливаясь в песне, созданной единым порывом, где гудки — уже не рабство, но освобождение в сознательном труде.

Только в таком сценическом воплощении поэзии Гастева нам становился понятным до конца бунтующий порыв каким проникнут весь Гастев.

Гораздо значительнее, ярче и сильнее гастевское «Мы всюду». Какое оно действительно буйное, певучее и кудрявое, это стихотворение!

«Мы всюду», т. е. мы — кудрявые шалопаи, мы, наполняющие рудники и шахты, мастерские огромных заводов и фабрик, мы — бунтари и, вместе, — строители, мы, которые мчимся через тайгу и прерии, останавливаем войны, когда наш мальчишка ударяет в барабан навстречу новой жизни, мы, опрокинувшие богов и идолов, рассказавшие всему человечеству о том, что не нужно молиться идолам, никаким богам вообще молиться не нужно, но потребна лишь вера в человечество, в его мощь, в его коллективную силу, эта вера дозвучала уже до самой Америки, остановила на мгновение телескопы, заставила профессоров сойти со своих кафедр и взглянуть на нас на кудрявых бунтарей, промчавшихся в воздушном экспрессе с востока на запад, с юга на север и с севера на юг!

Вот приблизительный смысл этого стихотворения. Я передаю его своими словами, но так, как оно раскрылось перед нами, одарив нас новыми возможностями для новых форм в ритме и динамике. Инсценировка этого стихотворения {331} была построена на принципе срытой сценической площадки, на которой постепенно росла вверх конусом группа людей, стремящихся словно добраться до самых облаков. Разумеется, это стремление было символизировано движением, которое все усиливалось появлением новых и новых групп людей, растущих на большой динамике.

Достаточно о Гастеве. Вернее временно я прерываю о нем, так как сказанного довольно, чтобы представить основное направление, в каком пошла наша работа. Скажу только, что это было не так просто и требовало долгих часов систематических упражнений. Однако, несомненно, все это в общем безусловно развивало ритмичность, музыкальность, умение ловить друг друга, держать темп и, главное, развивало темпераменты, как индивидуальный, так и коллективный Этот метод давал возможность быстрого ознакомления со всеми и правильную ориентировку на более сильных за счет слабых, не выключая и слабых из общего круга подъема и энтузиазма.

В начале, мы не боялись и косноязычных, и уродливых, и мало подвижных, решительно никого. Было бы ужасно, если бы в те мгновения мы посмели бояться, — это значило бы, в буквальном смысле слова, вырвать из многих грудей сердца и растоптать их… Слишком величествен был праздник, огромна радость и наивна вера в тех многих десятках, которые потянулись к нам с верою, что не будут откинуты и займут хотя бы самое маленькое, скромное место в общем празднике.

{332} Кто знает, быть может, в рядах нашей молодежи были тогда и самые отчаявшиеся, или почти совсем готовые утерять последнюю надежду на жизненный праздник, в то время когда их души переполнились песнями, вдруг охватившими их.

Те, кто поверхностно соприкоснулся с тем, что тогда творилось в стенах Пролеткульта, слишком поспешно заклеймили его работу варваризмом и посягательством на что-то и на кого-то. Это нелепый вздор. Эта самая грубая клевета, какую можно было придумать в ненависти к человеку, она равноценна той, когда голубоглазого парня за то только, что он от праздника души своей грыз семечки на митингах, ему же посвященных, — люди, любящие слова о свободе больше ее самой, клеймили этого парня самыми последними унизительными словами. Разве могли понять эти люди, что в те мгновения больше всего и главнее всего были не семечки вовсе, но то, что заставляло трепетом биться сердца и делать обыкновенные, простые человеческие глаза — лучезарными и вдохновенными.

Вечер Гастева был впервые поставлен в Пролеткульте 16 мая 1918 года. И он, как вечер первого мая, стал невольно центром внимания тогда еще только что начинавшей творчески организоваться рабочей массы. Наша арена Пролеткульта (как она стала к тому времени называться) словно перекинула широкий, как бы воздушный мост на всю периферию Петрограда. Отовсюду посыпались в Пролеткульт различные предложения: то авали нас к себе {333} воинские части, красногвардейцы и красноармейцы, то возникающие беспрерывно в то время рабочие клубы, хотевшие видеть нас в дни своих торжественных открытий; мы выступали на площадях и просто в цехах и мастерских, на открытом воздухе вне города и на всех торжественных митингах и концертах, опережали полки, идущие в бой, и присутствовали везде и всюду, во все радостные, по-настоящему вдохновенные мгновения, что переживал тогда не только петроградский, но и московский пролетариат.

Разумеется, все это затрудняло работу, убивало всякую систематичность, и нам прекрасно знавшим цену настоящих преодолении, а не только одного энтузиазма, было очень горько сознавать, что ценный материал, какой во многих случаях был в наших руках в Пролеткульте, должен был приноситься в жертву на алтарь бунтующего времени. Но что было делать? Все лучшее в мире было создано и создается на жертвах.

Все тогдашние выступления наших неопытных пролеткультовцев были для нас во много раз значительнее и важнее каких бы то ни было систем профессиональной техники. Но мы не закрывали двери и перед теми, кто по-настоящему искренно и легко шел навстречу нам. Достаточно указать хотя бы на приход к нам Ады Корвин, этой исключительной художницы в своей области и при этом большого тончайшего человека. Эпоха дореволюционных годов хорошо знала Аду Корвин. Она была одна из многих, по истине жертвенно-чистых натур, {334} сжегшая себя на огне истинного искусства без остатка.

Ада Корвин, обладая большим пластическим талантом оригинальной танцовщицы, чтобы изучить свое искусство, объездила весь мир, взяв из области пластических достижений все, что было в ней самого лучшего и прекрасного.

И она была не только преисполнена желаниями и обещаниями, но добросовестно их и выполнила, вложив не мало труда, действительного знания и значительного опыта в общую нашу работу. Она вошла в нее всем своим существом и, этот тончайший и нежнейший человек, повторяю, — она сумела к тому же благородно умереть на посту в одну из наших фронтовых поездок. Но об этом в дальнейшем.

## **{****335}** Уот Уитмэн[[107]](#footnote-108)

Вечер Уота Уитмэна составился по следующей программе: «Европа», «Бей барабан», «Мы — двое мальчишек», «Городская мертвецкая», «Песнь рассветного знамени», «Песнь о самом себе», «Тебе».

В нашу работу были вовлечены все силы, какими только располагал Пролеткульт, художники во главе с Андреевым принялись за оформление, поэты же, если непосредственно не принимали участие, то в достаточной степени также соприкоснулись с работою, чтобы на опытах ее найти для себя пути и возможности новых форм, музыкальный отдел Пролеткульта с хором и оркестром также был вовлечен в общую {336} работу. Что же касается театрального отдела, — разумеется, он был представлен полностью. К тому же мы широко, по-уитмэновски, открыли настежь свои двери:

Этот стол накрытый для всех, для тех, кто по-настоящему голоден…

Действительно, кто только ни пришел к нам! В работу были вовлечены все возрасты и категории людей. Начиная с детей, на наш огонек прибрели, на ряду с пролетариями, люди утерявшие почти все, кроме разве сердца. Я никогда не забуду нескольких старичков, из «бывших», которым далеко уже перевалило за шестой десяток, они тоже прибрели к нам на огонек и с увлечением отдавались работе, и им было что делать, — они предназначались специально на то, чтобы изображать старый мир, когда это было нужно. Пролеткульт их не трогал: слишком уж они были забавны, наивны и вместе с тем отношение их к делу было действительно трогательным.

Мы начали нашу работу с инсценировки «Европы». Художник Андреев, с товарищами по Изо, создали очень интересную конструкцию, которая вытекла из всего подхода к инсценировке этого стихотворения. Чтобы понять, что это такое все было, я позволю себе подробно остановиться на самой работе.

Стихотворение «Европа» начинается следующими патетическими строками:

Из душного рабьего логова  
Она молнией прянула и сама на себя удивляется,  
Ногами она топчет золу и лохмотья,  
А руками сжимает глотки королей…

{339} Представьте себе огненный мост. Такой мост был создан на фоне огненных картонов, как бы символизируя собою путь, по которому идет человечество в борьбе за грядущее. Справа от зрителя, на большом возвышении, на авансцене, была водружена Европа, т. е. символическое изображение ее, как знаменующее собою революционную борьбу в прошлом. По всей сцене, по срытой площадке, на более или менее различной высоте, стояли разбросанные фигуры девушек и юношей. Они представляли как бы одну живую картину, экстатически цельное начало, в устремлении к чему-то, к большому и светлому, что вдруг зазвучало вокруг. Девушки были в белых одеждах, юноши в праздничных рабочих блузах. За сценой слышалась далекая музыка. Густой, низкий, мужской голос вдруг нарушал торжественность экстаза и молчания и с открытым жестом в сторону Европы бросал начальную строку.

Из душного рабьего логова…

Хор мужских голосов подхватывал…

Она молнией прянула и сама на себя удивляется.

Тотчас же горячий мужской голос, полный темперамента, покрывал собою все:

Ногами она топчет золу и лохмотья

И все вместе:

А руками сжимает глотки королей…

Это было первое, если можно так выразиться, музыкальное колено всей инсценировки. {340} Вслед за ним началось второе. Вступали нежные, как музыка звонкие, голоса женщин:

О надежда и вера

Говорили одни…

О страдание изгнанников,

подхватывали другие

Испускающих дух на чужбине

дополняли третьи, и совсем печальный женский голос добавлял:

О сколько болевши? печалью сердец.

И снова все, в едином экстазе и порыве:

Вернитесь сегодня — да будет вам новая жизнь!..

Третий момент Гневный и полный величавого презрения мужской, сильный голос:

А вы, получившие золото за то, что чернили народ,  
Знайте, лжецы и стяжатели, что за все ваши пытки, за судороги…

И другие гневные и страстные на темпе и горячности:

За то, что вы как черви сосали простодушных, доверчивых нищих,

Теперь в перебивку:

За то что лгали, обещая, королевские уста и, обеты нарушая, хохотали,

Все вместе:

Народ отомщает прощением, ему не нужны ваши головы.  
Ему омерзительна свирепая лютость царей.

Момент четвертый, как бы протестующий и предупреждающий, подобный прочим. По мосткам, {341} слева от зрителя, один за другим врывались в толпу вестники предупреждения. Каждая фраза, произносимая ими, была построена на огромной динамике движения и говорящих и воспринимающих.

Первый бегущий:

Но нежная нива взрастила жестокую гибель…

другие за ними вслед:

Запуганные короли пришли назад…

третьи:

Идут величаво и гордо…

четвертые:

И каждого окружает свита…

одни: «поп», другие: «вымогатель», третьи: «палач», четвертые: «тюремщик», пятые: «законник», шестые: «барин», седьмые: «солдат», и все как бы покрывающий адским презрением голос:

И шпион…

Фразы эти, как и отдельные слова, повторяю, были построены на очень динамичных группировках, по срытой сценичной площадке, и самый темп как бы подчеркивал сплоченность сгрудившихся масс, ужас и потрясающее положение момента. И как бы еще более дополняя все это потрясение, раздавался совершенно исступленный голос:

А сзади всех — смотрите!.. какой-то призрак ползет и крадется, и глядит как ночь… весь в багряницу закутан,

и опять все в перебивку мужские и женские голоса, — одни:

{342} Лоб… голова и тело обмотаны кроваво-красными складками,

другие совсем с ужасом:

Не видно ни глаз ни лица,

третьи патетически:

Но из-под этих одежд,

вперебивку:

Приподнятых невидимой рукою…

четвертые (один голос, совсем высокий, падающий от ужаса):

Один, единственный скрюченный палец, указующий ввысь в небеса,

с этими словами вся масса мужчин, женщин, девушек и детей, в ужасе, потрясении, в строго пластической форма как бы исчезали в кроваво-красном свете, заполнявшем собою всю сцену. Мною здесь был введен инсценированный момент, символизирующий все то, о чем предупреждал вестник.

Как только исчезал народ, кроваво-красный свет еще больше сгущался, особенно над Европою. Теперь нарушалась ее строгая статика, она никла и лишь движением рук к глазам опущенной головы она как бы воплощала собою скорбь и страдание, о которых только что прокричал народ. Далеко за сценой, сначала чуть слышно, потом сильнее и сильнее прорезывали тишину звуки адского «Дане макабр», они перемешивались с жутким, сперва совсем не громким, потом все более и более чудовищным хохотом. В сгущенном кроваво-красном свете выползали на сцену гротесковые фигуры {343} царей, попов, вымогателей, законников, тюремщиков, солдат, барина и шпиона. Трясясь от адского хохота, под адские звуки незримого «Дане макабр» фигуры эти медленно вступали на огненный мост и, попирая его, исчезали. Мгновенно, вслед за ними снова сцена стремительно наполнялась народом, притихшим и подавленным, но все же рвущимся к борьбе и завоеваниям Кроваво-красный свет постепенно переходил в темноту. Ее прорезывал молодой и страстный голос:

А в свежих могилах лежат молодые, окровавленные трупы,

еще более патетически и страстно:

И натянуты веревки у виселиц…

еще:

И носятся пули владык…

Далекий чудовищный хохот и снова патетический голос:

И деспоты громко смеются

Вся сцена погружалась в жуткий мрак. Толпа никла к земле. В глубине раздвигался задник, и в серебряно-лунном свете несколько девушек поддерживали тело умученного юноши с окровавленными головой и лицом. Картина. За сценой хор пел кантату. Под ее последние звуки кто-то первый нарушал скорбь и молчание, поднимался над приникшей толпой, вскакивал на помост и вдохновенно произносил:

Но все это даст плоды…

Его гордый голос будил приникшую толпу, она отвечала радостно, всходя из оцепенения:

И плоды эти будут хорошие

{344} Теперь уже начинался настоящий экстаз.

Одни:

Эти трупы юношей…

другие:

Эти мученики, висящие в петлях…

третьи:

Эти пронзенные серою сталью сердца…

Одна половина хора:

Недвижны они и холодны,

другая:

Но все же они вечно

и все вместе:

И их невозможно убить…

Теперь вся толпа обращалась в сторону королей, бледная, кипучая, страстная:

Они живут, о короли, в других таких же юных как мы…

другие, как бы отвечая первым:

Они в оставшихся братьях живут…

третьи:

Готовы снова восстать против вас…

Одни совсем патетически:

Они были очищены смертью,

другие величаво и гордо:

Смерть возвеличила и умудрила их.

Наступал момент клятвы, также торжественной и величавой.

Голос:

Над каждым убиенным за свободу,

голос его перебивающий:

Из каждой могилы

{345} снова первый:

Возникает семя свободы,

совсем нежный:

А из этого семени

все:

Новое.

Голос до конца упоенный:

И каждая душа, покинувшая тело, убитая тираном палачом

женские голоса:

Незримая парит над землею,

одни гневно:

Шепчет

другие:

Зовет.

третьи:

Стережет.

все вместе:

Свобода!.. Пусть отчаются другие, мы во век не отчаемся в тебе.

Гневная со страшной силой толпа, лицом к ушедшим королям, теснится к левой авансцене, и вдруг ужас. Путь загражден. Толпа:

Что?.. Этот дом заколочен?.. хозяин куда-то исчез?

Полное смятение, но величавый голос покрывал всех:

Ничего, он скоро вернется, ждите его!..

Произносивший эти слова находился на огромном возвышении, вся толпа жадно впивалась {346} в него. Через мгновение он еще величавее произносил:

Приготовьтесь для встречи!..

В тоже время за сценой начинал петь хор, звучавший торжественностью, величавостью и победою. Голос, обращенный к толпе, заканчивал:

Вот уже идут его вестники

Сцена заполнялась морем струящегося света, с гимном свободы на сцену вступал хор и толпа радостно встречала его. Сцена заполнялась десятками юношей и девушек, в праздничных и светлых одеждах, с лавровыми и пальмовыми ветвями в руках, радостно поющих, и их торжественный гимн подхватывали все.

Так было разработано это стихотворение. Его инсценировка занимала не более 15 минут, и каждый раз как только задвигался занавес, в зрительном зале стоял вой от восторга.

Работа над этой инсценировкой стоила громадного труда и напряжения, но труд этот окупался совершенно незабываемым энтузиазмом и горением, с которым молодежь отдавалась работе.

Я так подробно остановился на этой работе потому, что она была действительно первою попыткою, если можно так выразиться, поэтического театра. Она сыграла несомненно огромную роль для его развития, и я горжусь тем, что все это было найдено в стенах Пролеткульта Тотчас же за инсценировкой «Европы» читалось стихотворение «Стерты рубежи между царствами», кстати сказать, последнее стихотворение {347} Уота Уитмэна перед смертью, он писал его почти 90‑летним старцем, совсем ослепшим.

Далее следовала инсценировка «Бей барабан», построенная на стремительной силе симметричных и динамичных движений, как бы символизирующих звуки призывного барабана, что гонит людей от насиженных мест к просторам и далям. Этой инсценировкой заканчивалось первое отделение вечера.

Второе отделение начиналось небольшим, но замечательным по лиричности и человечности стихотворением, — «Городская мертвецкая».

У городской мертвецкой, у входа  
Праздно бродя, пробиралась подальше от шума,  
Я, любопытствуя замедлил шаги,  
Вижу, отверженный труп — проститутка,  
Простерлась на мокром кирпичном полу — никому не нужна.  
О, святыня, о, женщина… и т. д.

Дальше начинается гимн человеческому телу, вернее, женскому телу, как прекрасному дому души.

Стихотворение было инсценировано таким образом. Сначала перед занавесом выходил в глубокой задумчивости человек, как бы изображающий самого Уитмэна, и произносил вышеприведенные строки стихотворения. На словах: — «Я вижу отверженный труп — проститутка» — занавес медленно раздвигался и открывался морг с одиноким, обнаженным трупом женщины, прикрытым лишь простыней, на голом кирпичном полу и освещенный лучом света, из узкого как щель высокого окна {348} у самого свода морга. Человек медленно подходил к трупу, снимал шляпу, становился перед ним на одно колено и под хор далеких и скорбных голосов, словно случайно звучавших откуда-то, произносил вдумчиво, тихо и трепетно, этот поистине гениальный монолог Уитмена, обращенный к святыне его мыслей о человеческом теле, как об обители души, независимо от того, кому принадлежит это тело.

О святыня, о женщина! Женское тело. Вижу тело,  
гляжу на него на одно, ничего другого не вижу.  
Оцепенелая тишина не смущает меня, ни вода, что каплет из крана,  
Ни трупный смрад, —  
О, этот дом, дивный дом, изящный, прекрасный дом,  
Развалившийся —  
Этот бессмертный дом, больше чем все наши здания,  
Чем наш Капитолий с куполом белым, с гордой  
фигурой там наверху, чем старые храмы с колокольнями воздетыми к верху,  
Этот прекрасный страшный развалина дом,  
Обитель души, сам — душа,  
Дом, избегаемый всеми,  
Прими же дыхание губ задрожавших моих,  
И эту слезу одинокую,  
Как поминку от меня уходящего,  
Ты, сокрушенный, разрушенный дом, дом греха и безумья  
Ты, мертвецкая страсти,  
Дом жизни, недавно смеющейся, шумной  
Но и тогда уже мертвый,  
Звеневший, давно украшенный дом,  
Но мертвый, мертвый, мертвый.

При последних словах стиха человек низко склонялся над трупом и мощный торжественный хорал сопровождал его последние мгновения {349} прощания. Занавес медленно и торжественно под звуки того же хорала задвигался.

Почему мы не прошли мимо этого стихотворения? — Да просто потому, что оно раскрывало всего Уитмэна, умевшего любить, принимать всеобъемлюще жизнь и находить подтверждение такой опьяняющей веры в космическую гармонию и красоту даже там, мимо чего тысячи людей прошли бы с отвращением или на лучший конец с глубоким равнодушием.

Труп проститутки, как роль, почему-то возлюбила Ада Корвин. Она никому не уступала этой роли, и с большим увлечением изображала обнаженный труп, прикрытый простыней, на полу мертвецкой.

Замечательно, что она также трагически закончила свою жизнь. Когда мы в 1919 году объезжали с театром Пролеткульта прибалтийский фронт, ее, заболевшую тифом, пришлось оставить в Риге накануне захвата белыми. Хотя Рига была ее рединой, но она умерла там совсем одинокой, в городской больнице, и такой же одинокий лежала, как рассказывали потом, обнаженная, на голом полу городского морга. Так поистине необычайно закончилась жизнь этой исключительной артистки, красивого человека, большого художника, одинокого и вместе на редкость жертвенно чисто и цельно прошедшего свой артистический и человеческий путь.

За «Городской мертвецкой» шла, также инсценированная, поэма «Песнь рассветного знамени», созданная аз четырех символических фигур: поэта, знамени, ребенка и отца.

{350} Поэт воспевает новую песнь, свободную песнь, что бьется, порожденная зовами барабанов и ветра, голосом знамени, голосом ребенка и голосом моря, землей, где стоят отец и ребенок, и воздухом вышним, где вьется рассветное знамя-Знамя слышит поэта:

Сюда ко мне певец, певец,  
Сюда, ко мне, душа, душа,  
Сюда, ко мне, ребенок малый,  
Мы будем в облаках носиться  
С ветрами будем мы играть,  
С ветрами будем мы кружиться,  
С безмерным светом веселиться.

Ребенок вопрошает отца: что манит его длинным пальцем в небе и одновременно говорит ему и говорит?.. Это приводит в ужас отца, он тянет ребенка к земле, он не хочет, чтобы его сын смотрел вверх и увидел манящее знамя. Но поэт подхватывает стремление ребенка и увлекает его к знамени. Знамя и поэт сливаются между собою в стремлении отнять ребенка от отца, который тянет его вниз к пошлой философии эгоизма, жадности и ненависти. Однако, ребенок, увлеченный поэтом, устремляется своей детской душою ко всему расширяющемуся, растущему ввысь и покрывающему небо, к знамени… И знамя так кончает свой призыв:

Все громче и громче, сильнее, смелее  
Все дальше подальше, певец,  
Пронзи своим голосом воздух,  
Не мир и богатство показывай детям,  
Довольно об этом…  
Довольно о лавках меняльных,  
{351} Все, все теперь наше, земля и все воды,  
И море, и реки, и нивы, и долы,  
Для нас паруса кораблей,  
Для нас эта ширь много-тысячна-верстная,  
Для нас города с многолюдным их грохотом,  
И мы, — миллионы людей.

Принцип инсценировки был основан на статической установке фигур в различных высотах. На самом верху, сливаясь с облаками — знамя (Виктория Чекан), у подножия высоты — поэт (Мгебров), совсем близко к авансцене, тянущийся к знамени, ребенок (Вольский) и еще ниже отец (Антонов). Само же знамя, что держала в руках Чекан, было огромным и как бы являлось продолжением облаков, горевших пурпурно-алым светом.

Инсценировка «Песни рассветного знамени» узнала долгую судьбу, она не однажды звучала во многие большие торжественные моменты нашей жизни.

Я перехожу к последнему отделению вечера Уот Уитмэна. Оно начиналось с маленького стихотворения, — «Мы — двое мальчишек», — и было построено на свободном ритме, каким оно само все проникнуто.

Двое мальчишек, кувыркаясь на скалах у моря, влезая друг на друга, легкие и радостные, звонкие и сияющие, читали это небольшое, но яркое стихотворение, вернее не читали, но плясали его.

Вслед за ним, как упор всего нашего вечера, шла поэма «Песнь о самом себе». Сделать доступным эту большую по объему и значительную по глубине мысли, чисто философскую поэму для театрального восприятия, разумеется, было {352} нелегкой задачей, но энтузиазм времени помог нам справиться и с ней. Поэма, несмотря на всю ее философскую концепцию, хорошо доходила до зрителя, не исключая красноармейцев на фронте, никогда даже и не представлявших себе ничего подобного.

Ее инсценировка была построена на одном основном начале, — на образном выявлении сущности самого Уитмэна. Как известно, он, от первой до последней строки как бы говорит здесь от самого себя и о самом себе, но он растворен, вернее сам растворяет себя во всей многоликости, многообразии и многогранности мира Я взял за принцип всей инсценировки хор, как бы символизирующий многоликость Уот Уитмэна, и в центре всего хора — его самого. Таким образом философская концепция поэмы была расчленена. Живой, как будто реальный, Уот Уитмэн являлся центром всего хора и как бы вел его. Каждый раз, как только наступал момент, могущий утомить зрителя, я растворял его образ в многоликости хора, в разнообразных комбинациях движений и перемещений, фигур и ликов. То, что было возможно для сценического выражения в реальном плане, например, такие фразы: «Я 37‑ми лет, в полном здоровьи, эту песнь мою начинаю, надеюсь кончить до смерти»… или «Я славлю себя, я воспеваю себя», — все такие фразы произносил один голос, тот самый, кто в нашем представлении отображал реально Уитмэна. Его фигура была помещена, с самого начала, совсем свободно и лениво, как бы на песчаном берегу у моря среди скал. По скалам {353} же, на различной высоте, окружая его ореолом многоликости, были расположены фигуры девушек и юношей, задачей которых было аккомпанировать центральному образу, иногда вступая хоровым началом, иногда отдельными музыкально построенными репликами, как бы продолжая то, что проповедовал он, и сливаясь с ним. Если бы кто-нибудь вздумал попробовать прочитать всю эту поэму единолично, целиком, с эстрады перед широким зрителем, ему вряд ли удалось бы удержать внимание последнего даже и на четверти этой поэмы. Вместе с тем чрезвычайно обидно, что большие произведения мира, несущие в себе свет и откровение, остаются почти недоступными массам. Достаточно указать хотя бы на такие великие произведения как «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Калевала»[[108]](#footnote-109), «Гайавата» Лонгфелло[[109]](#footnote-110) или «Освобожденный Прометей» {354} Шелли[[110]](#footnote-111). Я уже не говорю о наших древнерусских былинах, песнях и сказаниях. Если бы людям поэмы эти были доступны, они многим обогатили бы сознание масс и укрепили бы стремление к борьбе и освобождению.

Такой же огромной в этом отношении является и поэма Уота Уитмэна «Песнь о самом себе». Я не буду приводить ее целиком, интересующиеся могут сами с ней познакомиться, я хочу только рассказать о ее инсценировке, потому что, мне кажется, основной принцип, найденный нами тогда, мог быть положен вообще в инсценировку подобных произведений, несомненно необходимых для широкого зрителя.

Нашей главной задачей было не давать ослабевать вниманию при восприятии, этой поэмы. Повторяю, достигали мы этого исключительно музыкальным расчленением, разнообразным комбинированием групп, иногда динамикой и движением. Иными словами, как только зритель мог утомляться от философской концепции, мы стремились давать ему отдых, основанный на внутренней музыке всей поэмы, воплощаемый музыкальным и ритмическим подбором голосов на их контрастах и на контрастах темпераментов.

{355} Поясню это примером. Вот 19‑й стих, в котором очень характерен Уот Уитмэн:

Этот стол, накрытый для всех, для тех, кто по-настоящему голоден,  
Для злых и для добрых равно,  
Я никого не оставил за дверью, я всех пригласил:  
Вор, паразит и содержанка — это для всех призыв,  
Раб с отвислой губой приглашен и сифилитик приглашен,  
Не будет различия меж ними и всеми другими.

Оживите этот стих настоящим коллективным призывом, заставьте действующих быть радостными и человечными, расчлените самый призыв ритмически и пластически, символизируя многоликость самого Уота Уитмэна, объедините вокруг него, как ведущего всех и себя самого, молодые сияющие лики, и тогда слова, брошенные каждой отдельной группою: — «вор», «паразит», «содержанка», «раб с отвислою губою», «сифилитик», — приобретут настоящий человеческий смысл, и станет понятным, когда Уитмэн говорит: «Это для всех призыв, не будет различия меж ними и всеми другими».

В нашей инсценировке было так: последняя фраза 19‑го стиха — «не будет различия меж ними и всеми другими» — произносилась коллективно, в большом подъеме и экстазе. В этот подъем и экстаз я вбрасывал 21‑й стих, изумительно поэтический и цельный по своему космическому существу:

Ближе прижмись ко мне ночь, у тебя обнаженные груди,  
Крепче прижмись ко мае, магнетически пьянящая ночь.  
{356} Ночь, у тебя южные ветры, ночь, у тебя редкие крупные звезды,  
Вся ты колышешься, ночь, безумная, летняя, толая ночь…

Затемните всю сцену, дайте лунный свет, наполните всех участников этого единого ритма действительным дыханием обнаженной ночи, отдайте слова эти тому, кто обладает страстным и волнующим темпераментом, и, если при этом он будет красив, голос его может чаровать и магнетически пьянить, — строчки эти поистине создадут чарующее впечатление. Оно будет глубоко и чисто, так как в общем ритме коллективности приобретет значимость великого космического начала, чем так стихийно проникнут Уот Уитмэн.

Теперь следующие строки пусть подхватят другие голоса. Переведите их на ритмические жесты, дайте образы определенной пластической музыкальности, и эти строки прозвучат еще сильнее по нежности и просветленности:

Улыбнись же и ты, похотливая, с холодным дыханием земля,  
Земля, у тебя так мокры сонные ветви дерев.  
Земля, в синеватом стеклянном сиянии полной луны.  
Земля, твои светы и тени пестрят бегущую реку,  
Земля, твои серые тучи посветлели ради меня,  
Ты далеко разметалась, вся в ароматах зацветших яблонь.  
Улыбнись, потому что пришел твой любовник.

Настроение растет, делается настолько огромным, что в нежности, в большом смысле этого слова к миру, хочется настоящего гимна, каким и является весь 22‑й стих. Чтобы внести мужественность {357} в этот гимн, я отдавал его одному из тех, кто был самым сильным, певучим и горящим среди нас Он как бы выбрасывался с страстностью из общего хора и брал на себя весь его экстаз навстречу морю:

Море, я и тебе отдаюсь, я знаю, чего тебе хочется,  
С берега я вижу твои призывно-манящие пальцы,  
Вижу, что ты без меня ни за что не отхлынешь назад,  
Идем же вдвоем, я разделся, только уведи меня дальше, что бы не подсмотрела земля.  
Мягко стели мне постель, укачай меня волнистой дремотой,  
Облей любовной влагой, я ведь могу отплатить тебе.

Эти последние строчки снова подхватывал хор, и он должен был звучать действительно как волнующееся, широкое и могучее море:

Мо‑о‑ре, как кон‑вуль‑си‑и‑вно и как широко ты дышишь,  
Мо‑о‑ре, ты бы‑ти‑е, в тебе соль бы‑ти‑я, но ты веч‑но раз‑вер‑ста‑я на‑ша мо‑ги‑ла.  
Ты завываешь бу-рями, капризное, изящное море.

Теперь снова вступал говоривший от лица Уота Уитмэна, как бы концентрируя в себе всю многоликость:

Море, я похож на тебя, я тоже — одно и все во мне и прилив и отлив, я певец злобы и мира.  
Я воспеваю друзей и тех, что спят друг у друга в объятиях.

Здесь необходимо новое ритмическое передвижное, общее движение фигур и особенно стремительное той, что изображает самого Уитмэна. Эта вершина уитмэновской любви — {358} как бы перелом к окончательному растворению в мире и тогда снова многоликость:

Что это там за толки о добре и о зле;  
Зло меня движет вперед и противление злу меня движет вперед.

И снова сам Уитмэн:

Я же могу оставаться спокойным… и т. д.

Я думаю, что приведенного достаточно, чтобы осознать принцип и смысл всей инсценировки. В этом отношении она была выдержана до конца.

И в заключение всего нашего вечера Уитмэна, мы избрали замечательное стихотворение, озаглавленное им — «Тебе».

Я не знаю, удалось ли мне передать то, что хотелось, но я остановился на вечере Уот Уитмэна так детально лишь потому, что мне кажется, что все, описанное мною, было несомненно значительной попыткой, как первый камень для подобных опытов в будущем. И в то время по крайней мере это и ходило до зрителя. Во всяком случае на фронтах, где мы не однажды использовали вечер Уитмэна, красноармейцы, за несколько мгновений до этого вышедшие из боя, во время чтения «Тебе» вставали с мест, и казалось тогда, что они понимали, во имя чего они борются.

Вечер Уота Уитмэна впервые был проведен в Пролеткульте 10 июля 1918 года. Вступительное слово об Уитмэне произнес Анатолий Васильевич Луначарский, который ярко и красочно подчеркнул значение Уитмэна для современности.

{359} Театрально-художественный мир, за исключением Мейерхольда и очень немногих других, пропустили этот вечер. На Мейерхольда же он произвел очень большое впечатление.

Нам, пролеткультовцам, удалось заронить что-то не совсем обычное, и это почувствовал Мейерхольд, всегда неизменно чуткий ко всему, идущему от движения.

Мне грустно думать, что уитмэновскому вечеру не удалось развернуться до конца. Скоро события тех дней бросили нас в самую гущу борьбы, на фронт гражданской войны, и таким образом вечер Уитмэна не смог развернуть вокруг себя широкого внимания общественности, чтобы запечатлеть итоги его достижений для дальнейшего развития в этом направлении.

Однако, несомненно, повторяю, Уитмэн волновал самую гущу масс. Масса не оставляет запечатленных слов, но зато оставляет запечатленные поступки. Когда-нибудь история до конца расскажет о них, — как они были изумительны и поистине прекрасны. Мы невольно соприкоснулись с ними и частично, быть может, через того же Уитмэна.

Я помню, однажды, после одного из уитмэновских вечеров, за кулисы прибежал возбужденный мужественный матрос, один из тех, кто творил тогда баррикады. Со страстностью он обратился ко мне: «Что за замечательный поэт, которого вы нам показали. Я хочу изучить английский язык, чтобы прочесть его по-английски»… И эти слова прозвучали в то время, когда даже большинство русской интеллигенции мало имело представления об Уоте Уитмэне.

{360} Я утверждаю, масса восприняла Уитмэна раньше интеллигенции и так, как вряд ли бы смогла в те дни интеллигенция воспринять его. Это лучшее свидетельство того, насколько многие отстали от времени, упустили его великий смысл и хныкали, вместо того, чтобы радоваться.

## **{****361}** Вечер Кириллова

Следующей значительной работой за Уитмэном была работа над вечером Кириллова[[111]](#footnote-112), состоявшимся 31 августа в Пролеткульте под режиссерством Виктории Чекан.

В противоположность принципу динамичности, вложенному в работу над Уитмэном, вечер Кириллова был построен на строгой выдержанной статике. Благодаря такому принципу Чекан удалось достигнуть того, чтобы книга стихов Кириллова была дана полностью в тот вечер и он воспринимался зрительным залом легко, без утомления.

{362} Вечер Кириллова был инсценирован приблизительно так: по идущим конусообразно вверх железным балкам, разукрашенным материями и гирляндами листьев, разместилась общая группа молодежи (около 50‑ти человек), куда входил и хор. В центре помещался тот, кто изображал символического кузнеца В его руках был огромный молот и он начинал всю инсценировку с очень яркого и певучего стиха:

Я подслушал эти песни близких, радостных веков…

Чтение этого стиха заканчивалось аккордом музыки, и тогда на самом верху самый верхний из группы освещался прожектором; обращаясь к струящемуся свету, он продолжал под аккорды же музыки читать стихотворение, называвшееся «Железный мессия».

Вот он — спаситель, земли властелин,  
Владыка сил титанических,  
В шуме несметных стальных машин… и т. д.

Последние строчки:

С ним победим мы иго судьбы,  
Рай завоюем пленительный,

подхватывались радостными аккордами и переходили в сольное пение:

Гремят мятежные раскаты, гудит набата красный звон,  
Мир угнетения, мир проклятый, до основания побежден… и т. д.

Музыка. Затем вступал дуэт на слова

Свобода — дева огневая…

{363} Снова аккорд и начиналось коллективное чтение:

Мы победили пространство морей, океанов и суши,  
Светом искусственных солнц мы зажгли города,  
Пожаром восстаний горят наши гордые души и т. д.

Вслед за этим шло «Пролетариату»; это стихотворение было расчленено на голоса и хор. За «Пролетариатом» юноша читал «Это песнь зари грядущей». Последние строки этого стихотворения:

И когда суров и строг,  
С неба взглянет древний бог  
И увидит мир иной —  
Скажет с грустью и тоской  
Люди сами стали боги,  
И уйдет в свои чертоги  
На покой —

заканчивались торжественной музыкой.

На звуки музыки из публики выходил как бы сам Кириллов и читал стихи «Грядущему поэту». По окончании их, девушки приносили ему гирлянды цветов, музыка и хор — все сливалось вместе и все заканчивалось коллективным чтением стихотворения «Памяти Карла Маркса», построенном на чередовании голоса и хора. Последние четыре строчки этого стихотворения пел хор:

Пророк грядущих солнечных веков,  
Могучей мысли пламенный титан,  
Ты бросил в мир великий властный зов,  
Восстаньте, пролетарии всех стран.

Так заканчивалось первое отделение вечера.

Второе отделение было посвящено целиком лирике Кириллова, которая звучала исключительно под музыку, в тихом теплом свете, {364} иногда перемешиваясь с лунным, и здесь доминировали девушки.

Весь вечер заканчивался апофеозом, где Свобода разбивала оковы угнетенных, и тогда начинался ее праздник. Дети, девушки и юноши поднимались из зрительного зала, шли навстречу тем, кто был по ту сторону рампы, и все сливались в едином гимне, имя которому — великое Первое мая:

Славьте великое Первое мая —  
Праздник труда и паденья оков,  
Славьте великое Первое мая —  
Праздник Свободы, весны и цветов… и т. д.

## **{****365}** Развитие работы Пролеткульта

Двумя вечерами, Уота Уитмэна и Кириллова, вполне определился весь основной характер всей первоначальной работы в Пролеткульте, охвативший период с марта месяца по август 1919 года, т. е. около 6‑ти месяцев.

Читатель видел, что в эту работу был включен и Гастев; но мимо нас вообще не прошел ни один сколько-нибудь значительный пролетарский поэт тех дней. Мы предполагали развернуть всю работу таким образом, чтобы все, вступившие тогда в жизнь пролетарские поэты, объединенные Пролеткультом, могли увидеть свет рампы и быть выявленными в том или ином сценическом оформлении перед широкими массами.

К сожалению, стремительность событий, повторяю, суровость и значительность момента, помешала целиком осуществить этот план, — жизнь заставила нас железной логикой необходимости ринуться в самую гущу ее, оставляя далеко позади мечты и планы… Десятки наших юных сотоварищей беспрерывно отрывались от нашего общего организма как от живого тела; сегодня еще поющие о том, что «Девушки в светлом царстве грядущего станут прекрасней Венеры Милосской», завтра они вынуждены были брать в руки винтовки и стремительно {366} бросаться в борьбу за то грядущее, где грезились люди прекрасней Венеры Милосской[[112]](#footnote-113).

Все это очень разрушало работу. И мало того, что мы вынуждены были отвечать на все потребности и культурные запросы масс, сам Пролеткульт требовал еще от нас, чтобы все субботы и воскресенья в Пролеткульте были отданы нами под выступления для огромных количеств рабочих.

Того же требовали от нас и почти все военные части, где в казармах же возникали, тотчас же по образовании той или иной части, первые импровизированные красноармейские клубы и красные уголки. Масса, объединенная единым порывом, жаждала вдохновляющих слов и при этом своих слов, своей музыки. Вот почему нас всюду встречали с распростертыми объятиями, когда мы появлялись буйною и смелою ватагою, только хмелем для нас была юность и восторг всего, что встречали мы на пути…

И в каких только непредвиденных условиях не приходилось нам выступать! Особенно мне памятны казармы. Ведь красноармейцы размещались тогда нередко в самых фантастических условиях, ибо время было боевое и кипучее, ни о каких эстрадах, а уж тем более театрах, {367} нечего было им и мечтать. Мы попадали иной раз в такую казарму, где не было даже окон, где на площади в 20 кв. сажен теснилось чуть ли не по двести или триста человек. И вот на такой-то площади, среди двойных нар, разворачивали мы наши выступления, вместе со всем музыкальным хором и всей театральной студией, иной раз в количестве 70 – 80 человек. На нарах же проходили инсценировки и Уитмэна, и Гастева, и Кириллова, и всех иных пролетарских поэтов.

В этих условиях приходилось изобретать без конца. Но молодежь, помнила лишь об одном:

Нужно только, чтобы взоры  
Пламенели и горели,  
Чтобы песни-метеоры  
В даль грядущего глядели.

И мы чувствовали себя нужными, неотделимыми от огромной жизни, что кипела, звенела вокруг, удесятеряя нашу силу и делая невозможное возможным.

Да мы откликались, повторяю, на все сколько-нибудь значительные события тех дней. Открывался ли новый клуб — мы были там первыми и желанными, звучал ли из Смольного какой-либо торжественный и нужный призыв — нас приглашали в первую очередь; отправлялись ли новые части на позиции — мы на их энтузиазм отвечали своим… И все это было не простыми концертными выступлениями, нет, это были настоящие праздничные слияния с энтузиазмом масс.

Сколько было всех выступлений, — до конца невозможно учесть. Их было огромное множество, {368} не только в городе, но и вне его… Мы ездили в Кронштадт и на его форты, в Лугу, Колпино, на Сиверскую, в Гатчину, в Москву, в Красное Село, на позиции в Сестрорецк, наконец, в Медвежьи станы и я уже не знаю куда, не считая фронтовых поездок по западу и востоку. И какие это были удивительные выступления!

Я помню, например, в Луге, пришлось развернуть вечер Уитмэна прямо на открытом воздухе, перед тысячной толпой. «Европа», «Песнь рассветного знамени» и «Мы — двое мальчишек» были поданы без всяких декораций, просто на зеленых холмах, и светом рампы было для нас закатное солнце. Толпа слилась с нами.

У меня сохранился неполный перечень выступлений в те дни. Но и по нему можно судить о необыкновенной напряженности работы в очень короткий срок.

1‑го мая — открытие дворца Пролеткульта, с Гастевым в центре программы, 9, 10, 11, 12‑го мая — вечер этот повторяется, а к 16‑му мая оформляется уже целиком, как вечер Гастева.

Таким образом со времени начала работ, по всем отделам (Изо, Музо, Лито, Тео, клубный отдел), до вечера Гастева (16‑го мая) протекает не больше полутора месяца. И все это с совершенно неподготовленными силами, с людьми, никогда до тех пор не открывавшими рта для произнесения хотя бы одной строчки стихов, и тем более монологов, никогда организованно не певших, не бравших кистей в руки. Это звучит почти сказочно, но это было так.

{369} 24‑го мая открылся дворец Пролеткульта, как центральный клуб всех клубов Ленинграда; по этому случаю был проведен торжественный концерт, с большой полнотой продемонстрировавший все пролетарские силы.

Событие это отметила вся ленинградская пресса.

26‑го мая Пролеткульт организует в широком масштабе детское утро, а вечером устраивает грандиозный вечер памяти Карла Маркса, где его же силами инсценируется поэма «Освобожденный Прометей» Шелли, а под руководством Ады Корвин ставится ряд пластических инсценировок: «Нас расстреляли», «Мы победили» и др.

Дальше уже начинается что-то совсем невообразимое. Пролеткульт буквально берется нарасхват. Всевозможные организации жаждут его вечеров. Первая половина мая уходит на повторение вечеров Гастева, Карла Маркса и всяческих инсценировок в стенах Пролеткульта; в то же время музыкальный отдел устраивает ряд своих концертов. 27‑го мая Театральная студия и хор Пролеткульта спешно вызываются на станцию Сиверская, где целиком и в исключительно торжественной обстановке проводится вечер Гастева, сохраняя всю свою самобытность и оригинальность; 28‑го июня концерт в клубе коммунистов, в одном из первых торжественно открывшихся в те дни клубов, 29‑го июня — вечер для второго сводного полка. 30‑го июня — вечер Гастева в Охтенском театре; 2‑го июля выступление пролеткультовцев в клубе коммунистов; 4‑го июля концерт {370} для второго сводного полка; 5‑го июля — вечер памяти Володарского, организуемый в самом Пролеткульте с новыми постановками и выступлениями. 7‑го июля грандиозный концерт в цирке Модерн. И вплоть до 14‑го июля ряд разнообразнейших концертов с участием всех пролеткультовских сил, 14‑го июля поездка в Колпино с вечером Гастева. Одновременно протекала вся вышеописанная мною работа над Уитмэном во всей своей сложности. Тут же в июле и в августе были еще и такие значительные выступления, как вечер в Городской думе с Михаилом Ивановичем Калининым во главе; грандиозное выступление в Малом театре (ныне Большой Государственный Драматический), ряд выступлений во всех военных училищах и почти на всех крупных заводах (Колпинский, Путиловский, Пороховые и др.). За тот же июль и август, помимо работы над Уитмэном, был создан и вечер Кириллова и начата работа над пьесой «Взятие Бастилии» Ромена Роллана[[113]](#footnote-114).

{371} Нельзя не удивляться, как успевал Пролеткульт преодолевать все то, о чем я повествую. Казалось, само время остановилось, и мы без оглядки летели словно на каких-то гигантских крыльях, не чувствуя ни утомления, ни малейшего страха перед смелостью наших дерзаний.

К тому же надо помнить, что все наши выступления делались тогда совершенно бесплатно и являлись глубоким товарищеским содружеством, где чутко переплетались незабываемые настроения и нераздельные объединения между аудиториями и исполнителями. Это был сплошной, торжественный праздник творчества, энергии и энтузиазма.

Что удивительного, если в этих условиях даже косноязычные начинали разговаривать ясно, те же, в ком теплилось хоть какое-нибудь дарование, становились ярче, сильнее и страстнее самых утонченных профессионалов и звонкими юными голосами зажигали тысячные аудитории и вдохновляли их.

Я никогда не забуду одну совсем юную студистку нашей студии, дочь рабочего, 13‑ти летнюю {372} Леночку Степанову (у нас были такие и даже еще юнее).

Леночка Степанова буквально производила фурор в рабочих аудиториях при появлении на эстраде. Худенькая, хрупкая, с сияющими огромными серыми глазами на бледном тонком личике, она звенела как серебряный колокольчик, когда произносила стихи Кириллова, Гастева, Маширова, Садофьева или того же Уитмэна.

И разве одна Леночка Степанова? А Антонов, молодой рабочий с каких-то стальных заводов, бронзовый юноша, с почти африканским лицом, с глазами, что вечно сверкали и выкатывались из орбит, с голосом, звучавшим буквально трубным гласом, и с жестами, которыми он как будто разбивал перед собою каменные глыбы? А Вольский? Этот поистине в те дни солнечный юноша революции.

Вольский потерял отца, убитого на баррикадах, и когда он пришел в Пролеткульт, в глазах его не померк еще священный гнев за эту утрату; гибель отца оставила ему, не достигшему 18‑ти лет юноше, семью из пяти маленьких братьев и сестру, поддерживать которую он мужественно взял на себя, работая фрезеровщиком ни одном из металлических заводов. Вольский был полон пламенного темперамента и в нем звучало несомненное дарование, не пропавшее бесследно, — из стен Пролеткульта он вышел на широкую театральную дорогу и являлся заметной фигурой в стенах Академического театра.

В то время нам удалось вообще удержать и выковать несколько сильных и ярких работников {373} для общего дела. Среди них, не считая Вольского, Антонова и Степановой, я не могу не назвать таких, как Шалыгин, семья Цыновских, Лужковский, Прокофьев, Елисеев, Арвит, Пушкина; это активнейшая молодежь, впоследствии образовавшая ядро Героического театра, — они являлись как бы центром, вокруг которого группировались остальные.

Я не буду перечислять всех. Их было очень и очень много. Они пришли отовсюду, с заводов, с глухих окраин, просто с улиц, и во всех них была какая-то изумительная звонкость, совершенно исключительное самоотрешение и подчинение идее до конца, до полноты всех своих сил, до жертвенности во всем, с полным пренебрежением каких бы то ни было материальных и физических запросов.

Я всю жизнь мечтал о братском единении в театре; во всем, что я написал, красною нитью проходят грезы о третьем царстве. В чем оно — я не знаю, т. е. вернее не могу, не умею точно сформулировать его и определить. Но вот в Пролеткульте и только в Пролеткульте, особенно в первое время его существования, были мгновения, когда это третье царство я осознал и познал до всей полноты души моей.

В Пролеткульте я был окружен молодежью, главным образом рабочею; многие из них были почти детьми; одни были очень талантливы, другие — менее, третьи не обладали никакими талантами. Но последнее не столь было важно: даже самые не талантливые (в смысле сценическом) в общем энтузиазме поднимались до такого уровня, что их неприспособленность {374} к сцене нисколько не бросалась в глаза и не портила ансамбля; скорее напротив — от их беспомощности рождался какой-то исключительный энтузиазм, создававший сильный и даже могучий общий тон.

Как же могло случиться, что совсем неподготовленная масса пролеткультовской молодежи могла так скоро захватить нового зрителя и притом очень требовательного, потому что он подходил ко всему с большими запросами? Объяснение — только в одном: Пролеткульт действительно отвечал на запросы новой аудитории в большом человеческом плане, в котором растворялись обычные мерки и масштабы. Тогда важно было прежде всего не как, а что, т. е. с чем ты идешь к человеку. И если ты был чист, если ты действительно горел, если глубокие человеческие проблемы, над которыми судорожно бились века, тебя захватывали до конца, все остальное прощалось. И пролеткультовские поэты, и молодежь Пролеткульта, мы все искренние до конца, до конца же поверили в последнее освобождение; полнота этой веры спаяла нас и она только и создала тот огромный творческий порыв, что действительно тогда творил чудеса.

Не будет преувеличением сказать, что Пролеткульт превратился в те дни взаправду в какой-то вселенский клуб, связавший себя незримыми нитями со всем человечеством. Пролетарии всего мира следили за творческим ростом наших пролеткультов и под их влиянием во всем мире возникали, по крайней мере в грезах, такие же. Тогда в общих братских {375} объятиях было все человечество. И как никогда бурлило волевое творчество устремления в неведомые вселенские дали. Самые обыкновенные люди были охвачены подобным стремлением, не говоря уже о разных необыкновенных чудаках. Откуда брались последние? — кто знает. Но я глубоко убежден, что среди подобных чудаков были несомненно такие, на которых, по утверждению Велимира Хлебникова, держится мир.

Замечательно, что люди, слывущие чудаками, появляются именно тогда, когда вдруг совершается что-то захватывающее и огромное, появляются неизвестно откуда, из каких-то неведомых глубин человеческой жизни. И исчезают они тотчас же, как только проходят дни великого подъема и энтузиазма, увы, далеко не частые на фоне мучительного и безрадостного человеческого существования.

Мне особенно запомнился, например, один юноша. Он ходил всегда в какой-то фантастической красноармейской форме, с обмотками на ногах, с десятками карандашей на груди и с очень странною котомкою за плечами; в последней никогда ничего не было, кроме листов и блокнотов, куда он беспрерывно заносил свои впечатления и думы. Юноша этот, никому неведомый, появлялся постоянно лишь там, где в данный момент царил подъем, призыв и вдохновение. Он почти ничего ни с кем не говорил, но его присутствие чувствовалось всеми. Бывало, когда в какой-нибудь революционно-праздничный день мы, пролеткультовцы, блуждали на грузовиках по городу, бросая {376} в массы пламенные призывы поэтов, он, этот юноша, неизменно присутствовал среди нас, и, до тех мгновений всегда молчаливый, вдруг начинал говорить с толпой до полноты человеческим языком. Тогдашняя толпа принимала его спокойно и мудро; быть может, именно он, этот странный юноша, был ей ближе, чем кто-либо другой.

Но разве один он только? Нет, нет! Десятки и даже сотни подобных чудаков переполняли наше здание на улице Пролеткульта. Я помню, как ходоки-крестьяне, из глухих и далеких углов, с сияющими лицами рассказывали нам, что старые церкви они новою волей превращали в новые дома, где зачинались песни о светлом грядущем и утверждалась мощь коллектива, стремящегося к последнему освобождению от всего, что мешает людям идти ритмическим, товарищеским шагом.

Едва лишь под знаменем Пролеткульта зазвучала наша свободная песня, как со всех концов советской России бурным порывом потянулись навстречу ответные песни, проникнутые жаждой глубокой настоящей и стройной связи. Ее жаждали как те, что руководили нами, так и те, что соприкасались с нами. Поэты Пролеткульта только и пели с б этой жажде. Каждое их произведение, плохо или хорошо оно было выполнено, призывало к ней же — к братскому единению во имя пролетариата, во имя трудящихся масс, во имя радостной победы над всяческим порабощением и страстно звало к растворению среди самых маленьких, обойденных, никем незамеченных {377} людей, и потому так пели они, что в существе своем вся идеология тех дней была пропитана именно верою этих людей, мимо которых проходили века.

Те дни знали самую полную истину, пусть на немногие мгновения, но мгновения эти были по-настоящему прекрасны и они породили все лучшее в нашем сегодняшнем дне, когда, пусть кропотливо, но зато упорно куется истина, наперекор всем тем «мудрецам», которые с иронией относятся к победоносному шествию человечества по пути социализма.

Что такое вообще пролетарская культура? Об этом сейчас ведутся порою страстные споры. Но в Пролеткульте никаких споров на эту тему не было. Пролетарская культура утверждалась как непреложный факт.

Можно ли было рассуждать много на тему — должна или не должна существовать пролетарская культура и каковы ее основания, — когда перед нами толпами проходили сияющие экстазом люди, с котомками за плечами, или с запахом машин на своих одеждах. Самая стихийность порыва была уже утверждением и неопровержимым доказательством бытия новой культуры, с барабанным, торжественным боем ворвавшейся в жизнь.

Было бы смешно и нелепо облекать этот великий порыв в ту или иную кабинетную догматику, нелепо создавать ему какие-либо предначертания в эти мгновения: — тем, кто волею судеб попал в этот поток, оставалось только одно — чутко прислушиваться ко всему тому, {378} чем бились эти, уверовавшие в свое освобождение, человеческие сердца.

Однако, несмотря на стихийность возникновения этой культуры одновременно с победой в Октябре рабочего класса, корни ее (по утверждению многих идеологов последней) возникли еще задолго до Октябрьских дней. Об этом, по крайней мере, страстно свидетельствуют те из рабочих поэтов и писателей, что прошли настоящее длительное подполье и были живыми, активнейшими участниками революционной борьбы рабочего класса.

Вот как, например, писал в те дни Илья Садофьев на страницах журнала «Грядущее» за 1918 год, в своей статье «На солнечный путь»:

«Грубой ошибкой, хуже — абсолютным невежеством является утверждение в печати и в дискуссиях на тему о культуре, о старом и новом искусстве, утверждение, что лишь революция породила принесла с собою консерваторам — ненавистную, а “желтым кофтам” — футуристам, как примазавшимся к революции — лакомую пролетарскую культуру И уже не ошибкою, а прямым преступлением является сознательное умалчивание некоторых о том, что не революция породила пролетарскую культуру — а как раз наоборот, пролетарская культура породила революцию».

Далее, тот же Илья Садофьев утверждает, что после разгрома революции в 1905 году, — «в эпоху реакции, когда интеллигенция убежала от пролетариата и увлеклась “пинкертоновщиной”, когда буржуазная литература принялась смаковать, обсасывать половой вопрос, распадаясь на всевозможные “измы”, пролетариат неустанно, непреклонно, создавал свою {381} классовую подлинно-революционную литературу. Брошенный интеллигенцией, он не растерялся, а сразу почувствовал, что воздух стал чище, путь к грядущему яснее, и принялся за гигантскую работу, которая привела его к победе в Октябре».

Всей своей статьей Садофьев, говоря о возникновении пролетарской культуры, целым рядом фактических данных доказывает выставленное им положение, одновременно ссылаясь на Горького, в свое время утверждавшего всю значимость вхождения в литературу рабочих писателей, как зачинателей новой, грядущей культуры.

Не моей задачею является в настоящее время осветить исторический путь возникновения пролетарской культуры и тем более потому, что путь этот мне лично, до Октября, был совершенно неизвестен; но я упоминаю о статье Садофьева лишь потому, что бы не быть превратно понятым в том смысле, будто я, описывая переживаемые настроения, беру на себя смелость утверждать то положение, что якобы только те дни и явились зачинателями пролетарской культуры; иными словами выставлять спорное положение: «революция породила пролетарскую культуру» — против положения: «пролетарская культура породила революцию».

Садофьев, вместе со всеми другими идеологами и творцами пролетарской культуры, в своем утверждении, разумеется, был глубоко прав. Однако, я думаю, что между первым и вторым положением нет, в сущности говоря, большой разницы, особенно для тех, кто вместе с революцией {382} влился в стихию творческих устремлений пролетариата. Несомненно, Октябрьская победа не могла не дать огромного толчка для укрепления позиций пролетарской культуры как полнокровного выражения чаяний и верований рабочего класса; несомненно также и то, что вместе с Октябрьской революцией открылись грандиознейшие перспективы в грядущее, благодаря величайшему подъему самих масс впервые осознавших себя в невиданном до тех пор масштабе. До этих дней, если и существовала пролетарская культура и литература, то ее творили очень немногие, творили передовые вожди рабочего класса, знавшие только подполье.

Октябрьская революция дала возможность творить пролетарскую культуру всей массе в целом. Несомненно, ее перспективы от этого приняли гораздо более грандиозные и вдохновенные формы. Это уже не было только мечтанием о великом, коллективном объединении всего человечества, но стало реальным фактом. Сам Илья Садофьев называл те дни не иначе, как солнечным лучом и писал тогда: «Звучат торжественные колокола Социалистической Революции, нарождается Мир Новый, Великий Художник — Пролетариат творит новую Культуру… И скоро мы выйдем на Солнечный Путь Пролетарской Культуры».

Торжественный пафос звучных, глубоко искренних и вдохновенных поэтических утверждений целым океаном разлился тогда по всей нашей стране. Пафос этот отнюдь не был ни на мгновение хотя бы чем-нибудь сродным {383} бахвальству и самовлюбленности, которым далеко не чужда была поэзия индивидуалистов. Нет, это был совсем иной пафос, это было действительное выражение радости, чаяний и надежд, таившихся в глубине человеческих душ, бившихся вместе с миллионами тех, что веками испытывали угнетение и порабощение. Можно ли смешивать все это с самовлюбленностью или переоценкою самих себя, ибо «солнцеликие кузнецы», о которых пел Садофьев, были символы дерзновеннейших и величайших побед, в которых только и заключается весь полный смысл существования человечества.

О, как редки подобные мгновения в мире!.. Как мало человечество знало, хотя бы только пафос братского, действительного единения и любви друг к другу, одного — к тысячам и тысяч — к одному. Только древний, далекий Демос свидетельствует, и то почти легендарно, о таком объединении.

Наши же дни Октября величайшим порывом вдруг выбросили этот древний инстинкт человечества на арену жизни с такой мощью, что сама земля задрожала и загудела в ответ великому порыву. Как же было не петь самые дерзновенные гимны и не утверждать самые как будто неосуществимые мечты о действительно «солнцеликих кузнецах»? Они, невольно для каждого трепетного сердца, не могли не вырастать, до действительно живых легендарных титанов, вчера еще совсем незаметных в своих простых рабочих блузах, вчера еще тех самых, которых как жалкое стадо работ {384} гнал погонщик капиталист на ужасную беспросветную работу, выколачивая тысячепроцентную прибыль с каждой жалкой копейки, бросаемой этим рабам. Но раб вдруг оказался не просто только победителем над своим господином в элементарном смысле этого слова, нет — гораздо больше: этот вчерашний раб вдруг стал утверждать, что «девушки в царстве грядущего станут прекраснее Венеры Милосской». И он же провозгласил великую коллективность труда и творчества.

Вот, в сущности, идеология пролетарской культуры того времени. Разве самое существо ее не было уже знанием о ней и, пожалуй, даже больше всякого знания? Стихия говорила сама за себя; она разлилась, как море и как море влекла к себе…

Пролетарская идеология — самая молодая, самая непосредственная, ясная, чистая и детская, в лучшем смысле этого слова в сравнении со всякими иными идеологиями. Смешно противиться ей. Нелепо и преступно восставать против нее. Не значит ли это — топтать нежнейшие цветы земли грубым и жестким сапогом.

Так в самых общих чертах понимали мы значение пролетарской идеологии. Как подтверждению этому пониманию, приведу несколько выдержек из тогдашних докладов, вернее, объяснительных записок из различных отделов.

Вот, например, извлечение из записки к смете на организацию и функционирование первого центрального социалистического театра Пролеткульта {385} (художественной арены Пролеткульта):

«Что такое Центральная художественная арена Пролеткульта. Исходя из понятия — “Пролеткульт”, она должна принять в себя всю культурно-просветительную идею, всего пролетариата в целом, и разумеется, в самом широком и мировом значении этого слова, как движение вперед, неустанное, смелое, решительное и одинаковое, в новаторском отношении, как для прошлого так и для будущего. В динамичности, в активности, в борьбе за каждый данный миг, вся значительность пролетарской идеологии. Самое свободное и широкое разрешение творческих задач также с очевидностью входит в культурно-просветительную идеологию Пролеткульта, и не как второстепенный фактор, а как *самый главный и существенный*.

Последнее должно разрешаться и выявляться двояко: путем лабораторным, в смысле искания, и, одновременно, путем реального воплощения найденного.

Таким образом из непрерывной связи с основными задачами всей пролетарской идеологии путем постепенной дифференциации выявляется естественно и свободно вся центральная пролетарская арена Пролеткульта, которая должна под контролем всего пролетариата в общем объединении и реальном участии последнего корректироваться им же и только им»…

Приведенная выдержка — одна из бесчисленных вариаций того огромного идеологического потока мыслей и ощущений, которые тогда овладели всеми.

Отсюда ясно, что для нас тогда театр будущего, а следовательно и настоящего, мог возникнуть только из ритма современности. В грезах наших он делался еще стремительнее и динамичнее, и мы говорили: «будем же {386} смелы и начнем широко строить новые храмы, где бы смог появиться этот новый ритм».

Он — наш фундамент; он — начало, из которого только и можно исходить. И тогда нам оставалось только решительно двинуться вперед по новым неизвестным дорогам, порвав со всяким старым хламом.

Мы горячо стремились уйти из кухонь прошлого к просторам и далям грядущего. О, как хотелось нам разбить и разрушить тесные и душные коробки старых театральных кулис и на месте их воздвигнуть огромные, свободные площади, куда бы мы смогли призвать не десятки, а тысячи новых, могучих и сильных людей. И мы бросили клич, мы вызвали их отовсюду и стремились вдохновить их на песни и творчество.

Кто знает, в те дни мы, быть может, были действительно близки к тому, чтобы овладеть полной истиной о театре… Кто знает, во что развернулся бы призыв Пролеткульта, если бы не жесточайшие обстоятельства, бурным натиском врывавшиеся в наш призыв и по многу раз стихийно разрушавшие то, что мы зачинали.

Сетовать на это не приходится, таковы были дни для тех, кто шел тогда в авангардах. Но пусть сметены почти до основания все наши начинания, — память о них не умрет никогда в тех, кто жил в то замечательное время. Моя цель рассказать о нем, как я могу и умею.

Я уже упоминал о протоколах всевозможных заседаний, докладных записках, резолюциях, конференциях и пр. Все это бесконечный материал, в который когда-нибудь с любопытством {387} заглянет будущий историк. В задачу мою не входит разбор этого материала, но мне стоит взять в руки первые попавшиеся листки из него, чтобы еще раз убедиться в правоте моего утверждения об огромной стихийности, с которой тогда возникало все в Пролеткульте.

Размах был, несомненно, очень широк. Самый беглый просмотр материала поражает именно таким размахом и, главное, твердым в то же время сознанием его необходимости.

Каждый отдел Пролеткульта развивает огромные планы, ставит перед собою колоссальные, почти мировые задачи и планирует свою работу не только в общегосударственном масштабе, но далеко за пределы сегодняшнего дня, непосредственно устремляясь в дали грядущего, о котором говорят все с такой огромной верою, что даже простыми цифровыми сметами невольно зачитываешься и, хотя они и вызывают некоторую улыбку теперь, все же невольно увлекают и манят этим гигантским размахом.

Что только ни казалось тогда осуществимым?.. Тут и социалистическая мировая театральная арена, где обмениваются творческими силами все страны и народы, тут и кинематографический фильм собственного производства, посредством которого читались бы все лекции в своем же пролеткультовском университете, вплоть до алгебры и геометрии.

На третий месяц открытия Пролеткульта, в Изо уже возникла постоянная выставка пролетарских художников и одновременно показательный музей пролетарского искусства; в свою {388} смету Изо вводит статью об оборудовании учебно-трудовых мастерских, долженствующих войти в предполагаемый университет — завод пролетарских искусств. Я уже не говорю о скульптурных, декоративных и прочих мастерских. А подотдел пропаганды агитации изобразительными средствами того же Изо? Чего только тут нет? То, чем теперь заняты целые тресты, тогда уже на самых первых порах предполагалось развернуть в стенах Пролеткульта, тут и картины, и лубки, и открытки, и плакаты, и портреты социалистических деятелей, удешевленные издания описаний событий пролетарской борьбы, оборудование печати, всяческих художественных библиотек, репродукции с произведений великих мастеров; тут же декоративные пропагандистские росписи и мастерские для скульптурных украшений фасадов, одним словом, масса всяческих зачинаний и проектов.

Кинематографический отдел мечтает об ателье в ботаническом саду и о собственных грандиозных картинах; он стремится обслуживать университет при Пролеткульте «имени Карла Маркса», о создании целых библиотек кинофильм, как накопление и создание образцов пролетарской культуры в области кинематографии.

И о чем только не мечтает вместе со всеми другими ячейка социалистического университета, готовая вместить весь мир под свои своды, но которой так и не удалось выйти на арену жизни за пределы своих сметных дерзаний.

{389} Привожу, наконец, целиком объяснительную записку Клубного отдела Пролеткульта, руководившегося товарищем Куделли:

«Одна из важных составные частей Пролеткульта — это его Клубный отдел.

Задача Пролеткульта в целом направлена к вбиранию в себя из широких масс пролетариата его художественных и наиболее способных сил в разных областях поэзии, искусства и знания.

Это одно, по себе взятое, должно неизбежно способствовать выявлению развития пролетарской культуры. Но этим далеко не исчерпывается громадное значение Пролеткульта, как самодеятельной центральной культурно-просветительной организации петроградского пролетариата.

В области театра, поэзии и музыки самодеятельно, пытливо и неустанно Пролеткульт стремится к активным достижениям. Он организовал у себя свою собственную театральную студию, у него есть свой Литературный отдел, издается журнал “Грядущее” и имеется свое издательство и музыкальный отдел.

Стремясь проложить сквозь толщу буржуазного искусства и науки новые пути, Пролеткульт в высшей степени заинтересован в том, чтобы его искания и достижения были близки широким рабочим массам. Одним словом самодеятельная социалистическая рабочая интеллигенция, объединенная в Пролеткульте, несет свои дары пролетарским массам, пробуждая в них вкус и стремление к пролетарскому искусству и науке. Здесь самодеятельность пролетариата доходит до наибольшей высоты и представляет наибольший глубокий интерес и значение.

И в этом именно деле громадную услугу оказывает Пролеткульту его Клубный отдел. Он является звеном, соединяющим широкие массы с его самодеятельным культурно-просветительным центром.

Клубный отдел, с помощью Центрального социалистического клуба, объединяет все рабочие социалистические клубы Петрограда, вносит в клубную {390} работу планомерность, правильное распределение культурных сил, организует научные секции из разных областей знания и искусства, популяризирует среди масс классовую идеологию, пролетарское искусство и науку.

Кроме того, с помощью Центрального социалистического клуба и вообще всех рабочих клубов Пролеткульт имеет полную возможность вскрывать все новые и новые культурные силы, черпать из его свежего первоисточника и приобщать его к своему центру.

Пролеткульт со всеми своими отделами, это как бы единый массив ценного мрамора, самодеятельно творящий из себя прекрасное изваяние будущего».

На все эти проекты и планы, разумеется, нужны были огромные средства, не говоря уже о самом организационном аппарате, который в Пролеткульте был до смешного ограничен перед поставленными для самого себя задачами.

Пролеткульт был так поглощен своими планами и задачами в те годы, что невольно забывал о существовании хотя бы такого учреждения, как Комиссариат Народного Просвещения, аппарат, созданный советской властью в общем государственном масштабе. Пролеткульт же был совершенно автономной, выборной организацией, непосредственно создаваемой путем всероссийских и общегородских рабочих конференций. Таким образом, уже с первых дней существования Пролеткульта возник параллелизм задач. На первых порах мало чувствуемый, он вскоре не мог не породить некоторого невозможного антагонизма между Пролеткультами и государственными аппаратами, каковыми являлись Комиссариаты Народного {391} Просвещения. Но к чести Пролеткульта надо сказать, что, несмотря на всю, казалось бы, несбыточность тех дерзаний, мечтаний и проектов, которые в те времена возникали в его стенах, многое из всего этого впоследствии, и особенно в нынешние дни, стало вполне естественным и узаконилось настолько, что мы даже не замечаем их фактической реализации, настолько это все стало обычным в общем ходе непрекращающейся социалистической стройки. Во всяком случае, с полной убежденностью можно сказать, следя внимательно за этой стройкой, что многое из того, что кажется совсем новым, в те дни было зачато Пролеткультами и предвидено ими. Самодеятельная клубная работа, всяческие клубные рабочие кружки, всевозможные инсценировки, живо-газета и, наконец, образование различных революционных театров, подобных МГСПС в Москве, Красного театра, Трамовских театров и тому под, — все это в общем строится по тем основным принципам которые были выдвинуты Пролеткультами в первоначальные, бурные годы Революции. Об этом почти забылось всеми, но это факт несомненный. И в этом огромная историческая заслуга Пролеткультов. Поэтому совершенно недопустимо какое бы то ни было ироническое отношение к тому замечательному времени, когда действительно, казалось, легендарно творили и жили как бы «солнцеликие кузнецы», без страха и сомнения, с одним лишь единственным оружием в руках — энтузиазмом, вступившие в бой с многоголовой гидрой проклятого прошлого.

{392} Вся эта деятельность Пролеткульта тем более замечательна, что, в сущности говоря, несмотря на всю необходимость Пролеткульты в конечном счете так-таки и не получали всего того, что им было нужно для их развития. Создавались сметы, создавались бесчисленные проекты, конференции вырабатывали громко-звучащие резолюции, всевозможные идеологии пролетарской культуры, но все это так и оставалось в проектах и дерзаниях, хотя отовсюду, начиная с самого верха, и кончая самыми низовыми государственными аппаратами и людьми, неслись навстречу Пролеткульту самые широкие, многообещающие и поддерживающие одобрения. Вся жизнь шла в то время слишком бурно, стихийно и страстно, с полной неуверенностью в завтрашнем дне, и потому, разумеется, ничего другого и ожидать было нельзя. К тому же неуклонно и твердо строился весь аппарат советской власти и пролеткультовские организации, как слишком уж насыщенные динамичностью, подчас не могли не казаться несколько задорными, чересчур дерзкими и даже пораженными болезнью — левизной, как очень удачно охарактеризовал в свое время Ленин многое из устремлений тех дней.

И все же отнюдь нельзя сказать, что Пролеткульты не поддерживались: нет, они поддерживались несомненно. Государство отпускало известные средства на их существование, но, разумеется, далеко не в том масштабе, какой был нужен хотя бы для самого скромного утверждения в рамках поставленных перед собою задач. И что же тогда оставалось {393} делать Пролеткульту? В сущности по самой своей природе пролеткультовцы были глубокими идеалистами, хотя в основе и лежала материалистическая сущность. И этот идеализм, несмотря ни на что, был главным стимулом и всего движения Пролеткультов. Пролеткультовцы не задумывались над тем, будут или не будут у них нужные средства и материалы. Их толкала вера и революционный энтузиазм, подобный тому, каким были охвачены рабочие, матросы и солдаты, когда они штурмом брали Зимний дворец в Октябрьские дни. Этот энтузиазм поистине делал чудеса, делал невозможное — почти возможным.

Когда я думаю о Пролеткульте и вспоминаю моменты работы над Уитмэном, Кирилловым, Гастевым, Машировым, Садофьевым и другими поэтами — в моем представлении он весь заливается солнечным блеском. Я вижу его огромные, высокие окна, откуда струился этот солнечный свет, освещавший всех нас, маленьких, никому неведомых, почти чудаковатых, неизвестно откуда пришедших в эти огромные залы, чтобы творить стремительно и вдохновенно какую-то огромную правду и любовь. Если мы смогли тогда раскрыть и воплотить одну из самых замечательных философских поэм мира и сделать ее доступной всем и каждому (я говорю о песне о самом себе Уитмэна), это свидетельствует о подобной любви и эта-любовь и только она одна несомненно и творила новую пролетарскую культуру.

## **{****394}** Первая Всероссийская конференция Пролеткультов

Вслед за вечером Кириллова была начата работа над пьесою «Взятие Бастилии» Ромена Роллана Однако, она была прервана необходимостью обслужить Пролеткультом, в частности нашим театральным отделом, Первую Всероссийскую конференцию Пролеткультов, состоявшуюся в сентябре месяце в Москве, куда мы и были отправлены в спешном порядке, в количестве более 50 человек.

В Москве мы пробыли больше двух недель. В моей памяти это первое пребывание в Москве, где нам пришлось выступать в общероссийском масштабе, оставило глубокое впечатление.

Я не помню сейчас, где происходила конференция, но в памяти живо запечатлелись огромные белые колонны, высокие залы с куполообразными сводами; еще остались впечатления от ярко-красных и тоже огромных плакатов с самыми звучными лозунгами, написанными на разных языках и зовущими к творческому объединению трудящихся всего мира; впечатление от очень свежих по композиции и краскам книжных обложек и книг, в подавляющем количестве наполнявших десятки киосков И повсюду — масса юных лиц бесконечно {395} разнообразных, и таких несомненно новых, что невозможно было не испытывать при этом зрелище радостного трепета.

Это были весенние дни для пролетариата. Со всех концов земли русской слеталась рабочая молодежь, преисполненная исключительной веры и воли к самоутверждению. Надо было поражаться, сколько тут было деловитости, серьезности, какого-то огромного, почти величавого спокойствия и выдержки. Казалось, каждый из наполнивших эти залы боялся пропустить хотя бы одно мгновение из того, что происходило вокруг. А вокруг кипела большая работа, десятки докладчиков делали свои сообщения Повсюду шли самые горячие серьезные прения. Русский пролетариат выступил на мировую арену и с полной сознательностью строил грядущую культуру. Разве не было это поистине величавым и незабываемым мгновением? Конференция декларировала право на творчество для всего человечества. Конференция жаждала, чтобы весь мир угнетенных объединился на этом праве и чтобы завтра не только русский пролетариат, но и весь европейский послал в книжный киоск свои песни, думы, печали и свои надежды на грядущее. Она бросила призывный творческий клич ко всем народам мира, к самым далеким братьям, будь то индусы, китайцы, негры, австралийцы или мадагаскарцы.

Во все дни конференции мы должны были выступать почти после каждого сколько-нибудь значительного доклада. Уитмэн, Кириллов, Гастев, Маширов, Садофьев, Крайский, {396} одним словом, весь наш репертуар был чрезвычайно созвучен всему, творившемуся на конференциях.

Как приходилось нам осуществлять наши поэтические инсценировки в эти мгновения? Самым необычным и фантастическим образом. Ареной для нас служило все: парты в аудиториях и первые попавшиеся стулья, столы президиума и лестницы вестибюля. Тут же, по окончании того или иного доклада, мы вскакивали на столы и стулья, в одно мгновенье комбинируя из них открытые площадки, и, поражая аудиторию своей находчивостью, целиком проводили всю нашу программу. Наши выступления наполняли антракты между докладами и заседаниями конференции. Вокруг нас беспрерывно была толпа жаждущая и устремленная вместе с нами к неведомому грядущему. И по вечерам, мы, утомленные от необычайного возбуждения, возвращались в наши пристанища, где впервые познавали друг друга до конца.

Нас приютили в огромном помещении, где было множество коек и куб для кипячения воды. Здесь нам пришлось впервые по-настоящему сблизиться и слиться не только в одной общей работе, но и в совместной жизни.

В сущности говоря, ведь мы плохо еще знали друг друга. Шесть месяцев от момента образования Пролеткульта до нашей первой совместной поездки протекли так стремительно и бурно, в эти месяцы было проделано столько огромной, не поддающейся никакому учету, работы, что для всего остального не оставалось {397} времени. Кроме того, как я уже говорил, состав молодежи все время менялся, и я лично многих не успевал узнать, как следует.

Естественно, что на нашу молодежь необычайность обстановки действовала крайне возбуждающе. Все были в приподнятом настроении. Нельзя забывать, что большинство пришло чуть ли не с самих баррикад, многие не успели даже расстаться с револьверами, из которых они стреляли, когда сражались за Октябрь. Можно себе представить, какова была эта молодежь. Каковы были их лица. Каковы темпераменты. Естественно, что они были полны пламенем отчаянных схваток, что от них отдавало запахом пороха. Иначе не могло быть. Земля еще дымилась кровью. Победа пролетариата была далеко не легка. Проклятые века прошлого давали себя знать тем, кто вчера был угнетен и не смел даже мечтать о тех радостях, что пришли сегодня. Молодежь вдруг ни с того ни с сего начинала бунтовать от избытка сил, от темперамента, от переоценки самих себя, от возбуждения и, наконец, от недостаточного понимания поставленных перед собою задач.

Я помню, однажды страсти разыгрались до последней степени. Студисты столкнулись с хористами и тут со всей яркостью сказалась некоторая неувязка общей организационной структуры. Хористы значительно меньше были заинтересованы масштабом наших выступлений; им казалось, что одного хорового пения уже вполне достаточно и потому втягивать их в ансамбль было довольно трудно; вместе с тем принцип {398} наших постановок (как поэтических инсценировок) этого неукоснительно требовал. На этой почве и происходили всякие столкновения. В один из свободных вечеров в общежитии разыгралась поистине трагикомедия. Я не помню, из-за чего она разыгралась, помню только, что в какой-то момент, разгоряченный до последней степени, я снял свой пиджак, вскочил на стол и голосом, который был у меня тогда достаточно громок, пытался покрыть десятки голосов, бушевавших под сводами нашего общежития подобно реву бури. В тот вечер я не уступил по темпераменту всей этой массе разбушевавшихся людей. И кончилось все общим дружным смехом. Не прошло и четверти часа, как уже раздались веселые, дружные песни, и все мы были снова крепкими и единодушными друзьями.

Скоро наши выступления перенеслись далеко за пределы самой конференции. К общежитию, почти ежедневно, в течение двух с половиной недель нашего пребывания, подъезжали два‑три грузовика и развозили нас по рабочим окраинам Москвы. В иные дни приходилось делать по два — по три выступления. Это было чудесное время по той чисто пролетарской задушевной и дружной любви, с которой встречали и провожали нас москвичи. В некоторых рабочих районах, например, после наших выступлений (всегда почти в импровизированных условиях, потому что тогда еще не было приспособленных для этой цели клубов) устраивались для нас импровизированные же своего рода рабочие банкеты. В какой-нибудь {399} столовке, на больших столах, за очень скромной, но радушной трапезой, рабочие говорили первые речи о стройке рабочей культуры, объединении всего пролетариата в мире, и горячо приветствовали нас и наши выступления. Мы, в свою очередь, отвечали стихами и также речами всегда страстными, всегда порывистыми, и обычно эти банкеты заканчивались дружескими, широкими, крепкими объятиями и взаимными пожеланиями быстрого роста и укрепления.

В памяти моей остался, между прочим, еще один грандиозный концерт-митинг, на котором присутствовал сам Ленин, и выступали многие из крупных московских артистов. Они декламировали Маяковского и других значительных поэтов тех дней. Сцена вся была заполнена членами президиума этого митинга во главе с Лениным и делегатами. Огромный же зрительный зал был переполнен до отказа. Когда наши студисты стали выступать со своими инсценировками прямо на столах и на стульях, среди всей этой массы людей, они были приняты с огромным энтузиазмом и их выступления покрывали все другие.

Кстати сказать, мне навсегда запомнился образ одной старушенки после этого вечера. Когда мы уходили, она подошла к нам, чистенькая и аккуратненькая, с очень приятным под своим белым платочком старческим личиком, сморщенным в кулачек. Глаза ее светились и она широко улыбалась. «Ах, как хорошо», говорила она нам, «больно уж хорошо вы поете»… «И как у вас это складно выходит… {400} Пролетайте и соединяйтесь… пролетайте и соединяйтесь… Так уже хорошо, что и сказать нельзя…» Это замечательное «пролетайте и соединяйтесь» до сих пор еще сохранилось в памяти у многих из нас. Так по-своему поняла эта старушка лозунг «пролетарии всех стран соединяйтесь».

Самым большим выступлением нашим в Москве было выступление в бывшем театре Зимина, тогда уже государственном театре, где мы целиком провели весь вечер Уитмэна в очень импозантных и пышных декорациях, которые была щедро даны нам театром. На этом вечере присутствовал московский Пролеткульт в полном составе и он-то и возбудил главным образом споры между нами.

Эти споры были между прочим довольно часты. Дело в том, что московский Пролеткульт, руководимый тогда Керженцевым, Додоновой и Смышляевым, шел по пути, несколько отличному от нашего. В то время, когда нашему Пролеткульту пришлось организоваться в буквальном смысле слова на вулкане, московский Пролеткульт оказался в совсем иных условиях. На принципах его работы в большой степени сказалось влияние студий московского Художественного театра, откуда пришел Смышляев. Мы в своей работе шли от стихии, отвечая живым требованиям жизни, мгновенно откликаясь на всякий призыв и почти жертвуя собою. И только один наш неизбывный тогда энтузиазм прокладывал пути для нас, и от соприкосновения с жизнью пути эти сами собой оформлялись и теоретизировались. Московский {401} же Пролеткульт, благодаря таким значительным теоретикам, как Керженцев, Богданов и другие, краеугольным камнем своего строительства на первый план ставил теоретичность, и я бы сказал даже несколько кабинетного плана. От этого с внешней стороны москвичи были куда глаже нас. Но зато в них не было той бури, какая была в нас, и в то время для них были бы совсем непосильны задачи, выпавшие на нашу долю, в смысле широкого и страстного ответа на тот неимоверный подъем, который царствовал повсюду в массах. И все же, несмотря на наши принципиальные расхождения (я говорю о Пролеткультах в целом), несмотря на наши страстные споры, например, с тем же Керженцевым, тогда в наш приезд, московский Пролеткульт встретил нас очень радушно. Страстные наши споры в те дни, походили на споры 40 — 60‑х годов, когда различные революционные общественные группы, руководившие всем общественным движением, ломали стулья в своих спорах между собою и в то же время составляли необыкновенно дружную и сплоченную единым порывом борьбы семью.

Наши выступления в Москве были отмечены всей московской прессой. У меня случайно сохранилась только одна из выдержек «Красной газеты» от 27 сентября. Вот эта маленькая выдержка, подтверждающая то, о чем я пишу.

«Вечера петроградского Пролеткульта в Москве пользуются громадным успехом, Студия Пролеткульта и хор получили приглашение отправиться на фронт, но, в виду необходимости работать, вынуждены были отклонить его.

{402} С целью дать возможность побывать на этих спектаклях не только жителям центра, но и всех районов Москвы, Пролеткульт переезжает из одного театра в другой».

Но дело, конечно, не в этих заметках, похвалах и шуме, который был вокруг вас Самое главное — наши собственные переживания. Действительно, что может, скажем, сравниться с тем, когда, например, в Кремле, в зале, где выносились самые страшные смертные приговоры, на том самом столе, за которым эти приговоры подписывались, Чекан в красном платье и в фригийском колпачке, держа в руках боевое красное знамя, читала «Песнь рассветного знамени» перед железной когортою суровых латышей, самых передовых бойцов на самых опасных фронтах того времени. Эти и подобные им моменты стоят того, чтобы принести в жертву им, может быть, целую жизнь.

Кстати о том, что студия Пролеткульта и хор получили приглашение отправиться на фронт. Это было, надо сказать, для нас большим ударом, потому что ровным счетом половина наших студистов и хористов отрывались от нас в самый нужный и необходимый момент. Между прочим в этом отрыве не маленькое участие принял Георгий Павлович Назаров, в то время работавший в качестве администратора театрального отдела. На этой почве у нас с ним произошло забавное столкновение, характеризующее всю проекту тогдашних взаимоотношений. Я налетел на Назарова: «Что вы делаете, — говорил я ему. — Ведь вы разрушаете почти всю работу. Студисты еще {403} не готовы для такого полного разрыва. Вы губите их и дело». Назаров спокойно посмотрел на меня, потом вдруг вытянулся во весь свой большой рост, сжал кулаки, приблизил свое лицо к моему и со свойственной ему страстностью произнес: «Ну, ты… не ворочай на меня свои буркалы… не испугаешь»… И мне не оставалось ничего больше, как дружески расхохотаться ему в ответ, чем и он ответил мне, в свою очередь. А ведь я был ответственным заведывающим театральным отделом в то время. И вся ответственность за все происходившее лежала всецело на мне. Впрочем, разумеется, лежала почти номинально.

## **{****404}** Ромен Роллан, Верхарн и Бессалько

Когда мы вернулись в Петроград, жизнь в Пролеткульте несколько осложнилась. Надо сказать, что в первый месяц организации Пролеткульт был одним из самых кипучих участков всей петроградской жизни. Залитое солнцем огромное шестиэтажное здание не только гостеприимно приютило под своими сводами самых различных пролетариев Петрограда, но тут же Пролеткульт сумел в короткий срок организовать необыкновенно уютную и привлекательную большую общественную столовую-клуб.

Первые дни, первые месяцы были сравнительно еще очень мирные и спокойные. Ведь пролетариат гораздо добродушнее и шире, чем это представляют себе его враги. Но дни шли быстро. Большинство из тех, к которым с широким доверием подошла рабочая масса, оказались вдруг самыми страшными и непримиримыми ее врагами. Еще сегодня вымаливающие под честное слово прощение, завтра они организовывали восстание и положили начало величайшей смуте по всей стране. Дни шли быстро. Враги росли как грибы. Уже в жизнь вступали призраки грядущей гражданской войны. Разумеется, все это не могло не отражаться прежде всего и на общем ходе всего культурного {407} строительства, которое было так необходимо. Начиналась эра общего снижения всей жизни вокруг. В этом смысле Пролеткульт был как бы термометром всего того, что творилось во вне. И вчерашнее огромное солнце невольно тускнело под его сводами. Лучших работников и организаторов жизнь от нас отнимала. Когда мы уже вернулись в Пролеткульт, в его стенах чувствовался уже не прежний радостный подъем, рост и организованность. Блестящая столовая, вместе с уходом Василия Васильевича Попова, сменилась маленькой и скромной где-то наверху в 4‑м этаже. Уборщицы уже не так ретиво убирали, подметали и чистили здание. Лица в президиуме стали более серьезны и сосредоточенны. Но все это еще были пока только первые тени. По существу же общий энтузиазм не ослабевал. Театральный отдел принялся интенсивно за подготовку к годовщине Октябрьской революции, которую мы решили ознаменовать, как я уже упоминал, постановкой «Взятия Бастилии» Ромена Роллана, потому что все вокруг требовало от нас во что бы то ни стало какой-нибудь яркой захватывающей пьесы. «Взятие Бастилии», как пьеса, построенная на массовых сценах с одной стороны, и с ролями, где было больше революционного пафоса и романтизма, чем индивидуалистической психологии, к тому же вообще очень зажигательная, несомненно, отвечала нашим возможностям, хотя и требовала огромной работы, тем более потому, что многим членам нашей арены пришлось впервые выступать в отдельных значительных ролях.

{408} Для этой работы требовалась значительная перестройка всех наших рядов. Мне, как руководителю отдела, было очень грустно отступать от нашего первоначального пути. Я прекрасно понимал, что постановкою пьесы мы значительно ломаем наш совершенно исключительный путь поэтического театра, по-уитмэновски широко вовлекающего каждого в общий ритм, но выбора не было. От нас настоятельно требовали этой постановки…

Во всем этом меня утешало только то, что пьеса Ромена Роллана была по существу массовой пьесой, и я все внимание свое сосредоточил главным образом на постановке именно массовых сцен.

И все же предварительно необходимо было провести реорганизацию нашего отдела. 7 октября, я, Чекан, Назаров и тогдашний комиссар Пролеткульта от Наркомпроса тов. Бессалько, личность в глубокой степени замечательная, и о которой я буду говорить дальше, признали необходимым образование Художественной пролетарской арены, положив в основу ее ячейку из лучших сил студии и актеров рабочих театров. Таким образом, мы вынуждены были студию отделить от арены. И самую студию разбить на три категории, — где к первой принадлежали все поступающие, ко второй — отобранные из первой категории и к третьей — кандидаты в члены Художественной арены. Также, в виду сложности ставших перед нами задач, мы должны были подумать и о том, как обеспечить работу студистов. И на этом заседании было постановлено, чтобы не взимать никакой {409} платы со студистов первой категории. Мало того, по переходе во вторую категорию, студистам была назначена, правда, весьма минимальная по тому времени оплата в 250 рублей. Третьей категории оплата была повышена до 300 рублей в месяц. Членам же Художественной арены обеспечивался минимум платы, получаемой рабочими на заводе. Главным режиссером был назначен я, Чекан — руководителем второй группы и, наконец, Н. И. Заблотский, когда-то работавший вместе со мной в театре Комиссаржевской в качестве выдающегося бутафора того времени, был сделан хозяйственно-техническим администратором. Сам же товарищ Бессалько был избран председателем организационного ответственного коллектива. Необходимость постановки пьесы обязала нас позаботиться и о техническом персонале театрального отдела. Надо было подумать и о лекторских занятиях в студии и о постоянных инструкторах, которыми на первое время явились Ада Корвин — пластика, Морель — постановка голоса, Чекан — декламация и В. П. Лачинов — грим. В это же время был организован комитет студии по предложению тов. Вольского. Оформление «Бастилии» было поручено художнику Глазману. Вся костюмная часть — Лейферту, который тогда явился в Пролеткульт с предложением устроить у нас мастерскую и бутафорскую. Вся же техническая и исполнительная часть спектакля была возложена на И. И. Заблотского. Таким образом на 8‑й месяц нашего существования было положено начало уже настоящему театру, подлинно рабочему, {410} со своей собственной студией и в полной мере технически оборудованному. И сама студия наметила перед собою более углубленные и широкие задачи, как, например, организации лекций по истории театра, главным образом, народного, истории искусств, психологии сценического творчества, логике, эстетике, истории костюма, литературе, технике сцены, гриме, мимике и пластике.

Работа закипела во всю. Здесь впервые наши студисты заиграли наравне с профессионалами, которые, правда, не в большом числе, но все же входили в ансамбль. Так Лазаря Гоша играл я, коменданта Бастилии — Коренев, Конда — Чекан. Все остальные роли были распределены между студистами, среди которых многие прекрасно справились со своими ролями. Работа была очень длительная, очень кипучая и упорная. Над сценами, например, первого акта — Пале-Рояля — мы работали не только днем, но далеко и за полночь. Студисты с жаром ухватились за эту пьесу и с честью вышли из чрезвычайно трудного положения. Пьеса эта имела большой успех и обошла почти все петроградские сцены. За одни Октябрьские дни прошло девять спектаклей, из которых по два спектакля в неделю ставилось в самом Пролеткульте, все же остальные дни были распределены между районами. Самые торжественные спектакли были в оперном театре Народного дома, затем в Смольном, в Василеостровском театре, на Стеклянном заводе, на завода Речкина, в 1‑м советском полку и т. д. Мы выбивались из сил, но остановиться не {411} было никакой возможности. Теперь уже стихия завладела нами вполне. К тому же надо сказать, что все эти спектакли ставились бесплатно, никаких фамилий при этом принципиально на афише не выставлялось, как и во всех других постановках. Здесь были полностью осуществлены принципы народного театра.

С этих пор вечера Уитмэна, Гастева, Кириллова и других поэтов стали чередоваться с Роменом Ролланом. А жизнь вокруг стала меркнуть. Все сильнее надвигались черные тучи на только что завоеванную пролетариатом жизнь. Но в Пролеткульте вместе с грозовыми тучами росла и крепла вера в грядущее. Казалось невозможным, чтобы эти первые, весенние радостные цветы были затоптаны… Хотелось новых песен, но теперь — бурных, грозных и гневных.

И вот однажды, в какой-то один из моментов всеобщего подъема, я, неожиданно для самого себя, начал работу над «Восстанием» — Эмиля Верхарна. Я давно мечтал инсценировать это замечательное стихотворение. Но все же не находил подхода к нему. Я слишком чувствовал его захватывающий ритм и вместе сложность всей его философской концепции. «Восстание» всегда было моим любимым стихотворением. Я сам перечел его вслух сотни раз и еще до революции, когда, бывало, приходилось выступать на концертах, публика, едва лишь я появлялся на эстраде, кричала мне: «Только не “Восстание” Верхарна»… И я все же упорно читал именно его. Естественно, что работа над ним теперь, в новых {412} условиях, с людьми, горевшими священным гневом и жаждой удержать свои завоевания, не могла не увлекать меня. И я не переставал думать о возможности сценического воплощения «Восстания», исходя из тех принципов работы, какие были найдены в первых инсценировках Гастева, Уитмэна и других поэтов. Но для «Восстания» все это казалось мне еще слишком статичным и мало удовлетворяло меня. Правда, кое-какими намеками являлись найденные мною моменты при работе над «Мы всюду» — Гастева, «Бей, барабан» — Уитмэна, «К динамиту» — Гастева и кое-какие мгновения из «Европы» Уитмэна. Но все это были обрывки, штрихи, намеки. «Восстание» от начала до конца требовало огромной динамичности, величайшего напряжения, размаха и потрясающей патетичности. Все, что я ни придумывал, казалось мне бледным, ничтожным и ни на секунду не выражающим существа этого стихотворения. Как добиться того, чтобы не один, а целая масса людей ни на мгновение не нарушили бы его все нарастающего и стремительного ритма? Как добиться того, чтобы от зрителя не ускользнул его смысловой пафос и, главное, его патетическая и вместе торжествующая скорбь, под конец переходящая в победоносный гимн движения, увлекающего человечество вперед, даже через кровь, ужас, хаос и разрушение?

Повторяю, я с особенным волнением грезил об этой работе над «Восстанием» не в одиночку, а всем нашим коллективом в целом. И однажды этот час настал. Мы сидели все {415} как-то вечером значительно утомленные после очередной работы и настроение у большинства было достаточно пониженное. К тому же в театральном зале было невероятно холодно. В высоте горели несколько тусклых электрических ламп; они еще более увеличивали общее уныние моих студистов, полуголодных, зазябших и утомленных. И, вот, меня вдруг охватил трепет волнения. Мне захотелось движения, бурь, чего-то такого, чтобы вдруг встряхнуло всех, зажгло и унесло в захватывающем ритме, в неведомые дали. «А, ну‑ка, давайте возьмемся за “Восстание”»! — вдруг бодро крикнул я своим товарищам. Они встрепенулись… они давно ждали этого мгновения… Инсценировка «Восстания» была давно для всех нас зажигательной грезой. Сначала раздались, правда, не вполне уверенные голоса, как бы протестующие против того, чтобы в такой неторжественный момент приступить к столь значительной работе. Впрочем, эти голоса были больше как бы подзадаривающими, ибо студисты успели хорошо изучить меня за это время и знали, что часто, именно в самые неожиданные моменты, я вдруг умел зажигаться и зажигать их, что они очень любили.

Я начал почти с шутки всю нашу работу. «Товарищи, — обратился я ко всем, — я вижу вам холодно. Ну‑ка, давайте-ка согреваться». По моим интонациям они поняли, что я не только шучу. Я продолжал уже более стремительно и серьезно: «Попробуйте-ка топать ногами… быстрее… сильнее… еще… еще… еще…» Все как один быстро затопали ногами. «Все {416} на сцену», — скомандовал я. Студисты, как один, бросились на сцену. Вдруг всех охватил порыв. «Начните топать за сценой, медленнее… тише… ритмичнее» — кричал я. И во мне, вдруг мгновенно оставшемся одиноким в пустой, полутемной торжественной зале, топот, который несся со сцены, стал рождать ритм, столь нужный я необходимый для «Восстания».

Улица быстрым потоком шагов,  
Плеч, и рук, и голов  
Катится в яростном шуме  
К мигу безумий,  
Но вместе —  
К свершеньям, к надеждам и к мести

повторял я про себя. Теперь я жаждал только топота и больше ничего. Этот топот рождал все. Чем стремительнее и ритмичнее звучало за спиной, тем ближе были для меня образы и нужные мгновения. В этот момент было найдено все. Я вернул студистов со сцены, усадил их вокруг себя и стал распределять строчки, вернее слова из этих строк. Все слова и все строчки танцевали в моем воображении в ритме топота, захватившего всех нас. Через несколько мгновений вся сцена заполнилась бешеным ритмом и звонким темпераментом задорного, бурного, страстного вдохновения. Словно рождаясь из топота все стремительнее нарастающих бешеных шагов, вырвались на сцену первые сильные слова этого замечательного стихотворения, зловещие, тихие и сдержанные. Вот в самый кульминационный момент показывается в глубине сцены первое исступленное лицо, оно растет и ширится, и бежит стремительно через сцену, {417} на мгновение задерживаясь на середине, для того, чтобы как будто бросить кому-то в пространство, широким жестом назад от себя призыв, еще пока совсем тихий и только намекающий на то, что там за ним стремятся толпы таких же как он. В непрерывающемся топоте, в ритмически бегущих фигурах вслед за первым ликом мчатся другие. И на ходу, сталкиваясь и разбегаясь, одновременно поддерживая друг друга и вовлекая друг друга в нарастающую стихию, бросаются зрителю первые строки «Восстания»:

Улица быстрым потоком… и т. д.

Причем последние слова этих строк — «К надеждам, к свершеньям и к мести», подхватываются уже всеми вместе, вдруг возросшей толпой. И она снова распыляется, сменяясь отдельными яркими фигурами, то вскакивающими на возвышение, то призывающими, то ликующими и торжествующими. На долю этого момента выпадает следующая строфа:

Улица грозная, улица красная,  
Властная  
В золоте пышном заката,  
В зареве ярком, окрасившем твердь.  
Вся смерть  
Встала в призывах набата. и т. д.

вплоть до слов:

Все, что мечталось когда-то,  
Что гении, в песне крылатой,  
Провидели в темной дали,  
Что в души, как сев, западало,  
Чем души, как весны цвели.

{418} Эти строфы произносили женщины, радостные и исступленные, как бы нарастая на одном конце сцены, и их покрывали громогласные, торжествующие, сильные голоса мужчин, уже утвердившихся на вершине другого конца:

Все встало.  
В миге, смешавшем как сплав:  
Ненависть, силу, сознание прав!

Не прекращается топот… растет гул и ликование… Невозможно передать все детали, которые возникли тогда из ритма и слов этого стихотворения. Самые разнообразные группировки, самые разнообразные комбинации чередовались друг с другом.

Во всем этом мне особенно запомнились несколько ярких фигур, хотя на их долю и выпало всего несколько фраз. Одной из таких фигур, была Чекан, которая с распущенными черными волосами по обнаженным плечам, окровавленным и вздрагивающим, с неистовством, принесенным ею из «Фуэнте Овехуна», произносила самые сильные строки этого стихотворения, полные патетизма, торжества и скорби:

Ярость великая с пламенным ликом,  
С яростным криком,  
С кровью, бушующей в жилах  
Встала на груде камней,  
Все она может! Все она в силах!

Мы придумали между прочим, вернее не придумали, а это родилось так же стихийно, одну замечательную деталь. На переломе стихотворения, когда бурное пламя его сменяется фантастическим ужасом, живописующим образ Христа («Христос в полумраке церквей сорванный {419} кем-то с распятия» и т. д.), когда группа женщин, словно придавленных ужасом от свершившегося, с затаенным страхом произносили строки, об этом повествующие, в этот самый момент, вдруг на фоне зарева появляется исступленный Вольский с громадным деревянным крестом в руках и бросает этот крест, гневно растаптывая его ногами. Женщины в ужасе шарахались от него. И это все было на ритме, на большой строгости движения, последовательности и звучности самого стиха. Момент этот производил потрясающее впечатление.

Я помню, как-то на одном грандиозном спектакле в цирке перед огромною массою красноармейцев Вольскому особенно удался этот момент. И действие этого момента всегда было одинаково сильно. Но мы не давали очнуться толпе, ее вслед за этим поднимала на огромную высоту следующая строфа:

Самоцветные камни убийств и возмездий  
Горят, словно взоры далеких созвездий  
Город сверкает,  
Как исполин золотой, облеченный в багрец!  
Город во мглу простирает  
Свой, опоясанный пламенем ярким, венец!

Это патетическое ликование сменялось, поистине никем не превзойденным по силе описания, строфами:

Поля и селения безмолвно простерты.  
Следят, не решаясь дышать…

Гул… И вдруг он обрывается, его сменяет исступленно вдохновенный голос:

Как некто во глуби громадной реторты,  
Жизнь и безумие хочет смешать,  
{420} Как дым, подымаясь из бури народной,  
Метет небосвод безответно-холодный…

Конец стихотворения, весь в отдельных стремительно сыплющихся обрывках слов, сливался с зажженными факелами, которые в стремительном беге мелькали по сцене в руках мятущихся фигур, доходивших до последнего исступления и заканчивавших это метание строгой монолитностью.

Это стихотворение производило всегда потрясающее впечатление. Зрительный зал в первые мгновения не знал даже, как на него реагировать, и только потом вдруг разражался бурей аплодисментов.

«Восстание» впервые было поставлено в Пролеткульте одновременно с пьесою «Каменщик» — Павла Бессалько[[114]](#footnote-115) в конце декабря 1918 года, как раз накануне нашей поездки по западному фронту. Павел Бессалько написал {421} «Каменщика» несомненно под влиянием всего того, что творилось в Пролеткульте, вложив в пьесу много личного, преломив это личное отчасти и через Уитмэна, хотя в то же время, как это ни странно, на пьесе «Каменщик» несомненно сказалось некоторое влияние Ибсена, особенно его «Строителя Сольнеса». В то же время пьеса Бессалько проникнута и пролетарской идеологией, одним из основных носителей которой был сам автор. Павел Бессалько был замечательной личностью, являясь одним из самых передовых рабочих своих дней. Истинный сын пролетариата, он в то же время, благодаря продолжительному пребыванию в эмиграции в Париже, сумел воспринять европеизм, в лучшем смысле этого слова. Несмотря на молодые годы, ему пришлось не мало испытать на своем жизненном пути. Я мало знаком с прошлым Бессалько в России. Я знаю только с его слов, что он был революционером и пережил огромную трагедию, сидя в Екатеринославской тюрьме. Бессалько рассказывал, как однажды за какие-то беспорядки в этой тюрьме надзиратели стали расстреливать камеру, в которой сидел он с другими заключенными. Стреляли прямо в дверь, т. е. в дверное оконце. Некоторых убили тут же на месте, сам же Бессалько спасся только тем, что успел лечь на пол и покрыть себя матрацем. Никогда не забуду бледного лица Павла, когда он рассказывал мне о пережитом им моменте: одному заключенному пуля попала в лоб, но не убила его мгновенно; с вытекающим {422} мозгом несчастный еще несколько секунд полз к двери и только там уже лег бездыханный. Но ужасы этим не кончились. Когда прекратилась стрельба, заключенным приказали раздеться и в одних рубашках вывели их в коридор, где всех выпороли. Бессалько удалось после ссылки бежать в Париж, где он продолжал работать в качестве рабочего на заводах. В Париже Бессалько сблизился с интеллигентскими эмигрантскими кружками и в частности с семьей Луначарского. Здесь, в семье Луначарского, Бессалько значительно подвинулся в своем развитии и после революции занял в России одно из первых мест, как идеолог пролетарской культуры. Бессалько рассказывал, как Луначарский еще в Париже мечтал о создании Пролеткультов. К тому же времени относятся первые литературные произведения Бессалько, среди которых особенно заметным явился его роман «Катастрофа», автобиографического характера.

Я познакомился с Бессалько в Пролеткульте 1‑го мая 1918 года. В то время Бессалько был комиссаром Пролеткульта, назначенным Наркомпросом. Образ его тогда произвел на меня большое впечатление. Он был довольно высокого роста, широкоплечий, коренастый, немного сутуловатый, с большой головой, с лицом как будто бы и совсем простым и в то же время глубоко значительным. Это лицо поражало своей вдумчивой напряженностью и в то же время большой человеческой мягкостью. Казалось, глаза Павла постоянно всматривались во все, что встречалось на его пути с огромным напряженным {423} любопытством и вниманием. При этом всегда бледноватое, несмотря на природное здоровье, слегка тронутое оспой, лицо его свидетельствовало для каждого чуткого наблюдателя о том, что человек этот носил в себе какую-то несомненную, большую человеческую трагедию. Особенно говорили об этом его тонкие, сжатые бледные губы, неправильной, почти искаженной линией начерченные на его лице. При всем этом у Бессалько были прекрасные глаза. Они умели чудесно улыбаться в иные мгновения и в то же время могли быть холодными и почти стальными. Иногда они глядели по-детски светло и ясно из-под его слегка нависших бровей, превращаясь из обычно серых в почти совсем синие. По-видимому, Бессалько обладал когда-то огромной физической силой, но эта сила была надломлена. В фигуре его всегда было что-то упрямое и упорное и вместе с тем чувствовалась особенная, почти женственная мягкость и певучесть, столь вообще свойственные украинцам.

Бессалько был большой философ от природы. Он любил парадоксальность мысли. Любил пытливо искать разрешения какого-нибудь сложного и очень запутанного вопроса; особенно любил вступать в борьбу со всякими мистическими проблемами, обнажая их подлинную сущность. Глубокий реалист, убежденнейший коммунар и марксист, он в то же время не лишен был доли некоторого идеалистического подхода к жизни. И вместе с тем классовое самосознание было развито в нем до чрезвычайности, но проявлялось необыкновенно тонко. {424} На врага он нападал всегда почти с тигровой мягкостью. Он умел быть даже ласковым с врагом, до тех пор пока тот не становился опасным, и не вполне еще безнадежным. Бессалько очень любил людей. Он верил в силу убеждения и в значение примера. И все же к настоящим врагам он умел быть непримиримым до конца.

По своему тугодумию Бессалько был чем-то сроден Блоку; он так же как и Блок мучительно цедил слова и мысли, когда что-нибудь глубоко и всерьез овладевало им. При этом говоря о чем бы то ни было, Бессалько резко повышал свой голос. В том же смысле слова он был необыкновенно сдержанным, а если что-либо выводило его из себя, то он только бледнел больше обыкновенного. Что-то медвежье было во всей его фигуре, во всех его манерах и жестах, и вместе с тем он умел быть чрезвычайно элегантным, когда хотел, и постоянно следил за собою. Бессалько отнюдь не был красив. Скорее даже напротив: его тронутое оспой и несколько неправильное лицо с сильно развитой нижней челюстью в первые мгновения даже как бы отталкивало от себя. Но вслед за тем происходило совсем обратное. Всякий, к кому только хотел подойти Бессалько, очень быстро попадал под власть его обаяния. Бессалько казался даже очень привлекательным и интересным По натуре он был очень широкий, очень добрый, сердечный человек. Для людей он не жалел ничего. Он растворялся в людях, особенно в тех, кого любил.

В его природе было много аристократизма, какой-то даже, несмотря на пролетарскую сущность, {425} барственности; впрочем эта последняя свойственна очень многим пролетариям и потому именно, что в человеке, в отличие от животных, породу создает не кровь, а утонченность ума и духа. Люди, которые умеют в свою эпоху подняться до вершин человечности, и есть подлинные аристократы. Таков был Бессалько. Это глубоко привлекало к нему всех, кому не чужды были любовь к сегодняшнему и к действительной культурности.

Много вечеров провели мы с ним в долгих беседах. Никто, например, так не умел говорить о Библии, как Бессалько. Он ее замечательно чувствовал, долгое время ее изучал. И, изучив, стал глубоким атеистом. Атеизм лежал в основе его мышления. Бессалько постоянно был в какой-то неослабевающей борьбе со всякой божественностью. Вопросы религии глубоко и интуитивно волновали его. Здесь подчас он был необыкновенно и остро парадоксален. Мне же лично кажется, что они волновали его особенно потому, что классовая сущность была развита в нем до конца, хотя он и не чужд был близости к интеллигенции. Почему это так? Да потому, что ничто так не задерживает освобождение трудящихся, как всяческая мистика, преподносимая массам теми, кто, несмотря на веру в бога и божественную правду, приемлет землю со всеми ее дарами, отнюдь не скорбя о том, что дары эти не разделяются с теми, кто социальными условиями лишен даже их последних крох. А если и бывает подобная скорбь, то она почти всегда лицемерна {426} даже в тех, кто самым фантастическим образом умеет сплетать мистику с красным цветом освобождения. Бессалько был не таков. Он ненавидел филистеров. Он искренно был предан массе, во имя которой жил и которой без остатка отдал все свои силы.

Но Бессалько был сильный и в то же время самый обыкновенный человек, со всеми человеческими страстями и с запасом огромной любви в душе своей. Наличие последней и делало его по-настоящему обаятельным, широким и искренним противником узкой и, в сущности говоря, по природе своей человеконенавистнической догматики, лишающей в иные мгновения даже лучших борцов непосредственного чутья к жизни и правильного человеческого восприятия ее. Бессалько потому так и привлекал, что был лишен подобной сухой догматики и остался верным себе до конца дней своих, до трагической своей гибели. Но об этом еще впереди.

Возвращаюсь к первому нашему знакомству. Я уже упомянул, что оно произошло 1‑го мая 1918 года. Этот день был одним из самых радостных дней в жизни Пролеткульта. Все мы готовились, как обычно готовятся к самому торжественному, самому лучшему празднику. Наши юные девушки по инициативе Чекан и под ее руководством, задолго до этого дня, собрались все вместе в одной из мраморных зал Пролеткульта, чтобы наготовить как можно больше цветов и украшений. В их руках была только одна разноцветная бумага. Но разве важно это. Улыбка человеческого духа и из {427} бумаги в иные мгновения может создать самые радостные, сказочные украшения: задорно и весело творили они из тонкой и нежной бумаги огромные, почти волшебные цветы. В это время Бессалько, улыбающийся, как всегда в те мгновения, проходил между ними, радуясь вместе со всеми, что вот завтра в стенах Пролеткульта зазвучат победные гимны, зазвучит торжество первой, юной, весенней, пролетарской песни. Бессалько шел с огромным живым цветком в руках, в своей неизменной, черной кожаной куртке. «Какой у вас прекрасный цветок!» — задорно вдруг крикнула ему Чекан, пораженная его обликом. Бессалько остановился, обернулся и, с широким жестом протянув этот цветок ей навстречу, сказал, улыбаясь: «Возьмите его». — Чем же вам отплатить за него? — спросила Чекан. — «Да вот, возьмите этот маленький, красный цветок и всуньте его в свою петлицу». Так встретились Чекан и Бессалько. Это была роковая встреча для последнего. Бессалько глубоко и сильно полюбил, и эта любовь захватила его до конца, как и все, что приходило к нему.

Бессалько всю тоску любви своей излил в написанных им в то время «Песнях садовника», необыкновенно поэтичных и увлекательных. В них сказалось его знание Библии и отразилось несомненно влияние Рабиндраната Тагора, но он сумел все это претворить по-своему, и «Песни» остались прекрасным памятником его нежной и певучей души.

Партия в 1920 году при общей мобилизации коммунистов послала его на фронт. Бессалько {428} не протестовал. Он принял свою судьбу. На фронте ему пришлось испытать не мало всяческих потрясений, вплоть до того, что какая-то женщина, политический комиссар какого-то полка, каких было тогда не мало, грозила Бессалько расстрелом из-за какого-то нелепейшего пустяка. В конце концов Бессалько погиб от тифа, заразившись им в ужасных условиях на фронте.

Вернемся теперь к нашей работе над его единственной пьесой «Каменщик»; в ней Бессалько выводит тип нового человека, тип строителя-пролетария, которому он противопоставляет старого буржуазного архитектора. Здесь Бессалько затрагивает с очень большой яркостью чрезвычайно острый вопрос всей современности: кто является по существу настоящим строителем — архитектор ли со своими чертежами, знающий только кабинетную работу и никогда не дерзающий подняться на самую стройку, на вершину тех зданий, которые воздвигают его чертежи, ибо у этого архитектора не может не закружиться голова на этих вершинах, или те, что действительно поднимаются на эти вершины, те, кто складывает кирпичи, кто с буйным весельем на лесах, у самого неба, словно танцует над пропастью, фактически рискуя всей своей человеческой жизнью. Эти моменты замечательно ярки в пьесе Бессалько. Здесь он настоящий пролетарий. В ритме всей пьесы чувствуется, что у Бессалько не закружится голова на высотах, что дух его действительно верно угадывает психику строителей не только чертежей, но и самого здания.

{429} В пьесе выведена жена архитектора, женщина буржуазного класса, в которую влюбляется каменщик. Надо сказать, что вся пьеса Бессалько выдержана в символических тонах. И его каменщик, и сам архитектор, и жена последнего — сами по себе не реальные люди, но только символы.

Жена архитектора, роскошная, красивая женщина влюбилась в каменщика и делает все, чтобы эта любовь завершилась. В то время как муж ее не решается взойти на вершину, ссылаясь на головокружение, ее напротив манит высота, влекут безумцы-каменщики, весело работающие в высоте на лесах, не ведая голов окружения.

Все это полно символичности. У Бессалько, как и у Ибсена, высота — символ человеческих дел и устремлений. Но у Ибсена, в его пьесе «Строитель Сольнес», идея выражена гораздо более отвлеченно: она индивидуализирована. Бессалько же преломляет все через классовое самосознание; он с первых же мгновений пьесы резко разграничивает два мира, две противоположные идеологические установки: установку представителя буржуазного класса — архитектора, считающего, что он один только настоящий строитель, потому что дает идеи и чертежи, а люди другого класса, т. е. рабочие, лишь бессознательно их выполняют, и установку рабочих, т. е. людей, которым нечего терять, потому что самые высокие этажи и подвалы предназначаются буржуазными строителями для них.

Эта основная мысль в пьесе у Бессалько выражена с достаточною образностью. Молодой, {430} красивый задор каменщика ярко противопоставляется старческому сюсюканью архитектора, мнящего себя единственным искренним и настоящим строителем. Судьей между двумя мирами, между ними обоими, является женщина как стихийное начало жизни, основанное на непосредственности влечения, свободное от догматических и ложных предубеждений. Здоровая вера каменщика в жизнь, задорно утверждающая идеологию своего класса, основанную на человечности в широком смысле слова, завоевывает сердце жены архитектора, и она на требование каменщика оставить мужа соглашается без колебаний.

«Я не могу любить строителей, — говорит она мужу, — которые не бывают наверху своей постройки, а ты принадлежишь к их числу».

Она остается непреклонной в этом решении даже тогда, когда архитектор, уязвленный ее укором, решается, наконец, подняться на леса. «Не делай этого; у тебя закружится голова», иронически предупреждает его жена. Но он отвечает: «Я докажу, что творец стоит выше творимого…»

Однако, несмотря на сильную волю, овладевающую архитектором, он все-таки не выдерживает высоты лесов и летит вниз…

Этим Бессалько как бы подчеркивает, что буржуазный класс должен рано или поздно погибнуть и ничто в мире не сможет спасти его от гибели: ни сильная воля, ни знание, ни все преимущества и привилегии, завоеванные им за счет унижения всего человечества.

{431} Образ архитектора у Бессалько, несмотря на свойственную ему скупость слов, выдержан до конца. Бессалько удалось замечательно построить первый акт своей пьесы. Немногими словами и фразами, созданными в преломлении ярких символов, он сразу вводит вас в самую суть основной классовой борьбы человечества. И при этом во всем так много живой молодости, бурного задора и человечности, что невольно проходишь мимо некоторой несомненной примитивности его пьесы и ее случайных противоречий, которые не могут не возникать, когда большие мысли облечены в одни лишь символы.

Этот первый акт пьесы мы построили в весенних и радостных тонах. Чтобы подчеркнуть преимущество новой, бурно утверждающей себя пролетарской идеологии, мы ввели в этот акт массовые сцены, чего не было у Бессалько. У него вся пьеса начинается разговором каменщика с маляром, висящим у высокой стены строящегося дома. У нас же вся пьеса начиналась большим движением. Внизу, у стены каменщики в однотипных производственных костюмах. Слышатся удары молотков. Звонкая песня оглашает воздух. Много движения. Много бодрого смеха. Кипит производительная дружная работа. Сам каменщик на лесах, на высоте маляр. В солнечном свете несется сверху его веселая песнь.

Нашей основной задачей было дать много воздуха, света, бодрости. Тем самым особенно подчеркивалось появление архитектора, педантичного, сухого, самовлюбленного, застегнутого на все пуговицы и преисполненного сознанием {432} своего превосходства над каменщиками, ничтожными выполнителями его высокого замысла. На сцене поднимались леса. И когда архитектор, обуреваемый тщеславием, всходил по ним наверх, его фигура реально мелькала на лесах все выше и выше. Падение его изображалось вполне натуралистически: сверху летела огромная кукла.

Второе действие переносит зрителя в простую рабочую комнату, где теперь вместе живут каменщик и жена архитектора как муж с женой.

Каменщик что-то чертит на грифельной доске. В окно струится осенний скучный день, дождь (по ремарке автора). Каменщик учится, изучает строительное дело. Теперь он должен стать на место покойного архитектора; он хочет быть новым строителем, таким, каким требует его класс. Жене архитектора это не очень нравится. Она полюбила его не за знания, но за силу и непосредственность, за то, что его ум простого рабочего не высох еще от математических выкладок, и за то, что он не похож на покойного архитектора. Но каменщика это оскорбляет. Ему противна простота невежества. Встретив жену архитектора, он не может переносить невежества дикаря. Между ними возникает спор, в котором выясняется, чего именно добивается каменщик. Спор прерывается старым маляром, который возбужденно вбегает в комнату, оповещая, что революция началась. Старый маляр с большим подъемом рассказывает о том, что происходит на улицах, и этот рассказ побуждает каменщика и его жену броситься с оружием на помощь товарищам. Конец этого акта звучит бурным призывом, и здесь выявилась непосредственность {433} самого Бессалько, прорвавшая всю философию, которой он пытался наполнить эту часть пьесы.

Третье действие построено в духе апофеоза и оно разворачивается у подножия фантастической башни, о которой каменщик мечтал во втором действии и которую теперь он наконец построил. Здесь каменщик является как бы символом победы нового класса. Он окружен толпой рабочих, выдвинувших его как представителя их мощи. Его приветствует перед лицом всего мира председатель коммуны.

Праздник начинается поднятием на башне знамени. Его берет в руки каменщик и смело идет по лесам наверх, чтобы увенчать знаменем коммуны шпиц башни. Толпа с затаенным вниманием следит за ним.

В образах, которыми Бессалько изображает толпу, он пытается выразить различные ее настроения, — не только друзей, но и врагов рабочего класса, сомневающихся и не верующих в победоносное шествие пролетариата.

Каменщик достигает вершины и укрепляет знамя, знамя коммуны, на шпице башки. Момент этот приветствуется восторженными криками.

Так заканчивается эта небольшая, но ярко символическая пьеса, первое драматическое произведение покойного Бессалько, обнаружившее, несмотря на всю его примитивность, несомненный драматургический талант автора, смелость и новизну подхода и яркую, горячую веру не только в грядущее, но в сегодняшний день, как пламенный порыв в будущее.

{434} Мы с любовью отнеслись к пьесе, и она прорабатывалась нами в течение всего ноября и декабря 1918 г.

И само оформление пьесы было достаточно любопытным и оригинальным. Художники создали для первого акта почти настоящие стены дома, окруженные лесами, по которым нами было инсценировано подлинно производственное театрализованное действие Внизу, у стены, наши студисты в прототипных костюмах каменщиков таскали кирпичи, били камень, возили тачки, — все в ритме и под бодрые рабочие песни; по лесам также была развернута своеобразная жизнь стройки; с самой же стены, окруженной большим голубым горизонтом и потому как бы утопавшей в синем воздухе, спускались на канате люлька, в которой старый маляр, крася стену, распевал свои песни, Кстати сказать, чтобы достичь полной иллюзии высоты дома и высоко в воздухе висящей люльки, самый низ сцены был сконструирован так, что он являйся как бы продолжением лесов, уходивших далеко вниз. На этих лесах и разворачивались сцены архитектора с женой, каменщика с женой архитектора, маляра с каменщиками и введенные уже нами сцены с рабочими.

Все костюмы для этой пьесы были символизированы, особенно в последнем акте, когда совершалось празднество, на котором должны были присутствовать представители всех стран всего мира.

Пьеса имела у зрителей значительный успех и вызвала много всяческих споров. Однако, в Пролеткульте нам удалось показать ее не {435} больше двух-трех раз, так как стремительно разворачивавшиеся события вынудили нас прервать работу и ринуться на фронт. Вообще последнее время работа все больше и больше осложнялась. Атмосфера все сгущалась. Мы работали почти совсем полуголодные, в холодных, пустынных, полуосвещенных залах Возникали новые и новые фронты и вырывали из наших рядов огромное количество молодежи Да и мы сами уже мысленно держали в руках винтовки. Впрочем не только мысленно. Скоро Пролеткульт сам стал походить на маленькую крепость, — в нем были установлены из нас же самих очередные дежурства по охране здания. За несколько дней до нового года, едва мы поставили пьесу, как перед нами встала необходимость последовать общему примеру: театральный отдел Пролеткульта с частью хора был мобилизован и отправлен на фронт.

## **{****436}** Поездка по Западному фронту (Псков, Валк, Юрьев, Рига)

Для поездки по западному фронту нам было предоставлено два специальных вагона, ярко разукрашенных всяческими лозунгами и плакатами агитационного характера, и мы выехали из Петрограда в количестве 75 человек Мужчин, женщин и даже детей, во главе с товарищем Никитиным, принявшим на себя всю политическую ответственность за эту поездку, тогда как художественная и организационная легла всецело на меня.

За месяц нам удалось объехать четыре крупных центра западной фронтовой полосы, а именно: Псков, Валк, Юрьев и Ригу, где в каждом из этих городов мы давали в общем не менее пяти представлений, не считая отдельных выступлений, концертов и участия в различного рода митингах, собраниях и организациях.

Самым характерным для наших выступлений было, главным образом, то обстоятельство, что ни в одном из перечисленных городов рабочие и крестьянские массы до нашего появления не имели о нас ровно никакого представления. Нам приходилось в каждом городе вновь и вновь завоевывать позиции для признания первого пролетарского {437} театра. Само собой разумеется, что это еще больше окрыляло всех нас, и наша работа шла под флагом совершенно исключительного подъема и энтузиазма; причем мы старались провести принцип коллективности пролетарского театра до конца Ни на одном из плакатов не красовались наши фамилии Мы играли не для публики, падкой на имена, — мы шли в рабочие и красноармейские массы и единственным именем, которым мы оперировали, было торжественное имя Пролеткульта, которое сначала, когда мы появлялись, очень мало говорило массам и даже вызывало некоторое недоумение. В каждом городе мы сталкивались с сотнями холодных людей, и потом видели, как те же лица через какие-нибудь два часа радостно и ласково улыбались нам, и при отъезде провожали нас, уже точно своих родных и близких, как товарищей в полном смысле этого слова.

На следующий же день по выезде из Петрограда (это был канун нового года) в городе Пскове мы очутились во власти изумительных встреч и переживаний.

Так как мы приехали в Псков в канун нового года, первого года после того, как мы начали нашу радостную творческую работу, нам всем хотелось встретить этот новый год вместе и возможно теплее и торжественнее. Однако, у нас не было ни помещения, ни каких-либо продуктов, потому что, хотя в Пскове и не ели овес, по примеру Петрограда, все же здесь еще голод давал себя чувствовать довольно сильно. И вот мы встречаем некоего {438} Котлова, своеобразную и оригинальную личность, с большой широтой натуры и размаха своих поступков.

Товарищ Котлов был в то время видной и популярной фигурой на фоне общественной жизни Пскова. Этот самый Котлов служил когда-то матросом в 1905 году участвовал в Кронштадтском восстании, а затем был сослан на каторгу. Его имени было уделено в свое время не мало внимания, В момент восстания он был одно время главнокомандующим всего Кронштадтского флота, И жизнь и судьба этого человека поистине изумительна Обладая пламенной, бурной натурой, он прошел через ряд совершенно невероятных испытаний и фантастических приключений, вплоть до из ряда вон выходящих побегов, которые совершались им во время всяческих судов, ссылок, переходов по этапам и наконец, с самой каторги. Побеги его были удивительно смелыми, но судьба беспощадно его преследовала, и они неизменно кончались новыми осуждениями, всяческими ухудшениями его положения и еще более тяжелыми испытаниями. Этот самый Котлов умудрился, однако, убежать, бросившись ночью с ножными и ручными кандалами с парохода, на котором его везли к месту назначения, прямо в Лену. И ему удалось ее переплыть, несмотря на кандалы. Каторга хорошо знала Котлова и имя его гремело по всей Сибири.

Вот этот самый Котлов был первым, кто встретил нас и дал нам уют и возможность встретить новый год так, как вряд ли когда-нибудь кто-нибудь из нас его встречал. Так {439} как это происходило накануне нашего первого выступления, встреча с Котловым и особенно его широкое гостеприимство нас очень окрылило, и мы усмотрели в этой встрече хорошее предзнаменование всей нашей поездке.

Котлов и теперь оставался тем же непримиримым революционером, с тем же бурным, твердым и упорным характером, берущим в жизни самую суть ее и ненавидящим какую бы то ни было фразу, а тем паче неискренность и фальшивую подделку. Расположить к себе такого человека было задачей нелегкой. Для Котлова революция, являлась его стихией, воздухом, которым он только и дышал, и вне революции для него ничего не существовало и существовать не могло.

Между прочим революционность Котлова выразилась чрезвычайно своеобразно. В его руках было тогда все городское хозяйство и все общественное питание И свою власть в этом направлении он сосредоточил на самой последней бедноте, которой посвятил всю свою жизнь без остатка, и пекся о ней с исключительной трогательностью, правда, и несколько своеобразною. Беднота его обожала. Любимым занятием Котлова было собирать вокруг себя бродяг самого различного калибра и нищету города. Он даже организовал вскоре для нищих и убогих целый ряд бесплатных столовых, где они получали по тому времени от щедроты Котлова замечательную пищу. Котлов отстаивал свою бедноту на каждом шагу с яростью тигра, а отстаивать ему, разумеется, приходилось, потому что в задачу даже революционной власти {440} вовсе не входило в то время подобное толкование партийной линии.

Котлов представлял сам по себе очень красочную фигуру. Он был небольшого роста, с сухим, почти аскетическим, изможденным, бледным лицом, на котором угольями горели его черные глаза. Голова же его венчалась шапкою густых черных волос, постоянно вздыбленных, словно воздух над его головой был насыщен электричеством. И костюм Котлова был далеко не из обычных. Он носил какую-то полукавказскую блузу, подпоясанную кавказским же серебряным пояском, высокие сапоги и был обвешан самым разнообразным и многочисленным оружием. На голове его всегда была папаха, а на плечах черная кавказская бурка, с которой он почти никогда не расставался. В таком костюме Котлов любил разъезжать по всему Пскову на маленьких беговых дрожках, всегда стоя и с плеткой в руках Вид Котлова на тех, кто его не знал, производил потрясающее впечатление, особенно, когда во время таких поездок он врывался куда-нибудь, и стоило только ему вообразить, что где-нибудь обижают его бедняков, как он производил невероятный шум, граничивший часто с настоящим дебошем. Котлов, повторяю, обладал исключительным, почти бешеным темпераментом и мог налетать на людей ураганом. И однако, все это было только напускное. За всей этой дикой суровостью в груди Котлова билось нежное и любвеобильное, почти до исступления, к людям сердце. Это особенно чувствовалось, когда он находился среди родных его {441} духу бедняков, калек и нищих Лицо Котлова тел да сияло широчайшей, детской улыбкой и он, угощая свою бедноту вкуснейшей кашей с настоящим коровьим маслом, что было исключительной редкостью для тех дней, пребывал очевидно, в сказочных грезах о самом себе и о той жизни, царстве справедливости и правды по отношению ко всем обездоленным, которую он как ему казалось, создавав вокруг себя.

Помещение предложенное нам Котловым, было только что вновь оборудовано им для одной из его столовых, которые он непрерывно открывал. Я помню, как Котлов в первый же день поразил меня, когда он с громадным удовлетворением ходил по своей столовой, где должна была найти еду еще одна-другая сотня его бедняков, и развивал перед нами мечты о том, чтобы бедняки были сыты и накормлены. Он с гордостью показывал большие, чистые, специально сколоченные для этой цели деревянные столы румяные крашеные и лакированные деревянные миски, белые большие также деревянные ложки и огромные котлы. «Здесь я буду варить такие щи, которые и во сне не снились буржую, — говорил мне, радостно потирая руки, Котлов, — и этими щами я бесплатно, без единой копейки кормлю убогих и нищих, которым до сих пор буржуи бросали только объедки со своих столов». При этом на лице Котлова играла победоносная и вызывающая, хотя в одно и то же время почти детски экстатическая улыбка. «Того, кто обидит бедняка, на месте убью», говорил он тут же, {442} потрясая в воздухе кулаком и сдвигая огромные густые брови на своем исступленном лице.

Мне с первых же дней в Котлове показалось что-то родственное «Другу народа» — Марату Действительно, беднота, все униженные и оскорбленные валом валили к нему и видели в нем настоящего защитника и друга И он был нежен, повторяю, с ними, как мать, как ребенок, как самая нежная девушка, являясь одновременно почти демонически суровым в отношении тех, кого он считал врагами своей бедноты. Так укладывалась в Котлове революционность того времени. Несомненно, это не могло не кончиться трагедией. Мне довелось услышать уже впоследствии, что Котлов был расстрелян, потому что за ним в результат его деятельности оказалось не мало всяческих преступлений, граничивших с неимоверными растратами, и значительных нарушений самых элементарных законов государственности и власти Несомненно, что это так и было, если принять во внимание своеобразно индивидуалистическую почти бунтарскую и даже анархическую фигуру Котлова.

Меня Котлов во всяком случае в то время заинтересовал чрезвычайно как и всех нас. И я даже увлек его сыграть с нами Марата во «Взятии Бастилии», по необычайному, даже внешнему сходству Котлова с этим образом. Выступление на сцене Котлова в роли Марата окончилось весьма печально к в лучшем случае забавно, но об этом в дальнейшем. Сейчас же возвращаюсь к встрече нового года крайне интересной и замечательной.

{443} Котлов и тут скурьезил. Предоставив нам помещение он и виду не подал, чти собирается как-нибудь или чем-нибудь украсить нашу встречу. Все столы в этом помещении до моменту пока часы не пробили ровно двенадцать, оставались пустыми. Когда раздался последний удар, так как нам нечем было встретить новый год, мы все как один поднялись и запели с большим подъемом и очень дружно во главе с самим Котловым Интернационал. Огромное воодушевление охватило всех нас. Мы чувствовали себя как бы растворенными в человечестве, в этой пустой и холодной столовой, предназначенной для бедняков и нищих, где совершенно необычайным хозяином был сам Котлов. Никогда не забуду я его образ, особенно ярко запечатлевшийся мне в этот момент. Казалось, его маленькая характерная фигура, подвижная и нервная, с громадной копной вздыбившихся волос на голове, со стальным голосом, со сверкающими глазами заполняла нас всех собою и невольно притягивала к себе Он пел громче всех. Широкий братский порыв охватил его всего, и когда мы закончили Интернационал, он стал нас приветствовать с такой бурно-пламенной силою, что речь его была подобна лавине, которая долго сдерживала себя и неслась теперь могучим призывом в наши сердца.

Суровый каторжанин Котлов был растроган этим моментом до глубины души, до слез, и сам признался нам, что в первый раз в жизни встречает новый год так, как ему всегда мечталось, в своей родной семье, рабочей семье, поистине молодой, свободной и полной веры {444} в будущее, без малейшего колебания и без страха завоевывающей его даже ценою собственной жизни.

Разумеется, Котлов в ту же ночь нас на славу угостил Мы ели чудесную, обильно сдобренную маслом, кашу, хлебали горячие, жирные щи и даже пили немного вина, которое, несмотря на все трудности и запреты, Котлов все же ухитрился где-то раздобыть.

Всю ночь мы пели, читали стихи, демонстрировали по очереди свои таланты, и сам Котлов не отставал от нас Оказалось, что он знал множество разнообразных стихов, в которых отразились его пламенные стремления, вся его борьба и его неизбывная тоска. В ту ночь, мы, разумеется, не мешали ему исчерпать до конца самого себя. Впрочем у этого человека всегда и во всем оставалось еще что-то, до конца неисчерпанное.

Вот в эту-то ночь нашего первого сближения, после того как Котлов в достаточной степени излил себя в стиховой декламации, он, вдруг, с большой тоской и страстностью заговорил о том, что его безумно тянет на сцену и что он всегда завидовал актерам, которые так легко (как ему казалось) могут зажигать массы. Мне тогда же пришла в голову мысль попробовать его в роли Марата. Тем более, что роль Марата во «Взятии Бастилии» нами была сведена к одному лишь, правда, значительному, но все же сравнительно небольшому монологу в сцене Пале-Рояля. Котлов с такой детской радостью ухватился за эту мысль, что потом уже явилась полная невозможность отказать {445} ему в этой радости. Между прочим все наши товарищи отнеслась к этой возможности выступления Котлова весьма скептически; но я, признаться, поверил, что Котлов будет блестящим оратором, даже без всякого грима (тем более, что нам Марата недоставало), и пошел наперекор всем советам и самым горячим образом старался всех убедить в победе Котлова, причем его подготовку к выступлению взял всецело на себя.

В ту же ночь Котлов горячо принялся за работу. Когда он с листа прочел роль, даже самые большие скептики среди наших вынуждены были поколебаться, — такой стальною мощью звучал его голос и с таким пламенным темпераментом произносил он монолог.

Спектакль должен был состояться на другой день. Уже днем 1‑го января Котлов знал весь монолог наизусть Я торжествовал. Признаюсь, я совершенно не предвидел каких бы то ни было осложнений.

Но вот наступил вечер. Волнение за спектакль невольно охватило всех. Один я был, сравнительно, спокоен. Однако, при появлении Котлова общее волнение передалось и мне и, главным образом, потому, что сам Котлов совершенно неожиданно ошеломил меня своим видом. Во-первых, он явился необыкновенно смущенным, растерянным, подавленным и тихим, что совершенно не гармонировало со всем его образом. Молча, не смотря ни на кого, уселся он у зеркала, чтобы начать гримироваться и одеваться. Я заметил, что руки его дрожали и что весь он был словно опущен {446} в воду. Я стал его подбадривать. Однако, на это подбадривание он мало реагировал. Через несколько уже мгновений он привел меня в совершенное смятение. Едва я отошел прочь, как он молча, с каким-то суровым упорством, вынул из-за пазухи большую бутыль водки, два огромных огурца и, робко озираясь по сторонам, поставил эту бутыль с огурцами у своих ног под стол. Это не предвещало ничего хорошего. Однако, когда я попробовал ему указать на то, что водка может повлиять на его память, при его непривычке к сцене, он уверенно махнул рукой и ответил мне с большой твердостью, что человеку, переплывшему в кандалах Лену, не может быть страшна никакая водка и что она необходима ему, иначе он умрет от страха, который охватил его, кажется, первый раз в жизни. Делать было нечего. Я и тут поддался обаянию Котлова.

Но вот подошел момент его выступления. Всем своим образом Котлов был замечательнейшим Маратом и казался живым его воплощением. Все как будто шло хорошо. Наступил момент его речи. Он с достоинством взобрался на бочку, предназначенную служить трибуной, и тем же пламенным стальным голосом с очень ярким и характерным для Марата жестом руки вперед, во всю силу своих легких остановил бушующую вокруг него толпу. И слово «товарищи» слетело с его уст с действительно настоящим подъемом. Однако, после этого наступила довольно длительная пауза. Вторично раздался его призыв, но уже с меньшей уверенностью. Наконец, «товарищи» прозвучало {447} в третий, четвертый и в пятый разы и все слабее и слабее, так что ясно почувствовалось, что с Котловым что-то происходит. Я никогда не забуду его фигуры в этот момент. Он представлял собою что-то бесконечно беспомощное и жалкое. Глаза его были полузакрыты и, казалось, вот‑вот из них выкатятся слезы, губы беспомощно шевелились, а рука со сжатым кулаком так и повисла в воздухе. Человек решительно закаменел. К счастью, наша, молодежь не растерялась. И так как все знали наизусть всю пьесу, то монолог Марата был подхвачен десятками голосов, что еще больше придало динамики и возбуждения толпе. В публике так-таки ничего и не заметили. Но все это время Марат так и оставался совершенно закаменелым и со стороны, быть может, даже казалось, что это так и нужно от обуревавшего его экстаза.

Кстати сказать, на исполкомцев Пскова выступление Котлова произвело совершенно потрясающее впечатление. Никто из них не представлял себе его в роли актера. Впрочем, так как театр наш был рабочий, то это было принято достаточно снисходительно.

«Взятие Бастилии», несмотря даже на этот печальный инцидент с Котловым, явилось крупной нашей победой. Спектакль был встречен с большим энтузиазмом, принявшим в конце вечера даже торжественный характер, и закончился концертом, в котором наш хор спел гимн о рабочем дворце и другие песни. Весь зал подхватил их и, когда окончился концерт, красноармейцы и публика расходились с пением {448} Интернационала и другими песнями, долго звучавшими на улицах Пскова в эту ночь.

На следующий день мы ставили «Каменщика» Бессалько и инсценировку «Восстания» Верхарна. На третий день днем был митинг для красноармейцев с участием всей нашей арены, вечером же — Уитмэн и концерт из произведений пролетарских поэтов.

Как ни был огорчен Котлов своим неудачным выступлением, он не переставал во все время нашего пребывания в Пскове относиться к нам с прежним энтузиазмом, и до самого отъезда мы чувствовали его заботливость и гостеприимство. В результате всего этого мы покинули Псков по-новому окрыленные, тем более потому, что все те дни город этот являлся самым передовым аванпостом красного Питера, лицом к лицу с врагом.

Из Пскова мы перекочевали в Валк. Это небольшой эстонский городок как раз у границы Латвии, Валк только что был занят красными и, являясь опорным стратегическим пунктом, естественно имел вид военизированного городка, сразу же перенеся нас всех в действительную атмосферу фронта, куда мы все так стремились. Здесь уже была слышна канонада, живо говорившая о серьезных боях.

Настроение в Валке было все время оживленно тревожным. Мирные жители, привыкшие к тишине и спокойствию, на этот раз далеко не пассивно отнеслись к событиям, как они это старались показать, и с трудом скрывали от наблюдательного взора свои настроения, явно враждебные к красным и сочувственные {449} к белым. Это сквозило в выражении их лиц, в походках, то угрюмых и вялых, то бодрых и вызывающих, в зависимости от удаления или приближения канонады, и в целом ряде других едва уловимых, но характерных штрихов обычной повседневной жизни. По главной единственной большой улице городка какая-то непривычная приподнятость жизни не прекращалась ни на мгновение до семи часов вечера, времени, с которого в силу военного положения все обывательское население было обязано оставлять улицу.

По всему своему укладу Валк казался мне, очевидно, одним из тишайших уголков земного шара, где в хороший зимний день по всей вероятности слышится не только бой часов с ратуши, но и самый ход часового механизма — так был пропитан этот город весь тишиной и покоем. Теперь же, повторяю, Валк был угрюм, встревожен, сосредоточен и взбудоражен неслыханными для него потоками солдатских масс и совершенно непривычным положением. Только одни мальчишки, что называется, задрав хвост, весело и задорно носились между рядами войск, чувствуя себя, очевидно, на седьмом небе от любопытного и гордого сознания чего-то значительного во всем окружающем, частью которого они несомненно являлись. И эти мальчишки оставили, во мне по крайней мере, замечательно радостное и бодрое впечатление. Их задор и опьянение водили меня по закоулкам этого маленького, немного забавного и комичного в своей патриархальности городка и заставляли замечать его своеобразную жизнь.

{450} Вечером состоялся наш спектакль. Наше появление в Валке было, по-видимому, настолько необычайно и неожиданно, что спектакль собрал не только одних фронтовиков, но, кажется, буквально все население этого маленького городка, среди которого, кстати сказать, не мало было всяческих баронских помещиков и вообще далеко не сочувствующей революции публики. Даже явные белогвардейцы не могли удержаться, чтобы не придти на этот спектакль, за что и дорого поплатились в этот вечер. Едва только взвился занавес после первых вступительных слов, как в зал вошли несколько вооруженных людей и потребовали от нас прекращения спектакля. Мы подумали скачала, что это какое-нибудь недоразумение, и стали протестовать. Оказалось, что дело гораздо серьезнее. В этот вечер было выявлено не мало шпионов, и спектакль наш не мог состояться, так как суд над последними происходил здесь же в зале. Все это показывает, в какой тревожной атмосфере приходилось нам играть, и действительно Валк очень скоро оказался в руках белогвардейцев.

Мы пробирались к Юрьеву уже буквально в боевой обстановке. Двигались медленно, среди бесчисленных военных эшелонов и в ожидании в любой момент нападения. Однако, Юрьев представлял собой в момент нашего прибытия резко контрастную картину с общим положением. В Юрьеве не чувствовалось никакого кризиса. Кафе и рестораны были переполнены народом и, казалось, голод совсем не коснулся Юрьева Для нас это явилось вполне {451} неожиданным. Однако, это довольство было кажущееся. Юрьев был взбудоражен также как и все другие прифронтовые города того времени. Это особенно чувствовалось на наших спектаклях, и на третий день наших выступлений комендант театра предупредил нас, чтобы мы раньше кончили спектакль, так как на нас готовится белогвардейское нападение. Когда мы возвращались со спектакля, я никогда не забуду вдруг нахлынувшую откуда-то массу людей с лицами, от которых мы уже давно отвыкли. Это были явно белогвардейские физиономии тучных и сытых людей, с лоснящейся кожей, с злыми и бегающими глазами; однако, нельзя было не заметить на этих лицах явно торжествующей и наглой улыбки по адресу не только каждого пролетария, но даже нас, осмеливающихся вести открыто творческую агитацию и пропаганду за ненавидимую ими жизнь. Взгляды и улыбки действительно не предвещали ничего хорошего Чувствовалось, что эти люди что-то знают и готовы каждую минуту открыто выступать на разгром красных. В политическом штабе нам не говорили ничего определенного, но в утомленных, изможденных лицах политруков мы невольно угадывали, что с Юрьевым не все благополучно. В этот вечер мы расположились в своих вагонах, ожидая отправления с не совсем спокойным чувством. И действительно едва мы успели вернуться в поезд, как узнали, что в городе началось восстание, и только вокзал, расположенный вдали от города и защищаемый красными, оставался не во власти белогвардейцев. Я помню {452} тревожную ночь, какую я провел тогда. Дело в том, что слухи о восстании были еще не вполне определенны, но в город уже ходить было не безопасно о чем нас и предупреждали. Красные еще далеко не сдались. Но вот ночью, вернее, под утро, когда наши спали еще крепким сном, я ясно различил вдали знакомое потрескивание пулеметов, которое все приближалось и приближалось. Некоторые из наших женщин проснулись от этого треска и тревожно спрашивали, что это такое. Мне приходилось отвечать им, что это рубят дрова. Однако, надо было принимать решительные меры к обороне и самозащите. Это стало совершенно ясно, когда утром на самую платформу въехало артиллерийское орудие и красноармеец-командир посылал гром проклятий в сторону растерявшихся артиллеристов, которые теперь малодушно отступали. Треск пулеметов, гром орудийной пальбы были уже вблизи нас. Мне хорошо запомнилась фигура и лицо командира-красноармейца, который в бешенном неистовстве собрал вокруг себя кучку храбрецов из разбегающихся красноармейцев и заставил их на руках двинуть одно единственное орудие вперед. Скоро это орудие, что называется, сорганизовалось и открыло пальбу. Нам нужно было немедленно уезжать. Однако, поезд наш не пускали. И его не пускало, главным образом, железнодорожное начальство, эстонцы по преимуществу, которое, очевидно, было на стороне белогвардейцев. Кстати сказать, вся поездная прислуга быстро разбежалась, вплоть до машиниста, так что мы очутились во власти {453} всяческих неожиданностей, потому что не оставалось никакого сомнения, что если белые завладеют станцией, мы все будем перестреляны до единого, между тем, среди нас были не только женщины, но и дети. Мы уговорились с товарищем Никитиным на самые решительные меры по отношению железнодорожного начальства задержавшего поезд. Прежде всего я потребовал, чтобы всем нам немедленно были выданы винтовки из находившихся в запасе на станции. После некоторого упорного колебания винтовки нам были даны. Впрочем, вернее говоря, мы их взяли сами. Не только мы, мужчины, вооружились этими винтовками, но даже и часть наших женщин. Я взял на себя командование столь внезапно военизированным нашим отрядом. Одну часть я немедленно послал развинтить рельсы позади нас, предполагая, что на нас может налететь броневой поезд. В своем предположении я не ошибся, потому что разведки вскоре сообщили нам о его движении. Канонада все усиливалась и усиливалась, поезд же так и не отпускали. Тогда мы с товарищем Никитиным отправились к начальнику станции, хитрому и упорному эстонцу, но он категорически отказался дать нам паровоз. Между прочим наши вагоны были прицеплены к товарному поезду, который оставался единственным не выведенным со станции. Что паровоз был, в том не было никакого сомнения, потому что когда, наконец, выведенные из терпения мы вынули наганы и приставили к виску начальника станции — он побледнел и паровоз был нам дан. И все-таки мы {454} не смогли сразу уехать, потому что вся поездная прислуга, повторяю, разбежалась, из нас же никто не умел управлять паровозом. Но тут, на наше счастье, откуда-то появился матрос, который предложил свои услуги. Скоро паровоз был прицеплен и мы уже могли надеяться вырваться из рук врагов.

А враг не дремал. Пока шла манипуляция с паровозом, станция уже вся оказалась под обстрелом. Пули горохом сыпались по нашим вагонам и по платформе. Но теперь они уже не пугали нас, а только веселили. Даже наши женщины были переполнены совершенно исключительным бодрым и горящим энтузиазмом: в самый последний момент, когда мы должны были тронуться, они, не смотря на град пуль, быстро выскочили из вагонов и с гиком, смехом и криком стали тащить в вагоны, разбросанные по платформе, мешки муки, чтобы не оставить их в руках неприятеля. К счастью, никто из них не пострадал. Наконец, поезд тронулся. На всех площадках вагонов я расставил вооруженных людей, и, с ружьями на перевес, мы медленно двинулись в путь. А в это время белая кавалерия узкими лентами с двух сторон быстро обгоняла нас Но мы не теряли веры в то, что проскочим. Вдруг, новая опасность: сзади нас неприятельский броневик, о котором давно уже сообщала разведка. Еще мгновение, и мы были бы им настигнуты. Но матрос-машинист оказался сообразительным малым. Он остановил поезд и отцепил несколько товарных вагонов от его хвоста, а затем, не смотря даже на то, что был ранен {455} в это мгновение, все же мужественно направил поезд дальше. С пением Интернационала, с бодрой уверенностью, что мы проскочим, медленно, но верно мы ускользали из рук врагов. Скоро ленты неприятельской кавалерии остались позади нас. Правда, поезд наш очень медленно двигался в тот день; он ежесекундно останавливался, и каждый раз при такой остановке мы натыкались на ту или иную трагедию, — то мы подбирали ускользнувших от рук врага раненых, то получали эстафеты о грозящих впереди опасностях и препятствиях, то сомневались, наконец, в возможности дальнейшего движения, потому что наш герой-машинист все же был весьма серьезно ранен в руку. Когда же наступила ночь — наше движение еще более осложнилось. Ночью весь наш путь беспрерывно сопровождали сигнальные шпионские ракеты, а на одной остановке нам пришлось сорганизовать небольшой отряд из молодежи, потому что нам сообщили, что в деревне, около которой мы остановились, сконцентрированы белогвардейцы, главным образом, шпионы из местного населения во главе с офицерами. Мы отправились в деревню, обошли крестьянские избы, но никого не нашли, встретив крайне враждебное отношение к себе определенной части крестьянства, настроенного явно белогвардейски. Однако, другая часть крестьян была столь же явно встревожена и всемерно присоединилась к нам. Впрочем трусость и растерянность большинства мешала нам реализовать всю нашу вылазку. Среди такой обстановки добрались мы, наконец, до Риги.

{456} Кстати сказать, никогда не забудутся мною все эти моменты, особенно бодрое, жизнерадостное, почти певучее настроение всей нашей молодежи, не исключая даже девушек и женщин. Во всем этом поистине сказалась здоровая, крепкая пролетарская сущность, умеющая понимать и брать жизнь без оглядки назад.

Рига оставила в моих воспоминаниях совершенно исключительное впечатление. В то время Рига казалась действительно по-настоящему железной когортой, единосплоченной компактной массою суровых и знающих цену своим действиям людей, со стиснутыми зубами, со стальной верою готовых защищать свои завоевания, свои пролетарские форпосты. Рига промелькнула перед нами пустынной и печальной с одной стороны и необыкновенно вдохновенной и радостной — с другой. Она была вся заколочена. Ее богатые кварталы, рестораны и фешенебельные здания знатных баронов, этих чудовищных, почти средневековых насильников народа, были теперь покинуты. Зато по улицам от рабочих кварталов, на братской могиле и на площадях все время шли, в каком-то стремительном порыве, шеренги закованных в стальную пролетарскую броню людей, с тысячами алых знамен в своих крепких руках.

Рига встретила нас и сурово и радостно одновременно. Валк пал, за ним пал Юрьев. Может быть та же участь ожидала и Ригу. И пролетарии это почти знали, почти предчувствовали, несмотря на пустоту кварталов богачей. О, как ужасны эти предчувствия для десятков, для сотен тысяч сердец, одержимых {457} единым порывом, жаждущих этой общей для всех радости и жизни… Убитых привозили с фронтов ежедневно десятками… Их хоронили в единой братской могиле. Кто же были эти враги, убившие рабочих своей страны? Это не были представители иной нации, какие-нибудь зарубежные империалисты, это были те же самые люди, которые называли себя эстонцами, латышами или русскими и которые в своих декларациях неизменно твердили только одно: что жизнь их принадлежит народу, и что они предназначены судьбою печься о его благе, а на самом деле они были хуже, страшнее, ненавистнее всяких самых заядлых империалистов, ибо каинова печать заклеймила их вечным позором и вечным презрением всего человечества.

Так чувствовал тогда пролетариат Риги, и его мысли находили свое выражение в строгих и сомкнутых колоннах, одновременно суровых и прекрасных, напоминавших древнеримских рабов, поднявших свое знаменитое восстание под предводительством Спартака.

Если вдруг на мгновение забыть об этих колоннах, что наполняли тогда улицы и площади заколоченной наглухо и почти омертвевшей Риги, то воспоминание о ней было бы наполнено одной сплошной жутью, ибо так страшен был в те дни этот полумертвый город. Да, это было бы так, если бы… не эти многотысячные колонны какого-то единого, прекрасного в своей солидарности и устремленности к далям, лика… Невозможно вспоминать всего того, что мы увидели в Риге, без этого несколько, {458} быть может, и странного на первый взгляд утверждения: да, тысячи — были единым человеческим ликом… Так говорят мои воспоминания… Я живо вижу перед собой огромную площадь, на которой с одной стороны, средневековье вступало в спор с современностью, как будто ей уступая, а, с другой — вся современность растворялась в романтике средневековья… Она потому так особенно живо и незабываемо запомнилась мне, что тогда она действительно как бы сияла вся и горела огнями каких-то сверкающих маяков на потемневшем от бури и смятения океане. Тогда, на этой площади, руками пролетариев был воздвигнут неожиданно дерзкий, необыкновенно простой и вместе величественный постамент, сохранившийся в моем воспоминании, словно устремленное ввысь черное знамя — камень, вокруг которого было море живых цветов, ярких и красочных, как самая яркая в небе радуга, — а за этим морем, вокруг его радужного кольца, — вечные шеренги крепко сомкнутых колонн, строгих, суровых и, вместе, таких же радужных, лучистых и нежных, как море цветов вокруг черного постамента. И сколько было юных, сильных и пламенных лиц в этих шеренгах, которые с алыми знаменами в руках, тысячами шли сюда, к этому постаменту только для того, чтобы склонить пред ним свои знамена и принести клятву добиться во что бы то ни стало последнего освобождения.

Встреча нашей пролеткультовской арены с рабочими города Риги была особенно замечательна. {459} Мы никогда не забудем одного потрясшего нас спектакля, после которого действительно до конца уничтожилось самое представление о сцене и зрительном зале, исчезла всякая возможность какого бы то ни было разделения. Я не помню, что это был за спектакль… «Взятие Бастилии» Ромена Роллана, или инсценировка Уота Уитмэна, или, может быть, просто революционный концерт пролетарских поэтов, но я помню отлично, что, по мере того, как все совершавшееся на сцене шло к концу, зрительный зал, наполненный рабочей аудиторией, все больше и больше сливался с нами и из этого слияния совершенно стихийно вырастал какой-то, поистине, самодеятельный театр, превратившийся в конце концов в огромный импровизированный ночной митинг, затянувшийся почти до утра и разрушивший последние грани между зрителем и рампой. Этот митинг был одним сплошным ликующим энтузиазмом, где десятки сотен людей, пришедших смотреть нас, соревновались с нами своим вдохновением темпераментом, любовью и радостью.

Ригой и этим незабываемым впечатлением окончилась тогда наша поездка по западному фронту.

## **{****460}** Пролеткульт по возвращении

Возвратившись в Ленинград, мы застали Пролеткульт совсем иным, чем он был до сих пор. Понятно почему: на горизонте все больше и больше сгущались тучи; железная логика гражданской войны неумолимо подчиняла себе все, и уже чувствовалось, как первые весенние побеги, вдруг так сказочно расцветшие в новой жизни, жестоко топтались потому что какой-то злой глаз смотрел на них и хищнически готов был их уничтожить. От прежней вдохновенно творческой работы мы должны были невольно перейти к повседневным боевым задачам, которые все повелительнее диктовал нам тогдашний день. Все большее и большее число наших работников стало отрываться от общего дела, потому что стихия влекла их на новые и новые фронты. Теперь мы уже сами должны были подумать об организации не только отдельных единиц, но и целых боевых пролеткультовских отрядов, поскольку мы являлись истинными пролеткультовцами. Так сорганизовался очень значительный отряд из наших хористов и студистов на восточный фронт и мы скоро в стенах нашего замирающего Пролеткульта устроили им прощальный вечер. Здесь впервые за все время нашего существования, мы все, основные работники Пролеткульта, {461} встретились лицом к лицу, не в боевой и деловой обстановке, а в товарищеской, по-настоящему семейной встрече. Наши поэты: Маширов, Садофьев, Кириллов, Александр Поморский, Арский, Князев и др., и наши художники и музыканты, хористы и работники арены, мы все неожиданно увидели друг друга и радостно друг другу улыбнулись, подсчитывая за чашкой товарищеского чая успехи и поражения за этот как будто бы и короткий, но, по существу, долгий срок борьбы и созиданий… Я мог бы рассказать о многих поэтах, художниках и писателях, сыгравших значительную роль в искусстве тех дней, но сейчас мне хочется остановиться на совсем маленьких людях, которые хотя и не занимали никакого места в искусстве и очень мало заметны были на большом общественном горизонте, тем не менее были для Пролеткульта точно светящиеся маяки посреди бушующего океана. Среди них с особенной силой и яркостью вырисовывается передо мной прозрачный, нежный лик маленькой Жени Герр, которая не была ни поэтом, ни музыкантом, ни художницей, ни актрисой, одним словом, ничем, кроме того, чем она была, то есть маленькой энтузиасткой, совсем маленьким рядовым борцом, который, однако, ни на одно мгновенье не покидал своего поста там, на передовом фронте борьбы рабочего класса за светлое грядущее. Это была необыкновенно сильная девушка по духу и вместе необыкновенно хрупкая и нежная по облику. Головка Жени Герр мне всегда напоминала девушек эпохи {462} Возрождения, вернее прозрачные и тонкие лица прерафаэлитов, еще более утончивших эту эпоху. Жене Герр было всего шестнадцать лет, когда она вдруг засветилась между всеми нами, поистине немеркнувшим огнем, молчаливая, нежная, тихая и вместе необыкновенно сильная.

Женю Герр в дни тогдашнего Пролеткульта можно было видеть везде. Происходило ли какое-нибудь особенно ответственное заседание в Смольном, когда вдруг начинала грозить настоящая опасность, она была там. И к Жене Герр прислушивались. Может быть, она ничего даже никогда и не говорила, но зато ее глаза властно приказывали быть мужественно твердыми; эти глаза блеском чарующей юности и непоколебимой веры в дело, творимое рабочим классом, уничтожали самые малейшие колебания и сомнения даже у наиболее осторожных и разумных борцов. И, казалось, эта маленькая девочка с пепельно-светлыми волосами, с белым прозрачным личиком, с глазами, сиявшими бездонной голубизной неба, с хрупким тельцем и тонкими нежными пальцами, стояла тогда среди всех так мужественно, точно за ее плечами всегда находилась винтовка, которую она в любой момент готова была взять в руки и вести всех за собой вперед. И какой бы ни случался самый радостный праздник, — Женечка Герр была всегда на нем…

В Пролеткульте я неизменно помню Женю Герр в самые яркие, солнечно-светлые дни. Тогда она носилась среди нас на крыльях такого же, как она сама, молчаливого, тихого, но по-настоящему сильного и экстазного вдохновения… {463} головка ее закидывалась немного назад к маленькие колечки светлых волос словно играли на ее очень нежной, очень хрупкой, очень белой шее; немного же синеватые веки, говорившие о древней крови еврейского народа, опускались и закрывали восторг ее глаз, потому что этот восторг со слишком большой силой овладевал ею. Женя Герр была еврейка. Откуда пришла эта девушка? Может быть, из самых бедных, далеких и печальных местечек, где десятками лет страдал ее народ, сумевший в страданиях стереть все грани между всеми народами мира и больше, чем какой-нибудь иной народ, заговорить о равенстве всех перед лицом жизни.

Женя Герр была чудным товарищем для всех, кто был в настоящей работе, в горении, в кипении, в борьбе за грядущее; тогда она умела неуловимо ободрить каждого, обласкать, помочь всем, кто нуждался в поддержке в минуты горя и слабости. И ее окружали замечательные женщины, более взрослые, чем она, но не менее нежные, хотя их лики и были полны совсем иной красотой, далеко не такой прозрачной и хрупкой, как красота Жени Герр.

Есть люди незабываемые никогда. К таким именно принадлежала Женечка Герр. Я думаю, ее узнают все, кто встречался с нею в те дни, когда будут читать мои строки о ней; но и те, кто никогда не видал ее, пусть знают, что, наряду с самым темным и жутким в мире, каким может быть стремление останавливать победоносное шествие человечества в его окончательном освобождении, существует всегда {464} поистине светлое и чарующее, и этого никто не сможет никогда опровергнуть. Именно такие, как Женя Герр, творили революцию; они незаметно вели за собой толпы людей и были самыми настоящими разрушителями старого мира во имя нового. Люди, подобные ей, не знали личной жизни, не знали, что такое одиночество в человечестве, они не вили себе теплых гнезд и мир для них был подобен беспредельному океану, по которому они радостно плыли навстречу солнцу. Эти люди не знали ни сомнений, ни страха, ни колебаний ни в чем и никогда.

Я хорошо помню Женю Герр, очень часто, в каком-то овчинном полушубке и в мужских кожаных сапогах… «Здравствуй, Женя!»… И на улицах, в залах, клубах, каждое утро, к ней протягивались десятки, сотни рук, каждое утро ей улыбались сотни пар глаз таких же улыбчивых, как и она… И все эти улыбающиеся были такие же непричесанные, почти раздетые люди, потому что они годили зимой в летних пальтишках, а летом продолжали носить какие-нибудь войлочные боты, за неимением ничего другого. Вот почему многим, вероятно, трудно было бы разгадать красоту такой, скажем, как Женя Герр, тем многим, кто людей определяет по платью, по внешнему виду, по тому — достаточно ли аккуратна их одежда, забывая совсем, что бывают мгновения в жизни и очень длительные (каковы, например, революции), когда для истинно жертвенно чистых натур и энтузиастов не существует ничего, кроме радости и веры, переполняющей их любящие {465} сердца. И, может быть, таких как Герр было вовсе не мало в те дни, среди многих девушек и юношей, и не может быть, а наверное такие живут и сейчас и их гораздо больше, чем обычно думают. Да, в этом только и есть оправдание человечеству и надежда на торжество светлого разума и духа над разумом темным и злобным.

«Здравствуй, товарищ Женя!» — «Здравствуй! товарищ!» (имя рек)… «Товарищ Женя, надо организовать агит-проф-ячейку там-то!» — «Женечка, тебя ждут на собрании в клубе комсомольцев». — «Товарищ Женя, поезжай на открытие первого рабочего клуба к металлистам». — «Женя, на фронт агит-литературу» «… Товарищ Женя, завтра ваш доклад по вопросу… Обязательно будьте!» — «Буду», — тихо говорит Женя и… она ничего не пропустит, она всем и каждому скажет: «Буду». И будет везде. Как? Каким образом? Неизвестно. Ничего не понятно… но она будет всюду, все такая же молчаливая, тихая и вместе, как лавина, бурно и страстно всех увлекающая вперед за собою. Где же и как она отдыхает? Везде. Там же, где она сейчас присутствует… Ведь она всегда в кругу друзей и любящих, ибо все, кто борется за революцию — друзья ее к сама она любит всех крепко, сильно, твердо и неизменно, хотя в ее нежных и хрупких руках, повторяю, постоянно незримая винтовка и локоны Женечки — вы увидите — мелькнут перед вами и там, где стоны слышатся, где звучит жуткая музыка пуль и картечи и где нежные вздохи заглушают грохот орудий и пальба пулеметов.

{466} Женя — на всех собраниях, митингах и концертах. Женя, когда хочет кому-нибудь что-нибудь сделать — сделает; она в миг слетает в Смольный, она в любой момент откроет любую для всех запертую дверь, она скажет два слова, эта маленькая девочка, и слова ее будут иметь такую же силу, как слова самых больших вождей… Почему?.. Кто разгадает тайну революции — ее великую, скрытую, человеческую правду? Разгадать эту тайну — значит все принять и все понять до конца.

А вот другой образ: товарищ Шульга, в моем воспоминании преисполненный не меньшим энтузиазмом, чем образ Жени Герр; но в противоположность последней она вся была словно закована в броню дел, подчас даже ударно-боевого характера и потому ее облик не всегда и всем раскрывался во всей его лучистой красоте.

Шульга была очень худенькая, высокая девушка, с восковым, почти постоянно строгим лицом.

Я всегда любил строгие человеческие лики, когда они тонко очерчены и когда красота их не слишком бросается в глаза… Тогда каждого, кто сумел бы почувствовать ее, и заметить, — это скромная, словно прячущаяся от ненужных взоров, красота заставляет невольно замедлять шаги и пробуждает в душе так же невольный и почти безмолвный восторг, безмолвный потому, что люди, обладающие подобной красотой, способны бросать в человеческую душу какие-то железные, полные непререкаемой убедительности слова, к которым ничего нельзя {467} прибавить и от которых ничего нельзя убавить.

Агит-полит-просветительный отдел Петроградского военного округа. Кабинет заведующего отделом. У стола девятнадцатилетняя девушка — начальник всего отдела… Так это перед ней невольно замирают шаги и в душе просыпается безмолвный восторг?.. Да это она. Это товарищ Шульга, о которой я пишу.

Шульга не сидит за столом, — она стоит; ей некогда сидеть, да и бумаг и дел никаких на столе нет; бумаги пишут другие; она только подписывает их размашисто-детским почерком, стоя, и не прекращая разговора с собеседником. А их много… Беспрерывно к ее столу подходят разные люди. Вот подошел к ней какой-то черный, высокий, бородатый с проседью мужчина. Он почтительно ей что-то докладывает… Она серьезно слушает и кивает головой. Веки ее опущены. Они изредка только вздрагивают, иногда поднимаются и тогда на докладчика смотрит пара очень вдумчивых, очень строгих, иссиня-черных, печальных, но какой-то почти наивной, детской печалью глаз; иногда восковые щеки загораются легким румянцем и тогда все лицо ее, вместе со вспыхивающими глазами, становится на редкость, по-девичьи, привлекательным и милым. Но это мгновениями. Вообще же лицо ее сурово неизменно и почти — для всех: «Товарищ, этого нельзя разрешить», — говорит она неумолимо и тот, кто просит, растерянно умолкает. Другому она отвечает или тихо приказывает, кому-то что-то разрешает или куда-то кого-то усылает. {468} Ее все слушаются, почти не споря. Впрочем, парнишки в кепках и кожаных тужурках — бесцеремоннее; но и их она умеет одернуть и заставить сделать так, как ей кажется лучшим в данный момент. Разговоров вокруг нее пропасть. Но они, разговоры эти, ей не мешают… Здесь царствует сама жизнь — молодая, бурная, кипучая… Только прежние чиновники старого военного округа ходят как-то бочком, озираясь по сторонам и, чуть ли не по-прежнему, на цыпочках. Им все страшно и все непонятно вокруг…

У стола Шульги столпилась кучка, Кто сует ей бумажку для подписи, кто требует какого-то разъяснения, кто пытается ей что-то показать, кто что-то рассказывает — одним словом — возня и суетня, как вокруг каждого ответственного работника в те дни. Совсем спокойно, по очереди, почти как будто не волнуясь и не раздражаясь, с неизменно строгим лицом, Шульга подписывает, разъясняет, отвечает, возражает и спорит. Наступает очередь мне заговорить с ней. «Вы откуда, товарищ?» — строго спрашивает меня она. «От Пролеткульта», — отвечаю я. «Ах, тов. Мгебров!» — Лицо ее вдруг вспыхивает и улыбается Она уже знает обо мне от Жени Герр и знает, — чего я хочу и потому так радостна. Мигом составляется бумажка мне нужная. Я назначаюсь ответственным руководителем по организации пролеткультовских спектаклей на прифронтовой полосе. С этого дня между нами возникает не только простое знакомство, но настоящая дружба, которая никогда не исчезает, раз возникши, для таких людей, как Шульга.

{469} В 19‑м и 20‑м годах Шульга была самым яростным защитником и Пролеткульта и Героического театра и была всегда неизменным нашим искренним другом и товарищем. Когда же стала отцветать эпоха 18 – 19‑х годов — Шульга отошла от большой ответственной работы и пошла учиться. Она вышла даже замуж. Она могла это сделать, потому что революция победила, и прежнюю жертвенность сменила организованность и крепкая, никем и ничем не сокрушимая воля, утвердившего себя и ставшего твердо на ноги, рабоче-крестьянского государства.

Шульга покинула Ленинград не то в 22‑м, не то в 23‑м году. Последняя с ней наша встреча одна из самых ярких, была у гроба моего сына, за которым она шла вместе с Женей Герр, Ядвигой Нетупской, Алисой и Остроумовой.

Гроб моего сына стоял в большой комнате моей квартиры Вокруг толпилось множество всякого народа. И без конца несли цветы как-то женские руки… И Шульга пришла также с охапкой цветов; сын мой ведь был тем самым маленьким мальчиком, который говорил постоянно в «Легенде о Коммунаре»: «Товарищ, подними меня, я хочу видеть Коммунара, мама, когда я выросту большой, я буду коммунаром», и он неизменно был с нами во всех наших скитаниях и на всех фронтах, на которых побывал Пролеткульт, а впоследствии — Героический театр. В 22‑м году он трагически погиб, сброшенный какой-то злой рукой с трамвая после одного из самых ярких его выступлений в Зиновьевском {470} университете. Вот почему так много цветов несли к его гробу. Цветы для того времени была большая редкость… Когда Шульга, вся залитая стыдливо сияющим румянцем (потому что были мгновения, когда она не могла удержать его и тогда обнажалась вся нежность ее души, обычно неуловимой и твердо скрываемой под строгой маской, закованной в деловую хватку женщины), тоже подошла с цветами, — мой отец с некоторым недоумением попросту сказал: «Хорошо вам, пролетариям… какое море цветов? — ведь это слишком большая роскошь для наших дней… А вот умрем мы и ни одного цветка, даже засохшего, нам не положат в гроб»… Отец добродушно, как всегда любил он это делать, подварчивал, подобно всем людям его лет (а их ему было все 80), хотя и сумевших принять революцию, но все же не смогших ее до конца осознать. Шульга очень мягко, уважая его седины и возраст, вполне понимая его, с большой теплотой ответила ему: «Вы думаете, мы покупаем эти цветы?.. У нас нет денег, чтобы покупать… Но нас много, нас тысячи… Когда случается горе с кем-нибудь из нас, если даже сотня рук наших неизменных товарищей (а мы все товарищи между собор) принесут хотя бы по одному цветку — их будет целое море. По одному цветку сможет достать каждый… нас много — вот почему так много цветов»… Отец только вздохнул на ее слова и отошел; но я видел, как крупная, горячая слеза скатилась по его щеке от ее ласковых, человечьих, проникающих прямо в душу, слов…

{471} И с друзьями, с людьми, делающими одно общее дело, Шульга была всегда такая же, по-девичьи ласковая, удивительно скромная, тихая, нежная, вспыхивающая и доверяющая во всем и до конца. Это — та самая Шульга, которую так боялись многие и считали ее суровейшей и неприступнейшей коммунисткой, не знающей жалости ни при каких обстоятельствах, нигде и никогда для врагов пролетарского дела.

Но возвращаюсь к прерванному.

Проводив с болью в душе наших товарищей на восточный фронт, мы вернулись к работе уже не столь творчески вдохновенной, как прежде, но более суровой, быть может более будничной, но не менее значимой поэтому. Враг стучался теперь во все двери и окна не только Пролеткульта, но и всех завоеваний Октября; глухими, змеиными кольцами со всех сторон была окружена наша страна, — надо было бороться, бороться во что бы то ни стало. И мы боролись. Вся наша основная работа теперь устремилась на фронт Красной армии. Мы проникли в самую ее гущу и слились с нею до конца. Это слияние произошло в начале мая и на нем я остановлюсь подробнее. Мне необходимо, впрочем, указать вкратце на то, что предшествовало этому слиянию.

Пролеткульт с каждым днем замирал все больше и больше. Здание холодело, пустело, почти разрушалось и гибло. Не было никаких сил остановить это разрушение, потому что не было почти людей. Боевая работа поглощала всех Я помню, например, что пришлось {472} пережить нам накануне одной недели, проходившей под лозунгом «Красноармейской», с 26‑го февраля по 2‑е марта. К этой неделе весь Пролеткульт готовился с особым энтузиазмом. Мы разработали огромную концертную программу, были мобилизованы хоры, оркестры, и вся наша арена, все наши художники и поэты Пролеткульта. Мы должны были выступать во всех театрах Ленинграда и во всех клубах по определенной торжественной программе. Мы должны были вынести на улицу целое море наших знамен, с разработанными нами же лозунгами. И вот, накануне, когда все знамена и плакаты были уже заготовлены и разложены в одной из огромных зал нашего здания, я случайно ночью, в два часа, движимый каким-то инстинктом, заглянул в эту залу… И что же я увидел: зала была наполнена по колена водой, а по ее поверхности, увы, плавали все наши знамена, плакаты и лозунги. Хорошо, что мы вовремя успели заметить это несчастье. Были мобилизованы все силы, оказавшиеся под рукой вода была выкачана, и лозунги спасены. Оказалось, что обмерзшие трубы не выдержали, лопнули и, таким образом, сама стихия выступила против нас. Все же мы не унывали. Вся арена, вся наша художественно-творческая работа сосредоточилась теперь в небольшой кухоньке, позади сцены. Впрочем, это была не кухня, это была довольно своеобразная, двухэтажная комнатка, в сущности — две комнаты, отделенные круглым отверстием, с лестницей посреди, друг от друга — самые тогда теплые комнаты в Пролеткульте. {473} В этих двух комнатах и сосредоточилось все и даже я и Чекан, вместе с моим сыном, жили наверху, за неимением времени жить дома, а внизу, у маленькой плиты, толпились всевозможные, жившие в том же здании, женщины, жарившие и варившие еду, за неимением возможности делать это у себя дома, в виду отсутствия топлива. Теперь развернулась, между прочим, большая учебная работа самой студии. В этой самой кухне с марта по конец мая не прекращались лекции и занятия, которые вели в полном смысле слова в хаотической обстановке такие крупные руководители, нами привлеченные, как Анатолий Федорович Кони, читавший искусство живого слова и этику общежития, Петр Морозов (история народного театра), Граматчикова (русская литература), К. А. Сюннерберг (теория творчества) и многие другие. Я никогда не забуду, как, бывало, мы слушали в этой самой кухоньке А. Ф. Кони… Обычно он приходил в шубе и садился в большое кресло; это кресло мы всегда заботливо ему приготовляли, как раз посредине нижней комнаты, так, чтоб его было видно и слышно всем тем, кто был внизу, и тем, кто помещался наверху по кругу, вырезанному в полу верхней комнаты. И Анатолий Федорович, очень увлеченный всей обстановкой и, главное, совсем необычной для себя аудиторией, с необыкновенным энтузиазмом, удивительным для его лет, не читал, а рассказывал нам, делился с нами воспоминаниями, впечатлениями о прошлом и о замечательных людях многих эпох, {474} сила духа и гений которых научили его быть вечно юным и даже уметь понимать эпоху, ему-то, во всяком случае, чуждую во многом. Да, незабываемые моменты мы пережили тогда в этой самой маленькой кухоньке, но скоро наступили дни, когда даже и в ней нельзя было существовать больше. Холод проник и в нее. Однако, несмотря на все тяжелые условия, энтузиазм наш нисколько не ослабевал, и мы по-прежнему лихорадочно принимали участие на всех фронтах тогдашней политически-культурной жизни, о чем свидетельствуют сохранившиеся протоколы тогдашних заседаний нашего театрального коллектива. Я позволю себе остановиться, например, на протоколе от 17 февраля 1919 г. заседания театрального коллектива в составе тогдашних аренцев: Мгеброва, Чекан, Антонова, Вольского, Прокофьева, Лушковского, Матвеева, Циновского и Поповой, одних из основных работников арены. Этот протокол и ряд других совсем не по протокольному готовился к красноармейской неделе, о которой я уже упоминал выше. Возьмем сноску хотя бы о подготовке украшений к этой неделе самого Пролеткульта. Она, как и дальнейшая «о лозунгах и плакатах», звучит настолько, быть может, и наивным, но по-настоящему большим энтузиазмом, что стоит привести их целиком, тем более потому, что то, что тогда устанавливали мы, было почти первичными шагами в сторону коллективного творчества для участия в массовых выступлениях по случаю тех или иных торжеств и празднеств, каким была по существу та же красноармейская неделя,

{475} Вот эти сноски:

III. Слушали: Об украшениях,

III. Постановили:

Театральный коллектив предлагает следующий план украшений: 1) В основу украшения должен быть положен исключительно красный цвет и по возможности всех оттенков для художественного распределения. Причем для украшений в здании добыть елки и зеленые гирлянды. 2) К этой неделе должны быть приготовлены в достаточном количестве плакаты с революционными лозунгами. 3) Просить Спасский район и по возможности клубы прислать в Пролеткульт для художественно-декоративного украшения возможно большее количество революционных знамен, не позднее, чем в субботу 22‑го февраля с/г. 4) Колонны и балюстрады должны быть обвиты красными лентами и зелеными гирляндами. 5) Окна осветить изнутри красными прожекторами, за неимением прожекторов — факелами. 6) Весь Пролеткульт снаружи разукрасить большими плакатами, знаменами и красными флагами. 7) Если возможно, иллюминировать электрическими лампочками. 8) На шпице приспособить электрический вентилятор с матерчатыми языками, освещенными изнутри вентилятора красным электрическим светом, чтобы получить впечатление пылающего урна, 9) Театральный зал и арену украсить по возможности большим количеством знамен, плакатов и гирлянд, 10) Приобрести возможно большее количество портретов, гравюр и, если возможно, бюстов для украшений, 11) Желательно было бы устройство декоративных кустов из винтовок.

IV. Слушали: О лозунгах и плакатах.

IV. Постановили: Театральный коллектив предлагает следующие лозунги: 1) «Все трудящиеся — под Красное Знамя», 2) «Красноармейская сила Российская, двинь-ка вперед», 3) «Красноармеец, твой щит — защита свободы». 4) «В Красной армии — нет места трусам». 5) «Каждый красноармеец на своем штыке несет новые песни миру». 6) «Красный штык, Красные песни, Светлому царству грядущего». 7) «Да здравствует Всемирный Пролеткульт, путь к которому расчистила Красная армия». 8) «Знамя Красное, Знамя Свободное, Символ равенства, братства, любви… Вейся выше за дело народное в алых каплях рабочей крови». 9) «Не отдаст Красная армия Красного {476} Петрограда», 10) «Не замай Красного Питера», 11) «Прочь, белогвардеец, побьет тебя красноармеец». 12) «Красному Петрограду». — «Город крови, город стали, ты разбил тюрьму, не отдам тебя, прекрасный город, никому».

И дальше:

Предлагая настоящие лозунги, театральный отдел в то же время просит президиум предложить литературному отделу со своей стороны выработать соответственные лозунги, желательно было бы из стихотворений пролетарских поэтов. В то же время коллектив просит президиум предложить литературному отделу озаботиться выпуском специальных листков для раздачи при входе, а также устройством книжного киоска в театральном фойе по возможности бесплатно или по удешевленным ценам.

Или вот еще выдержки из двух других протоколов от 17 февраля и 1 марта: «О разработке программы празднования Красноармейской недели». Сама эта программа настолько характеризует всю тогдашнюю нашу работу, что я также, считаю не лишним привести ее целиком, как она была зафиксирована протоколом и выполнена:

23 февраля с/г. I отделение: Оркестр под сценой. 2 оратора. Слово о Пролетарском искусстве. Хор: «Интернационал», «Песнь кузницы», «Пролетарии всех стран». «*Антракт*». II отделение: Певец Клюшин. Чтение. Певец Баньковский. Чтение. Певец Буланый. Певец Гинзбург. Аккомпаниаторша Вилькорейская. Общий хор. *Антракт*. III отделение: Коллектив. «Песнь рассветного знамени».

24 февраля с/г. Слово тов. Мгеброва. «Каменщик». «Вечер Кириллова». *Концерт*: Малюга, Буланый, Фомичева, Клюшин. Хор театральный. Строгонов. Оркестр под сценой.

24 февраля с/г. Слово тов. Мгеброва. «Вечер Уот Уитмэна». Оркестр под сценой. «Восстание» Верхарна. *Концерт*: Леонтьев, Плюцинская, Алексеев. Аккомпаниаторша Вялькорейская, Общий хор. Озолин.

{477} 26 февраля с/г. Слово тов. Мгеброва. Симфонический концерт. Слово Коптяева Солисты: Брунвальд и Алексеев. Слово Мгеброва. «Песнь рассветного знамени». Оркестр в фойе.

27 февраля с/г. Слово тов. Мгеброва. «Взятие Бастилии». Оркестр в фойе. *Концерт*: Алексеев, Краснопольская. Аккомпаниаторша Вилькорейская. Хор музык.-вок. отдела. Озолин.

1 марта с/г. Слово тов. Мгеброва. Концерт-железо. Слово. «Пролог», «Интернационал», «Кузница», «На баррикады», «Башня радостных веков», «Мы растем из железа», «Башня», «Динамиту». Декламаторы. Солисты: Баньковский, Клюшин, Алексеев, Буланый, Гинзбург. Аккомпаниаторша Вилькорейская Хор общий. Озолин.

2 марта с/г. Слово тов. Мгеброва. Грандиозный концерт-митинг. Оркестр под сценой. «Европа», «Каменщик», «Песнь рассветного знамени», «Восстание». Хор и оркестр. Солисты: Малюга, Брунвальд, Плюцинская. Аккомпаниаторша Вилькорейская. Хор общий. Озолин.

Для концертов-митингов желательно просить президиум Пролеткульта пригласить по его усмотрению любимых вождей рабочего класса, а также принять участие в этом концерте-митинге самому президиуму, для чего Театральный отдел просит президиум назначить специальное заседание в среду, в 1 час дня, на котором должно быть утверждение программы концерта-митинга.

«Театральный коллектив просит обратить внимание президиума на необходимость в спешном порядке озаботиться украшением дворца, 1) По мнению коллектива, исполнение плакатов должно быть возложено в спешном военно-революционном порядке (sic) на отдел изобразительных искусств. 2) Внутреннее украшение здания коллектив может взять на себя, 3) Для наружного украшения Театральный коллектив предлагает пригласить специалистов».

«Просить президиум о назначении оркестра на всю неделю. Причем необходимо было бы 26‑го февраля с/г день сборного концерта и 2‑го марта назначить специальное выступление оркестра на эстраде с революционным репертуаром. Во все же остальные дни желательно было бы также, чтобы во время антрактов исполнялась бы программа по заранее намеченному плану в соответствии с общим духом наших выступлений» и т. д.

{478} Все эти приведенные выдержки, повторяю, достаточно характерны и не требуют комментариев. Я очень жалею вообще, что не имею возможности остановиться на фактической, хотя бы протокольной, работе тогдашних времен, для того, чтобы дать понять читателю, какими темпами были отмечены эти дни, какие возможности и перспективы открывались перед нами и насколько все это было радостно, потому что ведь это звучали, повторяю, по-настоящему, первые шаги пролетарской культуры на пути своих завоеваний.

Я не знаю, было ли так же во всей необъятной России, но знаю одно: когда я в начале марта, в качестве делегата от Пролеткульта на второй Всероссийской конференции в Москве, встретился с представителями самых далеких мест РСФСР, я помню, с каким действительно радостным восторгом мы делились друг с другом нашими достижениями. Я жил тогда в общежитии вместе со всеми другими. Там были только простые койки, маленькие, некрашеные столики и оловянные кружки и ложки; но там было столько загорелых, с горящими, как звезды, глазами человеческих лиц, столько белых, крепких, здоровых зубов, почти беспрерывно обнажающихся от постоянно открытых улыбок, что пребывание мое в этом общежитии оставило во мне крепчайшее убеждение в том, что для человека солидаризованного, коллективного человека, до конца горящего энтузиазмом к общему делу, пожалуй, ничего не нужно больше крова, койки, оловянной кружки и ложки, ибо все остальное, — тонет в его энтузиазме.

{479} Между прочим, тогдашняя конференция в Москве была одним из замечательнейших этапов роста и движения пролетарской культуры. Она уже не стремилась идти только одним энтузиазмом ко вдруг раскрывшимся далям, как это было, главным образом, на первой Всероссийской конференции, нет, — она с гордостью подсчитывала уже свои достижения и завоевания и могла спокойно приветствовать их. Я должен также не без гордости отметить, что мы, питерские пролеткультовцы, в то время, на этой конференции могли кой‑чем поделиться и, надо сказать, — мы были на ней тогда застрельщиками, по крайней мере. Во всяком случае, на боевых форпостах питерский Пролеткульт был в авангарде и это не могло не быть отмечено конференцией.

## **{****480}** «Легенда о коммунаре»

В апреле месяце мы с Чекан переселились в квартиру Павла Бессалько в Наробразе. Это была довольно просторная, но совершенно пустая квартира, которая, в сущности говоря, стала штабом нашей пролеткультовской арены за невозможностью продолжать какую-либо работу в самом здании Пролеткульта. Правда, и в квартире Павла Бессалько не было особенно сладко от холода и от частого отсутствия света, но все же, там иногда теплились какие-то уголья и зажигались керосиновые лампочки Павел Бессалько к тому же был хороший хозяин, большой философ и широкий человек, о чем я уже упоминал подробно, описывая выше его образ.

Павел Бессалько был действительно одним из немногих, глубоко верующих вождей пролетарской культуры. Он жаждал подлинно рабочего театра. Он хотел, чтобы такой театр стоял впереди всех других в мире и, как глубочайший атеист, пришедший к атеизму путем долгих и мучительных борений и исканий философской мысли, он жаждал, чтобы этот рабочий театр, который был мечтой его, смог бы до конца повергнуть на землю всех богов и идолов, стоящих на пути к человечески радостному освобождению.

{481} Время, что протекло для нас в квартире Павла Бессалько, было необыкновенно теплым и лучистым. Это, пожалуй, только потому, что мы были с ним, с этим исключительно широким, думающим, любящим и верующим человеком! Но чем мы жили, что мы ели в то время, как спали, как отдыхали, как, вообще, шла и распределялась наша жизнь вне нашего основного дела, — я решительно ничего не помню; но зато я великолепно помню, как в этой самой квартире загорелась наша последняя работа первого нашего пребывания в Пролеткульте, полная совершенно исключительного подъема, над пьесой Петра Козлова «Легенда о Коммунаре».

«Легенда о Коммунаре» сыграла, пожалуй, самую значительную роль в смысле агитационно-политического значения для того времени и она надолго составила для нас центр всех наших выступлений, побед и завоеваний.

Между прочим, мысль о постановке этой пьесы возникла совершенно случайно и не входила вовсе в общий план нашей работы; даже больше того: когда впервые я просмотрел ее, она не только мне не понравилась, но даже была мною совершенно отвергнута, как пьеса весьма невысокого художественного значения. «Легенда о Коммунаре» попала в мои руки как-то совсем на ходу…

Помню, однажды я зашел в Военный округ по какому-то очередному делу, и тут вдруг меня остановил очень маленький красноармеец с несколько странным лицом и робко предложил мне прочесть его пьесу. Я пришел {482} домой усталый, прочел несколько страниц и пьесу отложил, совершенно случайно в ней разочарованный, очевидно, решив, что больше за нее не возьмусь. Но вот стало приближаться 1 мая. Оставалось всего только две недели, а под руками не было буквально ничего, чем бы ознаменовать эту первую годовщину, потому что, как видно из всего, что я говорил выше, общие условия сурово придавили нас и остановили во многом всю нашу планово-творческую работу. Положение было тяжелое. Мы не могли, мы не должны были не ознаменовать такой день как 1 мая чем-нибудь действительно ярким. Я был почти в отчаянии.

И вот, вдруг, в какой-то один, весьма, по-видимому, счастливый день, Чекан принесла мне пьесу Петра Козлова «Легенду о Коммунаре», ту самую, что была мною почти заброшена, и предложила внимательно ее прочитать. Я стал читать и вдруг понял сразу, в одно мгновение, что лучшей пьесы для 1 мая — нам не найти. Эта пьеса на этот раз захватила меня чрезвычайно. Я тотчас собрал всех наших аренцев и, во главе с Павлом Бессалько, мы устроили читку. Во всех без исключения пьеса нашла отклик и пробудила среди нас огромный энтузиазм и жажду ее осуществления Мы решили поставить ее во что бы то ни стало и поставить в ударном порядке, не щадя ни сил, ни времени, потому что до 1 мая оставалось всего только две недели. И, повторяю, мы не ошиблись: пьеса прошла с необычайным успехом и стала одним из ударнейших {483} моментов всех наших дальнейших выступлений.

Идея не всегда в голом своем виде доходит до масс; очень часто, даже самая простая, совсем реалистическая мысль преломляется в человеческом уме через призму той или иной фантастики, что особенно ярко подтверждают народные сказки, сказания, легенды, былины и песни; даже и в наш рационалистический век в людях еще далеко не померкла любовь к самой настоящей фантастике, — больше того, через ту же фантастику любая рационалистическая идея часто скорее доходит до сознания масс, чем если бы она была преподнесена во всей своей непосредственной и рационалистической обнаженности. Коммунизм для марксиста — это совсем не то же самое, что коммунизм для какого-нибудь непосредственного парнишки из деревни или для прожившего долгую жизнь, ищущего справедливости и правды, но полуграмотного человека, часто фанатически идущего наравне с сознательным пролетарием, но далеко не воспринимающего жизнь так, как ее воспринимает последний. К сожалению, не все, даже самые большие ортодоксы вполне усваивают это очень важное положение: люди, сделавшие огромный путь в развитии своей мысли (изучая человеческое общество и законы его существования путем долгих, подчас кропотливых и подчас совершенно точных математических выкладок), очень часто, в виду полной ясности, которая постоянно стоит перед глазами их мысли, иронически относятся ко всякому восприятию {484} мира, не укладывающемуся в строго материалистические и рационалистические формы. Они, разумеется, правы с общей точки зрения, потому что опыт борьбы всех угнетенных классов с классами порабощающими и, главным образом, с классом капиталистическим, с огромной очевидностью доказал, что только совершенно вооруженная до конца мысль, основанная на понимании классового общества и его основных противоречий, действительно делает непобедимым пролетариат в его героической борьбе за свое окончательное освобождение. Да, все это совершенно так. И все же нельзя забывать, что путь последовательного и вполне рационального развития и освобождения человеческой мысли далеко не всем доступен в одинаковой мере и особенно в моменты напряженнейшей борьбы, какими всегда являются революции. Здесь чрезвычайно важно уметь подействовать не только на самую психику человека, но и на все его существо; часто в таких случаях, может быть самый простой примитив, но облеченный в ту же фантастику, то есть в некоторую сказочность, легендарность, если хотите, достигает огромных результатов. И вот пьеса Петра Козлова «Легенда о Коммунаре» для того времени и явилась, совершенно случайно быть может, именно таким счастливым примитивом, и я бы сказал, почти единственным в своем роде. Сам Петр Козлов фигура весьма любопытная. Крестьянин по происхождению, очевидно, одаренный от природы, он сумел каким-то путем, без всякого образования, чем-то обратить на себя внимание даже {485} академиков: что-то такое он писал (не знаю точно, что именно): не то сказки, не то какие-то рассказики из народной жизни, которые на что-то наталкивали, давали какой-то материал для некоторых этнографических исследований. Это было его прошлое, настолько мало заметное, что я даже не могу точно о нем рассказать. По существу же Петр Козлов был типичнейшим представителем той, никогда не играющей большой роли в жизни, литературной братии, что путалась между черной, голодной, не сытой богемой, именно голодной, именно «черной», как ее характеризовали эстеты от богемы, и теми немногими одиночками писателями, которые были подлинно народными (крестьянскими или рабочими), которые искренно стремились быть глашатаями действительно народных нужд и надежд. Много ли у нас было таких? В большом масштабе, может быть, только Козлов, Кольцов (и то не до конца), Горький, одним словом — раз, два, — да и обчелся, если, повторяю, не считать подлинно пролетарских и крестьянских поэтов, что в очень небольшом количестве рождало революционное подполье, и которые только с революцией могли вполне определиться и раскрыться. Но, повторяю, Петра Козлова отнюдь нельзя считать до конца таким пролетарским поэтом, писателем или драматургом. И однако… в нем все же что-то такое было, что заставляет на нем останавливать внимание. Этот маленький человек с совсем небольшой культурою, сумел, хотя бы в одной только своей пьесе, какой была «Легенда о Коммунаре», так ярко проявить себя, {486} так образно и красочно о чем-то рассказать, о чем-то, самом главном, быть может, для тех дней, что я не знаю ни одной пьесы, которая бы так волновала массовую аудиторию, как волновала тогда «Легенда о Коммунаре», не только рабочую аудиторию здесь, в Петрограде, но и тысячи, десятки тысяч красноармейцев, зрителями прошедших через нее. Даже спустя много лет, когда пьеса эта отошла уже в область преданий, часто, бывало, на улицах я встречал отдельных красноармейцев… они вдруг узнавали меня (потому что я постоянно выступал со словом перед пьесой, когда она шла где бы то ни было), останавливали и говорили: «Товарищ, как бы это “Легенду о Коммунаре” повидать? Хорошая пьеса». Также часто бывало, что во время спектакля, особенно на фронтах, где больше всего она шла, из зрительного зала неслись крики, причем очень страстные и волнующие: «Вот это пьеса!.. Вот это нашинская!» Я не помню буквально ни одного спектакля (а их прошло не менее двухсот), чтобы «Легенда о Коммунаре» имела в массовой аудитории, хотя бы даже только средний успех, — нет, она всегда проходила с успехом совершенно исключительным и, повторяю, таким, какой я почти нигде и никогда не наблюдал. Мало того (я уже упоминал об этом вскользь в I томе моих воспоминаний, в главе о Художественном театре) однажды, на «Легенду о Коммунаре» явился в Пролеткульт весь МХАТ 2‑й. Устами Соловьевой они сказали тогда, что им завидно смотреть на нас, — столько в нас было динамики, жизни и какой-то увлекающей силы. {487} Таково было их впечатление от «Легенды о Коммунаре».

Так что же это все было?.. Пьеса ли, или, может быть, наш энтузиазм, с которым мы ее играли, то ли, что эту пьесу играли, впервые завладевшие театром, пролетарии, то ли, что в ней было много музыки, пения, красочности или ее фантастика, то ли, что она действительно попала, что называется, в самую точку того времени — трудно решить, но она звучала настолько, что часто результат ее действия превосходил всяческие ожидания. Я помню, например, когда мы эту пьесу ежедневно играли в течение трех недель в Красносельском огромном театре, в июне 19‑го года, когда Красное Село было уже фронтовой полосой, нам пришлось несколько дней специально исполнять ее для дезертиров, которых ежедневно приводили в театр, вмещавший более полуторы тысяч человек. Перед началом каждого такого спектакля, как только зал наполнялся этими дезертирами, весь театр оцеплялся войсками, дабы лишить их возможности убежать. Дезертиры приходили в театр сумрачные, мало настроенные что-либо воспринимать и на что-нибудь реагировать, с большой предубежденностью относясь к какой бы ни было агитации в их сторону. И что же происходило потом? Эти же самые дезертиры, взволнованные спектаклем, без всякого принуждения, вставали как один человек и по окончании пьесы пели с огромным воодушевлением Интернационал и тут же клялись, что они сами сейчас же отправятся на фронт и в бой.

{488} Теперь я позволю себе в нескольких отроках передать содержание этой пьесы. «Легенда о Коммунаре» состояла из пяти небольших картин.

В первой картине происходит совершенно фантастическое рождение Коммунара; оно совершается где-то на горе, поросшей каким-то невиданным лесом, похожим не то на колонны храма, не то на водоросли, не то на каких-то восминогов (как сам автор описывает этот лес). На горе и в лесу, как и должно быть во всяком дремучем лесу, — конечно пещера и у пещеры — мудрец. Перед ним древний фолиант. Рядом с мудрецом, опершись на меч. Мысль, внизу же наковальня, на которой Сын Солнца и Сын Земли работают над куском железа, выковывая сердце коммунара. Из‑за фантастических кустов шипят и волнуются злобой темные силы; они то показываются, то исчезают, и их движения тревожны. Одного этого вполне достаточно, чтобы представить себе, из какого фантастического мира автор извлекает свою идею о коммунизме. Мудрец, Мысль, Сын Земли, Сын Солнца и, наконец, Счастье рождают эту идею, рождают Коммунара ударами молотов по той самой наковальне, о которой свидетельствуют древние фолианты. Темные силы трепещут, но Сын Земли и Сын Солнца куют и куют. Счастье бросает цветы на наковальню и Мысль ожидает восхода солнца…

Взмахи молота сильней,  
Взмахи молота дружней,  
 Сердце твердым будь как сталь.  
 Сердце рвись к свободе в даль.  
{489} Тверд и мощен наш удар,  
Коммунар! Коммунар!..  
 День рожденья твой прекрасен,  
 Темным силам ты ужасен.  
Беспощаден будь с врагами,  
Братом — другом с бедняками.  
 Тверд и мощен наш удар.  
 Коммунар! Коммунар!..

Так куют они сердце Коммунара. Зло, Вампир и темные силы стонут; они скрежещут зубами. Они боятся этого рождения, не хотят его, они зовут Вампира, чтобы он выпил кровь из только что зарождающегося сердца… Но Мысль отгоняет их… Сын же Земли и Сын Солнца куют и куют… И вот с первыми лучами, сердце вдруг оживает и в солнечной заре рождается солнечный Коммунар. Мудрец приветствует его и покрывает мантией. Мысль говорит ему о его назначении и, даря ему меч, требует, чтобы его мысль была также остра и блестяща, как лезвие меча. Счастье говорит ему: «Ты рожден для борьбы, но должен нести счастье всему угнетенному человечеству!» Сын Солнца вдохновенно пророчит, что Коммунар рассеет мрак, ибо в сердце его — есть лучи солнца; Сын же Земли говорит: «Ты должен полюбить землю и украсить ее и всех рабов сделать свободными». «Будь лучезарным», говорит Солнце, «Будь земным», говорит Сын Земли и вручает красное знамя в раскрытые руки Коммунара. Мудрец же дает ему кольцо и, обращаясь к нему, заканчивая свою речь о круге его прохождения, говорит о том, что он — часть всех людей: из них состоит он и они — из него. «Помни, тебя нет, — ты в них». {490} И когда счастье, увенчивает наконец голову Коммунара цветами, он отвечает им всем клятвой; муками всего человечества, клятвой всеми угнетенными, что он уничтожит угнетателей. Под гимн Леса Мысли, Счастья, Сына Солнца, Сына Земли и Мудреца — Коммунар идет в жизнь.

Вторая картина сразу переносила зрителя в совершенно реальную жизнь со всей ее жуткой неправдой.

Завод… фабрика… Капиталистическая фабрика, за мутными и пыльными стеклами окон которой, в мутном свете, копошатся изможденные, кажущиеся темно-зелеными, люди. Это рабочие. Они жалуются… Но они не смеют жаловаться. Они мучаются, но они не смеют мучиться… Они хотят бороться… Но они не смеют бороться. Над ними надсмотрщики, которые в каждую секунду готовы всякого из них стереть с лица земли. И вот… вдруг разносится странная весть: появился какой-то необычайный человек, о котором нельзя ничего рассказать, нельзя запомнить его лица, нельзя сказать, — молод ли он, стар ли, одно только все знают, что он прекрасен и не забывается, хотя его самого как будто и нет. Тихо и радостно рассказывают о нем друг другу рабочие. Одни — не верят и думают, что над ними смеются, потому что они устали… но самый молодой говорит: «Я не смеюсь, я не шучу, товарищи… но я не сумею вам рассказать; он прекрасен и все же, когда я смотрел на него, мне казалось, что он похож на меня». «Ха‑ха‑ха, — смеются ему в ответ рабочие, — разве ты красив?» — «Нет, нет, — спешит уверить их юноша, — {491} он похож на меня потому, что мысли его — это мои мысли… Когда я смотрел на него, я чувствовал в себе силу и чувствовал себя свободным»… Но вот подымается ропот. Рабочие не выдерживают больше своей зависимости от хозяина-капиталиста. Рухнул только что подъемный кран и убил многих. Рабочие спешат за помощью к инспектору. Вдруг в это время свет заливает всю сцену. И в огромном окне, под звуки незримой музыки, появляется Коммунар во всей фантастике своей одежды, в какую он был облечен там, на горе, когда он родился из Сердца, что ковали Сын Солнца и Сын Земли… «Вам никто не поможет», пламенно говорит он, и речь его звучит, как удары молота по наковальне перед зачарованной толпой… «Вам никто не поможет. Вы сами поможете себе. Вы сами сила. Товарищи, этот завод построен вашими руками — он ваш. Дворцы, музеи, все создали вы и это ваше. Уничтожайте ваших угнетателей… Теперь вы будете владеть всей землей, всей вселенной. На великую борьбу с угнетателями я призываю вас. Все как один на борьбу вперед!..» Коммунар исчезает так же неожиданно, как и появился. Снова красный свет переходит в зеленовато-мутный, в котором, как зачарованные, стоят несколько мгновений рабочие, пока надсмотрщики с криком не разгоняют их.

Следующая картина являлась по существу вариантом первой, — только здесь завод заменяла шахта. Тоже страдание… Но здесь страдание придавленных землей шахтеров… Те же разговоры о Коммунаре и те же неоправданные {492} надежды и жуть придавленной человеческой жизни. Эти отдельные места очень не плохо удались Козлову:

По диким степям Забайкалья,  
Всю жизнь под землей мы проводим  
И солнце закрыто для нас…  
Покой в кабаке мы находим,  
Таков о шахтере рассказ…

Поют несчастные шахтеры. И вдруг они слышат, что где-то просочилась вода, они слышат ее падение и даже больше, — слышат присутствие газа Наступает страшное напряжение и ужас. Снова шахта вспыхивает ярким красным огнем и снова появляется Коммунар… после его пламенной речи все готовы идти за ним и… идут.

Картина четвертая у автора называется «Бантом». Сцена изображает некоторую как бы часть пустыни с огромным каменистым ущельем, тянущимся ввысь Солнце освещает только верхнюю часть ущелья. Старики, женщины, дети и взрослые расположились по камням. Они отдыхают от трудного, долгого пути; их лица измождены, их ноги в крови и одежды их рваные… Они все ропщут… Они не знают, куда ведет их Коммунар… Он им так много обещал и ничего еще этого нет; они жалеют даже о прошлом… Но вот, вдруг, подымается женщина и пламенно стыдит их.

Всю эту сцену мы переносили прямо в оркестр, где была очень удачно воздвигнута пирамида, сделанная таким искусным мастером, как Иван Иванович Заблоцкий. Пламенный монолог, который произносила женщина, был кульминационным {493} пунктом всей пьесы, созданным нами по канве автора, и его с необыкновенной страстностью и увлекательностью произносила Виктория Чекан, вкладывая в этот монолог почти такую же силу и динамику, какие, бывало, в Старинном театре, вкладывала она в знаменитый монолог Лауренсии из «Фуэнте Овехуна» («Дозвольте мне войти в совет мужчин и дайте место женщине» и т. д.). Здесь же ока говорила, «что стыдно бояться преград и препятствий, позорно запрягаться вновь в ярмо прошлого и запрягаться только для того, чтобы быть лишь накормленными». Ее слова лились страстным потоком и звучали как пламенный призыв к мужеству, к тому, чтобы не терять силы на великую борьбу, которую все они совершали. И эта женщина подымала на руки своего маленького сына и произносила такие слова, от которых всегда замирала аудитория… Она говорила, «что если у ребенка не хватит сил от истощения, она отрежет кусок собственного мяса и накормит его, но не вернется обратно». Но и эти страстные и жуткие слова не производили достаточного впечатления на бунтующую толпу. Тогда вновь появляется Коммунар и рассеивает сомнения толпы силой своей мысли. Снова измученные борьбою люди готовы были идти за ним вперед, идти еще тысячи верст… Но здесь автор с большим энтузиазмом награждал толпу весьма радостной неожиданностью. Коммунар говорил: «Больше не нужно этого. Товарищи!.. Братья и сестры, поднимитесь кто-нибудь на скалу и скажите, что видно там?» И когда {494} возвращались те, что поднялись вверх, они восторженно рассказывали, что никогда не видали такой красоты, что вдруг открылась перед их глазами, там, вверху… Толпа поражена. Она опьянена счастьем, и к ней снова обращался Коммунар… Он говорил: «Братья и сестры, путь ваш окончен. Вы прошли все этапы его. Вы прошли унижение, рабство, холод и голод, но настойчивость и вера в себя победили сомнения. Вы пришли к желанной цели и вот вам завет Коммунара… Смотрите на это красное знамя, знамя всех обездоленных… Берегите его!.. Помните, что оно соткано из крови замученных и угнетенных… И помните, что вы сильны до тех пор, пока в руках ваших это красное знамя… Не выпускайте же его — иначе тьма победит вас. А теперь настал час нашей победы. Вперед, товарищи, с нашим знаменем в руках!» Толпа, охваченная волненьем с гимнами и песнями шла за Коммунаром…

Здесь начиналась интермедия, в которой бежали цари, ища спасения. Затем открывался занавес, и пьеса заканчивалась неожиданным апофеозом, в котором, как во всякой настоящей феерии, было много света, музыки, пения, танцев, юности и красоты. Наши художники, Андреев и Глазман, не пожалели и здесь красок и изощрили свою фантазию настолько, что действительно эта последняя картина, вернее апофеоз, заканчивалась всегда под гром аплодисментов и даже вой зрительного зала.

Апофеоз разыгрывался на срытой, а местами совершенно пирамидальной, площадке На самом верху, в том же самом костюме, в каком {495} родился Коммунар из Сердца, что ковали Сын Солнца и Сын Земли, стоял Коммунар. А вокруг него — десятки юных лиц, молодых и сияющих, в светлых одеждах, с гирляндами цветов в руках и такие же юноши с золотыми серпами и молотами. Вся сцена заливалась ярким светом. В этом свете сверкали золотые колосья, цветы и гирлянды, и море алых знамен. Коммунар говорил: «Братья и сестры, товарищи и подруги, сегодня день величайшего праздника. Мы победили. Само Солнце приветствует нас Все, что видите вы — дворцы, фонтаны, величайшие произведения искусства, — все ваше. Все общее… Господ не стало, исчезли рабы. Начинайте творить новую жизнь. Не я вас вел, я исполнил только предначертания, но я — сами вы, а вы — разве не я? Мой час настал раствориться в вас». Эти слова Коммунара подхватывались пением первомайского гимна, на который Баньковский написал очень удачную и красивую музыку.

Славься великое Первое мая,  
Праздник труда и паденья оков.

И когда хор доходил до слов:

Сестры наденьте венчальные платья,  
Путь разукрасьте гирляндами роз,  
Братья, раскройте друг другу объятья,  
Пройдены годы страданья и слез,

все девушки и юноши протягивали навстречу друг другу руки, и молоты, серпы и золотые колосья скрещивались над головами поющих. И тогда вдруг, в мгновенную паузу, создававшуюся всегда после пения, раздавался звонкий голосок маленького мальчика, которого держала {496} за руку та самая женщина, что стыдила толпу в ущельи, в пустыне… Ребенок, обращаясь к старику, говорил: «Товарищ, подними меня, я хочу видеть Коммунара», и еще: «когда я вырасту большой, буду коммунаром». И старик высоко поднимал мальчика. Этот момент всегда находил отклик в зрительном зале и последний разражался громом аплодисментов. Весь эпилог заканчивался снова музыкой, пением и, наконец, — танцем труда, который специально был разработан нами. Танец же труда переходил под конец в живую картину. Обычно публика требовала повторения эпилога, а иногда и по нескольку раз.

После первого же представления «Легенды о Коммунаре» в Пролеткульте, на улице, к следующим представлениям, тянулись длиннейшие очереди. Рабочие валом повалили на «Легенду». К сожалению, мы могли ограничиться только несколькими спектаклями в городе. Нас звал к себе фронт. Нас звала армия и мы снова ринулись туда, чтоб быть в рядах тех, кто защищал тогда Петроград от врагов рабочего класса.

Сначала мы были брошены в Красное село, где пробыли целых три недели, обслуживая не только армию, расположенную в самом Красном селе, но и все боевые участки того времени, как, например, Красную горку. Из Красного села нас перебросили в Гатчину, а затем на станцию Сиверскую, бывшую в то время совсем почти заброшенным и покинутым уголком, потому что в этом местечке успели побывать белые.

{497} В моей памяти остался один замечательный спектакль на Сиверской Мы умудрились провести «Легенду о Коммунаре» всем нашим составом, в количестве ста с лишним человек в большой крестьянской избе. Это был самый трогательный спектакль за всю нашу фронтовую поездку. Стояла чудная летняя погода. Крестьяне охапками натащили живых цветов из покинутых барских усадеб и украсили этими цветами не только избу изнутри и всю, импровизированно ими же созданную сцену, но и всю избу снаружи, и мы играли нашу легенду точно в живом цветочном доме, хотя вместо прожекторов, весь наш блестящий апофеоз освещался только тусклыми керосиновыми лампочками. Но, пожалуй, ярче всякого света — были блеск глаз и улыбок, с которыми встретили нас крестьяне и которыми они нас проводили после довольно длительного пребывания нашего на Сиверской, где нам даже удалось побывать на самых позициях.

Подходя к концу моих воспоминаний о Пролеткульте, я позволю себе привести несколько дорогих для нас подтверждений тогдашней нашей работы, полученных от разных политических отделов, военных управлений и секций Красной армии.

Вот одно из них от 12 июня 1919 г. от военной секции Красногородского совета:

ПРОЛЕТКУЛЬТУ

Военная Секция Красногородского Совета, отражая настроение товарищей Красноармейцев, выражает свою горячую благодарность вдохновителям-борцам, {498} апостолам социализма пламенным агитаторам, неутомимым труженикам сцены, учителям понятной, близкой, родной красоты.

Крепко жмем руки товарищам Пролеткульта.

Подписи.

Копия: «Красная газета» «Правда» и «Известия Петроградск. Совета» через Бюро печати в Смольном.

Секретарь (подпись).

Или вот удостоверение от 27 июля от Президиума Коллектива Коммунистов Первого Вологодского Стрелкового Полка.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано сие от Военного Комиссара 1‑го Вологодского стр. полка труппе артистов рабоче-героического революционного театра в количестве ста семи человек (107) в том, что они за время пребывания, т. е. с 24 по 28 включительно, поставили 2 концерта и 3 спектакля «Легенда о Коммунаре», которые прошли с громадным успехом. За что я от имени тов. красноармейцев выношу глубокую благодарность тов. артистам, а также автору и режиссеру этой пьесы. Считаю не лишним указать, что поставленная пьеса имеет колоссальное значение в смысле воспитания тов. красноармейцев, т. к. она подходит к настоящему моменту, а так же и то, что она заставляет каждого задуматься о всем происходящем вокруг нас и многие переменят свой взгляд малодушия и пойдут за нами поэтому убедительно прошу товарищей побольше ставить таких вещей, которые несомненно помогут нашей армии.

Военный Комиссар 1‑го Вологодского стр. полка

(подпись).

Секретарь (подпись).

Подобных утверждений деятельности всей нашей Арены в целом за то время, повторяю, мы имели не мало. Я привожу некоторые из оставшихся {499} у меня под руками для того, чтобы мои слова о том времени не казались только субъективными, что легко могло бы быть, потому что Пролеткульт для меня был действительно тем кусочком третьего царства, жажда которого красною нитью проходит через всю мою книгу. Пролеткульт одарил меня таким огромным количеством образов и впечатлений, что их хватит на целую жизнь. И напрасно думают многие, что Пролеткульт мог бы быть каким-нибудь разрывом на пути артиста или художника. Не разрывом, но углублением и расширением пути каждого художника только и мог быть Пролеткульт, как совершенно сказочно расцветшая жизнь в рождении нового мира.

Однажды, один из больших наших поэтов эпохи символизма, теперь уже покойный, встретив меня на улице в те годы, сказал мне: «Как вы могли, Мгебров, вы, художник, пойти работать в Пролеткульт?» Я просто ответил ему на это: «Я пошел туда учиться». И Пролеткульт, действительно, научил меня многому. Он научил меня прежде всего тому, что как бы ни было ценно все то, что делают и творят художники, с точки зрения искусства — все эти ценности ничто, если они идут в разрыв со всей жизнью в целом, когда она полна борьбы и устремления пересоздать человеческую жизнь, в которой не осталось бы места, где миллионы порабощены всепоглощающим, почти рабским трудом, в то время, как единицы и очень немногие при этом, на подобие древних жрецов или индусских браминов, воскуряют фимиам красоте им одним только доступной. «Пелеас и Мелисанда» {500} в театре Комиссаржевской, или «Вечер» Гастева, или «Легенда о Коммунаре» в Пролеткульте? Да, конечно, Гастев, Кириллов и, может быть, даже Петр Козлов в 18 – 19‑м годах Пролеткульта, но не Метерлинк. Что больше — романтика ли, взращиваемая теплично, или — романтика, взращаемая самой жизнью? Каждая эпоха знает свою романтику. Если 18‑й и 19‑й годы были первыми весенними побегами великих завоеваний Октября, то и наши дни рождают не менее чудесные цветы. Пролеткульт научил меня никогда не уставать искать таких садов, где расцветают подобные цветы. Я знаю твердо теперь, что вне жизни, вне ее могучего биения — нет садов и цветов, и потому я не устаю любить эту жизнь, не устаю искать третьего царства. В Пролеткульте же оно прошло под грохот и музыку орудий… И под треск пулеметов и пальбу рождались перед нами грезы о светлом царстве грядущего. Пелись песни… Они пелись наперекор всему, всем злым стихиям, и пелись так, что о них еще можно без конца повествовать.

# **{****501}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [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)

Алексеев — [476](#_page476), [477](#_page477).

Алиса — [469](#_page469).

Алперс — [252](#_page252), [258](#_page258).

Алперсы — [190](#_page190), [217](#_page217).

Андреев — [60](#_page060).

Андреев — [316](#_page316), [335](#_page335), [336](#_page336), [494](#_page494).

Андреев, Л. — [98](#_page098), [231](#_page231).

Андреевский — [106](#_page106).

Аничков — [237](#_page237).

Антонов — [351](#_page351), [372](#_page372), [373](#_page373), [474](#_page474).

Арабажин — [125](#_page125).

Арвит — [373](#_page373).

Аронсон — [24](#_page024).

Арский — [314](#_page314), [319](#_page319), [461](#_page461).

Архангельские — [151](#_page151).

Архангельский — [151](#_page151).

Ахматова — [257](#_page257).

Бабенчиков — [194](#_page194).

Байрон — [72](#_page072), [354](#_page354).

Бакст — [76](#_page076), [257](#_page257).

Балиев — [36](#_page036).

Бальмонт — [27](#_page027), [150](#_page150), [198](#_page198), [201](#_page201), [257](#_page257), [335](#_page335).

Баньковский — [476](#_page476), [477](#_page477), [495](#_page495).

Барилли — [68](#_page068).

Басаргина (см. [Блок, Л. Д.](#_Tosh0005159)).

Бассовский — [305](#_page305).

Батюшков — [106](#_page106).

Бах — [109](#_page109).

Бебутова — [161](#_page161), [206](#_page206).

Белла — [26](#_page026), [206](#_page206).

Белый — [257](#_page257).

Беляев — [276](#_page276).

Бенавенте — [183](#_page183), [223](#_page223).

Бенуа — [106](#_page106), [257](#_page257).

Бердников — [314](#_page314).

Бессалько — [314](#_page314), [317](#_page317), [401](#_page401), [408](#_page408), [409](#_page409), [420](#_page420) – [431](#_page431), [433](#_page433), [448](#_page448), [480](#_page480) – [482](#_page482).

Бетховен — [34](#_page034), [109](#_page109).

Билибин — [48](#_page048), [76](#_page076) – [78](#_page078), [105](#_page105), [110](#_page110), [190](#_page190), [258](#_page258).

Блок, А. — [149](#_page149) – [150](#_page150), [152](#_page152) – [154](#_page154), [158](#_page158), [161](#_page161), [164](#_page164), [190](#_page190), [201](#_page201), [208](#_page208), [218](#_page218), [224](#_page224), [225](#_page225), [232](#_page232), [237](#_page237), [240](#_page240), [241](#_page241), [247](#_page247), [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [254](#_page254), [256](#_page256) – [258](#_page258), [261](#_page261), [267](#_page267) – [271](#_page271), [424](#_page424).

Блок, Л. Д. — [150](#_page150), [153](#_page153), [154](#_page154), [190](#_page190), [218](#_page218), [231](#_page231).

Богданов — [400](#_page400).

Бонди (братья) [190](#_page190).

Бонди, Ю. — [217](#_page217), [219](#_page219), [220](#_page220), [222](#_page222), [248](#_page248), [249](#_page249), [257](#_page257), [267](#_page267).

Борисов-Мусатов — [257](#_page257).

Боттичелли — [109](#_page109).

Боцяновский — [223](#_page223).

Браудо — [156](#_page156).

Броцкий — [227](#_page227), [228](#_page228).

Брунвальд — [477](#_page477).

Брюсов — [173](#_page173), [302](#_page302).

Буланый — [476](#_page476), [477](#_page477).

Бутковская — [35](#_page035), [44](#_page044), [53](#_page053), [97](#_page097), [98](#_page098), [141](#_page141), [161](#_page161).

Бычков — [190](#_page190).

{502} Варламов — [81](#_page081), [82](#_page082).

Васильев — [314](#_page314).

Введенский — [175](#_page175).

Вега Лопе де — [14](#_page014), [21](#_page021), [27](#_page027), [30](#_page030), [38](#_page038), [49](#_page049), [50](#_page050), [53](#_page053) – [55](#_page055), [60](#_page060), [62](#_page062), [97](#_page097), [98](#_page098), [106](#_page106), [117](#_page117), [121](#_page121), [126](#_page126), [129](#_page129).

Ведринская — [167](#_page167), [194](#_page194).

Веласкес — [30](#_page030), [98](#_page098), [287](#_page287).

Веригина — [149](#_page149), [150](#_page150), [154](#_page154), [190](#_page190), [220](#_page220).

Верхарн — [173](#_page173), [223](#_page223), [302](#_page302), [305](#_page305), [327](#_page327), [404](#_page404), [411](#_page411), [448](#_page448), [476](#_page476).

Веснин — [314](#_page314).

Ветвеницкая — [40](#_page040), [43](#_page043).

Викторов — [44](#_page044).

Вилькорейская — [476](#_page476), [477](#_page477).

Виргилий — [140](#_page140).

Владыкины — [160](#_page160), [165](#_page165).

Волков — [167](#_page167), [192](#_page192), [201](#_page201), [204](#_page204), [221](#_page221), [222](#_page222), [240](#_page240), [241](#_page241), [249](#_page249).

Волконский — [61](#_page061).

Володарский — [306](#_page306), [370](#_page370).

Вольский — [351](#_page351), [372](#_page372), [373](#_page373), [419](#_page419), [474](#_page474).

Воронцов-Дашков — [8](#_page008).

Врубель — [171](#_page171), [257](#_page257).

Высотская — [285](#_page285).

Гайдебуров — [234](#_page234), [241](#_page241).

Гайдн — [109](#_page109).

Гамсун — [166](#_page166).

Гастев — [314](#_page314), [321](#_page321), [322](#_page322), [324](#_page324) – [332](#_page332), [365](#_page365), [367](#_page367) – [369](#_page369), [372](#_page372), [393](#_page393), [395](#_page395), [411](#_page411), [412](#_page412), [500](#_page500).

Гауптман — [223](#_page223).

Гейнц — [36](#_page036), [37](#_page037).

Гейрот — [44](#_page044), [59](#_page059).

Гент — [288](#_page288).

Герр — [461](#_page461) – [466](#_page466), [468](#_page468), [469](#_page469).

Гете — [13](#_page013), [158](#_page158), [171](#_page171) – [173](#_page173).

Гинзбург — [476](#_page476), [477](#_page477).

Глазман — [409](#_page409), [494](#_page494).

Глебова — [235](#_page235).

Глебова-Судейкина — [160](#_page160), [186](#_page186), [187](#_page187).

Глинская — [39](#_page039), [59](#_page059).

Глуховский — [22](#_page022), [23](#_page023).

Гнедич — [48](#_page048).

Гоголь — [227](#_page227).

Головин — [83](#_page083), [166](#_page166), [167](#_page167), [244](#_page244), [255](#_page255).

Голубев — [149](#_page149), [154](#_page154), [165](#_page165).

Гольдони — [176](#_page176), [197](#_page197).

Гомер — [307](#_page307), [353](#_page353).

Гонзаго — [84](#_page084).

Гораций — [140](#_page140).

Горбунов — [228](#_page228).

Городецкий — [257](#_page257).

Горький — [305](#_page305), [381](#_page381), [485](#_page485).

Гофман — [155](#_page155), [156](#_page156), [171](#_page171) – [174](#_page174), [194](#_page194), [291](#_page291).

Гофмансталь — [43](#_page043), [233](#_page233), [234](#_page234), [305](#_page305).

Гоцци — [171](#_page171), [173](#_page173), [176](#_page176), [213](#_page213), [291](#_page291).

Грамматчикова — [473](#_page473).

Грановский — [312](#_page312).

Григорьев — [158](#_page158), [160](#_page160), [177](#_page177), [237](#_page237), [257](#_page257).

Гринич — [285](#_page285).

Грузенберг — [226](#_page226).

Гумилев — [257](#_page257).

Гуревич — [167](#_page167).

Далькроз — [60](#_page060), [61](#_page061).

Данте — [13](#_page013), [83](#_page083), [171](#_page171), [173](#_page173).

Дарский — [125](#_page125).

Дебюсси — [171](#_page171), [195](#_page195).

Дельсарт — [235](#_page235), [236](#_page236).

Добужинский — [76](#_page076), [257](#_page257), [312](#_page312).

Додонова — [400](#_page400).

Долинов — [40](#_page040), [44](#_page044).

Доротея Николаевна — [37](#_page037), [59](#_page059).

{503} Дорэ — [17](#_page017).

Достоевский — [208](#_page208).

Дроздов (см. [Гастев](#_Tosh0005160)).

Дроздов — [304](#_page304), [310](#_page310).

Дризен — [48](#_page048) – [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054), [63](#_page063), [83](#_page083), [84](#_page084), [88](#_page088), [93](#_page093), [118](#_page118), [125](#_page125), [126](#_page126), [130](#_page130), [140](#_page140) – [142](#_page142).

Дункан — [235](#_page235).

Дымов — [223](#_page223).

Дягилев — [164](#_page164).

Евреинов — [7](#_page007), [35](#_page035), [44](#_page044), [48](#_page048), [53](#_page053) – [56](#_page056), [59](#_page059), [61](#_page061), [63](#_page063), [64](#_page064), [78](#_page078), [117](#_page117), [125](#_page125), [126](#_page126), [141](#_page141), [160](#_page160), [161](#_page161), [164](#_page164), [191](#_page191).

Егоров — [204](#_page204).

Елисеев — [304](#_page304), [373](#_page373).

Ермолова — [55](#_page055), [63](#_page063), [64](#_page064).

Заблотский — [409](#_page409), [492](#_page492).

Зимин — [77](#_page077), [400](#_page400).

Злинченко — [311](#_page311).

Зноско-Боровский — [155](#_page155).

Зонов — [236](#_page236).

Зонтаг — [236](#_page236).

Зурбаран — [30](#_page030), [31](#_page031), [109](#_page109), [110](#_page110).

Ибсен — [158](#_page158), [166](#_page166), [171](#_page171), [421](#_page421), [429](#_page429).

Иванов — [161](#_page161), [257](#_page257).

Иванова — [149](#_page149) – [153](#_page153).

Игнатов — [311](#_page311) – [313](#_page313), [325](#_page325).

Ильяшенко — [252](#_page252).

Ионов — [319](#_page319), [320](#_page320), [323](#_page323).

Каза-Роза — [37](#_page037) – [39](#_page039).

Калинин — [370](#_page370).

Калло — [156](#_page156), [194](#_page194).

Калмаков — [48](#_page048), [76](#_page076), [98](#_page098), [101](#_page101), [105](#_page105), [184](#_page184).

Кальдерон — [21](#_page021), [26](#_page026), [27](#_page027), [30](#_page030) – [34](#_page034), [53](#_page053), [73](#_page073), [93](#_page093), [109](#_page109), [121](#_page121), [126](#_page126), [139](#_page139), [198](#_page198) – [203](#_page203), [215](#_page215), [296](#_page296).

Карпов — [223](#_page223), [224](#_page224).

Керженцев — [400](#_page400), [401](#_page401).

Киевский — [44](#_page044), [59](#_page059), [61](#_page061).

Кириллов — [318](#_page318), [319](#_page319), [321](#_page321), [322](#_page322), [325](#_page325), [361](#_page361) – [363](#_page363), [365](#_page365), [367](#_page367), [370](#_page370), [372](#_page372), [393](#_page393) – [395](#_page395), [411](#_page411), [461](#_page461), [476](#_page476), [500](#_page500).

Клочковский — [40](#_page040).

Клюшин — [476](#_page476), [477](#_page477).

Князев — [461](#_page461).

Ковалевский — [60](#_page060).

Коваленская — [296](#_page296).

Козлов — [481](#_page481), [482](#_page482), [484](#_page484), [485](#_page485), [500](#_page500).

Кольцов — [485](#_page485).

Комиссаржевский — [162](#_page162), [164](#_page164), [214](#_page214).

Комиссаржевская, В. Ф. — [8](#_page008), [23](#_page023) – [25](#_page025), [59](#_page059), [76](#_page076), [83](#_page083), [99](#_page099), [140](#_page140), [149](#_page149), [154](#_page154), [156](#_page156), [158](#_page158) – [160](#_page160), [166](#_page166), [168](#_page168), [237](#_page237), [260](#_page260), [272](#_page272), [274](#_page274), [281](#_page281), [282](#_page282), [409](#_page409), [500](#_page500).

Комиссаржевская, О. Ф. — [23](#_page023) – [25](#_page025), [36](#_page036), [139](#_page139), [159](#_page159).

Кони — [473](#_page473).

Коптяев — [476](#_page476).

Корвин — [333](#_page333), [334](#_page334), [349](#_page349), [369](#_page369), [409](#_page409).

Коренев — [410](#_page410).

Коровин — [182](#_page182).

Королева — [37](#_page037), [161](#_page161).

Котлов — [438](#_page438) – [448](#_page448).

Крайский — [314](#_page314), [325](#_page325), [395](#_page395).

Кранц — [160](#_page160), [165](#_page165).

Краснопольская — [477](#_page477).

Крестовская — [202](#_page202).

Крученых — [272](#_page272).

Кугель — [82](#_page082), [106](#_page106), [125](#_page125), [184](#_page184).

Куделли — [389](#_page389).

Кузмин — [150](#_page150), [152](#_page152), [154](#_page154), [155](#_page155), [158](#_page158), [164](#_page164), [189](#_page189), [190](#_page190), [206](#_page206), [230](#_page230), [257](#_page257).

{504} Кульбин — [161](#_page161), [173](#_page173), [190](#_page190), [194](#_page194), [217](#_page217), [225](#_page225).

Кульбина — [220](#_page220).

Кьяри — [176](#_page176).

Лагода — [227](#_page227).

Лансере — [48](#_page048), [105](#_page105), [257](#_page257).

Лачинов — [190](#_page190), [233](#_page233), [234](#_page234), [409](#_page409).

Лейферт — [409](#_page409).

Ленин — [392](#_page392), [399](#_page399).

Леонтьев — [476](#_page476).

Лермонтов — [244](#_page244).

Лешков — [40](#_page040), [43](#_page043).

Линде — [285](#_page285).

Лозина-Лозинский — [231](#_page231), [257](#_page257).

Лонгфелло — [353](#_page353).

Лужковский — [373](#_page373), [474](#_page474).

Луначарский — [239](#_page239), [311](#_page311), [358](#_page358), [420](#_page420), [422](#_page422).

Львов-Рогачевский — [361](#_page361).

Мазнин — [314](#_page314).

Макреди — [236](#_page236).

Малибран — [236](#_page236).

Малюга — [476](#_page476), [477](#_page477).

Малявин — [182](#_page182).

Марат — [443](#_page443).

Маркс — [369](#_page369), [389](#_page389).

Мартынов — [54](#_page054).

Маршева — [36](#_page036) – [37](#_page037).

Матвеев — [474](#_page474).

Маширов-Самобытник — [314](#_page314), [318](#_page318), [320](#_page320) – [322](#_page322), [325](#_page325), [372](#_page372), [393](#_page393), [395](#_page395), [461](#_page461).

Маяковский — [161](#_page161), [162](#_page162), [171](#_page171), [238](#_page238) – [240](#_page240), [257](#_page257), [272](#_page272), [273](#_page273), [275](#_page275), [278](#_page278) – [280](#_page280), [399](#_page399).

Медведев — [201](#_page201).

Мейерхольд — [66](#_page066), [78](#_page078), [81](#_page081) – [83](#_page083), [125](#_page125), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152) – [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164) – [168](#_page168), [173](#_page173) – [176](#_page176), [187](#_page187), [189](#_page189) – [195](#_page195), [197](#_page197), [200](#_page200) – [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206), [210](#_page210), [213](#_page213), [215](#_page215), [217](#_page217) – [219](#_page219), [221](#_page221), [222](#_page222), [227](#_page227), [232](#_page232), [239](#_page239), [240](#_page240) – [244](#_page244), [247](#_page247) – [251](#_page251), [253](#_page253) – [262](#_page262), [265](#_page265) – [269](#_page269), [271](#_page271), [272](#_page272), [284](#_page284) – [294](#_page294), [296](#_page296), [359](#_page359).

Менделеев — [153](#_page153).

Метерлинк — [176](#_page176), [500](#_page500).

Микель-Анджело — [109](#_page109).

Миклаев (см. [Миклашевский](#_Tosh0005161)).

Миклашевский — [40](#_page040), [44](#_page044), [53](#_page053).

Миллэз — [288](#_page288).

Милюков — [125](#_page125).

Мичурина — [40](#_page040).

Мишка (см. [Уварова](#_Tosh0005162)).

Молина Тирсо де — [21](#_page021), [30](#_page030), [40](#_page040), [53](#_page053).

Мольер — [72](#_page072), [73](#_page073), [81](#_page081), [82](#_page082), [192](#_page192), [296](#_page296).

Мольнар — [223](#_page223).

Морель — [409](#_page409).

Морозов — [473](#_page473).

Моцарт — [109](#_page109).

Мунт — [149](#_page149), [154](#_page154).

Мурильо — [31](#_page031), [109](#_page109).

Мусина — [235](#_page235).

Мусоргский — [171](#_page171).

Назарбэк — [26](#_page026).

Назаров — [304](#_page304), [402](#_page402), [403](#_page403), [408](#_page408).

Незлобии — [158](#_page158), [223](#_page223).

Нетупская — [469](#_page469).

Низовский — [40](#_page040).

Никитин — [436](#_page436), [453](#_page453).

Николай I – [131](#_page131).

Никар — [40](#_page040).

Нотман — [285](#_page285).

Нувель — [164](#_page164).

Нурок — [164](#_page164).

Озаровский — [296](#_page296).

Озолинг — [317](#_page317), [476](#_page476), [477](#_page477).

{505} Оксенов — [314](#_page314).

Оксинская — [38](#_page038), [39](#_page039).

Орленев — [8](#_page008), [9](#_page009), [36](#_page036), [68](#_page068), [152](#_page152), [154](#_page154), [159](#_page159), [244](#_page244).

Островский — [54](#_page054), [72](#_page072), [73](#_page073), [223](#_page223), [224](#_page224).

Остроумова — [469](#_page469).

Панфилов — [314](#_page314).

Паска — [236](#_page236).

Патрон — [39](#_page039), [40](#_page040).

Патти, А. — [68](#_page068), [69](#_page069).

Патти, С. — [68](#_page068).

Петров — [38](#_page038).

Питоев — [236](#_page236).

Платон — [140](#_page140).

Плюцинская — [476](#_page476), [477](#_page477).

Поморский — [314](#_page314), [319](#_page319), [325](#_page325), [461](#_page461).

Попов — [324](#_page324), [407](#_page407).

Попова — [474](#_page474).

Пресняков — [60](#_page060).

Потапенко — [223](#_page223).

Прокофьев — [373](#_page373), [474](#_page474).

Пронин — [37](#_page037), [156](#_page156), [157](#_page157) – [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166), [171](#_page171) – [173](#_page173), [189](#_page189) – [192](#_page192), [237](#_page237), [252](#_page252).

Пумпянский — [316](#_page316).

Пушкин — [234](#_page234).

Пушкина — [373](#_page373).

Пяст — [189](#_page189), [190](#_page190), [207](#_page207), [208](#_page208), [217](#_page217), [220](#_page220), [252](#_page252).

Ра — [37](#_page037).

Рафаэль — [109](#_page109).

Рашель — [236](#_page236).

Рейнеке — [77](#_page077), [183](#_page183), [184](#_page184), [223](#_page223), [225](#_page225).

Ремизов — [164](#_page164).

Рерих — [48](#_page048), [76](#_page076) – [78](#_page078), [105](#_page105), [223](#_page223), [257](#_page257).

Рёскин — [288](#_page288).

Рибейра — [31](#_page031).

Римский-Корсаков — [77](#_page077), [152](#_page152).

Ростиславов — [97](#_page097).

Роллан — [327](#_page327), [370](#_page370), [394](#_page394), [404](#_page404), [407](#_page407), [408](#_page408), [411](#_page411), [459](#_page459).

Россети — [288](#_page288).

Россовский — [276](#_page276).

Ростова — [40](#_page040).

Рубенс — [288](#_page288).

Рубинштейн — [37](#_page037).

Рыбацкий — [314](#_page314).

Рышков — [223](#_page223).

Сабашниковы — [198](#_page198).

Садофьев — [314](#_page314), [319](#_page319) – [322](#_page322), [325](#_page325), [372](#_page372), [378](#_page378), [381](#_page381) – [383](#_page383), [393](#_page393), [395](#_page395), [461](#_page461).

Сапунов — [155](#_page155), [160](#_page160), [161](#_page161), [166](#_page166), [173](#_page173), [177](#_page177), [180](#_page180) – [182](#_page182), [184](#_page184) – [187](#_page187), [190](#_page190), [192](#_page192), [203](#_page203), [204](#_page204), [206](#_page206) – [210](#_page210), [213](#_page213), [214](#_page214), [221](#_page221), [251](#_page251), [257](#_page257).

Сац — [48](#_page048), [87](#_page087), [88](#_page088), [94](#_page094), [102](#_page102), [160](#_page160), [163](#_page163), [164](#_page164), [171](#_page171), [173](#_page173), [179](#_page179).

Свифт — [175](#_page175).

Семеновы — [161](#_page161).

Сервантес — [21](#_page021), [30](#_page030), [54](#_page054), [196](#_page196), [197](#_page197), [268](#_page268), [292](#_page292).

Серов — [31](#_page031), [257](#_page257).

Сидамон-Эристов — [160](#_page160), [162](#_page162).

Сидоренко — [39](#_page039), [59](#_page059).

Смолич — [40](#_page040), [43](#_page043), [254](#_page254).

Смышляев — [400](#_page400).

Соболев — [44](#_page044).

Соколов — [225](#_page225) – [227](#_page227), [230](#_page230).

Сократ — [140](#_page140).

Соловьев — [175](#_page175), [176](#_page176), [190](#_page190), [195](#_page195), [203](#_page203) – [205](#_page205), [217](#_page217), [252](#_page252), [285](#_page285), [292](#_page292).

Соловьева — [486](#_page486).

Сологуб — [98](#_page098), [161](#_page161), [237](#_page237), [257](#_page257), [302](#_page302).

{506} Софокл — [140](#_page140).

Спартак — [457](#_page457).

Степанов — [276](#_page276).

Степанова — [372](#_page372), [373](#_page373).

Степной — [44](#_page044), [59](#_page059).

Стороженко — [55](#_page055).

Стравинский — [77](#_page077).

Стриндберг — [208](#_page208) – [210](#_page210), [215](#_page215) – [220](#_page220).

Строгонов — [478](#_page478).

Суворин — [160](#_page160).

Судейкин — [158](#_page158) – [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164), [173](#_page173), [177](#_page177), [181](#_page181) – [187](#_page187), [257](#_page257).

Сухарев — [40](#_page040).

Сюннерберг — [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [473](#_page473).

Тагор — [303](#_page303), [427](#_page427).

Таиров — [183](#_page183), [184](#_page184), [223](#_page223).

Тверской — [190](#_page190).

Тельес (см. [Молина Тирсо де](#_Tosh0005163)).

Теляковский — [167](#_page167), [168](#_page168), [232](#_page232).

Тенишев — [241](#_page241).

Титов — [304](#_page304), [310](#_page310).

Тициан — [287](#_page287).

Тургенев — [223](#_page223).

Уайльд — [98](#_page098), [171](#_page171), [193](#_page193), [197](#_page197).

Уварова — [160](#_page160).

Уитмэн — [302](#_page302), [318](#_page318), [322](#_page322), [327](#_page327), [335](#_page335), [336](#_page336), [347](#_page347) – [349](#_page349), [351](#_page351), [352](#_page352), [354](#_page354) – [360](#_page360), [365](#_page365), [367](#_page367), [368](#_page368), [370](#_page370), [372](#_page372), [393](#_page393), [395](#_page395), [400](#_page400), [408](#_page408), [411](#_page411), [412](#_page412), [421](#_page421), [448](#_page448), [459](#_page459), [476](#_page476).

Фалютинский — [44](#_page044).

Филаретова — [37](#_page037).

Филипп IV – [30](#_page030), [32](#_page032).

Филонов — [273](#_page273).

Френц — [37](#_page037).

Фугенфирова — [285](#_page285).

Харт — [167](#_page167).

Хлебников — [257](#_page257), [276](#_page276), [375](#_page375).

Ходотов — [223](#_page223).

Хрусталев — [304](#_page304).

Цибульский — [160](#_page160), [162](#_page162), [171](#_page171), [173](#_page173), [177](#_page177) – [179](#_page179).

Цыновский — [373](#_page373), [474](#_page474).

Чапыгин — [302](#_page302).

Чеботаревская — [302](#_page302).

Чекан — [39](#_page039), [40](#_page040), [43](#_page043), [44](#_page044), [59](#_page059), [106](#_page106), [117](#_page117), [118](#_page118), [121](#_page121), [138](#_page138) – [142](#_page142), [193](#_page193), [201](#_page201), [204](#_page204) – [206](#_page206), [214](#_page214), [223](#_page223) – [227](#_page227), [229](#_page229), [230](#_page230), [232](#_page232) – [234](#_page234), [239](#_page239), [240](#_page240), [272](#_page272), [284](#_page284), [285](#_page285), [302](#_page302), [303](#_page303), [311](#_page311), [312](#_page312), [351](#_page351), [361](#_page361), [402](#_page402), [408](#_page408) – [410](#_page410), [418](#_page418), [426](#_page426), [427](#_page427), [473](#_page473), [474](#_page474), [480](#_page480), [482](#_page482), [493](#_page493).

Чинизелли — [312](#_page312).

Чуковский — [335](#_page335).

Чурлянис — [257](#_page257).

Шалыгин — [373](#_page373).

Шведе (см. [Ра](#_Tosh0005164)).

Шебеко — [155](#_page155).

Шелли — [353](#_page353), [354](#_page354), [369](#_page369).

Шекспир — [38](#_page038), [72](#_page072), [73](#_page073), [200](#_page200), [239](#_page239), [312](#_page312).

Шервашидзе — [48](#_page048), [102](#_page102), [105](#_page105), [164](#_page164), [257](#_page257).

Шиллер — [72](#_page072).

Школьников — [273](#_page273).

Шницлер — [171](#_page171).

Шницлер-Донаньи — [192](#_page192), [233](#_page233).

Шостаченко — [40](#_page040).

Шоу — [221](#_page221), [222](#_page222).

{507} Шпис-Эренбург — [48](#_page048), [87](#_page087), [164](#_page164).

Штраус — [234](#_page234).

Шульга — [466](#_page466) – [471](#_page471).

Шуйская — [40](#_page040).

Щедрин — [227](#_page227).

Щуко — [48](#_page048), [84](#_page084), [94](#_page094), [105](#_page105).

Эристов — [165](#_page165).

Эфрос — [55](#_page055), [63](#_page063), [64](#_page064).

Юрьев, С. А. — [55](#_page055), [60](#_page060).

Юрьев, Ю. М. — [312](#_page312).

Яковлев, А. Е. — [158](#_page158), [160](#_page160), [237](#_page237), [257](#_page257).

Яковлев, С. И. — [40](#_page040).

Яковлева — [206](#_page206), [207](#_page207).

1. Все, о чем я говорю сейчас, подробно описано мной в моих политических воспоминаниях, которые напечатаны отдельной брошюрой издательством «Каторга и ссылка», под названием «Воспоминания артиллерийского офицера». [↑](#footnote-ref-2)
2. Педро Кальдерой де ла Барка (1600 – 1681), самый выдающийся драматург Испании XVII века, оставивший после себя около ста двадцати пьес, восьмидесяти autos и ряд других более мелких произведений. Блестящий поэт, поднимающийся порою в своих произведениях на большую высоту чисто философской мысли, он продолжил в XVII столетии на испанской сцене и укрепил те традиции, которые до него даны были Лопе де Вега. Очень большое место в его творчестве занимают так называемые autos sacramentales, т. е. духовные драмы; здесь Кальдерон явил свой талант с наилучшей стороны. Но в настоящее время эти произведения потеряли значение даже для самой Испании, не говоря уже о международной сцене, оставаясь лишь любопытнейшим памятником эпохи в ее театрально-литературном отражении. Остаются светские драмы исторического и бытового характера, и в них также сверкает мастерство большого поэта, проявляющееся в занимательно проводимой интриге, в четкой обрисовке характеров, в живом действии, в искусном расположении эпизодов. Кальдерон оказал огромное влияние на европейских драматургов современной ему и последующих эпох, заимствовавших свои сюжеты из его произведений. Русская публика знакома с Кальдероном относительно мало. Полного перевода его сочинений у нас нет, единственное издание переводов К. Бальмонта в трех небольших томах, конечно, дает только ничтожную часть его театра. В общем в разное время и разными лицами переведены: «Фернандо — Стойкий принц», «Жизнь есть сон», «Поклонение кресту», «Чистилище Патрика», «Саламейский алькад», «Враг своей чести», «Сам у себя под стражей», «Дама-невидимка». Но сказать, чтобы Кальдерон был частым гостем на русской сцене, нельзя: его ставили гораздо реже, нежели Лопе де Вега, причем пальма первенства в этом отношении принадлежала Москве. [↑](#footnote-ref-3)
3. Сурбаран, Франсиско (1598 – 1662), знаменитый художник эпохи испанского возрождения; всю жизнь провел в писании картин для церквей и монастырей, изображая на них житие всевозможных святых с поразительной силой выражения и в то же время необычайно ясно и просто, пленяя при том своим серьезным и суровым колоритом. [↑](#footnote-ref-4)
4. Веласкес, Диего-Родригес де Сильва (1599 – 1660), считается величайшим испанским живописцем. Он был придворным художником короля Филиппа IV, в результате чего осталось множество портретов самого короля, его министров, принцесс, придворных дам, всевозможных иных личностей, состоявших при дворе, и все они у Веласкеса поражают своей яркой жизненностью, причем художник имел мужество никогда не льстить своим моделям и всегда выявлять у каждого что-нибудь особенно для нее характерное, как это делал, например, наш Серов. Необычайная психологичность и богатело красок довершают впечатление. [↑](#footnote-ref-5)
5. Мурильо, Бартоломео-Эстебан (1617 – 1682), еще один могучий по таланту испанский художник, чрезвычайно разнообразный в своем творчестве и очень плодовитый, так как ему приписывается создание целой тысячи картин. Начав с жанра, с изображения разных народных типов, Мурильо перешел потом к картинам на библейские и вообще религиозные темы, выказав себя везде первоклассным мастером. Отличительной чертой Мурильо является мягкость его колорита, столь противоположная манере таких живописцев, как Сурбаран или Рибейра, и способность просто и свободно разрешать в своих картинах труднейшие технические задачи. [↑](#footnote-ref-6)
6. Кальдерон был рукоположен в священники только в 1651 г., т. е. на 51‑м году своей жизни, в 1653 году сделался капелланом часовни Reyes Nuevos в Толедо, а в 1663 г. назначен почетным капелланом при короле Филиппе IV; одновременно вступил в братство св. Петра и в 1666 г. был избран его настоятелем. [↑](#footnote-ref-7)
7. Бутковская, Наталья Ильинишна, дочь видного петербургского нотариуса, была очень интеллигентной, культурной и образованной женщиной, страстно любившей искусство во всех его проявлениях. К делу «Старинного театра» она примкнула еще в первом его сезоне 1907 – 08 гг., принимала участие в организационной работе и выступала как актриса («Игра о Робене и Марион») Во втором сезоне она играла уже более значительную роль, являясь официально членом дирекции и режиссером. В ту пору она была увлечена художественным издательством и графическим искусством и, чтобы ближе подойти к делу, устроила в одной из квартир огромного дома на углу Офицерской ул. (теперь ул. Декабристов) и Английского проспекта (ныне проспект Маклина), № 60, собственную цинкографию, где изготовлялись клише для ее книг, среди которых первое место занимало «Современное искусство» — серия монографий о художниках; были выпущены: «Борисов-Мусатов», «Рябушкин», «Врубель», «Куинджи», «Ропс», «Бердслей», и др. В этой же квартире происходили и подготовительные репетиции спектаклей второго сезона «Старинного театра». [↑](#footnote-ref-8)
8. См. А. А. Мгебров, Жизнь в театре, т. I, Academia, 1928, [главу об Орленеве](Жизнь%20в%20театре.%201.rtf#_Toc293251732). [↑](#footnote-ref-9)
9. Гейнц, артистка. После Старинного театра служила в Москве в «Летучей мыши» Балиева, где выделялась своим изяществом, грацией и темпераментным исполнением. [↑](#footnote-ref-10)
10. Маршева, Елена, одновременно с Гейнц поступила после Старинного театра в «Летучую мышь», где постоянно выступала вместе с нею в разных сценах, а также солисткой в музыкальных номерах, которые исполняла с яркой выразительностью. [↑](#footnote-ref-11)
11. Лопе Фелия де Вега Карпио (1562 – 1635), знаменитый испанский драматург, до того необычайно и разнообразно одаренный, что современники прозвали его «чудом природы» При этом плодовитость его была из ряда вон выходящей: считается, что он написал не менее 2200 пьес, из которых до нас дошло 520. По своему характеру пьесы Лопе распадаются на три категории: 1) исторические драмы, по стилю своему весьма приближающиеся к драматическим хроникам Шекспира; 2) драмы, отражающие, как говорит проф. Д. К. Петров, известный исследователь театра Лопе де Вега, благочестивую настроенность старых испанцев, и 3) бытовые комедии, в которых воплотилась вся жизнь испанцев XVI – XVII вв. Весь этот столь разнообразный по своему содержанию театр представляет явление почти единственное в мировой литературе и выдающееся особенно потому, что каждое отдельное звено в цепи этого изумительного творчества достигает высокого художественного совершенства. На русскую сцену проникла лишь ничтожная часть литературного наследства Лопе де Вега, вроде, например, «Звезды Севильи», «Собаки садовника» или «Фуэнте Овехуна», но и то малое, что проникло, пользовалось всегда огромным успехом, в особенности в Москве, на сцене Малого театра, который всегда очень охотно пропагандировал испанскую драматургию. [↑](#footnote-ref-12)
12. Тирсо де Молина (настоящее имя Габриель Тельес, 1571 – 1658), третий великий драматург Испании. 30 лет от роду был посвящен в духовный сан. Написал 400 пьес, из которых до нас дошло только 80. В своем творчестве был чрезвычайно разнообразен; наряду с трагическими мрачными пьесами и историческими драмами он с большим мастерством сочинял легкие комедии, в которых не щадил ни духовенства, ни дворянства, но делал это так ловко, что инквизиция никак не могла к нему придраться. Образцом такой комедии является, поставленная в Старинном театре, «Благочестивая Марта», с которой петербургская публика могла познакомиться еще раньше, когда пьеса эта была сыграна для открытия сезона русских драматических спектаклей в Михайловском театре, 30 августа 1898 г. с Мичуриной в роли Марты. Впрочем успеха она тогда не имела никакого и прошла всего 5 раз. Тирсо де Молина известен еще как первый драматург, обработавший в своем «Burlador de Sevilla» тему о Дон Жуане, которая впоследствии вдохновила стольких поэтов и музыкантов. [↑](#footnote-ref-13)
13. Чекан, Виктория Владимировна, в этом году (1911) как раз окончила казенную драматическую школу по классу С. И. Яковлева и А. И. Долинова, бывшего артиста и режиссера Александринского театра. Надо сказать, что это был очень сильный выпуск. Вместе с В. В. Чекан окончили: Н. В. Ростова, Шостаченко, Шуйская, Ветвеницкая, Никар, Низовский, Миклаев (К. М. Миклашевский), Сухарев, Клочковский, Смолич и Лешков. Из них Шостаченко, Сухарев, Ростова, Смолич и Лешков были приняты на петербургскую казенную сцену, на которой последние трое служат и до сих пор; Лешков, и Смолич сделали большую сценическую карьеру. Ветвеницкая до последнего времени работала в театре «Кривое зеркало». В. В. Чекан экзаменовалась в «Электре», одноактной трагедии в стихах Гуго фон Гофмансталя, и обнаружила незаурядное дарование с сильным уклоном в трагическое, при большем темпераменте и способности передавать сильные места увлекательно, ярко, красочно. [↑](#footnote-ref-14)
14. Миклашевский, Константин Михайлович, окончил, как выше сказано, театральную школу у Долинова, но профессиональным актером не стал. Во втором сезоне Старинного театра он принимал участие как режиссер, а затем его потянуло на серьезную исследовательскую работу по театру, плодом чего явилась вдумчивая и интересная книга: «Театр итальянских комедиантов» (La commedia dell’arte), часть I, СПБ, 1917 г., труд единственный по этому предмету на русском языке. В настоящее время К. М. Миклашевский проживает в Париже, где работает в кино как актер и режиссер. [↑](#footnote-ref-15)
15. Дризен, бар. Николай Васильевич, после своей службы в Рязани водворился в Петербурге в начале 900‑х гг. Здесь он первоначально служил в страховом обществе петербургского уездного земства, а потом перешел в главное управление по делам печати цензором драматических произведений, в каковой должности оставался до революции. Большой любитель театра и человек разносторонне образованный, осведомленный во всех областях искусства, Дризен все свои досуги посвящал театру. Известность его как театрального деятеля началась с 1907 года, когда он вместе с Евреиновым организовал Старинный театр, при чем справедливость требует отметить, что идея этого дела принадлежала Евреинову, но заслуга проведения в жизнь — всецело Дризену как человеку, безусловно одаренному организаторскими способностями; и если Старинный театр в начале не мог выдержать более одного сезона, то только из-за недостатка материальных средств. Но тот же Дризен сумел при первой же возможности снова пустить дело в ход, как это произошло в 1911 году, в тот период, который описывает А. А. Мгебров. Кроме того в 1909 г. Дризен сменил П. П. Гнедича на посту редактора «Ежегодника императорских театров» и оставался в этой должности до 1916 г., когда «Ежегодник» прекратил свое существование. В эти же годы Дризен постоянно собирал у себя по средам представителей из мира литературы, театра и музыки, на этих собраниях бывало порой очень интересно, особенно когда делался какой-нибудь злободневный доклад, вызывавший оживленные прения. [↑](#footnote-ref-16)
16. Тут конечно дело не в том, что Дризен способен был подвести, свое собственное правительство. Проводя через цензуру «Фуэнте Овехуна», он отлично знал, что делал. Старинный театр по самому существу дела был предприятием весьма интимным и насквозь эстетским. Его постановки отнюдь не предназначались для такой публики, которая из зрелища, насаженных на пики, голов командоров могла бы сделать соответствующие выводы. В залах Соляного городка, случайно оборудованных под спектакли Старинного театра, это зрелище было совершено безопасно Словом, цензурное разрешение «крамольной» пьесы Лопе де Вега несколько напоминало нынешнее разрешение пьес по различным литерам в зависимости от того, для каких театров данное драматическое произведение предназначается. Для широких масс «Фуэнте Овехуна», конечно, не предназначалось, и можно быть вполне уверенным, что если бы зашла речь о постановке этой драмы хотя бы на сцене тогдашнего Народного дома, она была бы тем же Дризеном категорически запрещена. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Два болтуна», одна из восьми интермедий Мигуэля Сервантеса (1547 – 1616), переведенных А. Н. Островским. Имеется отдельное издание этого перевода: «Интермедии Мигуэля Сервантеса Сааведра». Перевод с испанского Александра Николаевича Островского. СПБ. Изд. книжн. маг. Н. Г. Мартынова. 1886. Стр. 1 – 132. Было отпечатано только 100 экземпляров, из которых в продажу поступило всего 42. В своем предисловии А. Н. Островский приводит мнение самих испанцев об этих интермедиях: «Написанные в начале XVII века, они и теперь представляют для читателя такой же интерес, как будто лица, изображаемые в них, взяты из общества, нас окружающего, это доказывает (и в этом состоит их главная заслуга), что нет предмета, как бы низок он ни казался, который бы не ожил и не получил важного значения в руках истинного гения, потому что он умеет поместить в простом и малом такой общий и человеческий интерес, который заставит его выплыть в потоке веков». Названная интермедия, удивительно жизнерадостная, исполненная брызжущего веселья, была разыграна между 2‑й и 3‑й хорнадами «Фуэнте Овехуна» с такой подвижностью и легкостью, на какую только способны оказались актеры этого театра. [↑](#footnote-ref-18)
18. Вообще постановка «Фуэнте Овехуна» не являлась новостью для русской сцены, наоборот дело это имеет свою историю. Впервые эта замечательная драма предстала перед русской публикой на сцене московского Малого театра 7‑го марта 1876 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. Это был первый бенефис, полученный знаменитой артисткой, после того как прошли первые 6 лет ее сценической работы. Перевод драмы был предложен артистке С. А. Юрьевым, страстным любителем и знатоком сценического искусства и испанского театра в частности. Спектакль явился крупнейшим событием не только потому, что впервые была представлена замечательная драма Лопе де Вега, но еще больше потому, что исполнением роли Лауренсии водружена была новая веха в творчестве такой артистки как Ермолова. «Все что жило тогда в Ермоловой, — пишет Н. Е. Эфрос, — все ее стороны, все ее устремления, и идейные и художественные, и все ее сценические возможности нашли широкий выход в этой роли, которую Ермолова сыграла с колоссальным подъемом, с свободолюбивым энтузиазмом и в романтическом опьянении. Шесть лет театральной работы, раскрытия таланта были как бы подготовкой к этому исполнению. “Страстная любовь к свободе и не менее страстная ненависть к тирании”, — так определил профессор Стороженко внутреннее содержание игры Ермоловой, восторженно вспоминая через 24 года ее Лауренсию» (Н. Е. Эфрос. М. Н. Ермолова, ее жизнь и творчество. СПБ. «М. Н. Ермолова». Изд. «Светозар». 1925 г., стр. 96). [↑](#footnote-ref-19)
19. «Всякий, кто имел случай видеть эту пьесу на сцене, согласится, что весь интерес зрителя сосредоточивается на народе, который из скромной роли хора, какую он исполнял в древней трагедии, в творении Лопе переходит в роль главного двигателя всей драмы. Отдельные действующие лица только воспроизводят с большей или меньшей резкостью те общие черты, из которых, в глазах Лопе, слагается народный характер кастильцев» (М. М. Ковалевский. Народ в драме Лопе де Вега «Овечий источник» (Фуэнте Овехуна). «В память С. А. Юрьева». Сборник, изданный друзьями покойного. Москва. 1891. стр. 98). [↑](#footnote-ref-20)
20. Далькроз, Жак, уроженец французской Швейцарии, изобретатель замечательной системы ритмической гимнастики. Сущность системы, построенной на музыке, состоит в том, что человеческая психика принимает ближайшее участие в развитии каждого телесного движения; требуется подчинение движения рассудку и строжайшее внимание, ухо должно следить за изменениями ритма и мелодии и малейший воспринятый музыкальный оттенок переводится в движение через ритм тела. Это довольно сложно, в особенности, когда производятся асимметричные движения или когда руками отбивается один счет, ногами другой При этой системе, весьма многообразной по своим устремлениям, происходит не только чисто физическое укрепление всего тела, но изощренное внимание и укрепление силы воли. Немцы очень хорошо поняли все значение системы Далькроза, поспешили его тотчас субсидировать и выстроили в Хеллерау под Дрезденом целый дворец, где поместился его институт ритмической гимнастики, куда стали стекаться ученики во множестве со всей Германии и из других стран. В России ярым апологетом дела Далькроза явился кн. С. М. Волконский. Первая демонстрация системы Далькроза перед русской публикой произошла в Михайловском театре при участии самого Далькроза 20 января 1912 г. [↑](#footnote-ref-21)
21. Как известно, в свое время, в 1876, цензура отлично уразумела «самую соль пьесы», правда, не через предварительное чтение, а сквозь гениальное исполнение Ермоловой роли Лауренсии, что вполне естественно, так как всякая пьеса приобретает свой настоящий смысл и значение только в лучах рампы. «Очень скоро пьеса была вычеркнута из репертуара русского театра, — пишет Н. Е. Эфрос, — да так решительно, что лет сорок не могла в него вернуться. Казавшаяся довольно безобидной в чтении, не смутившая весьма “чуткой” драматической цензуры, пьеса через воспламененное экстазом протеста исполнение Ермоловой наполнилась опасной “крамольной” силой. “Овечий источник” превратился в пропаганду революции, восстания. Молодая часть зрительной залы Малого театра бурями своих восторгов еще подчеркивала такой характер пьесы, точнее — спектакля, еще точнее исполнения Ермоловой. И “альгвазилы” засуетились в страхе и негодовании: надо немедленно покончить с недопустимым скандалом… Через немного спектаклей “Овечий источник” был ликвидирован. Ермолова лишилась лучшей своей роли» (Н. Е. Эфрос. М. Н. Ермолова, ее жизнь и творчество, цит. сб., стр. 97). [↑](#footnote-ref-22)
22. Патти, Аделаида-Мария-Флоринда (род. в 1843 г.), дочь тенора Сальваторе Патти и меццо-сопрано Барили, была феноменальной певицей, пользовавшейся колоссальным успехом на всех сценах мира, благодаря своему чудеснейшему голосу, исключительному уменью им владеть и общей музыкальности Она дебютировала в 1860 г. на сцене Ковентгарденского театра в Лондоне и с тех пор в продолжении по крайней мере двадцати лет у нее не было соперниц, настолько она затмевала всех своим виртуозным искусством. При этом репертуар ее был совершенно исключителен по широте охвата, от чисто колоратурной партии Розины в «Севильском цирюльнике» до такой драматической как Валентина в «Гугенотах». [↑](#footnote-ref-23)
23. Рерих, Николай Константинович (род. в 1874 г.), окончил Академию художеств в 1897, а в 1909 г. получил звание академика. Увлекаясь стариной, в особенности русской, он в живописи избрал совсем особенную дорогу: с головой ушел в красочные фантазии на древнеславянские темы, на отображение седой старины в быте и в поэтическом сказе, создав целый ряд талантливейших композиций, проникнутых соответствующим настроением. Естественно, что и в его декоративных работах выразилось с большой силой именно это умонаклонение художника, и за всю свою жизнь Рерих не писал в декоративном роде ничего, что не отвечало бы его миросозерцанию. Первой театральной работой Рериха были «Три волхва», картина литургического представления XI века, в первом сезоне Старинного театра 1907 – 08 г. Затем последовали: в 1909 г. для парижского театра «Opéra Comique» эскизы декораций и часть костюмов для «Снегурочки» Римского-Корсакова; в 1910 г. для дягилевских спектаклей в Париже декорации для половецких танцев из оп. «Князь Игорь», для «Псковитянки» и панно для музыкального антракта из «Китежа»; в 1911 г. «Снегурочка» для петерб. театра Рейнеке; в 1912 г. «Тристан и Изольда» для неосуществленной постановки в оп. Зимина в Москве, «Пер Гюнт» для Худож. театра — одна из наиболее блестящих работ Рериха, «Весна священная» для балета Стравинского и самого Рериха; в 1914 г. «Князь Игорь» для дягилевских спектаклей в Лондоне. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Дон-Жуан» Мольера поставлен Мейерхольдом в Александринском театре 9‑го ноября 1910 г. Спектакль произвел сенсацию, ибо это был первый случай на императорской сцене, когда все ее постановочные традиции были Мейерхольдом сломаны самым решительным образом. В основе дела лежала реставрация придворного театра времен Мольера, но конечно ее в прямом, не в археологическом смысле этого слова, ибо, пропущенная сквозь призму столь утонченно индивидуальных художников как Мейерхольд и Головин, она и не могла претендовать на абсолютную археологическую точность. Представление получилось во всяком случае очень интересное, что дало повод такому критику, как А. Р. Кугель, постоянно искавшего в театре актера и актерский ансамбль, очень сурово осудить эту постановку, обозвав ее «музеем коврово-гончарно-кружевного производства». И единственным, кто даже и в этих условиях остался самим собой, был действительно Варламов. [↑](#footnote-ref-25)
25. Щуко, Владимир Александрович, в ту пору еще только начинал свою деятельность, как театральный художник Первым его опытом в этом направлении были декорации и костюмы к моралите XV века «Нынешние братья», показанном в первом сезоне «Старинного театра». Работа над «Патриком» явилась второю И только позднее, после революции, создавая постановки в Академических и Большом Драматическом театрах, Щуко развернулся, как вполне зрелый мастер декорационной живописи, в особенности там, где нужно было воссоздавать обаяние старинной архитектуры. В этом отношении Щуко напоминает знаменитого Гонзаго, вся сила которого была именно в архитектурных декорациях. [↑](#footnote-ref-26)
26. Сац, Илья Александрович (1875 – 1912), композитор. Учился сперва в Киевском музыкальном училище, после в московской консерватории и филармоническом училище и нигде не мог окончить курса, что вполне понятно, ибо это был характер, абсолютно не способный укладываться в какие-то ни было нормы, правила и параграфы. Это был самородок в полном смысле слова и больше всего самоучка, шедший по своему музыкальному пути только туда, куда его толкало собственное своеобразное миросозерцание. Не смотря на то, что Сац всю жизнь проработал в очень узкой области, ибо писал главным образом музыку к драме, он создал подлинные маленькие шедевры, и те, кто слышали его композиции к «Жизни человека», «Анатэме», «Miserere», «Синей птице», «Драме жизни», «У жизни в лапах», никогда не забудут этой музыки, настолько она поражала острыми звучаниями, оригинальными гармониями, настолько везде шла к делу, настолько тесно сочеталась с настроением данного драматического момента. В этом отношении Сац остается совершенно непревзойденным и, пожалуй, был прав, когда на уговоры друзей написать что-нибудь большое и не связанное с театром отвечал: «Не имею права. Лучше писать небольшое и быть в нем самим собой, чем тащить себя насильно на большое и там потерять самого себя». И кроме того это был интереснейший и на редкость своеобразный человек. [↑](#footnote-ref-27)
27. Известный в свое время художественный критик А. Ростиславов говорит по поводу «Чистилища Патрика», следующее: «Постановка “Чистилища Патрика”, красивой и проникновенной мистерии, требует, может быть, совсем особенного исполнения. План постановки очень удачен. Очень красив и отлично задуман портал, хотя выполнение его грубовато, торжественно настраивают огни старинных канделябр по бокам и широкие ступени. Хороши и задние меняющиеся декорации, к сожалению, не соответственно эскизам, слабо и жидко выполненные. Зато в большинстве очень красивы и художественны отдельные фигуры и костюмы, напр., черный бархатный с серебром камзол, и красный бархатный плащ Лудовико, первый костюм Полонии и др.» (А. Ростиславов, О постановках Старинного театра, «Театр и иск.», 1911, № 51). [↑](#footnote-ref-28)
28. Калмаков, Николай Константинович (род. в 1873 г.), талантливый художник, обладавший причудливой фантазией. Его оригинальность при изображении разных графических и колористических деталей не знала границ, в особенности там, где и материал оформляемой пьесы давал для этого простор, как это например было с «Саломеей» О. Уайльда, «Черными масками» Л. Андреева, «Ночными плясками» Сологуба В тоже время великолепное чувство стиля помогло Калмакову, при работе над «Великим князем Московским» Лопе де Вега, в совершенстве воссоздать придворный спектакль в королевском парке «Buen Retiro» при свете факелов. В особенности от костюмов и дамских причесок веяло подлинным Веласкесом с некоторым, правда, привкусом утонченного модернизма XX века, чего Калмаков уже по самой своей природе никак избежать бы не мог. [↑](#footnote-ref-29)
29. Шервашидзе, кн. Александр Константинович (род. в 1872 г.) Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, после чего в течение долгого времени, с 1892 по 1906 г., жил и работал в Париже. Вернувшись в Россию, принял деятельное участие в декоративных работах для петербургских императорских театров. Его работы в Мариинском театре: «Тристан и Изольда» (1909 – 10), «Миранда» (1910 – 11), «Чудо роз» (1914 – 15), в Александринском театре: «Шут Тантрис» (1910 – 11), «Гамлет» (1912), «Завтраку предводителя» (1913), «Раздел» и «Тяжба» (1912 – 13). Его декорация для «Благочестивой Марты» очень удачно воспроизводила двор «венты» (постоялого двора), где расположилась для устройства представления труппа бродячих актеров. [↑](#footnote-ref-30)
30. По поводу этого спектакля московский журнал «Студия» писал: «Пленительна постановка этой последней комедии, — на случайном помосте в присутствии трактирных гостей, которые сажают на колени отыгравших свою сцену актрис, вступают из-за них в драку, бросают на сцену кошельки и проч. Пронизаны солнцем юга, его негой и сладким томлением старинные испанские песни, аранжированные талантливым И. А. Сацем» («Студия», 1911, № 10). [↑](#footnote-ref-31)
31. В серьезной прессе спектакли Старинного театра также имели успех… «Хорошо, что поставили “Фуэнте Овехуна”, эту превосходную драму Лопе де Вега, освободив ее от цензурного запрещения. Это все же победа “в интересах прогресса”. И в смысле общей постановки “Старинного театра” удачный мне представляются: декорация, костюмы, танцы, чередование драмы с интермедией, напоминающее о резких контрастах, столь свойственных испанскому характеру»… (Ф. Батюшков. По поводу спектаклей Старинного театра. «Студия», 1911, № 11). «В общем исполнение было вполне удовлетворительное. Г‑жа Чекан играла роль, требующую настоящего трагического темперамента. Однако, она была вполне прилична, как и все прочие исполнители. Музыка, хор, танцы — прямо великолепны» (Homo novus [А. Кугель], Заметки, «Театр и иск», 1911 г., № 48). «В постановке (“Фуэнте Овехуна”) чудесно использована стилизация… Все затруднения сглажены с замечательным вкусом. Труппа дисциплинирована умелой рукой. Встречаются картины тонкой красоты, неведомые исполнители, все до единого, преисполнены любовью к своему делу» (С Андреевский. «Петерб. газ.» от 22‑го ноября). «Это редкое зрелище (“Чистилище Патрика”) и в вышей степени почтенное предприятие, делающее честь его бесстрашным создателям. Хотелось бы, чтобы это дело имело дальнейшую и долгую жизнь» (А. Бенуа. «Речь» от 23‑го декабря 1911 г.). [↑](#footnote-ref-32)
32. Дело кончилось третейским судом между Н. В. Дризеном и Н. Н. Евреиновым, который обвинял Дризена в том, что последний будто бы нарушил его, евреиновские, режиссерские права; Дризен же в свою очередь ставил на вид Евреинову и тем, кто с ним солидаризировался, ряд поступков, направленных к тому, чтобы сорвать гастроли театра в Москве, им, Дризеном, с большим трудом единолично налаженные. Суд происходил в феврале 1912 г. и состоял из: П. Н. Милюкова (председатель), Ф. К. Сологуба, К. И. Арабажина, В. Э. Мейерхольда, А. Р. Кугеля и М. Е. Дарского. Дело это было интересно, ибо впервые судом был выдвинут любопытный вопрос о режиссерской собственности, которая по мнению Евреинова потерпела ущерб от некоторых самовольных действий Дризена. Как пишет «Театр и искусство» в № 10 от 1912 г., «суд высказался в следующем смысле Понятие и пределы авторского права на произведение режиссерского творчества не разработаны в театральной критике и в законе. Суд, однако, не затрудняется признать, что в таком предприятии, как Старинный театр, режиссура в ее новейшем понимании имеет особое значение и, следовательно, бережное отношение к режиссерским правам входило в число моральных обязанностей “директоров режиссеров” по отношению друг к другу Ознакомившись с материалом, сообщенным сторонами, суд находит, что этого бережного отношения не было проявлено бароном Дризеном по отношению к Н. Н. Евреинову. Суд считает, однако, нужным отметить при этом, что все поступки барона Дризена, приводившиеся в доказательство нарушения режиссерских прав Н. Н. Евреинова, относятся ко времени, когда нормальные отношения между ними прекратились. Суд полагает тем не менее, что обостренное отношение сторон не давало барону Дризену нравственного права изменять по своему усмотрению режиссерские указания Н. Н. Евреинова без ведома этого последнего». В свою очередь относительно самого Евреинова и его товарищей суд признал недопустимыми поступки, клонившие к срыву московских гастролей Старинного театра. [↑](#footnote-ref-33)
33. Кузмин, Михаил Алексеевич (род. в 1875 г.), поэт, беллетрист, переводчик и композитор. Учился музыке в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова. Сочинения его печатались в «Весах», «Золотом руне», «Русской мысли» и кроме того неоднократно выходили отдельными изданиями. Одно время вел театральный отдел в журнале «Жизнь искусства» и был после смерти Блока членом художественного совета при Акад. театре драмы. [↑](#footnote-ref-34)
34. Блок, Любовь Дмитриевна, жена поэта и дочь знаменитого химика Дмитрия Ивановича Менделеева. А. А. Блок женился на ней, еще будучи студентом. Свадьба состоялась 14 августа 1903 года. Впоследствии Л. Д. Блок увлеклась сценой и много выступала под псевдонимом Басаргиной, преимущественно под руководством Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-35)
35. Кличка доктора Дапертутто была изобретена М. А. Кузминым для Мейерхольда, когда он принял участие в работах Дома интермедий, так как выступать ему, как служившему на казенной сцене, в другом предприятии под своей фамилией было нельзя. Дом интермедий, помещавшийся в доме б. Шебеко на Галерной улице, 33, организовался осенью 1910 г. Во главе его стоял художественный комитет, куда входили: Доктор Дапертутто, М. Кузмин, Н. Н. Сапунов и Евг. Зноско-Боровский. Предприятие это было очень интересным по тем художественным заданиям, которые оно перед собою ставило, но к сожалению, не имея под собою твердой финансовой базы, к весне 1911 г. захирело. [↑](#footnote-ref-36)
36. Иоганн Крейслер, образ фантастического капельмейстера, выведенный Гофманом в его «Крейслериане», в котором в значительной степени отражены черты самого Гофмана и в уста которого поэт вложил ряд глубоких суждений об искусстве и жизни. «Пером Крейслера, — пишет Е. Браудо во введении к “Фантастическим пьесам в манере Калло”, — он дает блестящий анализ, как самого процесса музыкального и одухотворенного мира, так и того высокого энтузиазма, какой дает нам погружение нашего “я” в произведения величайших мастеров музыкального искусства. Затем, в виде контраста, описываются те терзания, которые испытывали артисты от соприкосновения с тысячью мелочей повседневной жизни, ради хлеба насущного» (Э.‑Т.‑А. Гофман, Т. I, Фантастические пьесы в манере Калло, ч. I. «Всем. литература». М.‑П. MCMXXIII, стр. 54). Образ Иоганна Крейслера во весь свой рост появляется снова в другом произведении Гофмана, венчающем все его творчество, в «Житейских воззрениях кота Мурра». [↑](#footnote-ref-37)
37. Пронин, Борис Константинович, первоначально служил помощником режиссера в театре Комиссаржевской, а затем режиссером-распорядителем в Доме интермедий В дальнейшем приобрел известность в качестве директора и идейного вдохновителя «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов». [↑](#footnote-ref-38)
38. Подвал «Бродячей собаки» помещался в старинном доме Дашковых № 4/5 на углу Итальянской ул. и Михайловской площади (ныне ул. Ракова и пл. Лассаля). [↑](#footnote-ref-39)
39. Сапунов, Николай Николаевич (род. в нач. 80‑х год. прошлого века, ум. в 1912 г.), чрезвычайно талантливый станковый и театральный художник. В последнем плане им написаны декорации для «Гедды Габлер» Ибсена и «Балаганчика» Блока в театре Комиссаржевской, для «Шарфа Коломбины» и «Голландки Лизы» в Доме интермедий, которого он был одним из основателей, для оперетки Кузмина «Возвращение Одиссея» и для «Принцессы Турандот» и «Мещанина во дворянстве» в театре Незлобина; в этой последней работе Сапунов показал себя особенно тонким и виртуозным мастером декорационной живописи. [↑](#footnote-ref-40)
40. Яковлев, Александр Евгеньевич, талантливый художник. Окончил Академию художеств и одно время руководил в ней занятиями. Между прочим расписал одну из комнат в «Привале комедиантов». В настоящее время живет в Париже, где пользуется огромным успехом. [↑](#footnote-ref-41)
41. Григорьев, Борис Дмитриевич, известный художник, жанрист и портретист. Известен между прочим его очень оригинально выполненный портрет Мейерхольда. Совместно с Яковлевым и Судейкиным расписал стены и потолок в «Привале комедиантов». В настоящее время живет заграницей. [↑](#footnote-ref-42)
42. Глебова-Судейкина, Ольга Афанасьевна, жена художника, окончила петербургское Театральное училище и служила в Александринском театра, в театре Комиссаржевской и в театре Суворина. Занималась также скульптурой и несколько ее работ исполнено на фарфоровом заводе. Очень выделялась благодаря своей крайне своеобразной, оригинальной и изящной фигуре. В настоящее время живет в Париже. [↑](#footnote-ref-43)
43. Сидамон-Эристов, кн. Георгий Дмитриевич, петербургский присяжный поверенный, бывший меценатом «Бродячей собаки» и ее неизменным завсегдатаем. [↑](#footnote-ref-44)
44. Кульбин, Николай Иванович (род. в 1868 г.), военный доктор, в живописи самоучка и в этой области представляет собою своеобразную фигуру живописца-футуриста. У него было острое чувство краски. Кроме театральных декораций, исполненных им для териокского театра, Кульбин выполнил еще иллюстрации для книг Н. Н. Евреинова «Театр как таковой» и «Театр для себя» и для любопытного сборника под его же редакцией «Студия импрессионистов», изд. Н. И. Бутковской в 1910 г. [↑](#footnote-ref-45)
45. Сюннерберг (Эрберг), Константин Александрович, поэт и критик. Друг Блока, Сологуба и Вячеслава Иванова. В ряду изданных его произведений выделяется интересная книга «Цель творчества». [↑](#footnote-ref-46)
46. Речь идет о маленьком ресторане Тани, помещавшемся на Екатерининском канале против Итальянской улицы и где действительно подавались настоящие итальянские супы и макароны. Ресторан же Пивато находился на Морской улице № 36 и принадлежал к числу фешенебельных петербургских ресторанов. Богема его не посещала. [↑](#footnote-ref-47)
47. Ремизов, Алексей Михайлович (род. в 1872 г.), Писатель весьма своеобразного стиля. Принимал участие в очень многих журналах, как напр. «Весы», «Золотое руно», «Русская мысль» и др. Собрания сочинений были изданы «Шиповником» и «Сирином». С 1921 г. живет в Париже. [↑](#footnote-ref-48)
48. Нувель, Вальтер Федорович, дилетант-музыкант, играл очень видную роль в кругах «Мира искусства», в течение долгих лет был администратором у С. П. Дягилева, устраивавшего за границей спектакли русского балета, и кроме того являлся одним из основателей «Вечеров современной музыки», оказавших большое влияние на развитие новейших музыкальных течений. [↑](#footnote-ref-49)
49. Нурок, Альфред Павлович (ум. в 1919 г.), один из основателей «Вечеров современной музыки», серьезный и тонкий музыкальный критик. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Гедда Габлер», драма Ибсена, в постановке Мейерхольда у Комиссаржевской (10‑го ноября 1906 г.) явилась тем спектаклем, который определил собой новый путь этого театра. Здесь впервые для Петербурга был дай опыт ломки трехстенного сценического ящика: вместо привычных глазу реалистических декораций во всю высоту сцены красовалось живописное панно работы художника Сапунова, вдоль него разбросана в линию причудливая мебель и на этом очень узком пространстве одного плана протекало все действие драмы. Постановкой этой, принимая во внимание все, обычные до того, чисто реалистические устремления как самой Комиссаржевской, так и ее театра в Пассаже, публика и пресса были совершенно ошеломлены. [↑](#footnote-ref-51)
51. «У врат царства», драма норвежского писателя Кнута Гамсуна, поставленная Мейерхольдом 30‑го сентября 1908 г. в Александринском театре, явилась для него режиссерским дебютом на казенной сцене. Еще более важным обстоятельством здесь было то, что с этого спектакля началось тесно содружество Мейерхольда с Головиным, с которым он во все время работы в петербургских казенных театрах уже более не расставался. Здесь художник, до того бывший одиноким в своей работе, нашел своего режиссера, а режиссер — своего художника. «И таким образом, — как говорит Н. Волков в своей книге о Мейерхольде, — сложилось одно из плодотворнейших сочетаний двух художественных индивидуальностей, счастливо дополнявших друг друга». А б. директор имп. театров В. А. Теляковский по этому поводу пишет в своих воспоминаниях: «Мейерхольд ходил за Головиным по пятам, навещал его в мастерской, у него на дому, следил постоянно за его работами, старался его заинтересовать. Впоследствии из драмы с ним вместе Мейерхольд перекинулся в Мариинский театр на постановку оперы. Головин сопровождал Мейерхольда, и Мейерхольд Головина и, конечно, эта пара могла интересовать артистов и публику». [↑](#footnote-ref-52)
52. «Шут Тантрис», драма немецкого драматурга Е. Хардта, была поставлена Мейерхольдом в Александринском театре 9‑го марта 1909 года и явилась с внешней стороны победой для Мейерхольда, ибо если постановка «У врат царства», по выражению Теляковского, была встречена печатью, «что называется в ножи», эта, наоборот, и публикой и прессой была весьма приветствована. Л. Гуревич в «Русских ведомостях» писала между прочим: «Это была полная победа над публикой режиссировавшего пьесу Мейерхольда, остававшегося до сих пор на этой сцене в положении непризнанного новатора». Его дружно вызывали, ему поднесли венок, враждебная ему до сих пор часть прессы признала, что этой своей постановкой он «искупил часть своих прежних режиссерских грехов». [↑](#footnote-ref-53)
53. Приглашение Мейерхольда на казенную сцену непосредственно после его разрыва с театром Комиссаржевской и главное после того, как он в этом театре «начудил» и так «напугал» публику, вызвало в то время очень много разговоров в театральных кругах, причем большинство никак не могло взять в толк, чем вызван этакий «жест» Теляковского Дошло дело до того, что стали опасаться, как бы от такого приглашения не пострадали самые устои Александринского театра, на что Теляковский, как он пишет в своих «Воспоминаниях», отвечал, что он «до приглашения Мейерхольда устои Александринского театра освидетельствовал: они оказались вполне прочными, и смею думать, что из приглашения Мейерхольда ничего не произойдет разрушительного, а несомненно получится что-нибудь интересное и скучать не будем». [↑](#footnote-ref-54)
54. «Восстание» — стихотворение знаменитого бельгийского поэта Эмиля Верхарна из его серии «Города-спруты», дающее в железном ритме стиха, в ряде живых и грозных образов, великолепную и очень сильную картину города охваченного пламенем революционного восстания. На русский язык превосходно переведено Валерием Брюсовым. [↑](#footnote-ref-55)
55. Гофман, Эрнст-Теодор-Амадей (1776 – 1822), замечательный немецкий поэт-фантаст, очень любил окружать себя музыкантами, поэтами, артистами Первоначально встречи с друзьями происходили в каком-нибудь из берлинских винных погребков Но с течением времени Гофман стал собирать своих друзей у себя на квартире в определенный день недели и, так как начало этих собраний совершенно случайно пришлось на день святого Серапиона, то вся эта компания, окружавших Гофмана, друзей вместе с ним самим получила прозвание «Серапионовых братьев». Под этим же названием Гофман выпустил целый ряд своих рассказов, во многих из которых почти портретно изображены некоторые участники этого кружка. Собрания «Серапионовых братьев» происходили регулярно в промежуток времени от 1816 до 1820 г. [↑](#footnote-ref-56)
56. Гоцци, гр. Карло (1720 – 1806), знаменитый итальянский драматург, прославившийся своей борьбой с Гольдони, не менее знаменитым драматургом и его соратником аббатом Кьяри. Последние ставили себе в заслугу уничтожение старинной итальянской комедии масок, считая ее недостойной просвещенного века. Гоцци же, подстрекаемый кружком людей, видевших в деятельности Гольдони полное сокрушение традиций итальянского классицизма, стремился возродить старую комедию масок, дав ей в руки новый материал. Плодом этого прежде всего явилось его знаменитое произведение «Любовь к трем апельсинам», за которым последовали другие. Но в конце концов, вылившееся из литературной полемики, творчество Гоцци, теряя постепенно злободневную остроту, приобрело серьезное значение в общем ходе развития итальянского театра тем более, что и Гольдони и Гоцци при всем формальном различии между ними все же Должны рассматриваться, как побеги от одного и того же ствола. [↑](#footnote-ref-57)
57. Действительно имена Сапунова и Судейкина в то время почему-то постоянно упоминались рядом, точно они делали какую-то совместную работу, как то иногда бывало с Головиным и Коровиным, и как будто они могли в чем-то дополнять один другого. На самом же деле общего между ними было разве только начало с одной и той же буквы их фамилий. Потому что самый стиль их живописи был совершенно различен. Сапунов казался гораздо сдержаннее, законченнее, нежели Судейкин, в нем чувствовалось что-то от европейской культуры и в ней больше всего от французов, между тем как Судейкин, пылкий фантаст краски, был весь от каких-то совершенно национальных глубин, от чисто русского лубка, своей яркостью и безудержностью красок он несколько напоминал Малявина. По крайней мере в параллель судейкинским декорациям и костюмам не припоминается в области станковой живописи ничего другого, кроме именно знаменитых малявинских «Баб». [↑](#footnote-ref-58)
58. Речь идет о пьесе испанского драматурга Хасинто Бенавенте «Изнанка жизни», поставленной в театре Рейнеке 6 декабря 1912 г., пьесе, чрезвычайно талантливо и увлекательно написанной, причем автор вывел своих персонажей под масками комедии делл’арте. Судейкин создал для нее действительно изумительные по яркости и звучности красок декорации, которые прямо каким-то потопом затопили всю сцену, так что актеры действительно как-то отошли на второй план. [↑](#footnote-ref-59)
59. А. Р. Кугель по этому поводу писал: «Безумная роскошь наряда современного театра не только разорительна. Она — развратна вместе с тем, что я не устану твердить Судейкин пишет чудесные декорации, но именно потому он убийца театра. В театре погибает театральность, сущность, главное. Идут смотреть декорации и костюмы, танцы и шествия при пьесе Разумеется, великолепное зрелище воспитывает художественный вкус. Но дело театра совсем не в том, чтобы воспитывать вкус к живописи, а в том, чтобы воспитывать вкус к театру» («Театр и искусство», 1912 г. № 50). [↑](#footnote-ref-60)
60. Любопытную характеристику «Бродячей собаки» см. в книге В. Пяста, Встречи. Изд-ство «Федерация», М., 1929 г. стр. 245 – 285. Яркое отображение получила она также в романе М. Кузмина «Плавающие-путешествующие». [↑](#footnote-ref-61)
61. Первая мейерхольдовская пантомима была осуществлена гораздо раньше, именно в «Доме интермедий», когда 9 октября 1910 г. им была поставлена пантомима Шницлера-Донаньи «Шарф Коломбины» в декорациях и костюмах Сапунова. Постановка эта имела большой успех, а для эволюции режиссерского лика Мейерхольда явилась настолько значительной, что исследователь его творчества, Н. Д. Волков, даже считает ее на ряду с «Дон-Жуаном» Мольера, поставленным в Александринском театре 9 ноября того же года, «началом новой режиссерской манеры Мейерхольда». [↑](#footnote-ref-62)
62. «Саломея», драма в одном акте Оскара Уайльда, в которой чрезвычайно сжато и в то же время остро и насыщенно воплощено доходящее до исступления чувство страсти. [↑](#footnote-ref-63)
63. Речь идет о пантомиме «Арлекин — ходатай свадеб», первоначально поставленной Мейерхольдом в ноябре 1911 г. в зале б. Дворянского собрания, на вечере артистки Александринского театра М. А. Ведринской. Вот что по поводу териокской постановки писал Михаил Бабенчиков в московском журнале «Новая студия»: «Общий тон, в котором режиссер (доктор Дапертутто) инспирировал указанную пантомиму — манера Калло. Обстановка, упрощенная до крайности, пестрота костюмов, в которых преобладали коричнево-красноватый, желтые и зеленые тона, декорации, написанные Кульбиным — все это, согласно общему замыслу театра, должно было создавать подходящую оправу для наивного, яркого, несколько буффонадного характера итальянской комедии… Движения актеров, их мимика, жесты были четки, легки, если можно так сказать, чеканны» («Новая студия», 1912, № 7). [↑](#footnote-ref-64)
64. Об интермедиях Сервантеса см. примечание выше, стр. 54. [В электронной версии — [17\*](#_Tosh0005165)] В Териокском театре были поставлены две из них: «Саламанская пещера» и «Ревнивый старик». [↑](#footnote-ref-65)
65. Петербургская пресса действительно проявила весьма мало внимания к театру в Териоках. Даже такой откликавшийся на все театральные явления журнал, как «Театр и искусство», и тот за все лето поместил об этом деле лишь следующие строки: «В Териоках открытие сезона состоялось в субботу, 9‑го июня. Для первого спектакля был поставлен пролог “Влюбленные” доктора Дапертутто, “Два болтуна” Сервантеса, “Арлекин” и концертное отделение. Сбор 190 рублей. Данная на второй спектакль комедия Гольдони “Хозяйка гостиницы” сделала сбор в 40 р. Третьим спектаклем шла комедия Уайльда “Что иногда нужно женщине”. В 4‑й спектакль были поставлены старинные интермедии Сервантеса “Ревнивый старик” и “Саламанская пещера”» («Театр и искусство», 1912 г., № 26). [↑](#footnote-ref-66)
66. Драма Кальдерона «Поклонение кресту» написана, до 1620 г. и принадлежит к числу его юношеских произведений, что особенно удивительно, если принять во внимание глубину ее религиозно-философского замысла, характерного для Кальдерона, истого представителя своей эпохи и своей нации. Поэт написал ее, будучи на военной службе и путешествуя по Италии, чем объясняется то, что действие пьесы происходит в Сиене; это впрочем чисто внешняя декорация, на фоне которой действуют чистокровные испанцы во всеоружии своих чисто испанских мыслей, чувств и страстей. На русский язык драма переведена К. Бальмонтом и напечатана среди других философских и героических драм во 2‑м выпуске Сочинений Кальдерона, изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1902. [↑](#footnote-ref-67)
67. По поводу этой постановки Н. Д. Волков пишет: «Стремясь создать такую обстановку, которая помогла бы игре актеров и в которой лучше всего мог выявиться дух Кальдерона, и в то же время стремясь к крайней упрощенности, Мейерхольд, в качестве основной декорации, выбрал белый шатер, заднее полотно которого было разрезано на узкие вертикальные полосы, и через промежутки между ними входили и уходили актеры. На этом заднике был нарисован длинный ряд синих крестов, причем линия их, высокая у краев сцены, постепенно понижалась к середине… В игре актеров Мейерхольд стремился достичь, прежде всего, преодоления романтической читки путем более прочных и ударных интонаций, “выразительностью своей напоминавших удары рапир”. В драматических местах стремились передать элемент суровости и религиозно-культового начала, в комических — впечатление неустанно бьющего пульса жизни» (Н. Д. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 342 – 244). [↑](#footnote-ref-68)
68. «В первом действии *Кальдерона* (!), где играли лучше всего — Мгебров и Чекан подчеркивали свои отношения, ввели мотив танца апашей. Итак: Кальдерон: 1) в переводе Бальмонта; 2) в исполнении модернистов; 3) с декорациями “более чем условными”. И *однако* этот “католический мистицизм” *был* выражен, как едва ли выразили бы его обыкновенные актеры» («Дневник Ал. Блока. 1911 – 13». Под ред. П. Н. Медведева. Изд. писателей в Ленинграде. 1928, стр. 113). [↑](#footnote-ref-69)
69. Карнавал предполагалось устроить в ночь на 29 июня — день Петра и Павла. Была избрана специальная комиссия, в состав которой кроме Сапунова вошли В. Н. Соловьев и некоторые другие члены териокского Товарищества. «Сапунов настаивал на том, — вспоминает В. Н. Соловьев, — чтобы вся обширная программа маскарада “Веселая ночь на берегу Финского залива” была распределена между отдельными балаганами. Его занимала мысль, что в одном из балаганов должна быть показана публике “настоящая испанская драма” — “Сила любви и ненависти”. Дело представлялось ему так. Зрители, желающие увидеть испанскую пьесу, входят в небольшое помещение. Когда, утомленные долгим и тщетным ожиданием представления, они начинают выражать свое недовольство, занавес с купидонами взвивается, и глазам зрителя открывается второй занавес. На нем нарисована дурацкая рожа с чрезмерно вытянутым носом, а под нею надпись: “Вы, требующие исполнения испанской пьесы, не доросли еще до ее понимания. В награду за уплаченные в кассу балагана деньги, вы можете бесплатно увидеть свое собственное изображение”» («Н. Н. Сапунов», Изд. «Аполлона». Петр. 1916). [↑](#footnote-ref-70)
70. Можно думать, что не все до сих пор ясно в этом печальном факте. По крайней мере вот что пишет В. Пяст: «Н. Н. Сапунов весной 1911 г. переживал такой глубокий душевный кризис, — так лихорадочно бросался от беспробудной работы к беспробудным кутежам, — так искал в лице А. А. Блока исповедника-утешителя, — так не раз собирался покончить собой, — что, можно думать, принял смерть в мелких волнах финского залива с вожделением, как избавительницу от чрезмерных для живого существа мучений раздвоенности» (В. Пяст. Встречи. Изд-ство «Федерация», М., 1929, стр. 243). [↑](#footnote-ref-71)
71. Стриндберг, Август (ум. в 1912 г.), знаменитый шведский писатель. Некоторыми чертами своего таланта близко напоминал Достоевского. Глубокий психолог, мысли которого вращались преимущественно вокруг проблемы пола. В своих многочисленных романах и в пьесах в особенности Стриндберг выказывает себя убежденным ненавистником женщин, но это женоненавистничество надо понимать шире, ибо корень вопроса по Стриндбергу лежит не в гармонии двух колов, а наоборот, в полном диссонансе, в вечной борьбе, в постоянном столкновении контрастов со всеми проистекающими отсюда последствиями. При этом Стриндберг развивает все свои, подчас столь спорные и рискованные, положения с неумолимой логикой и убедительностью. Психологический анализ, которому Стриндберг подвергает действия и переживания своих героев, при большой дозе автобиографичности, приводит его к глубоко пессимистическому взгляду на жизнь и является в этом отношении драгоценным документом для характеристики мировоззрения значительной части интеллигенции конца XIX века. [↑](#footnote-ref-72)
72. Бывший близким другом Сапунова режиссер Федор Комиссаржевский так характеризует его как человека: «Несмотря на вашу близость, Сапунов никогда не рассказывал мне своей жизни до нашего знакомства, и я думаю, там было это “тяжеле”, что угнетало его всю жизнь; вероятно, — нужда, лишения, борьба за свое место в жизни, завоевать которое ему удалось нелегко. Должно быть, благодаря этому, он был очень скрытен, подозрителен, иногда — зол, боялся завистников и соперников. Но несмотря на все это, “граф”, как мы его называли в нашем кругу за его всегда безупречный костюм и джентльменство, был необыкновенно добрым, отзывчивым, веселым и высоко порядочным человеком» (Федор Комиссаржевский, Памяти друга, «Театр и иск.», 1912, № 26). [↑](#footnote-ref-73)
73. В. Пяст писал по поводу этого спектакля следующее: «… Мгебров был во время спектакля в таком ударе, что поистине превзошел себя. От многих произносимых им слов занималось дыхание не только у меня, но, чувствовалось, во всем пропитанном солью воздухе зрительном зале. Отлично изображала очень эффектно одетая в шляпе с током, играющая перчатками, Н. П. Веригина подругу художника в дни его удачи — Генриетту Только та вышла у нее скорее шведкой, чем парижанкой. Хороша была и в роли несчастной жены Мориса — Жанны, — Л. Д. Блок. Остались в памяти колоритная фигура буфетчицы в баре в изображении Е. П. Кульбиной. Словом представление было “цельное”, — “на славу”» (В. Пяст, Встречи. Изд-ство «Федерация», М., 1929, стр. 240 – 241). Оформлявший же спектакль Ю. М. Бонди говорит следующее: «Все декорации (и все действия) были заключены в широкую траурную раму; в глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изображавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними были натянуты прозрачные сплошного цвета материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами на фоне желтого неба. Сцена должна была иметь постоянно вид картины» (Н. Д. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 239). [↑](#footnote-ref-74)
74. «Ни за что бы вы этого не сказали», комедия Бернарда Шоу, была поставлена в териокском театре 15‑го июля, т. е. на другой день после стриндберговского вечера. «При постановке этой пьесы, — пишет Н. Д. Волков, — Мейерхольд широко применил перемонтаж сценического текста, и комедия Шоу на териокской сцене шла в сильно измененном виде». [↑](#footnote-ref-75)
75. Театр А. Рейнеке под названием «Русский драматический театр» открылся в помещении Панаевского театра 15‑го сентября 1912 г. и просуществовал один: сезон. Строго выдержанной физиономии не имел, ибо качался между стремлением быть очень серьезным театром и в то же время потрафить вкусам публики. В режиссерском отношении представлял такое курьезное сочетание как Е. Карпов и, уже тогда начинавший расправлять крылья, А. Я. Таиров. В сезон прошли следующие пьесы: «Снегурочка» Островского, «Бегство Габриэля Шиллинга» Гауптмана, «Черт» Мольнара, «Натали Пушкина» Боцяновского, «Изнанка жизни» Бенавенте, «Только сильные» Потапенко, «Наследье родовое» Ходотова, «Вешние воды», инсценировка повести Тургенева Крашенинникова, «Змейка» Рышкова и «Вечный странник» Дымова. В следующем сезоне 1913 – 14 гг. это была уже объединенная дирекция К. Н. Незлобина и А. К. Рейнеке. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Снегурочка» шла в открытие театра Рейнеке в декорациях и костюмах по эскизам Рериха и в постановке Карпова, который отнесся к своей задаче весьма просто и, не мудрствуя лукаво, поставил сказку Островского в весьма примитивно-реалистических тонах, отчего ощущение присущей ей тонкой поэзии значительно снизилось. И кроме того между Карповым и Рерихом не получилось ровно никакой гармонии. [↑](#footnote-ref-77)
77. Гуго фон Гофмансталь, современный немецкий поэт и драматург, творчество которого питается преимущественно образами далекого прошлого. То это эпоха итальянского Возрождения: «Женщина в окне», «Смерть Тициана», то античность; последней навеяна «Электра», одноактная драма, сюжет которой тот же, что и в «Хоэфорах», второй части трилогии Эсхила «Орестея» (месть Электры и Ореста матери за смерть их отца Агамемнона). Сжато написанное произведение Гофмансталя отличается сильной драматической выразительностью. На этот же текст Рихардом Штраусом написана его музыкальная драма «Электра». Гофмансталь вообще является присяжным либреттистом Штрауса. [↑](#footnote-ref-78)
78. Глебова, Тамара Андреевна, дочь б. артистки Александринского театра Д. М. Мусиной. Разносторонне одаренная, получившая прекрасное образование, музыкальное и драматическое, сама тонкий музыкант, Глебова одно время сильно увлекалась теориями Айседоры Дункан и неоднократно выступала с танцевальными композициями именно в этом стиле. Но в конце концов оставив чистую пластику, Глебова выработала из себя драматическую артистку и после нескольких лет службы в Большом драматическом театре была принята в Академический театр драмы (б. Александринский), где сейчас и работает. [↑](#footnote-ref-79)
79. Дельсарт, Франсуа (1811 – 71), был сначала певцом; потеряв голос, всецело посвятил себя преподаванию, но по совершенно особому методу. Всю свою педагогическую деятельность Дельсарт построил на отыскании законов пластической выразительности, которые могли бы послужить прочным фундаментом для актерского искусства. Последнему не хватало именно того, на чем должно покоиться всякое проявление человеческой деятельности: точного знания. Дельсарт первый установил законы пластической выразительности, разработав последнюю в мельчайших деталях. Пластическая выразительность по Дельсарту должна лежать в основе актерского искусства, как в драме, так и в опере, потому что правильно найденный пластический рисунок роли предопределяет собою и соответственно правильное развитие всей ее тональности Система Дельсарта при его жизни имела огромный успех и в числе его учеников были такие знаменитости как Малибран, Рашель, английский трагик Макрэди, Паска, Генриетта Зонтаг. После смерти Дельсарта его система была забыта и только в начале XX века стала возрождаться снова. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Привал комедиантов» — так назывался новый артистический подвал, пришедший накануне войны на смену изжившей себя «Бродячей собаке». Он помещался в интересном старом доме на Мойке 1, на углу б. Марсова поля и был расписан талантливыми художниками вроде Бориса Григорьева, Яковлева и др. [↑](#footnote-ref-81)
81. Маяковский, Владимир Владимирович (1893 – 1929), крупный поэт, в истории русской литературы занимающий совершенно особое место, как один из зачинателей футуристического течения и самый талантливый его представитель. Форма стихотворения у Маяковского повсюду резко порывает со всеми обычными канонами, а ритмика отличается удивительной четкостью и также вполне своеобразна. Среди его произведений можно назвать следующие: поэмы «Облако в штанах» (1915), «Война и мир» (1916), «Человек» (1917), комедия в стихах «Мистерия-Буфф» (1918), «150 000 000» (1920), сборники стихов «Простое как мычание» (1916), «Все» (1919), «Тридцать лет работы» (1923) и мн. др. Его трагическая смерть (Маяковский покончил с собой) — большая утрата для литературы, ибо поэт далеко не сказал своего последнего слова. [↑](#footnote-ref-82)
82. «“Мистерия-Буфф”, грандиозное драматическое представление в сатирическом тоне, крайне оригинальное по форме, сочиненное В. Маяковским и поставленное Мейерхольдом в Москве в 1921 г. в театре РСФСР. “Мистерия-Буфф” Маяковского прекрасная буффонада — 1‑й опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры. И Мейерхольд во многом превосходно уловил и выразил ее дух» (А. Луначарский, Театр и революция. Гиз. М., 1924. стр. 107). [↑](#footnote-ref-83)
83. «Незнакомка» представляет собою последнюю часть лирической трилогии А. Блока (первые две: «Балаганчик» и «Король на площади»). Написана поздней осенью 1906 г. и вылилась собственно из созданного им еще раньше стихотворения под тем же названием. Чрезвычайно тонкое, со всеми особенностями блоковского стиля, облеченное в гармоничную законченную форму, воплощение мечты о женщине-звезде и поэте. «Читая эту “историю” глазами театра, — говорит Николай Волков, — ясно ощущаешь ее сценическое очарование. Режиссерскому воображению “Незнакомка” открывает прекрасные возможности. Призрачность голубого снежного мира и яркая преувеличенная выразительность мира человеческой пошлости дана Блоком в таких тонких касаниях друг к другу, что оба параллельных течения не противоречат, а пополняют друг друга… Но что особенно делает и театрально и литературно ценной “Незнакомку” — это выдержанность и последовательность ее драматургического стиля» (Николай Волков, Александр Блок и театр. Москва. 1926, стр. 59 – 60). [↑](#footnote-ref-84)
84. «Балаганчик» — первая часть упомянутой лирической трилогии А. Блока. Написана в январе 1906 г. и напечатана в альманахе «Факелы». Содержание и смысл «Балаганчика» как и всей трилогии лучше всего характеризуются словами самого автора в предисловии к первому отдельному изданию: «… Три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические, т. е. такие, в которых переживания отдельной души, сомнения страсти, неудачи, — только представлены в драматической форме». Но надо тут же оговориться, что вся эта трилогия — дело очень личное, очень интимное и, как и при жизни автора, так и теперь в особенности, доступное пониманию только очень ограниченного круга лиц, способных настроить себя мыслить и чувствовать по-«блоковски». [↑](#footnote-ref-85)
85. Тенишевское реальное училище на Моховой названо было так потому, что основано на средства некоего мецената кн. Тенишева; оно отличалось кроме того от всех других современных ему реальных училищ тем, что в нем преподавание было поставлено на совершенно другие рельсы, резко отличаясь от обычной системы бездушного формализма, каким пропитана была средняя школа конца XIX и начала XX века. В училище были два зала, один специально театральный, памятный между прочим тем, что в нем начал свои спектакли «Передвижной театр» Гайдебурова, и другой — концертно-лекционный, где Мейерхольд и осуществил свою постановку блоковских лирических драм. Ныне в этом зале помещается Театр юных зрителей. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Маскарад» Лермонтова был поставлен в Александринском театре 25‑го февраля 1917 г. накануне февральской революции. Это была последняя совместная работа Мейерхольда и Головина и вместе с тем последний праздник императорского театра, вообще последний триумф старого театра. Здесь была поставлена точка определенной эпохе. Все, что пошло потом, развилось в значительной степени самобытно и совершенно невозможно сказать, что бы какая бы то ни было постановка революционных годов имела своей отправной точкой «Маскарад». Он лишь завершает определенный этап в жизни б. императорского театра и еще больше в творчестве самого Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-87)
87. Этот замечательный мост оказался своего рода предвидением того, что случится несколько лет спустя По крайней мере в каталоге музея театра имени В Мейерхольда, вышедшем в апреле 1926 г., в примечании к «Зорям» находятся такие строки: «Первым опытом оформления сценической площадки под знаком конструктивизма было возведение моста для второй части блоковской “Незнакомки” на свободной от театральных элементов площадке “тенишевской аудитории” в Петрограде в 1914 г. (совместная работа В. Мейерхольда и Ю. М. Бонди). В этой части спектакля театральные элементы отсутствовали совсем: даже в условном преломлении они не были допущены на сцену» (Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 324). [↑](#footnote-ref-88)
88. С этим мнением автора совершенно невозможно согласиться, до такой степени оно субъективно. Было бы вопиющей несправедливостью сказать, будто в своих «импозантных» постановках на казенной сцене, таких, как «Шут Тантрис», «Дон Жуан», «Маскарад» в Александринском или «Тристан и Изольда» и «Орфей» в Мариинском театрах, Мейерхольд не был художником чистой воды. Если бы он был здесь только «церемониймейстером», т. е. каким-то совершенно бездушным официальным формалистом, то во-первых, каким образом мог бы с ним работать в тесной гармонии такой «художник чистой воды» как Головин, который по-настоящему только и развернулся с той поры, когда возникло это великолепное содружество — Головин-Мейерхольд, а во-вторых, какого же подлинно художественного результата достигал бы во всех этих постановках Мейерхольд? А результаты были действительно громадные и все эти «импозантные» постановки Мейерхольда вошли прочно в историю русского театра и заняли там место куда более важное, нежели мимолетный эпизод с блоковскими драмами, который, быть может, более важен лично для самого Мейерхольда, как некоторый этюд в его работе. Кроме того ценность всякой художественной работы надо измерять еще и количеством эмоций, ею вызываемых. Совсем неинтересно то, что художник создал лично для себя в тиши своей рабочей комнаты. Интересно то, что он бросил массам С этой точки зрения спектакль блоковских драм, которые успела посмотреть лишь небольшая кучка поклонников поэзии Блока, бесконечно менее важен, нежели импозантный «Маскарад», который успели посмотреть не только утонченные эстеты, но и далекие от эстетизма интеллигентского пошиба пролетарии города Ленинграда, ибо известно, что «Маскарад» именно после революции выдержал ни больше, ни меньше как 150 представлений. [↑](#footnote-ref-89)
89. Достопримечательный спектакль этот состоялся в театре Лунапарк (б. Комиссаржевской) 2 декабря 1913 г. Так как он занимает свое место в истории развития писательской личности В. В. Маяковского, считаем не лишним привести целиком его программу.

    «Владимир Маяковский», трагедия в 2 действиях с прологом и эпилогом Владимира Маяковского.

    Действующие лица:

    Владимир Владимирович Маяковский, поэт 20 – 25 лет.

    Его знакомая, сажени две три не разговаривает.

    Старик с черными сухими кошками несколько тысяч лет.

    Человек без уха.

    Человек с растянутым лицом.

    Человек без головы.

    Человек без глаза и ноги.

    Человек с двумя поцелуями.

    Женщина со слезками, слезинками и слезищами.

    Обыкновенный молодой человек.

    Девочка, мальчик, газетчик и др.

    Пролог

    I Действие

    Весело

    Город

    II Действие.

    Скучно

    Город

    Эпилог.

    Режиссирует Владимир Маяковский.

    Декорации к прологу и эпилогу П. Н. Филонова. Декорации к I и II действию И. С. Школьника. Костюмы по эскизам П. Н. Филонова.

    Скандал на спектакле был изрядный, при чем сидевшие на сцене издевались над сидевшими в зале, а эти, в свою очередь, над футуристами, вздумавшими лицедействовать, при полном неравенстве шансов, ибо лицедеи-то, по крайней мере, отлично понимали, во имя чего они все это представление затеяли и какой смысл в нем был, а зрители, изумленно таращившие глаза на никогда невиданное зрелище, ровно ничего в нем не понимали. Теперь, конечно, все это понятно. Был определенный этап в жизнетворчестве Маяковского, этап нужный и неизбежный, иначе картина была бы не полна. [↑](#footnote-ref-90)
90. Хлебников, Велимир (Виктор) Владимирович (1885 – 1922), знаменитый поэт-футурист, который, по замечанию Н. Степанова, редактора недавно вышедшего полного собрания его сочинений, «сейчас заново входит в литературу». Это потому, что «он слишком далеко опередил свое время, чтобы остаться в его пределах». И действительно в прошлом Хлебников был достоянием лишь очень ограниченного круга лиц и то, главным образом, из числа его же собратьев-поэтов, которые, благодаря своей специфической чуткости, могли оценить все достоинство его поэтического языка, все его богатство и всю оригинальность стиховой ритмики. Широкая публика прошла мимо Хлебникова, ничего в его творениях не поняв. Сейчас настает время тщательного изучения Хлебникова и усвоения его поэтического наследства. «Собрание произведений Велимира Хлебникова» недавно выпущено Издательством писателей в Ленинграде. [↑](#footnote-ref-91)
91. Тициан (1477 – 1576), один из гениальнейших живописцев итальянского Возрождения, принадлежащий к Венецианской школе. Все, что он писал, отличается прежде всего необыкновенной свободой выражения и замечательной легкостью разрешения самых сложных задач живописи. Особенно его портреты поражают чрезвычайной силой и характерностью, образуя ряд необыкновенно красноречивых документов, по которым мы можем себе отчетливо представить человека той эпохи. [↑](#footnote-ref-92)
92. Рубенс, Питер Пауль (1577 – 1640), величайший представитель Фламандской школы живописи. Главная сила Рубенса, помимо его изумительной техники, в том, как он в своих картинах, в особенности в фантазиях на античные темы, воплотил чисто плотское естество, принимающее у него порою грандиозные формы. Необыкновенным полнокровием, жизнерадостностью, физическим благополучием веет от всех рубенсовских фигур мужчин и женщин, сплетающихся в гигантском хороводе. [↑](#footnote-ref-93)
93. Прерафаэлиты — так называлась группа английских художников и поэтов, возникшая в начале 50‑х годов XIX века. Ее целью была борьба с условностью, царившей в английском искусстве первой половины XIX века, с академическими традициями, накладывавшими путы на всякое живое творчество и с рабским преклонением перед классическими образцами. В своем наименовании молодые художники стремились подчеркнуть духовную связь с флорентийским искусством эпохи раннего возрождения. Главнейшими выразителями этого движения явились выдающиеся художники: Данте Габриэль Россетти, Гольман Гент и Миллэз, а влиятельным апологетом их — знаменитый английский мыслитель и критик искусства Джон Рёскин. [↑](#footnote-ref-94)
94. Любопытнейшие лабораторные опыты Мейерхольда в ею Студии на Бородинской улице были показаны публике 12‑го февраля 1915 года. При просмотре всех этих интермедий, этюдов, пантомим сразу почувствовалась атмосфера нового сценического мастерства, оригинального, заманчивого, так непохожего на все то, что обычно воспринималось во всяком другом театре. Не было никаких кулис, рампы, софитов, суфлерских будок, весь безудержно спорный тогдашний канонизованный сценический аппарат отсутствовал, на лицо имелась лишь эстрада с одной дверью посредине и двумя боковыми лестницами в зал и просцениум, очерченный полукругом синевато-черного сукна на полу зала, так что помещавшиеся по бокам передние зрители могли после спектакля хвастаться, что они по древнему обычаю сидели с ногами на просцениуме В такой обстановке были разыграны сначала «Саламанская пещера», интермедия Сервантеса, единственная пьеса спектакля со словами, причем весь план ее постановки принадлежал Н. В. Соловьеву, а затем целый ряд пантомим. В стиле последних были проведены даже две сцены из «Гамлета»: «Мышеловка» и «Офелия»; обе произвели очень хорошее впечатление. Вообще все тут было очень интересно, как опыт воспитания артистической молодежи в строгих формах сценической пластики. Ученикам мейерхольдовской Студии подобная пластическая подготовка должна была дать очень много в смысле облегчения подходов ко всякой трактовке роли, так как ритм есть основа сценического искусства и правильно найденный в работе над любой ролью он подсказывает все наиболее утонченные оттенки речи, безразлично будет ли она обычной словесной в драме и комедии, или построенной на музыкальной основе как в опере. [↑](#footnote-ref-95)
95. Героическая драма Кальдерона «Стойкий принц», рисующая фанатическую преданность религии, долгу, данному слову португальского принца Фернандо, была поставлена Мейерхольдом в Александринском театре 23‑го апреля 1915. по случаю исполнившегося 25‑тилетия службы на казенной сцене артиста и режиссера Ю. Э. Озаровского. Спектакль как все, что ставил Мейерхольд, отличался тщательной проработкой, но имел один несомненный недостаток: роль фанатического рыцаря Фернандо Мейерхольд вздумал превратить в травести и поручил ее молодой актрисе Коваленской. Хотя замысел был ясен — подчеркнуть полную отрешенность от всего земного и дать впечатление огромного торжества духа над плотью, тем не менее из этого не вышло ничего, кроме безусловного снижения всей драматической концепции, весьма у Кальдерона напряженной, чему еще много помогло и отсутствие у исполнительницы настоящего таланта. [↑](#footnote-ref-96)
96. Чапыгин, Алексей Павлович, род. в 1870 г. в Олонецкой губ. в крестьянской среде 13 лет был отдан в Петербург учиться малярному ремеслу и после в продолжении 16 лет оставался маляром. На литературное поприще выступил в 1904 г. очерком из жизни босяков «Зрячие», напечатанном в приложении к рождественскому номеру «Биржевых ведомостей». В 1905 г. печатался в журнале «Образование». В 1912 г. появился его первый сборник лесных рассказов «Нелюдимые». В 1914 г. — большой роман «Белый скит», с которым пришла к писателю настоящая известность В 1922 г. Госуд. изд. выпустило его сборник по «Звериной тропе». В 1925 г. появился роман из жизни Степана Тимофеевича Разина Чапыгин является поэтом севера и художником первобытных людей, не тронутых городской культурой, которых он умеет показывать необыкновенно образно, ярко и в то же время просто. При этом все его темы, его язык и стиль, его наблюдения, все это совершенно самобытное, присущее только ему, Чапыгину. [↑](#footnote-ref-97)
97. Верхарн, Эмиль (1855 – 1916), знаменитый бельгийский поэт. Его поэтическая известность началась в 1883 г. выпуском в свет первого сборника стихов «Фламандские картины». Замечательным певцом города Верхарн явился в своей книге «Города-спруты». Ему принадлежит также ряд драматических произведений «Зори», «Елена Спартанская», «Монастырь», «Филип III». Из них «Зори» является первым ярким опытом социалистической драмы. Первым пропагандистом Верхарна в России был В. Брюсов, давший ряд превосходных переводов его стихов, а также драмы «Елена Спартанская». [↑](#footnote-ref-98)
98. Рабиндранат Тагор (род. в 1861 г.), знаменитый индусский писатель На литературное поприще выступил в 1881 г. сборником стихотворений под названием «Вечерние песни». После этого писателем было выпущено множество произведений в различных формах творчества, всего около 20 лирических сборников, около 20 драм, несколько романов, воспоминания, множество рассказов, статей и писем. В 1913 г. ему была присуждена Нобелевская премия по литературе. Русский читатель познакомился с Тагором, главным образом, после революции, благодаря появившимся в большом количестве переводам его романов. [↑](#footnote-ref-99)
99. Театр трагедии был основан нар. арт. Ю. М. Юрьевым. Открытие его спектаклей состоялось 7‑го сентября 1918 г. в цирке Чинизелли трагедией Шекспира «Макбет» с Юрьевым в заглавной роли и в постановке режиссера Ал. Грановского и художника М. Добужинского. Спектакль был любопытен как опыт оформления шекспировской трагедии на цирковой арене вне всяких условностей обычной сценической коробки. [↑](#footnote-ref-100)
100. Благородное собрание — так назывался игорный клуб, основанный в Петербурге в 1858 г. Членами его первоначально были представители только дворянских фамилий. Помещался в течении долгого времени на углу Невского пр. и Морской улицы, где теперь кинематограф Светлая лента, но перед войной отстроил новое роскошное здание на углу Итальянской ул. и Екатерининской, куда и перешел в 1916 г. В 1918 здание это было реквизировано под Пролеткульт; в настоящее время его великолепный театральный зал со сценой, оборудованной по последнему слову техники, занят кинематографом «Колосс». [↑](#footnote-ref-101)
101. Под крылом петроградского Пролеткульта в те дни сорганизовалась большая группа пролетарских поэтов и беллетристов, в их числе на первом плане те, которые выдвинулись еще до революции, за 1910 – 17 годы: Маширов-Самобытник, Илья Садофьев, А. Гастев, А. Поморский, А. Крайский, Бердников, Н. Рыбацкий, П. Арский, беллетрист Бессалько. Впоследствии присоединились: Дмитрий Мазнин, И. Васильев, Евг. Панфилов, Иннокентий Оксенов, Веснин и много других. В настоящее время зга группа входит в Ленинградскую ассоциацию пролетарских писателей (ЛАПП). [↑](#footnote-ref-102)
102. Маширов (Самобытник), Алексей Иванович, род. в 1886 г. в Петербурге в семье мелкого ремесленника. Рано узнал голод и лишения. В десятилетнем возрасте отдан был родителями в учение на фабрику металлических изделий. Тяжелые условия тогдашнего фабричного труда заставили Маширова рано задуматься над своим положением и уйти в революционное подполье. Принимал активное участие в событиях 1905 — об годов. В годы реакции 1908 – 09 гг. поступил в классы Лиговского народного дома, занимался здесь организацией учащихся рабочих и здесь же начал свою литературную работу. В 1914 г. с головой ушел в партийную работу и первые, появившиеся во время войны, прокламации и листовки были написаны и отпечатаны им и его товарищами. Неоднократно арестовываемый, он наконец был сослан осенью 1916 г. в Сибирь, откуда революция 1917 г. его возвратила. Принимая деятельнейшее участие в строительстве новой жизни, Маширов в последние годы был председателем Ленинградского Сорабиса, затем заведующим театральным отделом Красной газеты. Его сборник стихов «Под красным знаменем» был издан петроградским Пролеткультом в 1919 г. [↑](#footnote-ref-103)
103. Садофьев, Илья Иванович, род. в 1889 г.; отец его крестьянин Тульской губернии. Первоначальное образование поэт получил в сельской земской школе Тринадцати лет поступил в Петербурге мальчиком в чайную. В конце 1905 г. работал на Семянниковском заводе и тогда же получил свое первое революционное крещение. В дальнейшем служил на орудийном заводе фрезеровщиком по инструменту. Принадлежал к РСДРП, за что уже во время мировой войны осужден был на 6 лет в Якутскую область, но вместо того попал в город Камышлов в 157 исправительный запасный полк, откуда освободился в февральскую революцию. Писать стихи начал с 10 лет, а печататься под разными псевдонимами с 1913 г. в рабочих газетах. Октябрьская революция развязала поэту руки и с тех пор он прочно вошел в литературу. За эти годы Садофьевым выпущено много книг стихов. Из них его вторая книга «Динамо-стихи» издана петрогр. Пролеткультом в 1918 г. [↑](#footnote-ref-104)
104. Поморский, Александр, род. в 1891 г. Учился в средней школе. За свою революционную деятельность неоднократно привлекался до 1917 г., так как с 1908 г. состоял в большевистской организации РСДРП. Принимал участие в гражданской войне и исколесил всю Россию. Свои первые стихотворения, проникнутые революционным энтузиазмом, начал печатать в 1908 г. В 1916 – 17 гг. в петроградском издательстве «Успех» вышел его первый сборник «Пролетарские песни борьбы и печали», а в 1919 г. в петроградском Пролеткульте — сборник стихотворений «Цветы восстания», выдержавший несколько изданий. Поморский один из первых пролетарских поэтов, начавших отображать в своих стихах новый быт. [↑](#footnote-ref-105)
105. Арский, Павел, родился в 1886 г. Дед его был крепостным, отец — каменщиком. После детства полного лишений поэт перепробовал всевозможные профессии: был каменщиком, грузчиком, молотобойцем, актером. В 1914 г. был мобилизован. Принимал активное участие в февральской и октябрьской революциях 1917 г. Его сборник «Песни борьбы» выпущен петроградским Пролеткультом в 1919 г. [↑](#footnote-ref-106)
106. Гастев, Алексей Капитонович (Илья Дроздов), род. в 1882 г. в городе Суздале, Владимирской губернии. Отец, которого он лишился в двухлетнем возрасте, был учителем, мать — портнихой Первоначальное образование Гастев получил в городском училище, дальнейшее — на технических курсах и в московском Учительском институте, кончить который не удалось в виду исключения за политическую демонстрацию. С 18 лет пошли мытарства по тюрьмам и ссылкам. Одно время работал слесарем на заводе. Свою литературную работу начал с 1900 г. под псевдонимом Илья Дозоров. В настоящее время от литературы отошел, так как целиком отдался организации и работе в Центральном Институте труда. Наиболее характерные произведения Гастева собраны в сборнике «Поэзия рабочего удара», изданном в 1918 г. петрогр. Пролеткультом. Среди них его «Мы растем из железа», несмотря на формальную зависимость от Уитмэна, замечательно как пророчество о тех днях, которые сейчас наступили, когда в бешеном темпе индустриализации вся страна как один человек действительно точно растет из железа. [↑](#footnote-ref-107)
107. Уитмэн, Уот (1819 – 1892), американский поэт, в творчестве которого в оригинальной, чрезвычайно самобытной, ему одному присущей форме воплотились мечты о демократическом равенстве, об идеалах всеобщего счастия, об истинно товарищеской любви между людьми. В России Уитмэн до самого последнего времени был весьма мало известен, чему виной, конечно, прежде всего цензурные условия, а затем и трудность передачи его крайне своеобразной метрики на русский язык. Первым серьезным пропагандистом у нас Уитмэна был известный поэт Бальмонт, посвятивший ему несколько статей и давший переводы его стихотворений, а за ним критик К. Чуковский, переведший книгу стихов Уитмэна «Листья травы» и снабдивший ее обстоятельным критико-биографическим очерком. Переиздана «Всемирной литературой» в 1922 г. [↑](#footnote-ref-108)
108. Калевала — поэма, являющаяся замечательнейшим произведением народной поэзии финнов. В ней воспеты подвиги трех баснословных могучих героев: Вейнемейнена, Ильмаринена и Леминкайнена и вся она проникнута суровым величием северной природы и северного духа. [↑](#footnote-ref-109)
109. Лонгфелло, Генри (1807 – 1882), знаменитый американский поэт, пользовавшийся такой популярностью, что его книги расходились в миллионах экземпляров. Этому он обязан не только своим оригинальным произведениям, но и огромному количеству образцовых переводов французских, немецких, испанских и итальянских поэтов. Среди его оригинальных созданий особенно выделяется замечательная «Песнь о Гайавате», индейская Эдда, как ее назвал сам поэт. Она построена на основании, распространенных среди североамериканских индейцев, легенд о человеке чудесного происхождения, который явился к ним расчистить реки и леса и научить народы мирным искусствам, в том числе и письменам. В ней на фоне поэтичнейших описаний девственной природы обрисовываются с редким мастерством цельные характеры первобытных людей с их мировоззрением. [↑](#footnote-ref-110)
110. Шелли, Перси (1792 – 1822). знаменитый английский поэт, друг Байрона и в значительной степени разделявший его судьбу, ибо подобно ему навлек на себя гнев своих соотечественников, что вынудило его отравиться в добровольное изгнание. [↑](#footnote-ref-111)
111. Кириллов, Владимир Тимофеевич «Родился в 1890 г. Крестьянин Смоленской губ. Духовщинского уезда. Отец приказчик в книжном магазине в Смоленске. Детство провел в деревне до 8 лет, учился 2 года в начальной школе. С 9 лет до 11 работал учеником в сапожной мастерской, Позже стал матросским учеником Черноморского флота. 16 лет был арестован и отправлен в ссылку в Вологодскую губ., в Усть-Сысольск. Ссылка была моей настоящей школой. Там же начал писать стихи. Выступал в печати в 1913 году. Сотрудничал в рабочих дореволюционных изданиях, в “Правде” и других газетах. Первая книга — “Зори грядущего” вышла в 1918 г. в Питере. Был за границей» (Автобиографическое письмо. В. Львов-Рогачевский. Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Рабочее и крестьянское творчество за 30 лет. «Прибой», Лнгр. 1926). [↑](#footnote-ref-112)
112. Венера Милосская, знаменитая античная статуя, получившая свое название от одного острова Эгейского моря, на котором она в 1820 г. была открыта Находится в Париже в галерее античных мраморов Луврского музея. Считается образцом физической женской красоты, непревзойденным даже в столь богатой высокими художественными произведениями древнегреческой скульптуре. [↑](#footnote-ref-113)
113. Ромен Роллан (род. в 1868 г.), знаменитый французский писатель, автор многотомной эпопеи «Жан Кристоф» и ряда других беллетристических произведений, драматург. В этом последнем направлении интересны три его пьесы из эпохи Великой французской революции: «Четырнадцатое июля» (Взятие Бастилии, напис. в 1902 г.), «Дантон» (напис. в 1900 г.) и «Ролки» (напис. в 1898 г.). Все эти пьесы созданы были Ролланом в связи с попыткой нескольких молодых писателей, группировавшихся вокруг журнала «Revue d’Art Dramatique», организовать в Париже Народный театр, о чем сам Роллан рассказал в своей книге «Народный театр». «Работая над ними, — пишет Роллан в своем предисловии к драмам, — я по возможности старался освободить действие от пут всякой романтической интриги, его лишь загромождающей и умаляющей. Я старался осветить те политические и общественные задачи, ради которых человечество ожесточенно борется вот уже целое столетие…» Специально же в предисловии к «Четырнадцатому июля» автор пишет между прочим: «Воскресить силы былого, восстановить движущие событиями побуждения… вновь зажечь в людях героизм и веру народную от пламени костра республиканской эпопеи, что бы дело, оборванное в 1794 году, было подхвачено и доведено до конца народом, более зрелым, более сознательным, таков наш идеал». [↑](#footnote-ref-114)
114. Бессалько, Павел Карпович (1877 – 1920), род. в Екатеринославе. 16‑ти лет поступил там же учеником-слесарем в железнодорожные мастерские. В 1903 г. участвовал во всеобщей стачке. В 1907 г. арестован, вскоре освобожден, потом опять арестован и после двухлетнего тюремного заключения сослан на вечное поселение в Енисейскую губернию, откуда впрочем умудрился убежать через год за границу и в 1911 г. появился в Париже, где работал на аэропланных и ортопедических заводах. Здесь он вступил на литературную дорогу, причем материал для своего творчества черпал, главным образом, из собственных наблюдений и переживаний, связанных с революцией 1905 – 1906 гг. В 1917 г. вернулся в Россию и в следующем году примкнул к петроградскому Пролеткульту. Написал здесь драматический этюд «Каменщик». По словам А. В. Луначарского «близость к героическому театру была новой полосой в его жизни. Театром увлекался он страстно, мечтал о целом ряде пьес». [↑](#footnote-ref-115)